

# CARLOS HUGO

*En torno a la narrativa del cuerpo postvital.*

## SIERRA

*Tendencias estéticas en la tecnociencia*

<sup>1</sup> F. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música. Helenismo y pesimismo. Nueva edición con intento de autocritica* (1872).

<sup>2</sup> M. Heidegger: *Nietzsche*, Tomo I, Ediciones Destino, Barcelona (2001), pág. 205.

<sup>3</sup> «En sociedades como las nuestras, la “economía política” de la verdad está caracterizada por cinco rasgos históricamente importantes: la “verdad” está centrada sobre la forma del discurso científico y sobre las instituciones que lo producen; está sometida a un constante incitación económica y política (necesidad de verdad tanto para la producción económica como para el poder político); es objeto, bajo diversas formas, de una inmensa difusión y consumo (circula en aparatos de educación o de información cuya extensión es relativamente amplia en el cuerpo social, a pesar de algunas limitaciones estrictas); es producida y transmitida bajo el control no exclusiva pero dominante de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad, ejército, escritura,

«Ver la ciencia desde la óptica del artista, y el arte, en cambio, desde la óptica de la vida...»<sup>1</sup>. Se le ha concedido siempre a este pensamiento enigmático, en realidad un reservado desideratum nietzscheano, la tarea de liberar un sentido engañoso que en su día atrajera a la meditación de Heidegger (quien al respecto sospechaba que la técnica moderna reconstituía al mundo en torno a una trama de objetos expuestos a un sujeto incondicionado con los que éste obtendría una realización plena en el despliegue máximo de su «animalitas» y no de su racionalidad)<sup>2</sup> y aún perdura en el corazón de las convulsas transformaciones que aceleran el discurrir de nuestro presente, a pesar de que los ocultos transfondos de tales palabras nos inciten hoy a recorrer sendas nunca exploradas y, en cada recoveco, un nuevo dominio de problematicidad latente. Bien podría descubrirse una de estas problemáticas que exhortan a la reflexión en la estimación contemporánea de la labor científica que, revestida de los estratégicos efectos de «verdad»<sup>3</sup>, se alza como la referencia axiológica del conocimiento hasta el punto de que determina hondamente el régimen del saber general asociado a este periodo histórico. El desplazamiento a la centralidad de la representación científica contemporánea en el horizonte de la sensibilidad moderna ha contribuido a provocar una intensificación de lo que Maffesoli denominó, no sin cierto tono avieso, «corporeísmo», o sea, un potente condicionamiento

del arquetipo corporal en los distintos estratos de la organización social, toda vez que ha suscitado una profunda transformación de los criterios perceptivos que orientan la inteligibilidad colectiva sobre la propia corporalidad humana. Justamente, en el espacio donde la retórica del discurso biológico encuentra eficaz «adaequatio» en el seno de la poderosa trama de procesamiento y codificación desplegada por la tecnología informática, la robótica, las telecomunicaciones... han ido emergiendo progresivamente vectores narrativos que estructuran y ordenan la configuración del cuerpo hoy en día. Los corrimientos de fondo que animan la racionalidad moderna, de este modo, se rinden sin disimulo ante la seducción<sup>4</sup> y fascinación que les provocan las proyecciones emanadas de la producción científica, reforzando la presencia saturada de lo corporal en los órdenes de la experiencia social contemporánea. En una época del simulacro (J. Baudrillard), en la que las transparencias de la naturaleza a la luz de la ultrasofisticada tecnociencia se contemplan como sucesos espectaculares (G. Debord), no es posible desestimar el deslizamiento de la ciencia hacia nuevos territorios, la extensión de su peso noocrático<sup>5</sup> más allá de sus fronteras y su repercusión en las disciplinas artísticas, llegando éstas a hacer suya la tecnología científica como un trascendente objeto de apreciación y de intervención mediante el cual cabe modificar y alterar los modelos estéticos de expresión y presenciabilidad de lo corpóreo.

