

BIOARTE Y BIOPOLÍTICA: POLÍTICAS POS- ORGÁNICAS

*Bioart and biopolitics:
post-organics politics*

[Redacted]

[Redacted]

Ayelén Zaretti

[Redacted]

CONICET, Comahue
Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura

Correo electrónico:
ayezaretti@yahoo.com.ar

[Redacted]

[Redacted]

Emiliano Sacchi

[Redacted]

CONICET, Comahue
Centro Universitario Regional Zona Atlántica

Correo electrónico:
emiliano_sacchi@yahoo.com

DOI: [https://doi.org/ 10.37127/25393995.51](https://doi.org/10.37127/25393995.51)

Resumen

Las transformaciones socio-técnicas recientes han transformado nuestra experiencia de la cultura. En ese marco el cuerpo en tanto organismo funcional productor y reproductor de la modernidad ha dado lugar a otras experiencias de la corporalidad. La informatización, molecularización, genetización de la vida han desdibujado los límites del cuerpo-organismo, los saberes y poderes actuales trazan nuevas líneas de visibilidad y enunciabilidad del cuerpo. Éste descompuesto en un plano pos-orgánico deviene objeto de diseño y perfeccionamiento de acuerdo con las transformaciones de un capitalismo cada vez más semiótico e informacional que obtura otros cuerpos virtualmente posibles. Sin embargo, esta misma experiencia es capaz de funcionar críticamente frente a las lógicas modernas, carcomiendo desde dentro las normas y comportamientos para la reproducción material del mundo contemporáneo. En ese sentido, el bioarte y el arte transgénico, permiten poner de relieve algunos rasgos de esta transformación y de las tensiones tecno-políticas que la habitan.

Palabras clave:

Bioarte, Biopolítica, Ciencias de la Vida – información, Biotecnología.

Abstract

Recent socio-technical transformations have transformed our experience of culture. In this context, the body as a functional organism that produces and reproduces modernity has given rise to other experiences of corporality. The computerization, molecularization, genetization of life have blurred the limits of the body-organism, the current knowledge and powers draw new lines of visibility and the body's enunciability. This decomposed in a post-organic plane becomes the object of design and improvement according to the transformations of an increasingly semiotic and informational capitalism that clogs other bodies that are virtually possible. However, this same experience is capable of working critically against modern logics, eating away from the norms and behaviors for the material reproduction of the contemporary world. In this sense, bioart and transgenic art allow to highlight some features of this transformation and the techno-political tensions that inhabit it.

Keywords:

Bioart, Biopolitics, Life Science, information, Biotechnology

“La biología ha pasado de ser una ciencia centrada en el organismo, entendido en términos funcionalistas, a una que estudia máquinas tecnológicas automatizadas, entendidas en términos de sistemas cibernéticos”.

D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, 1995.

Este trabajo surge de la superposición de dos investigaciones paralelas y un terreno común. Una que pretende formular algunos interrogantes que permitan actualizar el diagnóstico foucaulteano sobre la biopolítica a partir de las transformaciones epistémico-políticas del siglo XX, y otra, que se interroga por nuestra experiencia de la corporalidad a partir de una serie de cuestiones iluminadas por el bioarte.

En primer lugar, entonces, la cuestión que comunica a estas dos búsquedas es la de la vida en la actualidad, la de la vida y la actualidad. Búsquedas que remiten a una serie de preguntas: ¿Qué es la vida hoy? ¿Qué quiere decir ser un ser viviente para nosotros? ¿Cómo se ha constituido esta experiencia de lo viviente y de la corporalidad? Más precisamente aún ¿cuáles son las tecnologías de poder, las técnicas de saber, los procesos de subjetivación que han configurado esta experiencia? Dicho de otra forma, ambas búsquedas se interrogan por las relaciones entre vida-saber-poder o vida-técnica-poder y cómo estas configuran nuestro presente, y más precisamente, por el rol de la biotecnología en esa configuración.

