

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Plásticas y Museografía

Aproximación al bioarte a través de la obra de Alexandra Kuhn y Gabriela Albergaria

Sarco Lira, Ricardo
C.I.: 20.155.705
Tutora: Profa. Ana Vanessa Urvina

Caracas, marzo de 2015

A mis padres,
que es como decir “a la vida misma”.

Agradecimientos

A mis padres, por todo su apoyo y por haber alimentado mi curiosidad por el mundo; a ellos les debo mi contacto con la naturaleza y con los misterios del mundo. Muchas gracias por todo.

A Ana Vanessa por haber aceptado acompañarme en esta aventura, por todo su ánimo, su paciencia y sabiduría. Por las clases sobre la (des)esperanza y por su entrega.

A la galería Carmen Araujo Arte por haberme brindado la maravillosa experiencia de conocer a las artistas sobre las que gira este trabajo, aparte de haber facilitado las imágenes de las piezas. A Alexandra Kuhn por sus pacientes explicaciones y por haber re establecido en mí el amor por la naturaleza. A Gabriela Albergaria por aquellas lindas conversas en mi rudimentario portugués y por haber terminado de inspirar este trabajo.

A Janeth Rodríguez por su paciencia y sus consejos sobre metodología. A Fabiola Sarco-Lira, mi asesora, por iluminar mi pequeña incursión en la biología con su amor por la ciencia.

A mi madrina por recordarme a todo momento que sí era posible.

A mis hermanas y sobrinos por todas las sonrisas.

A mis amigos de la carrera con quienes compartí el inicio de mi vida.

A Fabiana, Mariana, Abby y Stephanie por estar siempre pendientes sobre “de que iba mi tesis” y brindar ejemplos, información y bibliografía pertinente por el simple hecho de que podían. A Alita por compartir las penas en conjunto y los salvavidas esporádicos.

A todos aquellos que de forma directa o indirecta hicieron posible este trabajo

Gracias.

ÍNDICE

Contenido	Pag.
LISTA DE IMÁGENES.....	V
RESUMEN.....	IX
INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I: Hacia una revisión de los antecedentes del bioarte.....	5
I.1. Notas sobre la relación arte-naturaleza.....	5
I.2. Apuntes sobre unos posibles antecedentes del bioarte.....	10
I.3. Revisión de unas manifestaciones similares en Venezuela.....	28
Capítulo II: ¿Bioarte?.....	37
II.1. Inicios del bioarte.....	37
II.2. Robert Mitchell: dos modalidades del bioarte.....	54
II.3. Jugar a ser Dios: bioarte y ética.....	69
II.3.1. El caso Alba.....	78
Capítulo III: El trabajo con la planta: ¿artista jardinero?.....	85
III.1. La visión contemplativa: Alexandra Kuhn.....	85
III.2. La visión antropológica: Gabriela Albergaria.....	93
III.3. Vida y descomposición: <i>Almendrón y tiempo</i> y <i>Una verdad y tres mentiras/To be informed is she</i>	101
III.4. <i>Tronco compuesto</i> : el injerto como método artístico.....	120
Conclusiones.....	137
Bibliografía.....	143
Anexos.....	147

Lista de imágenes

Ilust. 1: Nancy Holt. *Sun Tunnels*. 1976. Cuatro cilindros de concreto armado con perforaciones cerca de Lucin, Utah, Estados Unidos. 274,32 cm de diámetro y 548,64 cm de largo c/u. Fotografía por Calvin Chu. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Nancy_Holt#mediaviewer/File:Sun_Tunnel.jpg

Ilust. 2: Christo y Jeanne-Claude. *Valley Curtain*. 1971. Cortina de 400 m. de largo estirada a través de Riffle Gap, un valle entre las Montañas Rocosas, cerca de Riffle, Colorado, Estados Unidos. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christo_Rifle_Gap.jpeg

Ilust. 3: Walter de Maria. *The New York Earth Room*. 1977. Instalación de larga duración, 141 calle Wooster, Nueva York, Estados Unidos. Fotografía por John Cliett. Disponible en: <http://pylore.tumblr.com/post/96210695975/the-new-york-earth-room-water-de-maria-1977>

Ilust. 4: Kathy Klein. *Danmala* 377. s.f. Fotografía. Disponible en: <http://www.danmala.com/about/>

Ilust. 5: Joseph Beuys. *7.000 Oaks*. 1982-1987. Disponible en: <http://arte-actual.blogspot.com/2010/10/joseph-beuys-25-anos-despues-y-todavia.html>

Ilust. 6: Olafur Eliasson. *Ice Watch*. 2014. Radhuspladsen, Copenhague, Dinamarca. Fotografía por Anders Sune Berg. Disponible en: <http://www.artandsciencejournal.com/post/102553140622/facing-our-environment-olafur-eliasson-is-an>

Ilust. 7: Keith Arnatt. *Self-Burial (Television Interference Project)*. 1969. Políptico de nueve fotografías sobre cartón. 467 x 467 mm c/u. Disponible en: <http://gamm.org/index.php/2010/05/06/k-arnatt-selfburial/>

Ilust. 8: Scott Ridley. *Prometheus*. 2012. Captura de pantalla (00:50:44 seg.)

