

VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015



EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL SUR

VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel / Daiana Agesta... [et al.]; editado por Omar Chauvié ... [et al.]. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-655-222-6

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Agesta, Daiana II. Chauvié, Omar, ed.

CDD 300.72



Editorial de la Universidad Nacional del Sur |
Santiago del Estero 639 | B8000HZK Bahía Blanca | Argentina
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar
Facebook: EdiUNS | Twitter: EditorialUNS



Libro
Universitario
Argentino

Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes n.º 11723 y 25446.

El contenido de los artículos es de exclusiva responsabilidad de los autores.

Queda hecho el depósito que establece la Ley n.º 11723.

Bahía Blanca, Argentina, julio de 2019.

© 2019, Ediuns.

VI Jornadas de Investigación en Humanidades “Homenaje a Cecilia Borel”
Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur
30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015

Coordinación
Lic. Laura Orsi

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca.
Declaradas de Interés Educativo por la provincia de Buenos Aires en la sesión del 4 de septiembre de 2015 Resolución n.º 1665/2015-, Expediente n.º 5801361392/15

Autoridades

Universidad Nacional del Sur

Rector: Dr. Mario Ricardo Sabbatini
Vicerrectora: Mg. Claudia Patricia Legnini
Secretario General de Ciencia y Tecnología: Dr. Sergio Vera
Departamento de Humanidades
Directora Decana: Lic. Silvia T. Álvarez
Vicedecana: Lic. Laura Rodríguez
Secretario Académico: Dr. Leandro Di Gresia
Secretaria de Investigación, Posgrado y Formación Continua: Lic. Laura Orsi
Secretario de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Diego Poggiese

Comisión Organizadora

Srta. Daiana Agesta
Dra. Marcela Aguirrezabala
Dr. Sebastián Alioto
Lic. Carolina Baudriz
Lic. Clarisa Borgani
Prof. Lucas Brodersen
Lic. Gonzalo Cabezas
Dra. Rebeca Canclini
Lic. Norma Crotti
Srta. Victoria De Angelis

Lic. Mabel Díaz
Dra. Marta Domínguez
Srta. M. Bernarda Fernández Vita
Srta. Ana Julieta García
Srta. Florencia Garrido Larreguy
Dra. M. Mercedes González Coll
Mg. Laura Iriarte
Sr. Lucio Emmanuel Martin
Mg. Virginia Martin
Esp. Andrea Montano
Lic. Lorena Montero
Psic. M. Andrea Negrete
Srta. M. Belén Randazzo
Dra. Diana Ribas
Srta. Valentina Riganti
Sr. Esteban Sánchez
Mg. Viviana Sassi
Lic. José Pablo Schmidt
Dra. Marcela Tejerina
Dra. Sandra Uicich
Prof. Denise Vargas

Comisión Académica

Dr. Sandro Abate (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Aguirrezabala (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Amar Sánchez (Universidad de California, Irvine)
Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa)
Dra. Adriana María Arpini (Universidad Nacional de Cuyo)
Dr. Marcelo Auday (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Azcuy Ameghino (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Fernando Bahr (Universidad Nacional del Litoral – CONICET)
Dra. M. Cecilia Barelli (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Raúl Bernal Meza (Universidad del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Hugo Biagini (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dr. Lincoln Bizzozero (Universidad de La República, Uruguay)
Dra. Mercedes Isabel Blanco (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Gustavo Bodanza (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Roberto Bustos Cara (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Mabel Cernadas (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Laura Cristina del Valle (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Devés (Universidad de Santiago de Chile)
Dra. Marta Domínguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Oscar Esquisabel (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)

Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dra. Ana Fernández Garay (Universidad Nacional de La Pampa – CONICET)
Dra. Estela Fernández Nadal (Universidad Nacional de Cuyo – CONICET)
Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Lidia Gambon (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Ricardo García (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Viviana Gastaldi (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario)
Dra. Graciela Hernández (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Yolanda Hipperdinger (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Silvina Jensen (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Juan Francisco Jimenez (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Mercedes González Coll (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Luisa La Fico Guzzo (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Javier Legris (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dra. Celina Lértora (Universidad del Salvador – CONICET)
Dr. Fernando Lizárraga (Universidad Nacional del Comahue - CONICET)
Dra. Elisa Lucarelli (Universidad de Buenos Aires)
Mg. Ana María Malet (Universidad Nacional del Sur)
Prof. Raúl Mandrini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dra. Stella Maris Martini (Universidad de Buenos Aires)
Dr. Raúl Menghini (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elda Monetti (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Rodrigo Moro (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Lidia Nacuzzi (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Ricardo Pasolini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Sergio Pastormerlo (Universidad Nacional de La Plata)
Dra. Dina Picotti (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Luis Porta (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)
Dra. M. Alejandra Pupio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Alicia Ramadori (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Silvia Ratto (Universidad de Buenos Aires)
Dra. Diana Ribas (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elizabeth Rigatuso (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Lic. Adriana Rodríguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Hernán Silva (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Tejerina (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Fernando Tohmé (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Fabiana Tolcachier (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Patricia Vallejos (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Irene Vasilachis (CEIL – CONICET)
Dra. María Celia Vázquez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Daniel Villar (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Emilio Zaina (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Zubieta (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Omar **Chauvie**
Raúl **Domínguez**
Ana María **Zubieta**
(Editores)

Arte y literatura.

La travesía de la traducción, la
estética, la ética y la política

Volumen 1

Índice

Estadía en un templo zen: la mirada de Michel Foucault.....	9
<i>Daiana Agesta</i>	
Politicidad del diseño y la palabra poética	15
<i>Omar Chauvié</i>	
El malestar en la guasa: apuntes para una crítica de la sátira después de <i>Charlie Hebdo</i>	21
<i>Claudio Ariel Dobal</i>	
John Cheever y Raymond Carver: un nuevo viaje en el tren	29
<i>Iván Hoffstetter</i>	
Una nueva presencia: el yo que corrige en <i>El espectáculo del tiempo</i> de Juan José Becerra	34
<i>Virginia C. Martin</i>	
A una cierta distancia	40
<i>Leticia Molinari</i>	
“Pura memoria”: experiencia de exilio, representaciones de la realidad y de la identidad social de la nación	46
<i>Fernanda Palo Prado</i>	
Traducciones castellanas de Séneca en el siglo XV. A propósito de <i>Floresta de Philosophos</i>	52
<i>Alicia Ramadori</i>	
Bioarte: estética de una militancia ecológica extrema.....	59
<i>Aldana Tellechea</i>	

Bioarte: estética de una militancia ecológica extrema

Aldana Tellechea

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral

aldana.tellechea@gmail.com

El presente trabajo pretende analizar el bioarte como un discurso reciente de las artes que, emergiendo para plantear una alternativa a la comunicación antropocéntrica establecida entre la humanidad y la naturaleza, podría considerársele como una nueva forma de militancia ecologista. Con modos extremos de producción, este arte evita una mirada de dominación del medio para configurarse a través de ejercicios estéticos interdisciplinarios que plantean nuevos compromisos éticos y políticos: visibilizar las prácticas científicas que se realizan sobre organismos vivos en los laboratorios, y eliminar las asimetrías de poder en la relación humanidad-naturaleza.

Para plantear este discurso como una estética de militancia ecológica, se analizará el proyecto *May the horse live in me* (2011) de *Art Orienté Objet (AOO)* para luego proponer cuáles son las características formales que, al compartirlas con proyectos regionales de bioarte, permiten nuevos debates éticos y epistemológicos en el campo de estudio de las artes.

Por lo tanto, los interrogantes que se intentarán responder serán cuatro. Por un lado, dadas las características formales de la obra, ¿qué propiedades permiten interpretar los roles de ambos artistas ya no como “creadores”, sino como “programadores”? Por otra parte, frente al evidente cambio de paradigma que las artes atraviesan últimamente, ¿cuál es la estrategia de impacto que *AOO* pone en funcionamiento para conducir al público hacia una reflexión? ¿Qué lograron poner en evidencia ante el conocimiento general del público? ¿Cuál es la característica que, funcionando como denominador común de obras de artistas contemporáneos latinoamericanos —como Eduardo Kac o Joaquín Fargas—, aporta a nuevos debates éticos y epistémicos dentro del campo de investigación en artes?