Efectivamente, tanto el bioarte como la biopolítica no son pensables en nuestra actualidad sino es a partir de la biotecnología. En cierta forma se trata en ambos casos de un bio-tecno-ar-

te y de una bio-tecno-política. En ese sentido afirma Roberto Espósito (2005), siguiendo muy de cerca a Donna Haraway, que la relación entre vida y política hoy -podemos agregar: entre vida y arte- pasa a través de “un filtro biotecnológico” (p. 207). De tal modo, la biotecnología y las transformaciones que ésta implica para lo que entendemos por vida, por cuerpo, por organismo, demarca el terreno común a partir del cual pueden dialogar una investigación sobre la biopolítica y el bioarte en nuestro presente.

Bioarte

Aunque una definición genérica parece resistirse todavía, las prácticas que han sido aunadas bajo el nombre de “bioarte” tendrán como característica diferencial la utilización de las biotecnologías y sus técnicas específicas, como medio de producción. Se trata de la manipulación de material biológico para la “creación de vida” y de la comprensión de esta creación en términos artísticos. Así, para los bioartistas, la producción de vida es producción de arte.

Sus trabajos se componen como proyectos de investigación desarrollados en laboratorios de la mano de científicos e ingenieros, cuando no son los mismos artistas quienes son ingenieros o científicos y viceversa. Prótesis robóticas, pedazos de cuerpo humano, células, tejidos y fluidos de todos los reinos naturales, que inte-

ractúan entre sí y con quien quiera participar como interlocutor, hacen de esta vanguardia una de las más firmes y novedosas del recién iniciado siglo XXI.

Si con las vanguardias de principios del siglo XX el arte buscaba acercarse a la vida cotidiana, en la actualidad, irá al encuentro de la ciencia aplicada a la vida, se meterá con la “vida misma”, entendida ésta según la nueva episteme de las ciencias de la vida en un sentido informacional y molecular, es decir, como código, lenguaje, programa (Sacchi, 2013). En ese encuentro, ciencia y arte serán capaces de interpretar y manipular una naturaleza desacralizada para componer nuevas formas, estructuras, lenguajes vivientes, capaces de cuestionar el estatuto mismo de lo vivo.

El encuentro que el bioarte supone entre el arte y las ciencias biológicas implica una puesta en tensión de sus límites respectivos a la vez que corrimientos dentro de cada uno de estos campos. Actualmente el arte, como la ciencia que manipula lo viviente, desconoce los resultados de su obra. Estos resultados dependerán, por su parte, de la intervención de dispositivos tecno-científicos super especializados que exceden al artista y los entornos más o menos culturales y exhibitivos en los que la obra tenía lugar. Las obras, por su parte, deben –o pretenden– ser en su calidad de vivientes, de composiciones ciber-orgánicas y de interfaces bio-tecnológicas integradas en una dinámica social que las contenga.

En esta brevísima descripción están contenidas sus principales características. En primer lugar, la mencionada articulación con las ciencias naturales, especialmente con las derivadas de la biología. En segundo lugar, la imprevisibilidad que presenta el trabajo con material vivo y que hará que cada proyecto tenga resultados inciertos y relativamente incontrolables. En tercer lugar, la dependencia de ambientes controlados científicamente y de dispositivos técnicos específicos que exceden lo que antes fuera la práctica artística. Por último, la intención y búsqueda

de inscribir los organismos creados en un entorno público y en dinámicas de interacción social (Maldonado, 2011).

Ahora bien, para describir las temáticas que aborda el bioarte, se requiere un trabajo más exhaustivo que no tendrá lugar aquí. Sin embargo, podrían mencionarse tres ejes de interés: 1) la denuncia del avance acrítico de las biotecnologías y su modo (dominante) de ejercerse sobre “la naturaleza”. Se trata fundamentalmente de una denuncia ambientalista respecto de las conductas humanas sobre aquello que hemos dado en llamar “medio ambiente”, pero abre las puertas al cuestionamiento de la dicotomía naturaleza-cultura. 2) La problematización de las relaciones entre arte y ciencia; las formas de percepción que se inscribían en cada esfera y que pueden inscribirse ahora a partir del juego que se abre entre ambas; la puesta en cuestión de la posibilidad de representación tanto en una como en la otra; que finalmente cuestionarían la dicotomía arte-ciencia, ser-parecer. 3) La presentación de nuevos modos de venir al mundo que darían cuenta de modos no necesariamente artísticos –y que ya estarían aconteciendo–, que pondrían en cuestión la dicotomía cuerpo-mente.

