

Si son los campos, una acústica bourdieusiana

If They Are the Fields: A Bourdieusian Acoustics

María del Buey Cañas

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

En este artículo proponemos una lectura interdisciplinar de los conceptos principales de la teoría social de Pierre Bourdieu a través de la introducción de algunos aportes procedentes de la teoría del arte y los estudios sónicos. Nuestro objetivo redonda en la ampliación de la reflexión e intercambio a propósito de una lectura acústica de la obra del sociólogo, motivada por los desafíos procedentes de la institucionalización del campo de la investigación artística. Defenderemos que la investigación basada en la práctica artística aparece entonces como un campo de deseable indeterminación desde el que entregarímos a nuevas metodologías de lectura. Para ello, introduciremos un diálogo interdisciplinar a partir de las tácticas para no-saber que desarrolla la artista investigadora Emma Cocker en su preparación para lo inesperado, así como el proyecto de investigación artística *Reading on Reading*, buscando herramientas de análisis para una acústica bourdieusiana a partir de la distinción de las conductas de lectura establecidas por el sociólogo francés.

PALABRAS CLAVE: Pierre Bourdieu, investigación artística, campo, representación, lectura.

ABSTRACT

In this article, we propose an interdisciplinary interpretation of the principal concepts within Pierre Bourdieu's Social Theory by integrating contributions from art theory and sound studies. Our aim is to broaden the reflection and discourse surrounding a metaphorically acoustic reading of the sociologist's work, motivated by the challenges posed by the institutionalization of the field of Artistic Research. We contend that practice-based artistic research emerges as a field of desirable indeterminacy, from which we may engage in a reading methodology that yields significant insights for its comprehension. To this

end, we introduce a disciplinary dialogue based on the 'tactics of not-knowing' developed by artist-researcher Emma Cocker in her preparation for the unexpected, as well as the artistic research project *Reading on Reading*, in order to identify analytical tools for a Bourdieusian acoustics through the distinction of reading behaviors established by the French sociologist.

KEY WORDS: Pierre Bourdieu, Artistic Research, field, performance, reading.

1. INTRODUCCIÓN

Acercarnos con una mirada interdisciplinar dotada de una cierta intención artística a los conceptos principales de la teoría social de Pierre Bourdieu nos permite entregarnos a una serie de hallazgos improbables, y esperamos también necesarios, para la reflexión en torno a su obra. Es la intención de las líneas que siguen activar esas relaciones como si fueran los planos delimitantes de una caja de resonancias, ofreciendo en cuatro secciones —cartografías transversales de la cuestión— tres acercamientos someros pero capaces, a su vez, de suscitar cierta agitación epistémica de las ideas con las que dialogaremos en este artículo. Por agitación epistémica nos referimos a la estimulación del pensamiento propiciada por la experiencia atenta de fenómenos que, de otro modo, serían descartados durante su ejercicio. Por ello, nombrar la resonancia como un fenómeno de estimulación filosófica funciona como un productor figurativo de significación, es decir, como una metáfora pero también como un descriptor literal. Nuestro objetivo es construir un instrumento textual con el que sonar una serie de intuiciones desveladas a través de la intersección de metodologías propias de la investigación artística —un campo que presenta sus propias particularidades respecto del campo artístico, como argumentaremos en la primera sección—, los estudios sónicos¹ y la noción de campo ideada por el sociólogo francés.

Las tres secciones que articulan lo expuesto a continuación tienen la función de favorecer y amplificar la asociación conceptual y la reflexión dialógica sobre el espacio social, considerando la homofonía de las palabras como un fenómeno particular de resonancia epistémica. La resonancia epistémica se explica entonces como la estimulación del pensamiento gracias a una atención significativa dirigida hacia la experiencia sensible, donde un estímulo estético puede producir un contagio en nuestro raciocinio, favoreciendo una reflexión

¹ Campo interdisciplinar nombrado en inglés como *Sound Studies* y centrado en el fenómeno de emergencia del sonido y su reproducción técnica.

más afinada a los aspectos de la realidad que observamos². Así, la homofonía semántica será considerada en lo que sigue como conjunto de estímulos estético-epistémicos, donde la coincidencia sonora del campo nos lleve a construir una acústica significativa para la reflexión sobre la sociología contemporánea. Para concluir esta introducción, y con ella la caracterización de este instrumento textual experimental, es necesario identificar la fuente de producción sonora. Si en un violín, cuya caja de resonancia es un cuerpo leñoso tallado y barnizado, la fuente sonora son sus cuerdas, aquí las cuerdas son las palabras: inscripciones de una sonoridad particular en el sistema lingüístico español, atravesadas en la oralidad de variaciones, pero también de coincidencias que nos permiten analizar fenómenos adyacentes y a veces solapados, otras contrarios o antinómicos. Si son los campos, escuchemos cómo suenan.

Son = are / sound [ə: / saʊnd]

Campos = field [fi:ld]

2. L'ENJEU: LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

It is ultimately speculative which isn't to say *not definite*.
(They) are trying to say something, but not [...] enough to
know what they are saying.

(Cocker, 2013: 132)

Giaco Schiesser³ publicó en 2015 nueve itinerarios en forma de nueve tesis que la investigación artística debía seguir para asegurarse un futuro institucional propio, dentro y fuera de las universidades, con el objetivo de continuar acrecentando su calidad como campo y su repercusión cultural, política y económica en Europa. La publicación se tituló: "What is at stake?: qu'est-ce que l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today" (Schiesser, 2015). Aunque en el artículo no se hacen menciones directas a la teoría social de Pierre Bourdieu, Schiesser propone un juego dialógico con el sociólogo francés para abordar, desde su propia perspectiva, la consolidación

² Se propone un juego basado en la expresión oral de los sistemas de afinación durante la práctica musical, p. e.: "afinaremos a 440". Esta expresión indica la altura sonora de la nota La, 440Hz, y que a su vez se corresponde con una tensión específica en los instrumentos de cuerda frotada.

³ Profesor emérito de Estudios Culturales, de Medios e Investigación Artística en la University of Art de Zúrich (ZHdK).

de la investigación artística como una práctica investigativa autónoma, diferenciada pero vinculada a la práctica artística no institucional y dotada de su propio sistema normativo y referencial.