Ilust. 9: Scott Ridley. *Prometheus*. 2012. Captura de pantalla (00:50:48 seg.)

Ilust. 10: Inauguración de *Homenaje a la necrofilia*. 1962. Fotografía por Daniel González. Disponible en:

<http://artecontemporaneovenezolanorevisitado.blogspot.com/2014/01/venezuela-en-homenaje-continuo-la.html>

Ilust. 11: Mark Dion. *On Tropical Nature* (detalle). 1991. 139,5 x 259 x 101,5 cm. Medios mixtos. Disponible en: <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/series-sculpture-and-installation/33>

Ilust. 12: Eduardo Gil. *Mama reconstruida con la piel y areola suturadas*. 2013. Óleo sobre lienzo. 23 x 30 cm. Disponible en: <http://www.traficovisual.com/2013/04/25/eduardo-gileduardo-mamas-operadas-por-mi-papa-y-pintadas-por-mi-mama-carmen-araujo-arte/>

Ilust. 13: Uli Westphal. *Aunt Ruby's German Green*. 2013. Impresión con tinta pigmentada (Epson Ultrachrome Tinta K3) sobre papel mate Bonjet Photo Art, laminado sobre Alu-Dibond con protector UV. 120 x 150 cm. Disponible en: http://www.odalys.com/odalys/galeriadearte.php?expo_id=36

Ilust. 14: JoWONder. *6 Days Goodbye Poems Of Ophelia*. 2009 – en proceso. Disponible en: <http://www.britishwomenartists.com/art-show.php?art=858#sthash.X1n96giy.dpbs>

Ilust. 15: Vista de la instalación de la exhibición, *Edward Steichen's Delphiniums*. Entre el 24 de junio de 1936 hasta el 1 de julio de 1936. The Museum of Modern Art, New York.

Foto por Edward Steichen. Disponible en: <http://gardenhistorygirl.blogspot.com/2012/04/edward-steichens-garden-history.html>

Ilust. 16: Joe Davis. *Microvenus*. 1986. Representación de la secuencia de ADN que Davis relacionó con la forma de los genitales femeninos, en código binario y en forma de doble hélice. Disponible en: <http://blogs.scientificamerican.com/oscillator/2012/08/18/dna-code/>

Ilust. 17: Klari Reis. *A Fantastic Voyage*. 2013. Disponible en: <http://www.adailydish.com/2013/10/a-fantastic-voyage-october-27-2013.html>

Ilust. 18: Carl Djerassi. Afiche publicitario de la representación de *An Inmaculate Misconception: Sex in an Age of Mechanical Reproduction* por el Imperial College Press. Londres. 2000. Disponible en: <http://djerassi.com/icsi.html>

Ilust. 19: Página web de la exposición *Bodies Revealed*. Captura de pantalla.

Ilust. 20: Eduardo Kac. *GFP Bunny*. 2000. Disponible en: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

Ilust. 21: Alexandra Kuhn. Vista de la instalación de la exhibición, *Tipoflores. Un jardín desplegado de flores tipográficas*. 2012. Librería El Buscón, Caracas. Fotografía por Alexandra Kuhn. Disponible en: <http://alexandrakuhn.blogspot.com/2012/05/2012-desplegadas-las-tipoflores-del.html>

Ilust. 22: Gabriela Albergaria. *Fictional landscape: view with Betula Pubescens and Liriondendron tulipifera (Oxford Botanic Garden, U.K.).* 2011. 200 x 156 cm. Impresión en papel Glicee y dibujo sobre papel (15partes). Disponible en:

<http://www.bitforms.com/birdwatchers/gabriela-albergaria-fictional-landscapeview-with-betula-pubescens-and-liriondendron-tulipifera-oxford-botanic-garden-uk>

Ilust. 23: Alexandra Kuhn. *Almendrón y tiempo.* 2012. 2,40 x 11 m. Foto instantánea Intax y hojas de almendrón. Fotografía por Gabriel Osorio. Disponible en: <http://www.carmenaraujoarte.com/alexandra-kuhn/>

Ilust. 24: Alexandra Kuhn. Presentación individual de *Almendrón y tiempo.* Disponible en: <http://alexandrakuhn.blogspot.com/>

Ilust. 25: Alexandra Kuhn. *Almendrón y tiempo* (detalle). 2012. Fotografía por Gabriel Osorio. Disponible en: <http://www.carmenaraujoarte.com/alexandra-kuhn/>

Ilust. 26: Anverso de la hoja de sala para la exposición *LIVING (experiencia ccs)* en donde se aprecia una primera disposición de los elementos de la instalación. Imagen facilitada por la galería Carmen Araujo Arte.