Puede observarse un marcado carácter comunicacional en el bioarte que permite señalar su modo de inscripción “en el campo de la intervención técnica de lo viviente. Este modo de inscripción se vincula con la exhibición de un cambio en el espacio del saber sobre la vida” (Maldonado, 2011, p.104).

Si el conocimiento sobre la naturaleza se apoyaba en esa serie de nociones que van desde el *organismo*, la *función* y el *medio* hasta la *población*, y que definieron la “regularidad en la dispersión” de los enunciados científicos sobre la vida en la modernidad, en la biología contemporánea se sostiene sobre un discurso de verdad articulado sobre un modelo informacional y molecular en el cual, lo vivo y lo inorgánico, pueden transmutar por el principio de información. Así, *organización* y *organismo* se vieron introducidos en una cadena semántica que va de la *comunicación*,

pasando por el sistema, hasta la información. Aunque metafóricamente aún remita a la biología moderna, la noción de “organización” poco tiene ya que ver con la unidad anátomo-funcional. Ésta dejó de operar como aquel principio que en la episteme moderna permitía fundar el orden de la naturaleza viva, definir su espacio y limitar en la distinción entre lo organizado y lo no organizado sus figuras propias. Por ello, cuando la biología contemporánea habla de *organización*, habla de integración de procesos, de sistemas de comunicación, de retroalimentación, de lenguaje, de código, de programa, de traducción y transcripción, etc. Esas son las nuevas figuras de la vida. Los seres vivos, como afirma Donna Haraway (1995) devienen, entonces, máquinas tecnológicas automatizadas, sistemas cibernéticos. Es decir, *la organización*, en la nueva episteme contemporánea, sólo encuentra las condiciones de posibilidad de ser enunciada bajo esa *hegemonía de la información* de la que ya nos hablaba Jean-Francoise Lyotard (1987) en su informe sobre el saber en las sociedades posmodernas. Entre la vida y la muerte ya no hay un espacio insalvable, sino distancias de grado, cantidades diferenciales de información. Richard Dawkins (2009), el ubicuo vocero del nuevo saber, en este sentido afirma:

[...] cuanto más examinamos la frontera entre la vida y la no-vida, más difícil se torna la distinción. A la vida, lo animado, se le suponía algún tipo de cualidad vibrante, punzante, una esencia vital [...] Hasta la mitad del siglo XX, se pensaba que la vida estaba cualitativamente más allá de la física y de la química. Ya no. La diferencia entre la vida y la no-vida es una cuestión no de sustancia, sino de información (p. 392).

En este quiebre epistémico que tiene lugar la gran pregunta del bioarte: ¿qué es lo vivo? ¿qué vive? Es en esa pregunta donde se encuentran los intereses bioartísticos. Allí es donde este género gana su potencia para pensar la experiencia de la corporalidad. En la medida en que la vida, devenida información, se separa de su par “cuerpo” (orgánico, funcional), este último reviste también nuevas características post-orgá-

nicas (Sibilia, 2005) que podrán ser observadas precisamente allí, donde la dislocación del par cuerpo-vida se hace más y más evidente: en la experimentación bioartística. En esa pregunta, en ese problema, es donde se evidencia que,

[...] más allá de la funcionalidad inherente del organismo vivo, es el carácter informacional y la posibilidad de establecer un circuito de interacciones entre la vida y el artefacto, entre lo cultural y lo natural, entre lo biológico y lo histórico aquello que delinea los rasgos constitutivos del saber sobre la vida en la actualidad (Madonado, 2011, p.105).

Se pone en cuestión la condición de ser vivo, de ser humano, de ser. Hay un desafío a las categorías ontológicas que acunó la modernidad alrededor de la noción de “ser”. La ontología monovalente y la lógica bivalente; el pensamiento dicotómico moderno, ya no resulta eficaz para pensar el presente. El desarrollo de las biotecnologías (desde la oveja Dolly hasta la decodificación del código genético humano) se daba como una provocación, pero lo hacía dentro de su propia esfera (moderna), dentro de la ciencia. El arte, en cambio, logra dar cuenta de estas transformaciones, transformándose a su vez; la misma separación entre arte y ciencia aparece diluida en estos cambios y el arte debe nutrirse de la ciencia para encontrar nuevos y más intensos recursos expresivos, de aquí la emergencia del bioarte.