Ahora bien, aún cuando resulte necesario, como pone de relieve Virilio<sup>6</sup>, una actitud de distanciamiento crítico frente al objeto técnico, resulta curioso que la realidad en la que se inscribe la simbiosis entre la tecnociencia<sup>7</sup> y las prácticas artísticas no deja de remitir a la insistente



FOTO 1  
«Orlan en la sala de operaciones».

media); finalmente, es el límite de todo un debate político y de todo un enfrentamiento social (luchas “ideológicas”)...».

M. Foucault: *Un diálogo sobre el poder*, Alianza editorial, Madrid, pág. 143-145.

<sup>4</sup> En cierto modo, estamos de acuerdo con Baudrillard cuando afirma que «el placer ya no es el de la manifestación escénica (seductivo), sino el de la fascinación pura, aleatoria y psicotrópica (subductivo)». J. Baudrillard: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona (1988), pág. 21.

<sup>5</sup> Para Benjamin Oltra (Universidad de Alicante), «La ciencia y la subclase que la produce, legitimada por los sistemas económicos, políticos y culturales actuales, realimenta el sistema y se fortalece. El científico deviene un noócrata». Un conocimiento introductorio de esta temática también se puede encontrar en la obra de E. Medina: *Conocimiento y Sociología de la ciencia*, C.I.S, ed. Siglo XXI, Madrid (1989).

<sup>6</sup> «Frente al objeto técnico, sea el que sea, hay que distanciarse de nuevo. Hay que volverse crítico. El impresionismo es una crítica de la fotografía y el género documental es una crítica de la propaganda. Así pues, hoy en día, hace falta inaugurar una crítica de arte de las tecnociencias (...). Como aficionado al arte, no puedo desarrollar mi interés por la técnica más que a través de la crítica». P. Virilio: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, (1997), pág. 36.

<sup>7</sup> A la hora de realizar un estudio genérico de la tecnociencia existen varias líneas de investigación interesantes:

- Sociología del conocimiento (D. Bloor, B. Barnes, Mackenzie, Shapin, Escuela de Edimburgo).
- Programa empírico del relativismo (H. Collins, Escuela de Bath).
- Etnografía de la ciencia: Knorr-Cetina, Steve Woolgar, Bruno Latour, Law, etc.).
- Filosofía analítica de la tecnología: F. Des-sauer, F. Rapp, M. Bge, J. Pitt, etc).
- Otros autores: M. Medina, T. Pinch, W. E. Bijker.

8 VV.AA.: *he politics of the Signifier II. A Conversation on the Informe and the Abject*, October, 67 (1993).

9 Podemos localizar los antecedentes del arte de robótica en el arte cinético, que rompe con la escultura estática, allá por los años cincuenta con la obra de Nicholas Schoffer *CYSP1* (Escultura cibernética espaciodinámica). Sin embargo, la inauguración del arte de la robótica se da en los años sesenta con los trabajos «K-456» de Nam June Paik y Suhya Abe (1964), «Squat» de Tom Shannon (1966), «The Senster» de Edward Ihnatowicz (1968-1970).

Progresivamente, esta línea estética fue generando un mayor interés, incrementándose las contribuciones al respecto. Cabe destacar el trabajo «Ménage» de Norman White (1974) o «Helpless Robot» que ya en 1997 era controlado por dos computadoras. Una de ellas se encargaba de buscar la posición angular de la sección de rotación y de la presencia humana a través de detectores infrarrojos. La otra computadora procesaba esa información comparándola con la acumulada y, posteriormente, generaba una «respuesta» hablada adecuada.