Ilust. 27: Alexandra Kuhn. *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she.* 2013. Medidas variables. Instalación con rosa viva, dos rosas encapsuladas y en estado de descomposición, cuaderno Moleskine con texto y recorte, y vaso con rosa artificial. Disponible en: <http://www.carmenaraujoarte.com/alexandra-kuhn/>

Ilust. 28: Joseph Kosuth. *One and Three Chairs.* 1965. Medidas variables. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

Ilust. 29: Adriaen van Utrecht. Vanitas: Naturaleza muerta con ramo de flores y calavera. h. 1642. 67 x 86 cm. Óleo sobre lienzo. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen_van_Utrecht- Vanitas - Still_Life_with_Bouquet_and_Skull.JPG

Ilust. 30: Alexandra Kuhn. *Rosa in time.* 2013. 31,5 x 89,5 cm. Impresión fotográfica. Disponible en: <http://www.carmenaraujoarte.com/alexandra-kuhn/>

Ilust. 31: Gabriela Albergaria. *Tronco compuesto.* 2013. 381 x 148 x 142 cm. Ensamblaje con tronco de laurel y eucalipto, tuercas, tornillos y pedestales de madera de teca. Disponible en: <http://www.carmenaraujoarte.com/gabriela-albergaria/>

Ilust. 32: Gabriela Albergaria. *Pieza para árbol*. 2013. Forca de 30 x 30 x 23 cm, palo de madera de 439 cm. Forca blanca calzada en un tronco. Disponible en: <http://www.carmenaraujoarte.com/gabriela-albergaria/>

Ilust. 33: Gabriela Albergaria. *Tronco compuesto* (detalle del punto de unión). 2013. Fotografía por Ricardo Sarco Lira.

Ilust. 34: Gabriela Albergaria. *Tronco compuesto* (detalle del musgo vivo en la pieza). 2013. Fotografía por Ricardo Sarco Lira.

Ilust. 35: Gabriela Albergaria. *Tree*. 2004. Instalación realizada con tornillos y ramas del último olmo de la Avenida Das Descobertas en Lisboa, Portugal. Disponible en: http://mg-consulting.com.pt/trienal/images/bio_artistas/gabriela_albergaria/Collect%20transplantar%20coloniser.gif

Ilust. 36: Gabriela Albergaria. *Baskets*. 2004. Cestas de mimbre. Disponible en: <http://www.gabrielaalbergaria.com/>

Ilust. 37: Gabriela Albergaria. *Couche Sourde*. 2010. Escultura realizada con materia orgánica (tierra, ramas y hojas) comprimida. 90 x 120 x 750 cm. Disponible en: <http://wsimag.com/art/11881-gabriela-albergaria>

Ilust. 38: Gabriela Albergaria. *Couche Sourde* (detalle). 2010. Disponible en: <http://wsimag.com/art/11881-gabriela-albergaria>

Resumen

Esta investigación aborda al bioarte como representación contemporánea de una naturaleza modificada por el hombre, vinculándola con una tradición artística que proviene de la pintura paisajista y cuyo tema central es la relación entre cultura y naturaleza. Se exponen antecedentes artísticos y hechos históricos relacionados con el campo de las artes y las ciencias con el fin de establecer las características básicas de esta tendencia. Tendencia interdisciplinaria que toma herramientas y nociones de la biología, la genética, la biotecnología y la bioética. Esta investigación la aborda no tanto desde su vinculación al uso de unos medios determinados sino más bien desde sus temas de investigación y desde los conceptos que aborda.

Abordar el arte en relación con la naturaleza no es un acto rupturista sino profundamente anclado a la tradición de la Historia del arte. Sin embargo, el carácter interdisciplinario del bioarte dificulta realizar una aproximación lo más certera posible partiendo únicamente desde campos de estudio como la estética, la psicología o sociología del arte —si bien algunas herramientas de estos campos pueden ser utilizadas—. Así el bioarte y las obras a analizar serán abordadas partiendo de los planteamientos de Jose Luís Brea sobre los Estudios visuales, estudiados en el *Diplomado en Crítica del Arte* de la Escuela de Artes de la UCV. Esta metodología permite la utilización de herramientas de varias disciplinas (en ocasiones contrastantes) al momento de realizar el acercamiento a la obra de arte, como por ejemplo: referencias literarias, la simbología, la jardinería, las *vanitas* o hasta las relaciones bidireccionales entre el hombre y la naturaleza.