El encuentro que el bioarte supone entre el arte y las ciencias biológicas implica una puesta en tensión de sus límites respectivos a la vez que corrimientos dentro de cada uno de estos campos.

Si las vanguardias buscaron dirigir la experiencia estética hacia la vida cotidiana; en el bioarte se produce un cuestionamiento hacia el mismísimo estatus de *lo vivo*. Las piezas de los bioartistas interrogan la vida y dan cuenta de que no sólo el arte comienza adiferenciarse de la ciencia y la técnica que la secunda, sino que éstas, a su vez, se han desdiferenciado ya, más que nunca, de la vida cotidiana. La propuesta de superación que acompaña esta evidencia será entonces, la reunión de la razón y la percepción, el intelecto y el cuerpo, la cultura y la naturaleza; en pocas palabras, la desdiferenciación de las dicotomías tradicionales de la modernidad.

La revalorización de las posibilidades de conocer por medio de los sentidos, revaloriza a su vez al cuerpo sensible. Gran desafío a la ciencia moderna que históricamente desconfió de los sentidos y desestimó la experiencia objetivándola en experimento. En la restauración de la relación entre *phýsis* y *techné* –roto en la Modernidad por la ciencia y la técnica–, que el bioarte propone al reunir al arte con las fuerzas de la vida, hace de las diferencias entre arte y técnica, y entre arte y vida, puras ¿desdiferenciaciones??. El bioarte parecería, al menos en parte, al menos en intención, devolver la experiencia (estética) al experimento.

Alba

En 1998 Eduardo Kac publicaba en la revista *Leonardo* lo que se consideraría posteriormente como el manifiesto del arte transgénico. En *El arte transgénico*, proponía la alteración genética de un perro con la *green fluorescent protein*, una proteína presente en las medusas *Aequorea victoria* que produce la fluorescencia que las caracteriza. Pero sería recién en febrero de 2000 que se llevaría a cabo el proyecto. No se trató de un perro sino de una coneja que, modificada con este gen, emitiría un resplandor verdoso al ser expuesta a una determinada luz azul.

Alba fue producida por el Instituto de Investigación Agronómica de Francia donde ya trabajan con la GFP aplicándola en puntos específicos del cuerpo de los conejos para estimular, por ejemplo, la producción de proteína de leche. Cuenta Kac que, al nacer, la sintió vulnerable y pasible de ser cuidada por él. Sin embargo, para las autoridades del Instituto se trataba de uno más de sus animales de laboratorio y no quisieron entregársela. Importantes disputas, incluso legales, se levantaron en torno a la propiedad de Alba ¿era su dueño Kac o el Instituto?

Esta misma pregunta puede replicarse: ¿quién sería el autor de esta obra? A la vez que podríamos preguntarnos ¿es eso una obra? Y también ¿es eso un autor? Pero más allá de las problematizaciones que puedan aparecer frente a la esfera (moderna) del arte (autónomo), la propuesta de Kac va más allá. Crear quimeras: organismos compuestos por diferentes genomas; “transferir material de una especie a otra o crear unos singulares organismos vivientes con genes sintéticos” (Kac, 1998, p. 1). Y esto para dar cuenta de las consecuencias que las tecnologías de la información y la comunicación, junto con las biotecnologías, han tenido sobre la percepción del cuerpo y de la vida humana. El arte transgénico deberá hacer visibles esas consecuencias o, mejor, despertar la conciencia de que aunque no sean visibles, afectan directamente sobre el mundo de los humanos. Los efectos de las biotecnologías no pueden ser, para Kac, circunscritos a la esfera (moderna) de la ciencia o el desarrollo industrial exclusivamente, porque tienen lugar en toda la sociedad (Kac, 2007). Así, las quimeras de Kac desafían tanto las categorías propias de la esfera (autónoma) del arte, como los mismos límites entre arte y ciencia. Aún más, las quimeras desafían la noción misma de lo humano.