El cuerpo como soporte, el artista como programador

Es innegable que, hace décadas, estamos asistiendo a un cambio cultural y de paradigma. En lo que respecta al campo de las artes visuales, Graciela Speranza deposita en Marcel Duchamp el inicio de un giro conceptual que inevitablemente sigue afectando al modo en el que las prácticas artísticas son concebidas por los artistas e interpretadas por el público. El bioarte es una consecuencia más de estos cambios iniciados desde Duchamp: si nos detenemos en la obra a analizarse aquí, algunos de los aspectos donde pueden visualizarse las consecuencias del impacto de Duchamp es en la evaporación de los soportes tradicionales, el trabajo a partir de objetos ya dados, y la mixtura de medios y lenguajes. Así como están presentes en los *readymade*, estos rasgos también pueden encontrarse en *May the horse*

live in me: por un lado, el soporte que involucra buena parte de la obra es el cuerpo mismo de Marion Laval-Jeantet (integrante del dúo); por otro lado, el desarrollo de la obra se logró no a partir de la manipulación de materiales brutos, sino interviniendo material ya dado (que, no siendo un dato menor, se trata de materia viva); y por último, la obra en sí está conformada por diversos lenguajes. En este último aspecto, el proyecto contó la colaboración de científicos y médicos que trabajaron conjuntamente con Benoît Mangin (segundo integrante del dúo), y además se destacó por concluirse con un lenguaje performático propio de las artes escénicas para, luego sí, difundirse en la red gracias al manejo de lenguajes audiovisuales que permitieron la grabación de dicha actuación realizada en Galería *Kapelica*.

Ahora bien, ¿por qué el bioarte resulta ser una consecuencia más de este “efecto Duchamp”, así denominado por Speranza? los cambios iniciados a partir de sus obras fueron adquiriendo, en las últimas décadas, cada vez más novedosas y variadas formas. Tal como Walter Benjamin sentenció en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el impacto de los nuevos medios de reproducción afectó inevitablemente el aura que envolvía a las obras de arte no sólo como piezas únicas, sino como objetos de mercado y consumo. Nicolás Bourriaud, en su ensayo *Postproducción*, resalta el gran número de artistas que, a partir de los 90, comienzan a involucrarse en prácticas artísticas que necesariamente “interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (Bourriaud, 2007: 7). De esta manera, dado que los materiales a trabajar ya no son material en bruto como sería el lienzo o la arcilla, sino que son objetos dados y en circulación, el mercado cultural se vuelve una gigantesca estantería de materiales que el artista puede manipular.

En este manejo de objetos circundantes, los escasos vestigios románticos de la figura del artista como creador de su obra (entendiéndose por creador aquel que produce partiendo de la nada), terminan de desaparecer. Lo mismo sucede con el concepto de originalidad: dado que las producciones se configuran como un *patchwork* de piezas ya dadas, el artista ya no es entendido como un creador que compone, sino como un programador que manipula. “La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?” (Bourriaud, 2007: 13). Así como el contexto mismo se vuelve matriz de trabajo y su metodología de producción consiste en apropiarse de información circundante y modificarla, esto ha culminado en la expansión de las artes hacia fuera de sus campos específicos. El artista ya no sólo no trabaja con materias primas, sino que tampoco trabaja en solitario. Dos de los campos con los que se ha comenzado a articular últimamente son el telemático y el biotecnológico. El bioarte, entendido como aquellas prácticas artísticas donde se trabaja con la biotecnología tanto como asunto o como medio de producción, es uno de los nuevos discursos resultantes de estos desplazamientos hacia otros campos. Del mismo modo que Bourriaud describe al DJ como un “programador” que se apodera de información para modificarla, el bioartista también lo hace, con una salvedad que no resulta dato menor: aquello que manipula no son objetos inanimados, sino materia viva.