Se analiza un grupo determinado de obras de las artistas Alexandra Kuhn y Gabriela Albergaria, quienes se relacionan de distintas maneras con el bioarte, ya mediante el uso de elementos vivos o de origen orgánico en sus obras, como a través de las vinculaciones que estas establecen entre los hombres y las plantas o el entorno natural que les rodea.

Introducción

*Este es el tiempo de los perros que brillan en la oscuridad,
tiempo en que los monstruos marinos
son cables de fibra óptica,
tiempo en que es común ver en la tv
una mujer que llora o que vomita.
(...)*

Natasha Tinicos, “Transgénicos (Aria)”, en: *Historia privada de un etcétera*

El bioarte es una de las más nuevas tendencias del arte contemporáneo y una de las que ha generado más polémicas desde sus inicios, ya que trabaja principalmente con materia orgánica, en ocasiones seres vivos, y realiza con éstos diversos experimentos en pro del arte que generan comentarios críticos sobre los avances tecnológicos y la manera en que rigen y modifican la vida. Heredero de la postmodernidad el bioarte toma de ella el precepto de que “todo se vale” y es, en esencia, un arte surgido de la hibridación: arte y ciencia se hermanan, el artista/el biólogo juega a ser dios y no sólo crea, sino que altera lo ya existente. Pero, ¿qué sucede, entonces, con aquellos artistas que, aun trabajando con materiales orgánicos y seres vivos no poseen laboratorios o los recursos para realizar mayores experimentos?

Tal es el caso de la artista venezolana Alexandra Kuhn, cuya obra trabaja con distintos elementos vegetales desde semillas, hojas y pétalos hasta instalaciones con flores vivas; las cose, las altera y saca de su entorno para convertirlas en piezas de arte, centrando su trabajo sobre la dualidad vida-muerte. La artista portuguesa Gabriela Albergaria indaga, en cambio, en las relaciones del hombre con la naturaleza, tanto como un ente propiciador de cambios en su entorno, como un ser condicionado por su medioambiente. Albergaria trabaja con árboles, tierra y diversas plantas con las que realiza obras de carácter instalativo, con fotografías y dibujos. Ambas artistas trabajan con objetos vivos y materiales orgánicos empleándolos como objetos vinculantes, jugando con su preservación y eventual muerte.

En distintas universidades de países como Estados Unidos, España, Portugal y Brasil —como es el caso del trabajo de grado de Luciana Valeria Nogueira para la

Universidad de São Paulo, titulado *Aproximações entre biologia, biopolitica e bioarte: um ensaio sobre a biocontemporaneidade* (2009) — este tema ha sido ampliamente abordado. Sin embargo hasta el momento en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela no existen trabajos de investigación que se hayan adentrado en el campo del bioarte, siendo el trabajo de grado de Sandra Vivas Guerrero, *Lo efímero en la obra de Antonieta Sosa, Roberto Obregón, Alfred Wenemoser* (1992), y el trabajo de acenso de la profesora Gloria Monasterios, *Aproximaciones teóricas a la relación entre ética, ciencia, tecnología, arte y sociedad* (2011), los que más se aproximan al tema. Tampoco existen hasta la fecha trabajos de investigación que aborden la obra de estas dos artistas de manera particular. Esta investigación pretende abrir el campo a futuras indagaciones sobre estos temas.

La estructura del trabajo se divide en tres capítulos con sus correspondientes subcapítulos. El primer capítulo plantea unos posibles antecedentes del bioarte, abordando la larga y compleja relación arte-naturaleza a través de la noción de paisaje y su evolución en el mundo del arte, pasando desde la pintura paisajista al *land art* y el arte ecológico, con el fin de brindar una lectura que sea lo más completa posible. Una última parte hace referencia a la relación arte-naturaleza en el arte venezolano de los siglos XX y XXI, y demarca el surgimiento de un creciente interés por temas relacionados al bioarte en el actual campo de las artes visuales del país, haciendo mención a una serie de exhibiciones de artistas contemporáneos nacionales y extranjeros traídos por diversas instituciones.

Un segundo capítulo aborda de la forma más concisa posible una serie de datos históricos y planteamientos teóricos sobre el bioarte, partiendo desde sus inicios inciertos, la diatriba entre autores por definir su fecha de nacimiento y su relación formal y crítica con la ciencia y la tecnología. Las nociones de moral y ética son abordadas desde su relación con la biología para tratar casos particulares de malas prácticas o excesos llevados a cabo en nombre de la ciencia, así como también su relación con piezas de bioarte que emplean seres vivos y los alteran en nombre del arte.