Alba se diferencia de sus hermanas del laboratorio, sólo porque alguien pidió que ese gen fuera aplicado en todo su cuerpo. Sólo porque alguien buscó dar cuenta de esa vida que ya es-

La revalorización de las posibilidades de conocer por medio de los sentidos, revaloriza a su vez al cuerpo sensible. Gran desafío a la ciencia moderna que históricamente desconfió de los sentidos y desestimó.

taba siendo producida, es que existe Alba. Esa vida que se constituye en el bioarte es la misma que producen las condiciones sociotécnicas en que habitamos. Vida-información: modulable, diseñable, replicable e industrializable.

La idea de “sujeto” que aparece en Kac es diferente de la noción moderna, cartesiana, de sujeto que la equipararía al Hombre. Hay en Alba una puesta en cuestión de los modos de relación que propone esa misma noción de sujeto. En su texto GFP-Bunny (2002), Kac propone al arte transgénico como promotor del “conocimiento de y el respeto por la vida espiritual (mental) del animal transgénico” (p. 73). Integrando la filosofía dialógica de Martin Buber y la etología cognitiva de Jakob von Uexküll, el arte transgénico pondría en términos artísticos aquello que Martin Buber llamó “relación dialógica”, Mijaíl Bajtin “esfera dialógica de la existencia”, Emile Benveniste “intersubjetividad”, y Humberto Maturana “dominios consensuales” (Ibíd.). Insiste así, en el carácter comunicacional del bioarte y, en particular, del arte transgénico; la posibilidad de interacción entre los sistemas técnicos, sociales y naturales que para Kac está en la base de la vida, y que propone un modo de relación con el/lo otro donde ambos elementos son equivalentes y se aparecen entre sí como medio para la autopoiesis (Maturana, 1978). En este sentido, el arte transgénico permitiría la comprensión del mundo en esta clave, en la medida en que lo que produce son intervenciones simbólicas, es decir, mundos de entendimiento.

Quizá Alba no sea sencillamente una obra de arte que ilustra o denuncie un determinado contexto, sino un determinado contexto que se expresa de modo estético. Vale decir, la de Alba es una vida estética.

Arte vivo: techné tou biou y biotecnología

Con una década de anterioridad a aquel manifiesto del arte transgénico, en 1988 Vilém Flusser publicaba un corto ensayo titulado *Arte Vivo*: en éste, y de forma bastante premonitoria, proponía comprender a la biotecnología como el *arte supremo* de los antiguos, como un verdadero *ars vivendi*. Según esta tesis, la distinción moderna entre arte y técnica estaba llegando a su fin a partir de la revolución biotecnológica y de su encabalgamiento con la revolución telemática. Si la biotecnología supone que la vida en su dimensión más fundamental y elemental se vuelve materia plausible de modificación y programación técnica, ello implica la posibilidad de que la vida se revele como objeto del arte. Según Flusser, esta transformación nos volvería un poco griegos, o por lo menos permitiría volver a pensar en la actualidad un arte (*ars, techné*) de la vida, ese supremo *ars vivendi* antiguo en las condiciones socio-técnicas de nuestro presente. Dada esta potencia inscrita en la biotecnología, Flusser opinaba que no se la debería dejar

en manos de los simples técnicos y reclamaba que era “preciso que los artistas participen de la aventura”. El corto ensayo componía así una especie de manifiesto que llamaba a los artistas a participar en los laboratorios biotecnológicos, o mejor dicho, bio-artístico-tecnológicos.

Una década más tarde de la mano de un artista y de un laboratorio biotecnológico nacía Alba, y con ella todo un *affaire* a partir de las disputas acerca de la autoría y de la propiedad intelectual de esa vida tecno-artísticamente modificada. El bioarte comenzaba su proceso de consolidación como movimiento artístico capaz de provocar disenso. En primer lugar, poniendo en cuestión las categorías ontológicas y estéticas heredadas del humanismo. En segundo lugar, evidenciando los nuevos modos de venir al mundo; vale decir, los cotidianos modos tecnocientíficos de vivir que hacen a nuestra experiencia del presente.