Otro artista importante es James Seawright: «Watcher» (Observador, 1965), «Searcher» (Investigador, 1966) y «Network III» (Red III, 1970), cuya importancia radicaba en ser la primera obra que utilizaba una computadora PDP 8-L para traducir en patrones de luces en el techo el movimiento de los espectadores sobre sensores de presión en el suelo. Desde 1980 Marc Pauline con su equipo «Survival research Laboratories» (SRL) ha colaborado en performances con múltiples máquinas que combinan una ingente cantidad de materiales (incluyendo los orgánicos) y mecanismos. Hoy en día puede afirmarse que la robótica es una forma artística absolutamente consolidada, contribuyendo a ello artistas como Ted Krueger, Bill Vorn, Ulrike Gabriel, Margot Apostolos, etc.

preocupación antropológica (vinculada con la organización de prácticas contemporáneas de subjetividad, con la producción electrónico-mediática de visualidades sociales autosuficientes, con la mutación bioantropológica que concluye con un hombre nuevo, un metántropo) en torno a las atávicas consecuencias culturales de la ensomatosis, de la defectio o caída del hombre en el cuerpo (misterio central, por otra parte, de las dogmáticas y teologías del occidente cristiano), fuente de eterna precariedad, de inevitable fragilidad mas, al mismo tiempo, objeto de irreversible curiosidad, realidad gestante de un ethos encarnado que posibilita el desarrollo de marcos de sentido. De este modo, los complejos práctico / discursivos estéticos han terminado por hacer del cuerpo una fuente y espacio principal de significación. En virtud de ello, la creación artística no se ha desprendido de cierta complicidad por resucitar la tentación científica, tentación demiúrgica «par excellence» de situar al cuerpo en un lugar, a los ojos de Hal Foster, ambiguo, «a la vez construido y natural, semiótico y referencial»<sup>8</sup>, y desde el que es posible también disolverlo, eclipsarlo pura y simplemente sustituyéndolo por una máquina de mayor perfección que escape de su destino mortal. Un cuerpo glorioso creado por la tecnociencia, modelo abstracto que, en su humanización acaba constituyendo una referencia preciada en el imaginario social. No parece extraño pues, que se abra un nuevo espacio de pensamiento transhumanístico, posthumanístico o extropianístico en el que se afronta la redefinición de la esencia del hombre. Así, comienza a reorientarse el esclarecimiento de la naturaleza humana desde la afirmación de la copertenencia de la esfera técnica y biológica. Ello se ejemplifica en los esfuerzos, entre otros, por explorar las potencialidades que pueden derivarse de la conexión informática, con su correspondiente transferencia a un sistema hardware, del sistema nervioso («Uploading», propuesto sobre todo por el investigador en robótica Hans Moravec). En su grado extremo las implicaciones de la acogida de las capacidades transformadoras de las nuevas tecnologías llevan a desestabilizar las instancias consoladoras por las que discurría el sentido de la existencia humana e, igualmente, a rechazar el valor de la contingencia corpórea en la definición de lo humano, anhelando una condición posthumana en la que se desafía la inevitabilidad del envejecimiento y la muerte. A raíz de todo lo anterior surge un arte de la robótica, que nos guía por un campo de creatividad fantástica fundamentado en el diseño de Arts Robots (los robots artísticos)<sup>9</sup>, equiparados con otras formas o sistemas como el vídeo, la multimedia, la performance, el arte de las comunicaciones y las instalaciones interactivas. Un espacio simbiótico entre ciencia y arte que expone un resultado proteico en el que se incluyen agentes autónomos de espacio real, autómatas biomórficos, prótesis integradas con organismos vivos y telerobots (incluyendo los webots). En cierta medida, esta máxima

aproximación / oposición emprendida entre máquina y ser vivo nos reenvía a un estado difuso de semejanza con las cosas vivas, a una representación ilusoria entre la muerte y la vida eterna ya que «hacer imitar (...) lo corporal por un autómata significa la frustración de su muerte posible, de su ausencia»<sup>10</sup>. Subrepticiamente, pues, se deja ver una variación en los procesos perceptivos de la realidad carnal que nos aproxima a los contornos de un cuerpo postorgánico. Por otra parte, el arte de la robótica se desentiende de la infraestructura artística empleada hasta el momento (pintura, videoarte, escultura estática y antropomórfica de aspecto mecánico) y, aunque pueden darse espacios físicos, en el espacio telemático, en entornos virtuales o en cualquier combinación de espacios, siempre reclaman una ubicación en un espacio real. Esta ruptura de las lógicas creativas imperantes persiguen la reestructuración interactiva entre público / obra de arte<sup>11</sup> y la generación de una nueva perspectiva estética sobre lo comportamental (no hay límite en la creación de formas sino que se extiende al comportamiento). Con ello se accede a un universo de objetos y situaciones que resquebrajan la taxonomía tradicional del arte propiciando nuevas posibilidades y actividades productivas.