Un hecho fundamental en la emergencia de este campo, ya consolidado en los programas de doctorado de universidades nacionales y extranjeras⁴, es la consideración del arte, de sus procesos y sus productos, como un acontecimiento clave en la producción de conocimiento. En origen, el punto de partida para la institucionalización académica de programas de investigación artística surgió a propósito de la dimensión pedagógica de los quehaceres artísticos: si la práctica artística podía ser enseñada y aprendida, necesariamente debía involucrar una cierta epistemología (Vilar, 2018). Después de más de 40 años de presencia en las universidades estadounidenses y eslavas, los programas de doctorado que temática o metodológicamente contemplan la investigación artística hoy siguen enfrentado, no obstante, la necesidad de legitimarse ante el desprestigio epistémico cuando adoptan lo que Schiesser denomina una posición epistemológica (Schiesser, 2015). Esta posición también ha sido definida por Gerard Vilar⁵ como la perturbación racional o exploración del *Gran Dehors* (Vilar, 2018), el campo más allá del campo, podríamos pensar. Estas tipologías de investigación artística — diferentes de la investigación para la producción de los objetos del arte, así como de las aplicaciones sociales y políticas en procesos de reparación y vinculación basados en prácticas artísticas — plantean diferencias entre sí, pero también definen de forma común la investigación artística como un artefacto o estrategia que posibilita la emergencia de formas epistémicas inusuales, una tierra de nadie que habitan y producen aquellas formas de conocimiento inclasificable para cualquiera de las bien conocidas dos culturas (Snow, 1993).

No hay esencia de lo bello y los artistas son, entre todos los productores de bienes simbólicos, aquellos que más han avanzado en el sentido de la reflexividad sobre su práctica. [...] si hoy los artistas tienen problemas con la sociedad es porque le plantean problemas sobre su propia existencia, sobre los fundamentos sociales de su existencia —y en ese sentido están muy próximos a los sociólogos—. Si se les remite el problema de su razón de existir, es porque se lo plantean, porque dan armas al enemigo y, en cierto modo, colaboran con su propio cuestionamiento (Bourdieu 2010: 37).

⁴ Para una genealogía detallada de la emergencia de los primeros programas de investigación artística en el contexto europeo, véase (Arlander, 2008) y (Rogoff, 2010).

⁵ Profesor de Estética y Teoría del Arte en la Universidad Autònoma de Barcelona (UAB).

Artistic research has long been bombarded, particularly also in the German speaking countries, massively from two completely different sides: on the one hand, from sections of the human and cultural sciences, [...]; and, on the other hand, from inside the art schools themselves [...]. Artistic research thus moves within a complex, overdetermined field, which is characterized by acute observation, stubborn skepticism, or fundamental rejection of artistic research —both from the outside and from within (Schiesser 2015: 200).

Sería erróneo pensar que la investigación artística emerge, dentro del gradiente de reflexividad de la práctica artística que diagnostica Bourdieu, como su forma más desarrollada. Ello implicaría todo un planteamiento de desprestigio del campo del arte a través de una jerarquía apuntalada sobre la supremacía del método científico y las ciencias exactas —que hoy atraviesa todas las disciplinas universitarias a través de los sistemas de validación y publicación de hallazgos académicos—, en detrimento del resto de campos y prácticas del saber. La investigación artística aparece como una forma necesaria para el cuestionamiento de las instituciones académicas gracias a la tensión de campo que produce su propio cuestionamiento dentro de estas instituciones. Esto no se explica por razones miméticas, es decir, la investigación artística no replica, al menos, no siempre, el método de formulación y falsamiento de hipótesis, ni los procesos de producción de conocimiento objetivo. De lo contrario, ¿cómo valoraríamos la necesidad social de producción de valor simbólico del resto de manifestaciones artísticas? El juego, *l'enjeu*, de la investigación artística es, por el contrario, otro: el de practicar epistemologías en el mundo universitario como método de indagación en lo que este ignora de sí mismo.

En su artículo, Schiesser hace un ejercicio de síntesis de algunos de los enfoques más arriesgados, quizás por ello también más interesantes, dentro de este campo de nueva emergencia. En línea con la vía epistémica de este autor, la investigación artística es también concebida académicamente como una cierta “teoría en práctica” (Rogoff, 2010), donde la distinción y separación entre el sujeto que realiza la investigación y el objeto/ sujeto disertado(s) no pueden darse por sentadas. Autoras como Anette Arlander, Irit Rogoff o Laura Benítez Valero⁶ afirman que la consideración de los estatus “sujeto” y “objeto” no deben concebirse como categorías inamovibles ni binarismos inconciliables. Al contrario, estas autoras proponen una interpretación de tales categorías como razones modulares, orientables en función de las circunstancias y los contextos

⁶ Anette Arlander es artista, investigadora y pedagoga, pionera en el campo de la performance en Finlandia y vinculada al The Theatre Academy de Helsinki. Irit Rogoff es docente, investigadora y curadora de arte, fundadora del Departamento de Cultura Visual en Goldsmiths. Laura Benítez Valero es filósofa, docente y curadora de arte, y su investigación se desarrolla en torno al bioarte, el *biohacking* y la biodesobediencia civil.

en los que se insertan, justamente por encontrar una cierta práctica en juego o, más bien, por ser relaciones epistémicas que pueden cambiar, orientarse y reorientarse en la práctica en la que se constituyen.

[Los *habitus* son] sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda constante de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “regladas” y “regulares” sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu 2007: 88-89).

Los aportes teóricos de Henk Borgdorff⁷ también actúan como referentes del campo. Según Borgdorff, la investigación artística constituye un objeto liminar (*boundary object*), uno que cambia su naturaleza epistémica y ontológica dependiendo del contexto en el que se practique (Borgdorff y Schwab, 2012). Dicho de otro modo, los objetos liminares adoptan un significado y relevancia distintos en función de las estructuras estructurantes con las que dialogan, como si respondieran ante una razón dialógica que actualiza y representa una serie de principios objetivos, reglados y regulares que no son formulados sino en el juego del propio campo, de cada investigación artística adecuadamente situada. Pensaríamos, entonces, en la investigación artística como un campo liminar que produce investigaciones; todas ellas significativamente cambiantes y sensibles a una serie de reorientaciones descubiertas en el transcurso de su propia práctica, y en diálogo con el entramado relacional del que emergen. La caracterización de la investigación artística como objeto liminar, reorientable, pone de manifiesto una de sus condiciones fundamentales: la persecución de una epistemología situada, es decir, en estrecho contacto con sus condiciones materiales de posibilidad y emergencia.

In this instance, I want to pay as much attention to the *knowledges themselves*, as we do to the *demands put on them*: the structures that house them, the strictures that police them, and the rhetorics that they are embedded in. [...] There is an argument forming here, I think, that we should not be arguing formats with counter formats, structures with counter structures, protocols with counter protocols – but rather with emergent knowledge formations that have the ability to undo the ground on which they stand (Rogoff 2010: 39-40).

⁷ Profesor emérito de Teoría de Investigación en Artes en la Academy of Creative and Performing Arts de la Universidad de Leiden.

Does a ‘boundary work’ – in spite of its floating or shifting character – have a stable identity that functions as a point of reference within different contexts, or are there more complex ontological consequences to be drawn from the concept of ‘boundary works’? (Borgdorff y Schwab 2012: 120).