El libro *Bioart and the Vitality of Media* (2010), del autor estadounidense Robert Mitchell, es de vital importancia para el desarrollo del segundo y tercer capítulo. La visión particular de Mitchell sobre el bioarte es, contraria a la norma, abierta y abarcadora: sin negar la tendencia del bioarte que se centra en el uso de laboratorios y material biológico, le

da cabida a todas aquellas prácticas artísticas que tratan temas de investigación vinculados a las ciencias de la vida y a la manipulación de seres vivos por la mano del hombre, pero desde lenguajes artísticos como lo son la fotografía, el dibujo, la pintura, la escultura, el videoarte, las instalaciones —sonoras y no sonoras— y hasta las artes de corte más representativo. Mitchell no toma un lugar dicotómico de puntos radicalmente opuestos, sino que, plantándose en el centro del problema lo aborda con una objetividad casi científica y divide al bioarte de forma casi taxonómica en dos tendencias diferenciadas por los medios plástico-formales que emplean. Los planteamientos de este autor son centrales para esta investigación y terminan por definir la manera en que el bioarte será abordado en los análisis finales.

El tercer capítulo aborda y analiza un grupo de obras de las dos artistas seleccionadas, tanto de manera general como más específica. En este último apartado se hace una breve revisión sobre el cuerpo de trabajo de cada artista, sus intereses, temas de investigación y se ofrecen posibles herramientas de lectura para sus obras. Viene luego un análisis sobre un grupo determinado de obras de cada una en el que se aprecian sus vinculaciones con el bioarte como tendencia artística que emplea seres vivos y toma herramientas y conceptos del campo de las ciencias vivas. Cada análisis brinda, a su vez, una serie de lineamientos generales para poder realizar acercamientos a estas piezas y a la obra en general de ambas creadoras.

Los análisis tienen como base teórica y metodológica los lineamientos planteados por José Luis Brea en su texto sobre los Estudios visuales. Esto es esencial ya que más que una metodología perfectamente demarcada para estudiar el arte, propone al investigador, reconociendo el carácter enteramente interdisciplinario de las prácticas artísticas contemporáneas, tomar un camino signado por la libertad, es decir, el arte puede ser abordado desde su relación con la literatura, la ética, las ciencias, la política, la economía, entre otras. Este planteamiento metodológico es, quizás, el más adecuado a la hora de abordar una tendencia artística esencialmente híbrida como lo es el bioarte.

Es importante aclarar que las obras de las artistas seleccionadas no cumplen a cabalidad con todas las características o lineamientos del bioarte, plantándose en campos ambiguos. Sin embargo las obras seleccionadas de estas creadoras beben de esta tendencia, se nutren de ella, abordan temáticas similares, emplean materiales de origen orgánico y

seres vivos. Ambas demuestran, además, un interés particular por las ciencias de la vida, particularmente por la botánica.

Su presencia en esta investigación juega un doble papel: objetos de estudio y análisis, por un lado, y como pretexto para realizar un acercamiento pormenorizado al bioarte, por otro. Sus vínculos con esta tendencia artística en particular y la oportunidad del investigador de presenciar y entablar diálogos con ambas artistas durante el proceso de montaje de sus exposiciones individuales durante la segunda mitad del año 2013, son el punto de partida de esta investigación.

Capítulo I: Hacia una revisión de los antecedentes del bioarte

I.1. Notas sobre la relación arte-naturaleza

Las usualmente conflictivas relaciones hombre-naturaleza son nociones base para abordar el bioarte y se encuentran enraizadas en el centro mismo de los planteamientos estéticos de esta tendencia. Para poder abordar con propiedad el bioarte será preciso, entonces, hacer una breve revisión sobre la naturaleza en el arte o como tema de éste. Para esto es preciso revisar a priori el concepto de naturaleza.

Dar con una definición clara del concepto de naturaleza genera ciertos problemas. Al leer el *Diccionario de filosofía* (1997) de Nicola Abbagnano, se advierte que “naturaleza” es un término que, por su carácter inclusivo, termina teniendo muchas acepciones perfectamente válidas lo que lleva a que, en términos netamente prácticos, no signifique nada. Naturaleza es, por tanto, en la actualidad una suerte de macroconcepto que busca abarcar varias ideas profundamente interrelacionadas. Siguiendo las líneas del diccionario de Abbagnano, José Albelda y José Saborit, autores del libro *Construcción de la naturaleza* (1997) reconocen cuatro variantes del concepto:

1. Naturaleza, con ‘N’ mayúscula, sirve para referir a todo el conjunto de seres, fenómenos y cosas que conforman el mundo físico, acercándose a la noción de mundo tangible o de realidad empírica, incluyendo, junto a los seres vivos, a los artificios e invenciones del hombre.
2. La segunda variante del término: naturaleza, con “n” minúscula, ataña a todo el mundo tangible, pero excluyendo todo aquello tocado o modificado por el hombre, siendo quizá la acepción más purista del término y también la de mayor difusión a nivel global.
3. Una tercera acepción del término no se refiere ya a las cosas visibles o palpables, sino a la realidad primordial de las cosas, a su esencia misma, “la naturaleza de un ser”¹, por ejemplo, vinculándose así a una concepción de carácter más metafísico que empírico; naturaleza concebida como aquello que define a un ser u objeto. Esta variante del término refiere también a la naturaleza como principio mismo de la vida: como factor,

¹ José Albelda; José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, España: Generalitat Valenciana. 1997, p. 24

energía o movimiento creador. Se aborda así la naturaleza como “principio” o base de un todo.