El “tomar las biotecnologías” –propuesto por Kac y evidenciado por artistas como Natalie Jeremijenko, el Critical Art Ensemble, o Adam Zaretsky–, parece una respuesta clara al llamamiento de Flusser (2007):

El desafío es obvio: disponemos actualmente de la técnica (arte) capaz de crear no sólo seres vivos sino también formas de vida con procesos mentales (“espíritu”) nuevos. Disponemos actualmente de la técnica (arte) apta para crear algo hasta ahora inimaginado e inimaginable: un espíritu vivo nuevo. Espíritu éste cuyo propio creador será incapaz de comprender, ya que estará basado en información genética que no es la propia. Esta es una tarea no para biotecnólogos abandonados a su propia disciplina sino para artistas en colaboración con los laboratorios actualmente establecidos (p. 79-80).

Sin embargo, tanto en el desafío propuesto por Flusser como en la experimentación producida por Kac y los bioartistas, parecería que lo que permanece impensado es la verdad biotecnológica de la vida, o dicho de otra forma, el régimen de verdad biotecnológico según el cual la vida, su dimensión más “elemental”, es problematizada como información, mensaje, código y má-

quina. Por ello, antes de celebrar las potencias tecno-artísticas de la biotecnología, quizá sea valioso hacer una pequeña arqueo-genealogía de la biotecnología y de su verdad sobre la vida. En efecto ¿qué diferenciaría para Flusser a las quimeras de El Bosco de una creatura como Alba? Que las primeras, como “todo material (todo soporte de información) se descompone y la información allí guardada se olvida”, mientras que Alba está hecha de “un curioso material” que existe sobre la Tierra y “que parece desafiar el olvido: la materia viva”. Claramente se trata para Flusser de un asunto de *información*. Si toda materia, reducida ésta a mero soporte de información, está condenada a la entropía, la vida, por el contrario, como la definiera Erwin Schrödinger (2005) en 1942 (y luego de él toda la revolución cibernética e informacional del saber biológico contemporáneo) es ese “comportamiento ordenado y reglamentado de la materia, que no está asentado exclusivamente en su tendencia de pasar del orden al desorden” (p.44): la vida es (grado de) información. Allí radica para Flusser el estatuto revolucionario de un arte biotecnológico: “Se trata de un descubrimiento fulminante. Implica que en adelante será posible elaborar información, imprimirla en la materia viva y de esa manera hacer que tal información se conserve o se propague ‘automáticamente’ por una duración prácticamente eterna”. Todas las formas previas del arte han trabajado sobre materias condenadas a la entropía, este nuevo arte lo hace sobre una materia memoriosa y “automática”. Más aún, no se trata solo de la vida sino del mismo arte. En ambos casos, tanto en el arte como la vida, de lo que se trata para Flusser es de la “elaboración de información a ser preservada”. Como lo señalara unas décadas después Peter Sloterdijk, “en la frase ‘hay información’ hay implicadas otras frases: hay sistemas, hay recuerdos, hay culturas, hay inteligencia artificial. Incluso la oración ‘hay genes’ sólo puede ser entendida como el producto de una situación nueva: muestra la transferencia exitosa del principio de información a la esfera de la naturaleza” (2001, p. 1). Sólo una vez aceptada esa transferencia al arte y a la vida pue-

de Flusser entender a la biotecnología como el antiguo *arte supremo*. Y quizá de lo que se trate para entender a la biotecnología (y también al bioarte) sea precisamente de interrogar esa transferencia exitosa.

Esquemmatizando excesivamente, las principales transformaciones epistémicas de las ciencias de la vida que dieron lugar a esa transferencia fueron: primero el repliegue de la vida a su mera conservación hereditaria y a los genes. Todo un proceso que puede caracterizarse como *genetización* de la vida. El gen fue luego comprendido a escala cromosómica, y más precisamente al nivel molecular, ese proceso puede entenderse como *molecularización* de la primera formulación abstracta del gen y de los procesos hereditarios. Con el establecimiento del ADN como el material genético dentro de los cromosomas, se redefinió el funcionamiento de la herencia en términos informáticos, ya que los genes a partir de entonces fueron definidos como transportadores de información. Así, a medida que se dio una *molecularización* del gen, se dio paralelamente una *informatización* de las relaciones de los genes entre sí y de sus mecanismos expresivos. En ese sentido, puede decirse que la *biología molecular* no es sólo una disciplina que estudia la vida en su escala molecular, sino una mirada biológica sobre el viviente en tanto dispositivo molecular de almacenamiento y transmisión de información genética, es decir, en tanto máquina cibernética e informática. Esa es una parte de la historia que da lugar a la afirmación de Haraway (1995) según la cual la biología es hoy la ciencia de las máquinas tecnológicas automatizadas (p. 73) o la de F. Jacob según la cual la biología se interesa hoy solo en los “algoritmos del mundo viviente” (1997, p. 300). Pero, interrogar la transferencia del principio de la información a la esfera de la vida (y del arte) supone no sólo una mera historia de la biología, sino una genealogía de la vida *qua* información, del universo de los sistemas de comando-comunicación-control e inteligencia altamente militarizados (Haraway, 1995), del mundo bélico-algorítmico en el que la vida fue progresivamente introducida de la mano de la