Al reflexionar sobre la existencia híbrida se vuelven esclarecedoras las líneas genéricas de un continuísmo ontológico que, una vez derribadas las fronteras entre lo humano y lo mecánico, nos incitan a retomar las categorías ideales de lo vivo y lo animado. Las relaciones entre lo corpóreo y lo tecnológico se estrechan progresivamente, logrando un alto grado de receptividad social en la medida en que los avances técnicos y científicos reorientan y se confrontan con los contenidos de los universos

<sup>10</sup> Hans Dieter Bach.: «El ruiseñor y el robot. O algunas reflexiones sobre la vida ilusoria de los autómatas», en *Los Cuadernos del Norte*, n.º 54, (1989), pág. 21.

<sup>11</sup> «El término interacción, según F. Popper, da al espectador un rol determinante. Ahora el artista se esfuerza en provocar cambios recíprocos entre las obras y el espectador, lo cual es posible gracias a los recientes sistemas tecnológicos que crean una situación en la que la obra de arte reacciona (o responde) a las acciones (o cuestiones) del utilizador/espectador». Frank Popper: *L'art à l'âge électronique*, París, Hazan (1993), pág. 8.



FOTO 2  
EVA SUTTON «Hybrids» (2000).

**12** Stelious Arcadiou, «Stelarc», utiliza el material médico, robótico y toda la infraestructura virtual a fin de profundizar en la fisiología humana y desarrollar el modelo humano del cyborg (mitad hombre, mitad máquina). En ese sentido, ante la creencia de las profundas limitaciones del cuerpo humano, Stelarc ha propuesto la implantación de nuevas tecnologías mecánicas que contribuyen a incrementar la capacidad orgánica (The Third Hand-1994-; «Virtual Arm Project»- Finalmente, logra diseñar un cibercuerpo mediante la instalación de su cuerpo en un sistema de simulación muscular al que puede acceder cualquier internauta del mundo (fractal Flesh-Split Body: Voltage-In / Voltage-Out; Carne fractal-Cuerpo dividido: Alto-Bajo Voltaje,1995). «Yo cuestiono que el cuerpo humano sea una forma adecuada para nuestro tiempo. Está mal equipado para el contexto tecnológico. No es eficiente ni durable, se estropea a menudo y se cansa rápidamente. Creo que está obsoleto y es necesario rediseñarlo». Jacinto Antón: «Dale a tu cuerpo alegría, Cyborg», *El País*, 14 de Abril de 1997.