4. Una última variante del término, *Naturaleza*, con “N” mayúscula y escrita en cursivas, refiere a la usual confusión y solapamiento entre las tres variantes anteriores. Esto acontece con bastante frecuencia especialmente en el ámbito “no académico” —por no referirnos a este como “cotidiano”—, ocurriendo una confusión metonímica en la que causa y efecto, contenido y contenedor parecen cambiar de lugar y función de forma casi aleatoria. Vemos con cierta claridad en esta última variante del término el problema que conlleva su carácter de macroconcepto.

Por su parte, Ferrater Mora en su *Diccionario de filosofía abreviado* (2000), reconoce sólo dos acepciones: la de carácter metafísico expuesta en el punto número tres (3), y la noción de naturaleza como el conjunto de todo lo que existe, aclarando que la diatriba “arte vs. naturaleza” tiene un carácter predominantemente moderno, a lo que añade Adolfo Sánchez Vázquez, en su libro *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (1996), que el proceso de estetización y artificialización de lo que se entiende por naturaleza se vincula directamente con la relación “práctico-material” que el hombre ha desarrollado con su entorno tras un largo proceso histórico. Si bien de las definiciones dadas, la más certera o realista sería la primera, es decir “Naturaleza” entendida como el conjunto de todo el mundo tangible, incluyendo a las creaciones humanas junto a la flora, la fauna y la geografía de un medio, dado que también los hombres son seres vivos que forman parte del reino animal, por motivos de comodidad para la investigación se empleará el término naturaleza bajo su segunda acepción: la naturaleza “virgen” que excluye de sí la creación humana. Esto facilitará el abordarla en contraposición a aquellas manifestaciones artísticas que trabajan con seres vivos y materias orgánicas. Para referirnos a aquella naturaleza en la que se inmiscuye la mano del hombre —ya mediante modificaciones fácilmente perceptibles o no— emplearemos la expresión “naturaleza modificada/alterada”, forma estrechamente vinculada con la de “nueva naturaleza”, término empleado por José Albelda quien concibe una llamada “segunda naturaleza” que no es sino aquella que, modificada en cualquier grado y de forma irremediable por el hombre, pudiera no manifestar físicamente señales de cambio. En cualquier caso, exprese claramente sus

alteraciones o no, aquella naturaleza en la que la acción de los seres humanos se haga presente será referida bajo esta misma terminología de “naturaleza modificada”.

Es importante resaltar que esta breve revisión del concepto de naturaleza parte de la oposición a la palabra “cultura”, entendida esta como agente transformador del “orden natural” de las cosas. Esta forma de abordar el concepto de naturaleza surge en la era moderna y cobra especial fuerza en la época contemporánea en la cual el hombre tiene una mayor conciencia de cómo su medio ambiente ha sufrido graves daños debido a sus actos y a su concepción totalmente antropocentrista del mundo. Tras el reconocimiento de la relación de modificación que ocurre en ambos sentidos entre naturaleza y cultura no es de extrañar que estos conceptos sean entendidos, usualmente, como antagónicos. Desde esta visión del problema, ampliamente abordada en el campo del arte, parte esta investigación.

Quizás la manifestación más clara de este problema entre arte y naturaleza pueda apreciarse a través del paisaje como construcción humana o hecho pictórico. La pintura paisajista, el retrato del entorno natural o inclusive mítico o ficticio de ese mismo paisaje, puede rastrearse en occidente desde la Antigüedad clásica y fue abordado por los artistas de la antigua China desde tiempos remotos. A todo lo largo de su proceso evolutivo ha presentado importantes variaciones tanto en el campo de la técnica, como en el de la perspectiva visual y a su significación. Por estas razones es importante hacer una breve revisión de la concepción de paisaje en el arte occidental tomando a la modernidad como punto de partida.