Es importante señalar que el carácter situado de la investigación artística no hace referencia únicamente a una vinculación estrecha con el contexto institucional en el que se inserta. La movilización de la intención artística, simbólica y afectiva, que este campo de investigación implica, hace del sujeto que investiga, de su propia experiencia sensible, un objeto imprescindible de la investigación. Una novedad respecto a otros campos de investigación y la vinculación institucional que establecen, que resumiremos como aquellos que aspiran a la objetividad de sus hallazgos a través del borrado de las subjetividades que dan con ellos, así como del entramado relacional que los hizo posibles. La investigación artística como epistemología situada nos permite significar y singularizar hallazgos epistémicos en función del punto de mira en el que nos situemos como investigadorxs, y del lugar y los contextos desde los que movilicemos la investigación.

Lo que constituye la unidad de una época es menos una cultura común que la problemática común, que no es sino el conjunto de posicionamientos vinculados al conjunto de posiciones marcadas en el campo. No hay otro criterio de la existencia de un intelectual, de un artista o de una escuela que su capacidad de hacerse reconocer como ocupante de una posición en el campo, posición ante la que los demás han de situarse, definirse; y la problemática de la época no es otra cosa que el conjunto de estas relaciones de posición a posición e, indisolublemente, de posicionamiento a posicionamiento (Bourdieu 2003: 213).

Si la investigación artística se viene consolidando, desde la década de 1990, como un campo académico con identidad propia dentro de los centros universitarios europeos, va de suyo un sistema de legitimación parejo, constituido por una consolidada comunidad de investigadorxs capaces de aplicar una rigurosa revisión por pares (Arlander, 2008). Sin embargo, la aceptación y objetiva consideración de los métodos y productos de la investigación artística en las instituciones académicas, invistiéndolos de un carácter fiable y transferible, es uno de los aspectos que más suspicacias suscitan, especialmente cuando las investigaciones plantean un cierto nivel de interdisciplinariedad. No debemos obviar que el sistema de legitimación de los hallazgos de este campo de investigación exige una doble relación de reconocimiento entre las instituciones universitarias y el campo artístico. Revistas especializadas como *Journal of Artistic Research* o *Accesos* configuran espacios desde los que articular, al menos parcialmente, tal legitimación.

Por otro lado, autoras ya mencionadas como Irit Rogoff, Annette Arlander, pero también Emma Cocker⁸ o Rebecca Collins⁹, renuncian en sus trabajos a considerar la tematización de las singularidades de la investigación artística como la única vía posible para su legitimación epistémica. Sus enfoques a este respecto se caracterizan por priorizar la discusión del conocimiento como tal, desplazando los ejercicios descriptivos de las distintas formas epistémicas en favor de la práctica del juego. Se trataría de poner el foco, entonces, en la aplicación de metodologías de investigación situadas en la práctica artística para percibir y reflexionar sobre aquellas fallas e interferencias detectables, aunque no siempre explícitas, en las distintas formas del conocimiento reglado. La investigación artística camina en los límites de lo cognoscible no para continuar expandiendo un campo ensimismado, sino para propiciar reflexiones significativas sobre las inquietudes que pulsan nuestra voluntad de conocimiento.

Existe una singularidad que conecta la ignorancia, los saberes y el no-conocimiento dentro de la investigación artística y que desarrollaremos a continuación. Conforme se despliega el juego en este ejercicio exclusivamente textual, aumenta su nivel de indeterminación dificultando la tarea de perimetrar este campo. Sin embargo, tales dificultades abonan un terreno fértil para nuestra investigación, una oportunidad para la democracia de experiencias y la abundancia metodológica (Arlander 2008: 30). La reformulación de las mismas preguntas, artefactos experimentales básicos y con base en enfoques que relacionan diferentemente los agentes en juego, adquiere una faceta metodológica fundamental dentro del campo.

Invoquemos ahora el canto mántrico que Rebecca Collins entona en *Energies, not forms, not figures*¹⁰: una buena metodología de investigación artística trabaja con la posibilidad relacional, con la ontología que produce una interacción cuando es percibida, con la sospecha de que puede pasar, de que *podría pasar aquí*, ahora. Teoría en práctica, ¿practica teoría?, ¿para quién?, ¿cómo?, ¿qué?, o evitando una lógica formal o figurativa de los métodos

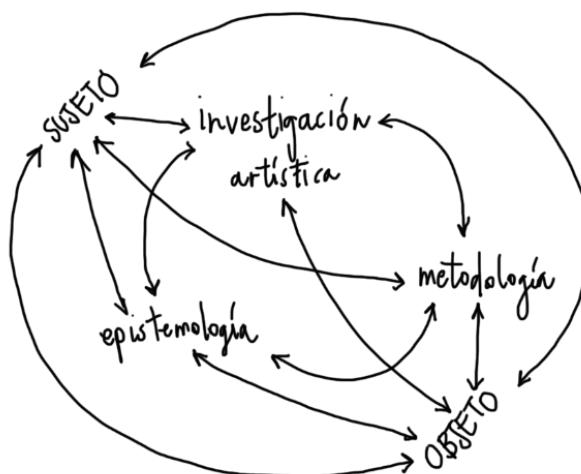
⁸ Emma Cocker es artista, investigadora y docente vinculada a la Nottingham School of Art y Design. Su investigación se centra en la práctica artística de lenguajes expandidos.

⁹ Rebecca Collins fue una artista investigadora Ramón y Cajal en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Su investigación abordaba los estudios contemporáneos de la representación (*performance*) y los estudios sónicos.

¹⁰ Rebecca Collins y Adam Matschulat, *Energies not Forms not Figures*, 2023. Obra de audio digital, 20 minutos en cuatro secciones. Producida gracias a la Royal Society of Edinburgh (Grant n. 1827). Más información: <https://www.research.ed.ac.uk/en/publications/energies-not-forms-not-figures>.

empleados para tal fin. El juego plantea: no está permitido recrear momentos de desorientación, tampoco representar estados de percepción alterada; el objetivo es encontrarlos. Puede que la investigación exija la representación del hallazgo para efectivamente lograr invocarlo. Puede que la investigación exija todo lo contrario. “Stay to shift” (Collins y Matschulat, 2023).

Figura 1. Esquema inspirado en la conversación “Boundary work” entre Henk Borgdorff y Michael Schwab¹¹



Las flechas del esquema anterior representan algunos de los sentidos posibles del campo: de un elemento a otro en ambas direcciones y en función del contexto y las necesidades en práctica, en la búsqueda de una consistencia modular objetivo-subjetiva de acuerdo con estas mismas premisas. Puede que todo pueda resumirse en: la autonomía del campo es permeable, el perímetro del campo no es estanco. Sus relaciones objetivas no son un objeto.