biología molecular. Dicho de otra forma, implica reconocer que en la medida en que la vida empezó a ser problematizada a partir de conceptos como los de información, código, transmisión, ruido, etc., dio lugar no sólo a nuevas formas de enunciación y visibilidad, sino también (y sobre todo), de control y dominio (Haraway, 1995; Thacker, 2005; Sacchi, 2013).

Volviendo al desafío planteado por Flusser, quizá sea fructífero recuperar la distinción señalada por Foucault (1987) en su *Historia de la sexualidad* entre una *ars erotica* y una *scientia sexualis* (p.73) para pensar la distancia que separa al antiguo *ars vivendi* de la actual *biotecnología* (¿y del bioarte?)¹. De un lado tenemos una *techné*, una *ascesis*, una *práctica*; y del otro una *ciencia*, un discurso cuya producción está regulada y que produce conocimiento disciplinado sobre un *objeto* al que a la vez constituye *qua* objeto y al que dispone como campo de emergencia de nuevos conocimientos según unas técnicas de saber específicas. Unos años luego, reflexionando sobre esta distinción tal como la había planteado en *La voluntad de saber*, Foucault (2013) señalaba: “Uno de los muchos puntos en que cometí un error en ese libro es lo que digo sobre esa *ars erotica*. La contrapuse a una *scientia sexualis*. Pero hay que ser más precisos. Los griegos y los romanos no tenían ninguna *ars erotica* que pudiera compararse con el *ars erotica* de los chinos... Tenían una *techne tou biou*” (p.123), es decir: un “arte de vivir”. Se entiende, la autocrítica foucaultiana no invalida sino que otorga mayor pertinencia a nuestra comparación. Ciertamente, a partir de este desplazamiento, se tratará para Foucault de dar cuenta de cómo en la larga historia de la gubernamentalidad Occidental, la antigua *techne*

1 Nuestra civilización, a primera vista al menos, no posee ninguna *ars erotica*. Como desquite, es sin duda la única en practicar una *scientia sexualis*. O mejor: en haber desarrollado durante siglos, para decir la verdad del sexo, procedimientos que en lo esencial corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones [...]: se trata de la confesión” (Foucault, 1987, p. 73).

tou biou, el *arte de vivir*, dio lugar, primero con el cristianismo, con la hermenéutica de la carne, el poder pastoral y la confesión, y luego en la modernidad con las disciplinas y los biopoderes, a unas técnicas que tomarán a la vida ya no como objeto de elaboración artística, sino como objeto de saber y blanco de poder:

Lo que me sorprende es que en nuestra sociedad el arte ya solo tenga relación con los objetos y no con los individuos o la vida; y también que el arte sea un dominio especializado, el dominio de los expertos que son los artistas. Pero ¿no podría la vida de cualquier individuo ser una obra de arte? ¿Por qué un cuadro o una casa son objetos de arte, pero no nuestra vida? (Foucault, 2013, p. 205).

Dicho de otra forma ¿cómo puede ser que dispongamos de verdaderas *tecnologías de la vida* y del hombre, antropotécnicas y biotecnologías, anatomopolíticas y biopolíticas, pero no dispongamos de unas *artes de la vida*, unas estéticas de la existencia que tomen a la vida no como objeto de un orden de saber/poder sino como objeto de una elaboración estética?