Siguiendo este mismo razonamiento, en “Arte vivo”, Vilém Flusser sostiene que existen dos tipos de creatividad: la “variacional”, que consiste en crear nuevas formas variando la información disponible, y la “trascendente”, que produce a partir de la introducción de elementos extraños o “ruidos” en matrices dadas. Eduardo Kac, artista pionero del bioarte, luego de las críticas recibidas tras el nacimiento de *Alba* —la coneja flúo nacida a partir de la aplicación en su embrión de la Proteína Verde Fluorescente de la medusa *Aequorea Victoria*—, argumentó su modificación genética sosteniendo que el humano es partícipe de cambios genéticos en animales desde tiempos remotos, como lo es la crianza de perros de raza. Sin embargo, esta práctica sólo podría catalogarse como “creatividad variacional”: del total de genes disponibles en dos canes, se obtiene un nuevo modelo mediante cruza

en varias generaciones. El bioarte traspasa esa barrera para ir más lejos: su modo de producción es “trascendente” porque trabaja a partir de la introducción de elementos externos en organismos vivos. Así, “el artista literalmente se convierte en un programador genético que es capaz de crear formas de vida al escribirlas o al alterar ese código” (Kac, 1998: s/d).

Ahora bien, ¿cuáles son las características formales de *May the horse live in me* que permiten interpretar los roles de ambos artistas como “programadores” también? En la performance de 90 minutos que se llevó a cabo en la capital de Eslovenia, Liubliana, el público primero pudo apreciar la última dosis de inmunoglobulinas equinas que Marion Laval-Jeantet recibió en su cuerpo para luego llevarse a cabo un acto de comunicación entre ella, quien vestía unas prótesis de pezuñas en sus piernas, y el animal donante de anticuerpos. Seguidamente, el público pudo acercarse a observar las muestras de sangre híbrida que, tras ser extraídas del cuerpo de Marion, se coagularon. Lo interesante de esta transfusión sanguínea es que no fue completa. Hubo una previa selección de sus componentes: mientras se excluyeron los eritrocitos más citotóxicos y macrófagos, aquel componente que dejaron fue la inmunoglobulina, ya que se encarga de transferir información a todos los órganos del cuerpo. Otra particularidad de esta obra es que las transfusiones realizadas fueron cuidadosamente dosificadas para evitar una posible intoxicación. De este modo, podría afirmarse que AOO realizó un prolijo trabajo de programación, ya que como resultado de una práctica de “creatividad trascendente”, la obra se basó en la introducción de material genético equino —“ruidos”— en una materia ya informada, la cual resultó ser el cuerpo de la artista como principal soporte de la obra.

Cambios en la estrategia de impacto: De la representación a la presentación

A pesar de los crecientes problemas epistemológicos que la ciencia moderna enfrenta con su pretendida objetividad, el aumento de la responsabilidad política que los técnicos deben enfrentar ante la amenaza de una inminente tecnocracia, y la sensación de exilio experimentada por los artistas, en una conferencia en la *Maison de la Culture* a principios de 1982, Vilém Flusser se mantenía optimista y esbozaba una utopía. Frente al agotamiento del paradigma moderno, esta utopía consistía en sintetizar la ciencia y el arte bajo el signo de la política. ¿Cómo? logrando una superación de la técnica moderna a partir de una ciencia informada por el arte y un arte informado por la ciencia. En otras palabras, Flusser planteaba la posibilidad de un conocimiento ya no objetivo ni subjetivo, sino intersubjetivo en el que ambos campos se concretizaran políticamente para que en un futuro las facultades de arte se articularan con laboratorios y viceversa.

Curiosamente, seis años después, Flusser afirmaba en “Arte vivo” el resurgimiento de un modo de entender el arte que, antiguamente, los latinos denominaban *ars vivendi*. Este planteo surgió a raíz de cómo las dos recientes revoluciones —la telemática y la biotecnológica— influenciaron todos los campos de conocimiento, y más específicamente, el artístico. El descubrimiento de la información genética como un material potencialmente manipulable revolucionó el vínculo arte-ciencia al punto que ambos, últimamente y con el bioarte como manifestación principal, comenzaron a trabajar conjuntamente. Mientras su utopía parecía volverse realidad, Flusser preguntó: “¿Cómo, después de tal descubrimiento, seguir haciendo obras de arte inanimadas (esculturas, cuadros, libros, partituras, películas, hologramas)? ¿La biotecnología, el arte de lo vivo, las artes vivas, no acabarán con las demás artes?” (Flusser, 2007: s/d).