simbólicos colectivos. De esta manera, junto con la preponderancia del simulacro «robot» respecto al hombre, en tanto el ser vivo imitaría al robot con el funcionamiento de sus «engranajes orgánicos», el cuerpo humano también llega a ser un material disponible desde el punto de vista artístico posibilitando en ese sentido su gestión tecnológica y abriendo un campo de nuevas prácticas estéticas. Como signos inconfundibles de este planteamiento hemos de considerar los recorridos artísticos de, entre otros, Stelarc<sup>12</sup> y Orlan. Mientras aquel sondea las alternativas tecnológicas a fin de suplir las limitaciones del cuerpo desarrollando un modelo de «cybrcuerpo», ésta última hace uso de la operatividad de la cirugía paraestética para reconfigurar su físico, remitiendo ambos a la escena cultural la controversia en torno a la plausibilidad de superar lo humano mediante la intervención quirúrgica radical, la interfase de la carne con la electrónica, e incluso la complementación del cuerpo biológico con prótesis robóticas que amplían su capacidad. Esto permite poner de relieve el moderno deseo por situar una superficie especular frente a la organización vital a fin de generar una imagen (organismo cibernético) que, teniendo una naturaleza intrínsecamente social, controla y comunica información. Limitando nuestra atención al caso de Orlan, resulta comprensible la ofrenda de su cuerpo, desde pretensiones de pluridisciplinaridad y / o interdisciplinaridad, a la actividad artística como un material privilegiado y como un directísimo instrumento de materialización de su discurso estético. La propuesta de incurrir en el uso de la cirugía para exhibir una obra quirúrgica / performance en directa comunicación con el consumidor / espectador a través de la transmisión vía satélite de la misma por los diferentes museos sobrepasa con mucho la mera implicación cosmética para dirigirse a la cuestión de la elucidación del yo (ego), del estatus de la tecnología y abordar la dimensión ética de la representación. En una sociedad disciplinada por la imagen, la captación de aquellas que redundan obsesivamente en el elemento corporal, del ingente cúmulo de imágenes que inundan la realidad mediática occidental, indica la aguda intención por extraer del único reducto que aún puede provocar escándalo un halo de problematicidad, sobreentendiendo el cuerpo del individuo concreto como un emisor de signos concretos. De acuerdo con esto, el cuerpo se convierte en un instrumento estratégico de hermeneusis del yo bajo el que se oculta el reclamo de una experiencia extática (en el sentido de ék-stasis, «de estar fuera» del conjunto normativo de la vida cotidiana) de la «concupiscentia oculorum». En todo caso, tal postura conserva espacios de analogía con otros acercamientos a la corporalidad que preconizan lo carnal como sede de lo «simulado» (R. Gober, M. Kelley, M. Barney, C. Ray), objetivo para la profanación (C. Sherman, K. Smith, P. McCarthy) o como una «máquina deseante» (G. Deleuze y F. Guattari) sujeto a la fragmentación y distorsión (N. Goldin, M. Kippenberger, J. Sterback, W. Delvoye...). Mas, he aquí que Orlan altera su cuerpo

(principalmente su cara) y modifica en cada operación una especial característica facial (atendiendo a los modelos estéticos del clasicismo, es decir, la Venus de Botticelli, la Gioconda de Leonardo, Europa de Boucher, Diana de la Escuela de Fointaneblau, etc). No obstante, tales transformaciones físicas no son sino el punto de partida para la puesta en cuestionamiento del principio mismo de la identidad, de los estándares de belleza y los dictados de la ideología dominante. Al mismo tiempo, el espectador se encuentra atrapado por este «arte carnal» postmoderno y polisémico y se deja arrastrar por los cambios de identidad dado que la vida, así, es un fenómeno estético recuperable y, por tanto, amenaza «lo inexorable, lo programado, la naturaleza, el ADN y Dios»<sup>13</sup>.

El trasvase de la operatividad de la tecnología moderna al dominio de lo estético extiende la disposición del organismo biológico aun cuando éste yace *cadaver*, recogiendo las paradojas antropológicas que la biomedicina vierte sobre el estatus ontológico de lo vivo.

La computerización de cadáveres (proyecto «Hombre Visible») obtenida a través de resonancias magnéticas y tomografías, o las cartografías cerebrales (tomografía de emisión de positrones, espectrografía próxima mediante rayos infrarrojos, IMR funcional...), reconocidas ya como metáforas virtuales de una neoaatomía (V. McKusic), liberan sus resultados al ciberespacio y reconducen la geografía de la carne humana hacia los parámetros de una estética de la espectacularidad. Al hilo de lo dicho, aunque desde otra perspectiva, cabe desatacar «Körperwelten» o el mundo del cuerpo humano, provocativa exposición de Gunther Von Hagens (médico y profesor de anatomía de la universidad de Heidelberg)

**13** Orlan: «I Do Not Want to Look Like... Orlan on becoming-Orlan», e *Women's Art Magazine*, 64, mayo-junio (1965).



FOTO 3  
EDUARDO KAC «Genesis» (1999).