De alguna manera, es ese vacío el que Flusser pretendía colmar con su llamado a que los artistas ocupen los laboratorios de la vida informatizada. Sin embargo, de 1988 a esta parte, las biotecnologías han demostrado ser una tecnología económica que hace coincidir en las condiciones actuales de la “acumulación por desposesión” los procesos biológicos y la valorización del capital con la consecuente desvalorización de la vida y, también, toda una tecnología de control y gobierno algorítmico de la vida en su dimensión “más elemental” y *qua* información, es decir, el conjunto de los mecanismos por me-

dio de los cuales ésta es puesta al *servicio* de la reproducción de lo mismo y los mecanismos que permiten su *servidumbre maquínica* (Sacchi, 2015). Son estas tecnologías económicas y de poder las que para Flusser “abren el campo para la emergencia de un *ars vivendi* tal como los antiguos lo soñaban en sus mitos”. El problema de las bodas que Flusser quiere celebrar entre la biotecnología y la mitología antigua, es que dejan en la sombra que las mismas tienen lugar no en el terreno del mito sino en el laboratorio, en un mundo que deviene laboratorio, es decir, en el terreno de la biotecnología bajo las condiciones del capitalismo. Ello no implica negar toda potencia al bioarte, sino por el contrario, reconocer que su potencia depende justamente de la capacidad que tenga para medirse con estos problemas. No con lo inaudito de la creatividad que inaugura, sino con la cotidianidad de su práctica anclada en unas condiciones históricas determinadas, donde se encuentra lo ominoso de las biotecnologías. Quizá de ese reconocimiento dependa la capacidad del bioarte no sólo de poner en cuestión las categorías y binarismos de la Modernidad, sino y sobre todo, su potencial político para desafiar las lógicas del control y de las formas contemporáneas de la valoración capitalista.

Si la de Alba es una vida estética, no lo es (al menos no todavía) en el sentido de unas estéticas de la existencia, sino más bien en el sentido de unas estetizaciones de la vida que evidencian y problematizan los modos en que esa vida tiene lugar en la búsqueda de provocar un corrimiento de sentido, un disenso que entonces sí habilita nuevos modos de venir al mundo.

Referencias

- » Dawkins, R. (1985). *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat.
- » Espósito, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Fox-Keller, E. (2000) *Lenguaje y vida. Metáforas de la biología en el siglo XX*. Buenos Aires: Manantial.
- » Flusser, V. (2007). “Arte vivo”. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. N° 6. Buenos Aires, 77-80.
- » Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- » Foucault, M. (2013). *La inquietud por la verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- » Jacob, F. (1997). *El juego de lo posible*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- » _____. (1986) *La lógica de lo viviente*. Barcelona: Salvat.
- » Kac, E. (1998). “El arte transgénico”. *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 6, N° 11. Recuperado de <http://www.ekac.org/transgenico.html>
- » _____. (2002): “GFP-Bunny” en Burbano, A. y H. Barragán (orgs.): *HIPERCUBO(OK): arte ciencia tecnología en contextos próximos*. Colombia: Universidad de San Andrés – Goethe Institut Bogotá, 69-91.
- » Lyotard, J.-F. (1987) *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- » Maldonado, M. (2011). “Arte e intervención técnica en los bordes de la modernidad biológica”. *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión, 101-106.
- » Maturana, H. (1978). “Biology of language: The Epistemology of Reality”, en Miller, G. y E. Lenneberg (Eds.): *Psychology and Biology of Language and Thought*. (New York: Academic Press, 47-66.
- » Sacchi, E. (2013). *Biopolíticas: del organismo a la información. Aportes para un diagnóstico sobre la biopolítica contemporánea a partir de las transformaciones en el orden saber-poder del siglo XX*. (Tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires.
- » Schrödinger, E. (2005). *¿Qué es la vida? Textos de Biofísica de la Universidad de Salamanca*. Recuperado de <http://campus.usal.es/~licesio/Biofisica/QEV.pdf>
- » Sibilía, P. (2005). *El hombre postorgánico*. Buenos Aires: FCE.
- » Sloterdijk, P. (2001). “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica” en *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, N° 4. Recuperado de www.revista-artefacto.com.ar.
- » Thacker, E. (2005). *The global genome - Biotechnology, politics, and culture*. Cambridge: The MIT Press.