El concepto de paisaje presenta unos problemas similares. Si bien suele entenderse como una representación fiel de la naturaleza entendida como espacio virgen, no tocado por el hombre, habría que aclarar que esto es falso. Como término de la geografía se entiende paisaje como un espacio geográfico con determinadas características morfológicas y funcionales, cuyas proporciones vendrían a ser determinadas por la vista de un espectador. La R.A.E. define paisaje como “extensión de terreno que se ve desde un punto” o “extensión de terreno considerada en su aspecto artístico”. Así, pues, sería más acertado abordar el paisaje como una de las múltiples maneras en las que el hombre se relaciona con la naturaleza, es decir, pensar en una construcción totalmente artificial en la que el hombre reordena un espacio geográfico preexistente. Esto se traduce, en el ámbito de las imágenes visuales, en la creación de un espacio estrictamente bidimensional en la pintura y, más

tarde, en la fotografía y en el cine. La imagen que termina brindando el paisaje de la naturaleza es, por tanto, de limitado alcance ya que representar, de forma plástica, las fuerzas de la naturaleza, el clima, así como el sistema de interrelaciones entre los seres vivos y su medio resulta casi imposible; sin considerar la profundidad y dimensiones del espacio geográfico que se entiende es el objeto de representación de la obra.

Sin embargo, la relación artes plásticas-naturaleza a través del paisaje ha ido modificándose a lo largo de la historia. Hasta el siglo XVII en occidente, si bien la pintura de paisajes alcanzó de a momentos una gran perfección técnica, no pasaba de ser una suerte de escenario para temas míticos o históricos. Exceptuando a los pintores del barroco holandés², que llegaron a especializarse en su factura dándole un carácter autónomo aunque solo como pintura meramente decorativa, pareciera que la pintura de paisajes en los siglos XVII y comienzos del XVIII se encontraba anclada a la percepción del entorno natural solamente como hermosos escenarios en los que se desenvolvían las vidas de los hombres y de los dioses. Tal es el caso de los paisajes de Nicolás Poussin, pintor francés residenciado en Italia, en los que una naturaleza grandilocuente y rica en espacios abiertos sirve de escenario a grandes temas mitológicos o escenas campestres en las que la presencia del hombre, si bien en una escala de tamaño reducida, sigue siendo el centro³ de la obra; similar es el caso de los paisajes italianos de la misma época en los que las ruinas romanas son las verdaderas protagonistas de la composición pictórica. Esta modalidad del paisaje, de la que Poussin será uno de sus más grandes exponentes, es conocida como “paisaje heroico” y plasma lo que el hombre entenderá como el “deber ser” de la naturaleza, por medio de composiciones limpias y ordenadas, rica en espacios abiertos y sin mayores accidentes geográficos.

Junto al paisaje heroico, la pintura rococó revalorizará la importancia del entorno natural en la obra de arte por lo que este pasará de ser una simple escenografía a cobrar una importancia simbólica mucho mayor, aunque habría que mencionar que la presencia del hombre seguirá siendo de capital importancia. En contraposición al paisaje heroico el denominado “paisaje pastoral” tratará de representar a la naturaleza “tal cual es”, frondosa

² Entre los que destacan las escenas bucólicas de los campos holandeses de Salomon van Ruysdael y de Albert Jacob Cuyp. Mención aparte merecen los contados paisajes de Johannes Vermeer, esencialmente urbanos, en los que el artista plasma distintas imágenes de la ciudad de Delf.

³ Entendemos aquí “centro” no en cuanto a su ordenamiento en el plano, sino en cuanto el punto en el que recae la atención del espectador.

y llena de asimetrías, perfecta para abordar temas como la libertad, el amor y la pasión.⁴ Abundarán en este tipo de paisaje las escenas bucólicas, representando a los hombres del campo y sus faenas de forma idealizada. Más adelante, entre finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, el paisaje será abordado desde otras perspectivas. La primera, a fin en ciertos aspectos al paisaje pastoral, será la noción de lo pintoresco, categoría estética surgida en el siglo XVIII en el Reino Unido; el término proviene del italiano —*pintoresco*— lengua en la que significa “similar a la pintura” y alude a aquellos paisajes u otros elementos de la realidad empírica que por sus características excepcionales y su singularidad son considerados dignos de ser pintados.

Es preciso entender que para el hombre moderno, que se veía a sí mismo como la creación más importante de Dios, el medio natural representaba lo incivilizado y era, por tal, su responsabilidad moldearlo a su capricho, “mejorándolo” y doblegándolo a su antojo; según su concepción del mundo y de su propio ser, toda aquella extensión verde se encontraba dispuesta para él, y, por tanto, comprendía esta labor colonizadora como el cumplimiento de un derecho divino. Tras el auge de la Revolución Industrial, entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, comienza a verse el deterioro que dicho sistema —económico, político, social y cultural— ha causado en la naturaleza; movido por un sentimiento de nostalgia ante la pérdida de lo que entiende por naturaleza, el artista romántico comenzará a verla desde otra perspectiva: esto significa que el paisaje se transformará en una presencia positiva (casi un espacio de libertad), en donde puede residir y manifestarse el espíritu, pero a la vez se transformará en la representación de las fuerzas naturales ante las cuales el hombre se descubre a sí mismo pequeño e insignificante, reconociendo la fragilidad de su existencia ante aquel mundo que creía dominar. Surge la noción de lo sublime.