Las explicaciones que recurren a la evolución interna de las ideas o de las formas artísticas en sí mismas, como una suerte de universo “puro” y alejado del mundo social que los produce, y las explicaciones que identifican sin más una producción estética con la clase social a la que pertenece su productor, cometiendo “el error de cortocircuito”, tienen algo en común: el hecho de ignorar que las prácticas que se analizan se insertan en un universo

¹¹ 1: Esquema inspirado en la conversación “Boundary work” entre Henk Borgdorff y Michael Schwab, que definiría la dinámica de relación entre los estatus sujeto-objeto, así como entre los tres elementos constitutivos del campo.

social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas (Bourdieu 2010: 10).

Researchers turn to practitioners for knowledge. But when artists start to carry out research on their own terms, complications can arise. Every new work of artistic research is important as a potential model for future research. The role of the artwork arises according to the context (Arlander 2008: 30).

Precisamos una última consideración ético-metodológica antes de concluir esta sección. Las fronteras de lo no-sabido son terrenos cenagosos, donde la visibilidad no convoca regímenes exactos. La lógica del campo y sus definiciones pueden inclinarnos hacia la conquista de lo desconocido mediante las armas semánticas del lenguaje. Si, junto a destacados teóricos de la investigación artística, caracterizábamos este campo como un objeto liminar, orientable epistémicamente —donde se dan fluctuaciones subjetivo-objetivas en función del lugar, momento y locus de la enunciación (Mignolo, 2010)—, necesitamos una ética específica que nos ampare. En otras palabras, es importante mantener una ética liminar cuando nos proponemos trabajar bajo sus coordenadas.

A modo de ensayo, disponemos de las tácticas para no-saber que desarrolla la artista investigadora Emma Cocker en su preparación para lo inesperado (Cocker, 2013). Cocker rechaza la territorialización de lo no-sabido (*unknown*), que se diferencia de aquello que ignoramos por tratarse de una dimensión epistémica que sí reconocemos pero que resiste nuestra capacidad cognoscitiva. La territorialización de lo no-sabido es una metáfora de lo que todavía no se ha formulado, la mayoría de las veces implícita en las aplicaciones del método científico herederas de lo que Carolyn Merchant ha denominado la mecanización del mundo o la muerte de los organismos (1980). Según esta metáfora, escurridiza pero de gran influencia epistémica, los nichos de no-saberes figuran en los imaginarios de la investigación como territorios vírgenes que todavía pueden ser conquistados. La apuesta aquí es otra: no se trata de movilizar el campo de la investigación artística como una teoría en práctica para acceder más fácilmente a aquello que permanece inaccesible para nuestras herramientas y capacidades epistémicas, sino de permitirnos reflexionar activamente desde un campo de deseable indeterminación con el que podamos trabajar (Cocker, 2013).

Una vez hemos alcanzado este punto debemos tratar de describir las condiciones perimetrales de ese campo de deseable indeterminación. Esto nos evitaría enunciar positivamente los pasos metodológicos, ya que forzosamente constituyen una dimensión variable del campo. La investigación artística como artefacto epistémico situado (Schiesser, 2015) puede aportar a este respecto, precisamente, una metodología capaz de reorientarnos cuando percibimos

aquello que cambia, aquello que al transformarse transforma también lo que somos y lo que creemos saber de aquello que la realidad es o de los modos en los que se representa simbólicamente.

[...] cuando se le pregunta a alguien qué lee, entenderá: ¿qué es lo que leo que merezca ser mencionado? Es decir: ¿qué de lo que leo es, de hecho, literatura legítima? Cuando se le pregunta: ¿ama usted la música?, entenderá: ¿ama usted la música clásica, confesable? Y lo que responde, entonces, no es lo que verdaderamente escucha o lo que verdaderamente lee sino lo que le parece legítimo entre lo que ha leído o escuchado hasta el momento (Bourdieu 2010: 258).

But if artistic research is to deliver the desired contribution to a future aesthetics of existence [...] then it will be necessary to draw several strategic conclusions from the rich but dispersed experiences to date, conclusions that abandon the apparatus within which specific analyses have been made thus far. The proposal is to work out a strategic apparatus for future artistic research that subjects previous artistic research to a symptomatic reading and identifies its structural and programmatic gaps (Schiesser 2015: 204).

Para circunscribirnos a la lógica del ejercicio que aquí se realiza, trataremos de perfilar el perímetro de nuestro campo a través del proyecto de investigación artística *Reading on Reading* (Cocker, et al., 2019), como si la práctica lectora tendiera puentes significativos hacia el espacio social, a través de las distintas capacidades de lectura pero también de sus situaciones, históricamente variables; por lo tanto, como una práctica contingente. Un perfil de lecturas sintomáticas que nos ayude a construir ese aparato estratégico también para la investigación artística por venir. Si nuestro instrumento en esta ocasión es textual, la lectura puede plantearnos una acústica de los perímetros del campo que aquí puedan leerse.

3. LA LECTURA, UNA PRÁCTICA

“Sometimes collaboration — as well as practice-based research itself — emerges non-teleologically without a determined goal or outcome as such, but rather in answer or response to an unspoken pull or call to work-with”

(Cocker, et al., 2019).

Reading on Reading (Cocker, et al., 2019) fue uno de los proyectos de investigación artística que formaron parte del Research Pavilion #3 celebrado en Venecia en 2019. El evento, que tuvo lugar entre los meses de mayo y agosto de ese mismo año —se trata de una iniciativa que se desarrolla en paralelo a la conocida Bienal de Venecia—, acogió investigaciones diversas pero arraigadas en la práctica artística bajo el lema “research ecologies”. Muy convenientemente, dada la dimensión procesual de las investigaciones convocadas para la ocasión, estos proyectos fueron propuestos al público en la sede de Sala del Camino. Concretamente, *Reading on Reading* fue catalizado por el evento *CONVOCATION: On Expanded Language-based Practices*, y que, a su vez, tuvo lugar entre el 16 y el 18 de junio de 2019.

En *Reading on Reading*, las artistas investigadoras Cordula Daus¹², Lena Séraphin¹³ y Emma Cocker proponen un artefacto investigativo con el que indagar en tres aspectos descubiertos a propósito de la práctica lectora. El primero de ellos se explica como una preocupación fenomenológica del acto de la lectura, es decir, de las maneras en que tal práctica se desarrolla y experimenta en el plano perceptivo. El segundo invoca una preocupación de talante histórico ante los modos contemporáneos de lectura, profundamente individualizados. La pesquisa del proyecto buscaba dar cuenta de modalidades colectivas de lectura que pudieran favorecer la emergencia de una socialidad más solidaria, construida en torno a una experiencia común de la lectura como práctica social y socializada públicamente. Por último, consideraban la práctica lectora como una posibilidad ontológica para la emergencia de una subjetividad común, plural, capaz de disrupir convenciones normativas de la lectura en beneficio de una dimensión poética, afectiva y material de la experiencia lectora (Cocker, et al., 2019).