Si bien considero que sería muy apresurado afirmar que el bioarte podría terminar con las demás formas de expresión, es justo reconocer que sus producciones, al pasar de la representación plasmada e

inanimada a la presentación de materia viva, generan el impacto necesario para poder instalar nuevamente al arte, la ética, las prácticas científicas y el modo en el que entendemos lo “vivo”, en el centro del debate epistemológico contemporáneo. La estrategia utilizada por *AOO* para conducir al público hacia una reflexión sobre el riesgo que implica manipular biotecnológicamente materia viva fue generar todo un contexto de tensión e incertidumbre alrededor de la última dosis que Marion recibió durante la performance. Dado que tres meses antes fue intervenida con inmunoglobulinas de cuarenta equinos diferentes, se esperaba que al momento de la performance, su cuerpo ya tendría como recuerdo los anticuerpos necesarios para resistir la hibridación y evitar un shock anafiláctico. El laboratorio con el que trabajaron durante la investigación estaba muy interesado en averiguar cómo las inmunoglobulinas animales influyen en la conducta humana; sin embargo, tras considerar que la última inyección era muy arriesgada, se abrieron al proyecto, y continuar con la investigación dependía de Marion. Y si bien teóricamente su cuerpo estaba preparado para tal intervención, los inmunólogos habían advertido que debían considerar que el experimento podía no salir acorde a lo planeado.

El día de la performance, mientras una pantalla proyectaba la ruta de las células equinas a través del organismo, un equipo de primeros auxilios se encontraba presente en la galería, atento a cualquier signo de intoxicación. Consiguiendo generar tal clima de tensión, ¿qué se logró poner en evidencia ante al conocimiento del público? Tras reubicar una práctica que siempre estuvo vinculada al espacio privado de laboratorios científicos, *AOO* llevó a una galería de arte una experiencia de modificación genética para volver públicas estas prácticas y generar una reflexión sobre sus consecuencias. Marion decidió asumir riesgos que cientos de animales viven en los laboratorios tras ser mantenidos con vida únicamente para concretar ciertos objetivos investigativos científicos. ¿Por qué, a pesar de su evidente interés, los inmunólogos decidieron alejarse al momento de experimentar sobre el cuerpo Marion? *AOO* puso sobre la mesa de debate el modo en que la ciencia no le pide permiso a la vida animal para someter sus cuerpos a experimentaciones que únicamente favorecen a los avances en salud humana. Con un evidente compromiso político-ecológico, el dúo no se divorció de la ciencia para llevar a cabo su activismo: por el contrario, lo tomó como herramienta de investigación y demostró que es posible que arte y ciencia avancen conjuntamente descubriendo nuevos horizontes de conocimiento sobre nuestra biósfera, nuestro funcionamiento físico-mental, fundando otra comunicación con los animales. Estos, concebidos ya no como seres subordinados a las investigaciones, sino como pares. De la representación a la presentación hay una estrategia de impacto visual que fuerza al espectador a replantearse no sólo el modo en el que se concibe actualmente la vida animal, sino que también plantea derribar los mitos románticos que vinculan al arte únicamente con lo emocional y no con un trabajo que requiere articulación cognitiva y epistemológica.

Esta misma estrategia puede observarse, en nuestra región, tanto en la producción del brasileño Eduardo Kac como en la del argentino Joaquín Fargas. En el caso del brasileño, proyectos como *GFP Bunny* o *Edunia* también trabajan desde la presentación de seres híbridos que, en lugar de ser diseñados para el beneficio humano, son concebidos como seres que el mismo bioartista se compromete a cuidar y amar. En el caso de Fargas, si bien *Proyecto Biósfera* no involucra hibridación, sí requiere de manipulación de materia viva para encapsularse luego en esferas herméticas que, en lugar de representar la fragilidad de la biósfera en nuestro planeta a través de recursos inanimados (como una pintura), presenta literalmente, en un formato que cabe en la palma de la mano del espectador, micro-biósféricas que sólo necesitan de luz solar para mantener vivos los organismos encapsulados.