**14** David le Breton: «Antropologie du corps el modernité», *Presses Universitaires de France (P.U.F)*, Paris (1995).

**15** «Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de las aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las «disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano». El segundo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII fue centrado en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y «controles reguladores»: una biopolítica de la población». M. Foucault: *Historia de la Sexualidad I. (La voluntad de Saber)*, Siglo XXI, Madrid (1981), Pág 168.

en la que se exhibieron cerca de 200 cadáveres humanos o partes corporales de estructura extraña y especímenes patológicos en posturas cotidianas (corriendo, sentados, haciendo gestos...). Para ello conservó y preparó los cuerpos mediante un proceso de embalsamado, llamado plastinación, que proporciona firmeza a tejidos y órganos corporales con el objeto de su exposición convincente (la plastinación es un proceso químico que se lleva investigando desde 1977 y que consiste en sumergir el cadáver en acetona helada, posteriormente se introduce un líquido con diferentes plásticos que lentamente sustituyen a los fluidos corporales responsables de la descomposición). Esta especie de subsunción de la carne en un entorno de aséptica abstracción, a la manera de la escrutación anatómica de Andrea Vesalio («De Humani Corporis Fabrica», 1543) se entiende desde unos preceptos que quedan perfectamente resumidos cuando David Le Breton arguye que «la signification du corps ne renvoie á rien d'autre. Le microcosme est devenu pour Vésale une hypothèse inutile: le corps n'est pas autre chose que le corps»<sup>14</sup>. Con todo, esta muestra de arte naturalista devuelve al plano de la consciencia la entera dimensión física y psicológica del ser humano, tratando desde un diferente enfoque la belleza y la invulnerabilidad del cuerpo. Igualmente conduce la mirada hacia la contemplación de una situación ambigua, la del muerto viviente, en la que, por un lado, es posible acariciar la muerte como algo natural, evidente, y cotidiano y, por otro, nos enfrenta a la resurrección del cuerpo integral, a la inmortalización de la materia corruptible. Por ello, y ante el horror, el sentimiento de presenciar algo sacrílego y sublime («sometimiento artístico de lo espantoso») que invade a algunos espectadores, la referencia artística disminuye en pos de la experiencia científica como agente legitimador capaz de introyectar en el imaginario social un recordatorio básico de la mortalidad: «yo fui lo que tu eres, y tú serás lo que yo soy» (de hecho el museo de Mannheim lo presentó como un conjunto de muestras científicas. Empleó como guías a estudiantes de medicina con el objetivo de que explicasen los rasgos anatómicos de los cuerpos y legitimar implícitamente la exposición como objetos científicos, como muestra pedagógica. A pesar de la presión local para que se suspendiera la exposición, los funcionarios se negaron a ello, argumentando que el valor científico hacía que la exposición mereciera la pena).

Se adivinan ya las huellas de un «biopoder», de una «biopolítica»<sup>15</sup> tal y como se desprende de la reflexión foucaultiana, en la producción creativo-discursiva de lo artístico, que se infiltra por los capilares de la piel no sólo proporcionando energía productiva, sino que hace visible la corporalidad al extraer «información», «verdad» que con posterioridad será acumulada y asimilada por la propia tecnología. Ello desemboca en la aspiración por superar las barreras convencionales de lo corpóreo en paralelo a la emergencia de nuevas líneas estéticas que promueven un trastocamiento

de la literalidad de manifestación de lo corporal, contribuyendo al reenfoque en la conceptualización global del cuerpo humano.