Como es de esperar, el proyecto proponía una práctica lectora que ampliara el reduccionismo de la relación entre los lectores y el texto, más bien como una práctica político-ético-estética capaz de propiciar una cierta reorganización relacional entre la identidad y la alteridad. El objetivo ético-estético de la práctica lectora propuesta en el proyecto era triple: la emergencia de una poética de la atención común, la incorporación del lenguaje como experiencia corporal o incorporada a través de la vocalización de los textos leídos, y la participación en una comunidad efímera a través de la subjetividad plural producida durante los actos de lectura colectiva.

¹² Cordula Daus es una artista, investigadora y escritora que trabaja sobre estudios contemporáneos de la representación, la teoría crítica y la ciencia ficción.

¹³ Lena Séraphin es artista visual e investigadora postdoctoral en la Åbo Akademi University.

Las líneas de investigación abordadas en *Reading on Reading* fueron organizadas en torno a tres temáticas correspondientemente dirigidas por cada una de las tres artistas investigadoras. Poéticas de la atención (*poetics of attention*), por Emma Cocker; vocalización (*vocalisation*), por Cordula Daus; y situación y subjetividad, (*site and subjectivity*), por Lena Séraphin. Una apuesta experiencial e idiorítmica (Lepecki, 2018) de las prácticas colaborativas de investigación, también de lectura, como método de indagación en la relación entre el “estar con” y el “estar aparte”, entre el compromiso y la retirada, entre la solidaridad y la singularidad, entre la ética y la política de la comunalidad y la dispersión.

[...] ese texto ¿para qué uso social se ha hecho? ¿Para ser leído como nosotros lo leemos, o bien, por ejemplo, como una instrucción, es decir, un escrito destinado a comunicar una manera de hacer, una manera de actuar? (Bourdieu 2010: 256).

De todas las dimensiones abordables de este proyecto comentaremos solamente una, la que corresponde al segundo de los aspectos mencionados en el inicio de esta sección. La observación de la práctica lectora como un espacio social cambiante, en estrecha vinculación con las configuraciones políticas, culturales y económicas de su momento, concentra la atención del grupo de investigadoras y, en este momento, también la nuestra. En su deseo de hacer algo con lo que se lee, pero también con el propio acto de lectura —que ya constituye de suyo un “hacer algo”—, se desarrollan una serie de pesquisas que nos recuerdan, por un lado, la dimensión histórica de la lectura y, por otro, la distinción elaborada por Bourdieu entre quienes leen para comentar lo leído y quienes lo hacen para construir un cierto avance en el conocimiento. *Reading on Reading*, objeto liminar, pendula entre ambas preocupaciones construyendo una posibilidad del campo para la relación de coincidencias e intuiciones entre ellas.

Establecer una relación con el acto de lectura a través de la práctica artística es orientar la acción de leer en un determinado plano de la representación. Analizar la orientación de una determinada acción consecuentemente explicita la conducta que la dirige y que, a partir de un artefacto artístico más o menos estable, posibilita la producción de representaciones radicalmente cambiantes (Schechner, 2012). Esta es una formulación habitual en el campo de la investigación artística, campo que presta una atención significativa y singular a la dimensión procesual de las representaciones y de los hallazgos epistémicos que posibilitan. Cuando leemos *Reading on Reading* accedemos a un umbral de la práctica en la que tenemos opción de leer como lectorxs, dando cuenta de la documentación extensa y detallada del proyecto (Cocker, et al., 2020a). En otras palabras, revisitamos el proyecto de investigación artística a través del registro de los distintos momentos que lo integraron, de la estructuración

metodológica de las prácticas que movilizaron las pesquisas principales de la investigación y del testimonio que da cuenta de la socialización de su metodología. La cuestión exige otro nivel de análisis cuando leemos *Reading on Reading* tratando de hacer hablar a sus autoras.

Me parece muy importante, cuando se aborda una práctica cultural cualquiera, interrogarse a sí mismo en tanto practicante de esa práctica. Creo que es importante que sepamos que somos todos lectores y que, como tales, corremos el riesgo de comprometer en la lectura infinidad de presupuestos positivos y normativos (Bourdieu 2010: 253).

What does the practice of reading reveal about different situations and environments — how does reading create an attentional field through one might encounter or engage with a specific situation (differently)? (Cocker, 2020b).

Pierre Bourdieu, a propósito de cómo hacer hablar a Michel Foucault (Bourdieu, 2000), propone una distinción de las conductas que dirigen la lectura de este autor y que resulta relevante involucrar en este punto de nuestro ejercicio. Concretamente, Bourdieu señala dos. Por un lado, daríamos con un lectorx que lee para comentar lo leído, para socializar una experiencia individual de la lectura bajo las exigencias circunstanciales de los contextos en los que se desarrolla esta conducta, mayoritariamente pedagógicos y escolares. Por otro lado, Bourdieu recupera una distinción en sus propias palabras “medieval” (Bourdieu 2010: 253) para caracterizar el modo de lectura de quien lee para producir, para extraer de la práctica de la lectura no un objeto epistémico —un saber—, sino un conjunto de reglas a partir del cual construir un objeto propio (Bourdieu 2000: 198). Esta conducta que dispone de un conjunto de reglas puede entenderse, en consonancia con el proyecto que moviliza esta sección, como una metodología de orientación del campo o una forma de disponer el juego y sus elementos constitutivos. Daus, Cocker y Séraphin se conducen a través de la práctica lectora como *auctoritas* porque leen para producir un objeto propio, una epistemología vinculada a la experiencia que les permita dar cuenta de sus objetivos y de los encuentros fortuitos que la práctica de las cosas nos desvela.

Esta distinción medieval de Bourdieu —que señala la *auctoritas* de quienes producen conocimiento como la capacidad de autolegitimación de sus lecturas (Bourdieu 2010: 107)— es doblemente pertinente porque también nos permite analizar la transformación de la práctica lectora como espacio social a la luz de su evolución histórica. La dimensión histórica de la lectura localiza a su vez uno de los hallazgos que *Reading on Reading* posibilita al proponer modos de lectura basados en la incorporación del lenguaje como experiencia corporal, es decir, a través de la vocalización de textos leídos en voz alta. La participación en una comunidad efímera producida durante estos actos de lectura es el

resultado de cambios políticos, culturales y económicos en las prácticas lectoras desarrolladas en Occidente, y establece con ellas un diálogo de carácter histórico. Todo ello redunda en uno de los argumentos con el que iniciábamos este análisis: que la investigación artística no emerge de una reflexión abstraída de la práctica artística, con la que solo se relacionaría para ilustrar algunos de sus objetos, es decir, no es una estetización formal de la metodología de divulgación de la investigación; por el contrario, emerge como un campo en el que la intersección de prácticas corporalmente incorporadas habilita una reflexión situada de un marco o una problemática concretas.