Conclusión

Actualmente la presentación de materia viva dentro del escenario de las artes impacta directamente al público, ya que al involucrar organismos vivos, estos proyectos difícilmente pasan desapercibidos. ¿Pero qué sucede con los campos de investigación en artes? ¿Cuál es la característica que, funcionando como denominador común de estas obras, aporta a nuevos debates éticos y epistémicos dentro su campo?

Estos proyectos, que manipulan materia viva para dar pie a nuevos organismos vivos o modificar los existentes, tienen como común denominador el cuestionamiento de la visión antropocéntrica actual a tal punto que permiten el resurgir de interrogantes como: ¿Qué distingue a lo vivo de lo no-vivo? ¿Por qué la manipulación genética es escasamente cuestionada en laboratorios pero es fuertemente rechazada en contextos artísticos? ¿Por qué los riesgos son tomados en consideración únicamente cuando involucran vida humana? Si es ético que científicos manipulen materia viva, ¿por qué no en el caso de artistas?

Aún sin respuestas concretas, estos interrogantes permiten que debates en torno al miedo a la eugenesia, guerras biológicas, y explotación animal sean abordados desde el cuestionamiento de una visión antropocéntrica que no reconoce sus hipocresías e impiden una nueva política de comprensión y cuidado de la vida, independientemente de su origen natural, híbrido o artificial. Y dado que el descubrimiento de la existencia de información genética conlleva a poder modificarla, inventar nuevas combinaciones genéticas y dar origen a nuevos discursos desde lo que ya está vivo, la relación arte-ciencia deja de establecerse en línea descendiente, con una ciencia que funciona como emisora del conocimiento y un arte que recibe para metaforizar su información. Más bien, se ha conseguido una paridad en la que ambos, al querer dominar una misma técnica que permita la manipulación de lo vivo, trabajan conjuntamente, ofreciendo nuevos campos de conocimiento y modos discursivos.

Finalmente, se puede concluir que *May the horse live in me*, como resultado de una investigación en artes, no fue una práctica que enriqueció únicamente a instituciones artísticas o a sus artistas, sino a otros campos del saber. A la etología, le aportó otro método de observación de las conductas animales por medio del uso de prótesis e hibridación sanguínea, proponiendo una “eto-etnología” como nuevo modelo de estudio que se encarga del estudio de las conductas de animales y humanos en recíproca relación; a la inmunología, ha sumado avances en la reacción de anticuerpos humanos ante la inmersión de inmunoglobulinas provenientes de otros animales siendo, además, testeada ya no en especies con similar sistema inmunológico al humano sino sobre el mismo cuerpo humano; y a la neuropsicología, avances en la exploración de nuevos usos de la estructura del sistema nervioso. De esta manera, el bioarte se acerca como un discurso que está configurando hoy el desafío de plantear una alternativa al agotamiento del paradigma moderno, el que presenta dificultades no sólo en su ética y metafísica por apuntar a una nueva capacidad de entender la vida sobrepasando la división yo/no-yo, sino también en su estética. Y cuando de estética se trata, el bioarte propone cuestionarle a la modernidad su ontología, ya que se pregunta por la naturaleza de su objeto de estudio —es decir, qué puede considerarse por ser y no-ser—; su epistemología, ya que cuestiona cómo la investigación artística no debería necesitar mentir para contar con la colaboración de laboratorios; y por último, su metodología, dado que la hibridación requiere de la utilización de técnicas y prácticas que hasta hace poco sólo eran consideradas válidas dentro de laboratorios de investigación científica.

Bibliografía

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Flusser, V. (1998). “Arte vivo”, en: *Ficções Filosóficas*, São Paulo, Editora da Universidades de São Paulo, pp. 83-88.

Flusser, V. (1998). “Creación científica y artística”, en: *Ficções Filosóficas*, São Paulo, Editora da Universidades de São Paulo, pp. 171-176.

Kac, E. (1998). “El Arte Transgénico”, en: *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 6, n. 11. Disponible en: <http://www.ekac.org/transgenico.html>. Consultado el 08 de julio de 2015.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.