La extensión de la corporalidad, sus órganos, tejidos y funciones, queda trastocada al quedar resumida en la fórmula genética, que concentra «por sí sólo la definición operacional del ser»<sup>16</sup>. Lo biotecnológico, entendido como un campo científico desde el que se quebrantan las exégesis convencionales de lo estético, ha engendrado un novedoso género de «body art» que parte de la reformulación cultural de la percepción del cuerpo humano, para terminar por constituirse en un sistema informacional autopoiético o un objeto controlado artificialmente. Además, lo biotecnológico se ha convertido en un medio versátil, en un instrumento de alta repercusión para la apertura de nuevas potencialidades a la hora de concebir, desde un punto de vista artístico, el cuerpo humano. El cuerpo biomédico y biotécnico se hipostatiza en un sistema estratégico, en un terreno de lucha semiótica sobre el que imponer un texto codificado cuya comprensibilidad se articula conforme a las reglas de lectura convenientes y cuando el laboratorio «parece caracterizarse como un vasto ensamblaje de aparatos de inscripción orgánica y tecnológica». Ahora se vuelve patente que los cuerpos acaban siendo «cyborgs-organismos cibernéticos-híbridos compuestos de encarnación técnico-orgánica y de textualidad»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> J. Baudrillard: *op. cit.*, pág. 15.

<sup>17</sup> D. Haraway: *Simians, Cyborg, and Nature*, London Routledge (1991), pág. 364.

Las corrientes artísticas acaecidas con el surgimiento de lo biotecnológico descansan sobre los mecanismos de lo vivo en un sentido amplio. Así, se presta especial atención al arte biotecnológico que utiliza la tecnología moderna; el arte genético, fundado sobre los conocimientos y la manipulación de los genes y el ADN; el arte transgénico, es decir la incorporación de un gen artificial en el patrimonio genético de otro o la



FOTO 4

«Escultura anatómica de Körperwelten».



**18** La genética molecular permite al artista construir el genoma de la planta y el animal para crear nuevas formas de vida. En concreto, la obra de E. Kac «GFP K-9» (siglas en inglés de la proteína verde fluorescente, que se extrae de la medusa *Aequorea Victoria*, que emite una luz verde fluorescente cuando es expuesta a rayos ultravioleta. Pues bien, Kac plantea la introducción de la proteína verde en un perro siendo inofensivo ya que la GFP es independiente de las especies y no requiere de ninguna proteína o sustrato adicionales para la emisión de luz verde. La GFP se ha expresado con éxito en varios organismos huésped, como la *E. Coli* o la levadura, y en células de mamíferos, insectos, peces y plantas.

**19** Eduardo Kac: «El arte transgénico», *CaiiA-STAR Symposium: Extreme parameters. New dimensions of interactivity* (11-12 de julio de 2001).

transferencia de material genético de una especie a otra<sup>18</sup>. El artista, tal y como afirma E. Kac, se «convierte literalmente en un programador genético que es capaz de crear formas de vida al escribir o alterar ese código»<sup>19</sup>.

Como se ha puesto de manifiesto, esta representación estética trae a la luz lo que se oculta, lo que permanece fuera del alcance visual, lo invisible, aunque aquello no tenga relación con lo religioso, o conceptual sino que atrae a lo no-perceptible en cuanto realidad material que exige una explicación, un texto complementario que haga reconocible al espectador la codificación tecnocientífica de las entrañas biológicas y la consiguiente deconstrucción de los modelos icónicos de conformación de lo corpóreo. De alguna manera, se asiste a un desbordamiento, a la pérdida del origen corporal en la obra de arte biotecnológica, convirtiéndose ésta en lo que Brian Rotman ha denominado como «meta-signo», es decir, una inscripción que marca la ausencia. Esta perspectiva ha recogido con especial cuidado el histórico desplazamiento del objeto de estudio de la biología. El cuerpo de la biotecnología puede contemplarse como carnalidad precedida de datos en los que lo corpóreo no desaparece simplemente, sino que se reestructura mediante la información. Así, la gestión de la biología molecular genera una biosemiótica alternativa y, con ella, se aporta lucidez en la construcción tecnocientífica del cuerpo como un territorio de determinismo genético.