En este punto, y acercándonos a las consideraciones finales de esta sección, es enriquecedor revisitar algunas de las principales transformaciones históricas que ha experimentado la lectura como práctica social, resaltando especialmente su dimensión vocal y sonora. Esta dimensión social, como veremos a continuación, no se explica necesariamente por el reconocimiento de un valor público asociado a la misma, sino por las dinámicas de reparto de poder simbólico entre las personas involucradas en la acción lectora.

Reading is an act and I wish to speak of this act and this act alone: of what constitutes it and what surrounds it; not of what it produces (the text, what we read), nor of what precedes it (writing and its choices, publishing and its choices, printing and its choices, distribution and its choices, etc.) (Perec 2008: 174).

This is the first time an “I” is mentioned in the text. There is a difference between reading this sentence silently and reading it out loud in the presence of others. If you want or not, you become an actor of the text. While I re-read out loud I need to change the sentence: “Reading is an act and *he* wishes to speak of this act...” I do not want to be thrown into his I (Cocker, et al., 2020b).

Roger Chartier¹⁴, interlocutor habitual de Pierre Bourdieu, y Guglielmo Cavallo¹⁵ publicaron en el último decenio del siglo XXI un volumen colectivo que da cuenta de una pormenorizada *Historia de la lectura en el mundo occidental* (2001). En él, Jesper Svenbro¹⁶ propone un recorrido histórico de la invención de lo que el autor denomina “lectura silenciosa” en la Grecia arcaica y clásica (Svenbro, 2001). Svenbro da cuenta del uso corriente del verbo “némein” y sus formas compuestas “ananémein”—forma dórica de “némein”—y “epinémein”—forma jónica de la misma voz—. Estos verbos —tres ejemplos

¹⁴ Historiador y profesor emérito en el Collège de France, también director de estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

¹⁵ Profesor de Paleografía griega en la Universidad de La Sapienza de Roma y miembro de la Accademia dei Lincei.

¹⁶ Poeta e investigador, miembro de la Academia Sueca desde 2006.

de la pluralidad de términos griegos con los que se matizaba la amplia definición semántica de la práctica lectora en este periodo— hicieron referencia a la lectura como distribución del contenido de lo escrito, lo que implícitamente indicaba una distribución oral o sonora del texto (Svenbro 2001: 72-73).

Las primeras formas activas del *némein* señalan una modalidad de lectura en la que la pronunciación de las palabras se consideraba un mero instrumento al servicio de la escritura, por lo tanto, también la voz que la pronunciaba. La práctica social de aquel momento demandaba, para que la lectura cobrara sentido, el préstamo de unas voces que no consideraba receptoras del texto. Como el sujeto lector recibía el texto por medio de la escucha, la oralidad de la lectura no implicaba una conducta lectora y muy habitualmente, también en el Imperio Romano hasta bien comenzado el siglo II d. C., era practicada por personas sometidas en régimen de esclavitud (Svenbro 2001: 129). En otras palabras, el lector era un mero distribuidor al que se exigía la incorporación del texto por medio de la oralidad, pero sin reconocerle la experiencia sensible que su propia acción acarreaba. El sujeto primordial era aquel que leía sin pronunciar, a la escucha de lo leído. Estas modalidades de lectura sumaban a una práctica lectora que, de por sí, no podía reducirse a la traducción sonora de los caracteres escritos; la *scriptio continua* planteaba grandes dificultades que la lectura en voz alta debía mediar y superar. En este sistema de escritura, habitual en la escritura en griego de aquel entonces, ni las separaciones entre las palabras ni los signos de puntuación quedaban codificados gráficamente en el texto, por lo que la lectura sólo se hacía significativa de viva voz. No es hasta mediados del siglo V a. C. que se afina este sentido de la distribución oral de la lectura incluyendo semánticamente, por fin, la pronunciación de las palabras como una conducta lectora que también experimenta vocalmente aquello que lee (Svenbro 2001: 73).

La escritura expresa usos sociales de la lectura que no se limitan a su contenido, ya que manifiestan la tensión relacional de los agentes sociales involucrados en una determinada práctica lectora. A partir de los verbos examinados en este periodo histórico, Svenbro nos ofrece tres conclusiones. La primera considera el carácter instrumental de la voz lectora, imprescindible para una descodificación significativa del texto (el análisis del *némein*); la segunda señala una dimensión de significación incompleta en la escritura como técnica, que exige la sonorización de un conjunto de palabras para desentrañar su significado (el *epilégeszai*); la tercera puede explicarse como la consecución lógica de las dos anteriores: si la voz era el instrumento imprescindible para finalizar el acto de escritura, y damos cuenta de la experiencia incorporada de esta acción, entonces los destinatarios de lo escrito no eran lectores, sino

oyentes. En otras palabras, los primeros *akooíontes* escuchaban una lectura, no la leían (Svenbro 2001: 80).

La lectura en Grecia es considerada una práctica predominantemente oral durante la Antigüedad. Bajo distintos usos y en contextos diversos, era realizada como una actividad de recreo pero también como desempeño político y religioso, cuyo aprendizaje estaba estrechamente ligado a la oratoria y a la retórica, y en cuya ejecución la velocidad de lectura denotaba la pertenencia a un estamento social u otro. No es hasta el siglo VI d. C. cuando empieza a popularizarse una modalidad de lectura silenciosa. Los mejores registros normativos sobre esta práctica son los usos de las órdenes cristianas, aunque, curiosamente, es en la liturgia donde se mantiene el valor oral de la lectura como un acto profundamente público y ritual (Svenbro 2001: 160-162).

La lectura en voz alta, o al menos *sotto voce*, se practicaba asimismo durante la *lectio* monástica para que el lector ejercitase la memoria auditiva y muscular de las palabras como base para la *meditatio* (Svenbro 2001: 160).

The passage given voice dissolves the line between witness and witnessed. To read out loud makes the experience of reader and listener merge as one. Moreover, in spoken text, the voice of reader and writer bleed, becoming indissociable, intimately bound. Words are sonorous as much as signifying units. The soundness of a text tested by tongue and lips as much as by the mind (Cocker, 2020).

La puesta en práctica de la lectura de viva voz como metodología de investigación artística resuena necesariamente con estos acontecimientos. Aunque la reconstrucción de la contingencia que ha transformado la lectura como práctica social debería ser analizada mucho más detalladamente, así como su vinculación plural con la escritura, lo expuesto hasta ahora nos permite sostener una serie de intuiciones significativas. Estas activan algunas cuestiones en torno a la relación del campo de la investigación artística y con la producción de un cierto *habitus*, quizá todavía demasiado experimental, inestable, para poder ser caracterizado en profundidad. Sin embargo, para finalizar esta sección y antes de dar paso a una elaboración conclusiva del campo artístico a partir de acústicas no semánticas, trataremos de ofrecer una tentativa.

Cabe pensar, a partir de la línea dirigida por Cocker en *Reading on Reading*, que la movilización de una poética de la atención concreta resuena epistemológicamente, desde la corporalidad como situación imprescindible para la práctica, con la noción bourdieusiana de *habitus*. El diagnóstico de partida del proyecto estudia la práctica lectora como una práctica progresivamente abstraída de la acción corporal, antiguamente representada y concretizada públicamente a través de la oralidad. Involucrar la experiencia

sensible en una práctica como la lectura permite reorientarla hacia una preocupación relacional, comunitaria, hacia una socialización éticamente provechosa si se quiere, que considera la propia subjetividad, siempre corporalmente incorporada, como la circunstancia primera en el trabajo de campo. Actualizar a través de la práctica lectora la experiencia de aquello que somos —seres capaces de racionalidades dialógicas propiciadas por la experiencia sensible y sus afectos— nos permite asomarnos a esos sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas como segunda naturaleza y predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes (Bourdieu, 2007). Gracias a las tres estrategias de poética atencional practicadas durante el ejercicio de lecturas caminantes —o la atención dirigida hacia la relación entre la lectura y el paseo—, los lapsus sonoros —la materialización sonora de las fluctuaciones atencionales durante la lectura— y la circulación de la atención entre momentos distintos de lectura (2020b), Cocker habilita tres vías de acceso para posibles interferencias e interrupciones de un determinado *habitus* a propósito de una práctica extendida de la lectura.

Historizar nuestra relación con la lectura es un modo de liberarnos de lo que la historia puede imponernos como presupuesto inconsciente [...]. Si es verdad que lo que digo de la lectura es producto de las condiciones en las cuales he sido producido como lector, el hecho de tomar conciencia es quizá la única posibilidad de escapar al efecto de esas condiciones. Lo que da una función epistemológica a toda reflexión histórica sobre la lectura (Bourdieu 2010: 255).

What different kinds of sense making are generated through different critical-poetic practices of reading? How does the *how* of reading — the very act, event or process of reading, perhaps even separate from *what* we read — organise us and shape our understandings? How might we reorganise ourselves differently through reading as an aesthetic act? (Cocker, 2020b).

Cerramos esta sección con una última reflexión. En la distinción que Bourdieu señala entre auctor y lector, dos conductas de lectura establecidas a propósito de hacer hablar a un autor (Bourdieu, 2000) y dirimir la evolución que se da entre lo que este autor nombraba como “productores” y “creadores” (Bourdieu 2010: 107), practicantes no de un determinado culto sino del juego de la investigación artística, encontramos una curiosa fórmula de distinción. Sospechamos que la identificación del lector con la modalidad de lectura propia de las instituciones educativas —en las que alguien lee para distribuir lo que se ha leído contándolo de acuerdo con un orden establecido pedagógicamente de antemano— se concibe con base en un *habitus* docente muy concreto. Parece un *habitus* que zanja la posibilidad performativa del habla, es decir, la

posibilidad para que hablando solamente podamos hacer algo con aquello que se dice, un objeto epistémico de algún tipo, aun cuando solo pretendamos distribuir lo que antes hubiéramos leído. Ciertamente Bourdieu no desambigua esta posibilidad, y la caja de herramientas a través de la cual el auctor visibiliza sus lecturas, a propósito de Michel Foucault, no especifica los modos de inscripción para el buen hacer de estas. Quizá por ello resulta relevante señalar, una vez más, la distinción entre lector y auctor como una cuestión más estrechamente relacionada con una cierta conducta u orientación de la posibilidad de conocimiento que de su forma de distribución. Y es que la orientación del campo, la tensión que sostiene con los *habitus* que lo practican, condiciona tanto las formas como los medios de lo que en él se desarrolla.

4. CUANDO EL CAMPO DESAPARECE: CONCLUSIONES TENTATIVAS

“It would be pointless to write a book on field recording by standing on the sidelines and listening at a distance. This is not a plausible position in the field and it is not a recommended perspective when auditioning works elsewhere”

(Wright 2022: 2).

Cocker apela a la necesidad ética de la poética atencional de *Reading on Reading* a través del diálogo con modos de lectura institucionales dentro del campo académico. Este diálogo debe plantearse, según señala Michelle Boulous Walker¹⁷, como el análisis de la reducción utilitarista que se da en la circulación del conocimiento, cuando los hallazgos epistémicos de una determinada investigación pasan a considerarse mera información susceptible de ser citada adecuadamente en el futuro (2016). Este mecanismo de citación que sostiene la función, ahora diremos el *habitus*, de los productores de este campo no puede dejarnos indiferentes en la sección conclusiva del instrumento textual que hemos tratado de hacer sonar a lo largo de estas páginas.

Sin poder entrar en el nivel de detalle que requiere el análisis de los sistemas de citación como herramientas de legitimación del campo académico, nos limitaremos a compartir una serie de hallazgos provenientes de la grabación sonora de campo. Pensamos que estos pueden propiciar interesantes resonancias sobre la *auctoritas* y las orientaciones implícitas que conducen un *habitus* cuando reproduce una práctica de escucha autolegitimada que, sin

¹⁷ Profesora titular de Filosofía en la University of Queensland de Australia.

embargo, propone una lectura errónea y sin justicia del campo que pretende documentar. La homofonía aquí es significativa, especialmente cuando acudimos a lo que Mark Peter Wright¹⁸ ha denominado una técnica de registro que recoge mucho más que la dimensión sonora del campo (Wright, 2022). Esta técnica de documentación es heredera de una serie de conductas y disposiciones, la mayoría de las veces orientaciones explícitas del documentalista en el propio campo y atravesadas de estructuras epistémicas coloniales y antropocentristas. Wright cuestiona la separación categórica del binomio cultura-naturaleza a partir de la experiencia adquirida en el desempeño de su propia práctica artística. Para ello, problematiza uno de los objetivos históricos del documentalista: la extracción de material sonoro de un cierto ecosistema sin dar cuenta de su presencia allí. A la luz de lo expuesto anteriormente, podemos relacionar esta práctica con la de quien trata de lograr una *auctoritas* basada en la fantasía de una lectura esencialista del campo. Este tipo de lectura invisibiliza la incorporación de quien realiza el acto de lectura en el campo en el que inevitablemente se involucra. Una lectura que, además, articula la objetividad de sus hallazgos por medio de la desmaterialización de su propia presencia como lector siempre situado, esto es, necesariamente parcial y vulnerable.