Los cuerpos, han desaparecido como referentes para la secuencia de ácidos nucleicos, que han llegado a ser «todo lo que existe». A través del escaneo de las bases de datos los teóricos y los bioartistas producen nuevo conocimiento, nuevas historias de organismos. Se asiste a un desplazamiento en la comprensión de la «vida», se está reorientando el análisis desde el estudio del cuerpo a una evaluación dentro de una economía de secuencias. El organismo biológico, el organismo postvital, se sitúa en una posición de cuerpo criónico (cryonic) dependiendo de una red de tecnologías, personas y narrativas en orden a materializar su visión de una vida que se ha deslocalizado.

Todo ello remite al arte del continuum, o sea, al descubrimiento de la permeabilidad de las fronteras entre especies, a la continuidad que oscila de lo no / viviente a los diferentes estados de complejidad de lo vivo, a la separación clásica entre naturaleza y cultura y, en el fondo a un movimiento retroalimentario que va del cuerpo infinitamente regenerativo al cuerpo reemplazable, excremental.

El límite biológico de lo orgánico cultivado desde la dimensión estética de la tecnociencia resplandece como el espacio afirmativo en el que se da forma un mundo de configuraciones y posibilidades, en donde se insinúa

la ruptura de toda frontera u obstáculo y nos acerca al sustrato fundante de toda mediación, al Urgefuhr, al «nudo de significaciones vivientes» (Merleau-Ponty) que es el cuerpo. Su gestión material por medio del complejo tecnológico permite la renuncia a todo distanciamiento y a una dilatación, un enriquecimiento (así al menos lo entendía Walter Benjamin en su obra «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica») de las capacidades perceptivas humanas. Asistimos a la cobertura teórico-ideológica desde la que se preconiza una especie de antropotécnica<sup>20</sup> que suponga el definitivo derrumbamiento del humanismo clásico mediante la transformación de su configuración tecnológica. En última instancia, frente a este tipo de consignas y aspiraciones quizá la vía estética que se guarece al abrigo de la tecnociencia no logre quebrar el conflicto irremediable por el que la carne viviente rehuye la regulación de lo artificial, pero lo que es seguro es que afirma, nos enseña de modo exuberante las raíces oscuras y enigmáticas del cuerpo, centro de gravedad, «Nullpunkt», punto cero de todas las dimensiones del mundo, con el que nos saciamos de imprevisible perplejidad.

<sup>20</sup> Peter Sloterdijk: *Normas para el parque humano*, Ed. Siruela, Barcelona (2000).

## ***Bibliografía***

Doyle, R.: *ON BEYOND LIVING. RHETORICAL TRANSFORMATIONS OF THE LIFE SCIENCES*, Stanford university Press, California (1997).

Foucault, M.: *TECNOLOGÍAS DEL YO Y OTROS TEXTOS AFINES*, ediciones Paidós, Barcelona (1990).

Guasch, A. M.: *EL ARTE ÚLTIMO DEL SIGLO XX. DEL POSMINIMALISMO A LO MULTICULTURAL*, Alianza Editorial, Madrid (2002).

Kac, E.: *ARTE ROBÓTICA: UN MANIFIESTO*, Leonardo Electronic Almanac, Vol. 5, N.º 5, May 1997.

Kac, E.: «Origen y desenvolvimiento del arte robótico», *ART JOURNAL*, Vol. 56, N.º 3, Fall 1998, pag 60-67, College Art Association, New York.

Kac, E.: «Emergencia de la biotelemática y de la biorrobótica: integración de la biología, el procesamiento de la información, redes y robótica», *MECAD ELECTRONIC JOURNAL*, n.º 1, junio de 1999, Barcelona.

Le Breton, D.: «Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia», en *R.E.I.S* n.º 68.

WV.AA: *BIOTECHNOLOGY AND CULTURE. BODIES, ANXIETIES, ETHICS*, Indiana University Press, Bloomington (2000).