Para responder, sería necesario contar las citas, analizar su forma y su función, relacionándolas al contexto textual y al contexto social, y especialmente a la posición social del autor de la cita. Quizá así se comprendería mejor lo que se hace cuando se cita a un autor (Bourdieu 2000: 197).

Field recordists are engaged in the negotiation of their own ongoing absence. Self-erasure can be critiqued as a form of ethnographic abuse, where the agency of a recorded subject is undermined through the hierarchical figure of the nonidentifiable, silent observer. Reciprocity is subsequently negated in the field as the environment along with its inhabitants and sounds are recorded with presumed impunity [...]. A friction-free ethos of recording is hardwired into the field; ethics can easily be wavered (Wright 2022: 27).

Esperamos haber ofrecido contundentes intuiciones acerca de la investigación artística como campo capaz de habilitar nuevas posibilidades para la orientación y reorientación de objetos epistémicos, especialmente a través de la vinculación que sus prácticas establecen con las condiciones incorporadas y materiales de su producción. Si algo debe quedar de todo ello, sea la

¹⁸ Artista e investigador en el London College of Communication, interesado en la intersección de los estudios sonicos, la pedagogía experimental y la teoría crítica.

consideración de la experiencia sensible como situación relevante para la reflexión teórica gracias especialmente a su deseable indeterminación, y a partir de la que encontramos una serie de resonancias significativas con la teoría social de Pierre Bourdieu. En lo que respecta a las nociones de *habitus* y campo, su lectura práctica puede habilitar una acústica ético-estética relevante, siguiendo los planteamientos de las artistas investigadoras citadas en este trabajo. A través del juego de sus sistemas de referencia y autorreferencialidad, es nuestro objetivo dar pie a la pregunta, todavía por desarrollar, sobre aquello que no oímos cuando suenan los campos en los que nuestra investigación transcurre, si debemos cambiar de lugar para afinar nuestra escucha o si, por el contrario, sería mejor enfocar nuestra atención en aquellas estructuras estructurantes que interfieren con ella.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLANDER, A. (2008). Finding your way through the woods – experiences in artistic research. *Nordic Theatre Studies*, Volumen 20, pp. 28-41.
- BORGDORFF, H. y SCHWAB, M. (2012). Boundary Work: An Interview. En: *The conflict of the faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, pp. 174-183.
- BOULOUS WALKER, M. (2016). *Slow Philosophy: Reading Against the Institution*. Sidney: Bloomsbury Publishing.
- BOURDIEU, P. (2000). ¿Qué es hacer hablar a un autor? A propósito de Michel Foucault. En: *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 197-203.
- BOURDIEU, P. (2003). Pero ¿quién creó a los creadores?. En: *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones AKAL, pp. 205-219.
- BOURDIEU, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BOURDIEU, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- COCKER, E. (2013). Tactics for Not Knowing: Preparing for the Unexpected.. En: E. Fisher y R. Fortnum, edits. *On not knowing. How artist think*. Black Dog Publishing.
- COCKER, E. (2020a). *Research Catalogue: Reading on Reading. Poetics of Attention: Reading / Feeling*. [En línea] Disponible en: <https://www.researchcatalogue.net/view/618624/687606> [Último acceso: 14 octubre 2024].

- COCKER, E. (2020b). *Research Catalogue: Reading on Reading. Reading as a Poetic-Aesthetic Act.* [En línea] Disponible en: <https://www.researchcatalogue.net/view/618624/687606> [Último acceso: 14 octubre 2024].
- COCKER, E., DAUS, C. y SÉRAPHIN, L. (2019). *Reading on Reading.* [Arte] (Research Pavilion #3, Venice).
- COCKER, E., DAUS, C. y SÉRAPHIN, L. (2020a). *Research Catalogue: Reading on Reading.* [En línea] Disponible en: <https://www.researchcatalogue.net/view/618624/618625> [Último acceso: 14 octubre 2024].
- COCKER, E., DAUS, C. y SÉRAPHIN, L. (2020b). *Research Catalogue: Reading on Reading.* *Textorium.* [En línea] Disponible en: <https://www.researchcatalogue.net/view/618624/698449/717/12> [Último acceso: 14 octubre 2024].
- COLLINS, R. y MATSCHULAT, A. (2023). *Energies, not forms, not figures.* [Arte] (Funded by Royal Society of Edinburgh, Grant no. 1827).
- LEPECKI, A. (2018). *Idiorítmia o en l'esdeveniment d'una trobada.* Barcelona: Arcadia.
- MERCHANT, C. (1980). *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution.* Nueva York: Harper and Row.
- MIGNOLO, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la Modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad.* Buenos Aires: Ediciones del signo.
- PEREC, G. (2008). Reading: A Socio-Phsycological Outline. En: *Species of Spaces and Other Pieces.* Londres: Penguin Books, pp. 174-185.
- ROGOFF, I. (2010). Practicing Research: Singularising Knowledge. *MaHKUzine: #9: Summer 2010, Doing Dissemination.*, Volumen 9, pp. 38-42.
- SCHECHNER, R. (2012). *Estudios de la representación: una introducción.* México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHIESSER, G. (2015). What is at Stake? Qu'est ce que l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today. *Arts, Research, Innovation and Society*, Volumen 1, pp. 197-209.
- SNOW, C. P. (1993). *The Two Cultures.* Segunda edición ed. Cambridge: Cambridge University Press.

- SVENBRO, J. (2001). La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa. En: G. Cavallo y R. Chartier, edits. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, Ediciones Santillana, pp. 67-104.
- VILAR, G. (2018). Does Artistic Research Produce Knowledge? A Five-Fold Distinction. *Estudis Escènics*, Issue 43.
- WRIGHT, M. P. (2022). *Listening after Nature. Field Recording, Ecology and Critical Practice*. Londres: Bloomsbury Books.

Recibido: 14.10.2024

Aceptado: 10.04.2025

María del Buey Cañas es artista e investigadora. En la actualidad, desarrolla su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid como Investigadora Predoctoral PIPF-CM. En 2020 terminó sus estudios de máster en el National College of Art and Design de Dublín. Trabaja regularmente con la Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España y con el Ensemble BallArte. Ha colaborado como co-directora de la plataforma y galería Catalyst Arts, radicada en Belfast (2021); con Medialab-Prado (2019); y con el Instituto Cervantes Dublín (2021), donde expuso el proyecto *The Zone* (Dublín, 2020). También ha comisariado la participación de la AMEE en la primera edición de The Listening Biennial (2021) junto a Alberto García Aznar, y en la segunda edición The Listening Biennial (2023) junto a Víctor Aguado Machuca. maria.delbuey@uam.es