Investigado a profundidad por Kant en el siglo XVIII, lo sublime definiría una categoría estética específica que reside parcialmente, al igual que lo bello, en el juicio del gusto; mas, contrario a la idea de belleza, que en resumidas cuentas pasa a residir parcialmente en el objeto contemplado, lo sublime reside en el espíritu de los hombres: no hay objetos o seres sublimes, hay, sí, objetos y seres capaces de despertar la sensación de lo

⁴ Vale la pena mencionar algunos nombres como el del inglés Thomas Gainsborough, el francés Jean-Antoine Watteau y el de su compatriota Jean Honoré Fragonard con sus representaciones del amor erótico en la que los amantes se suelen encontrar rodeados de una naturaleza frondosa y cargada de vida.

sublime en el hombre. En síntesis, lo sublime es inspirado por aquello que supera al hombre, que lo reduce y que no puede ser contenido en su totalidad por la razón o los sentidos. El paisaje sublime, podríamos decir, es el intento de plasmar plásticamente esta relación entre el hombre y un medioambiente que lo avasalla, como se ve claramente en el cuadro del pintor del romanticismo alemán, Caspar David Friederich, *Monje a la orilla del mar* (1808-1809).

Después de estas aproximaciones a mediados del siglo XIX el paisaje como género pictórico pareciera quedar estancado, es decir, no presenta mayores modificaciones en lo que queda de siglo. Pasará a ser, nuevamente, un género secundario de las artes plásticas, de gran importancia para el estudio y formación artística, pero no como obra en sí misma. Esto será así hasta la llegada del Impresionismo en las postrimerías del siglo. Retomando el interés por la pintura a *plein air* de la llamada Escuela de Barbizón, los artistas impresionistas volverán la mirada sobre el paisaje, tanto urbano, como natural, realizando bosquejos de estos al aire libre y experimentando con los efectos que la luz genera sobre ellos. A pesar de todo esto el paisaje seguirá ostentando una importancia secundaria ante los ojos de los espectadores y compradores del arte; pintura de estudio, de carácter decorativo y, por lo general, de pequeños formatos.

I.2. Apuntes sobre unos posibles antecedentes del bioarte.

Desde inicios del siglo XX el paisaje en occidente volverá a ser un género secundario, excusa para estudiar la luz y el color, medio para la expresión del artista y para el enriquecimiento de la técnica. Al respecto, dice José Albelda, que el arte de la primera mitad de este siglo “recoge la fascinación por el entonces prometedor desarrollo de la técnica, que desplazará (...) el protagonismo de una naturaleza azarosa en la conformación del entorno y en el diseño de nuestras vidas.”⁵ Pero hacia mediados de los años sesenta surge, desde los Estados Unidos y hacia el resto del panorama mundial, una forma de arte que vuelve la mirada hacia el paisaje entendido como naturaleza. Conocido a su vez como

⁵ José Albelda, “Territorios, caminos y senderos”, en: *Fabrikart. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, N° 4, España, Bilbao: Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2004, p. 102

Land Art (literalmente: “arte paisaje” o “arte del paisaje”),⁶ en Europa, y *Earth Art*⁷ (literalmente: “arte tierra” o “arte de la tierra”) en los Estados Unidos, la primera variante del nombre es, sin embargo, la más conocida y empleada.

Quizá la mayor ruptura de esta tendencia con la tradición del arte no sea, en todo caso, el intentar cortar los lazos con las instituciones o volver la vista hacia el paisaje y la naturaleza, sino la relación que ahora se plantea el artista con la naturaleza: esta pasa de ser un objeto de representación o una excusa para un cuadro, para convertirse al mismo tiempo, en el medio expresivo, el material de trabajo y el soporte de la obra. Este arte se caracteriza por la simpleza de sus formas y al mismo tiempo por el carácter monumental de las grandes proporciones. Las formas simples derivan del minimalismo, tendencia de la que partieron varios de los creadores del *land art*, y que se caracterizó por preconizar la composición limpia y depurada de decoraciones, así como la belleza de las formas geométricas.

Por el hecho de llevar arte a los espacios de la naturaleza se suele confundir al *land art* con el arte ecológico, siendo la diferencia esencial entre ambos su forma de vincularse al medio ambiente. José Albelda y José Saborit llaman nuestra atención sobre este asunto: en el caso de *land art*, no solo la vuelta a la naturaleza ocurre después de las grandes deforestaciones y la repotenciación de las industrias tras la Segunda Guerra Mundial, sino que, afirman los autores, se hace desde un punto de vista más cercano a lo escultórico (que erige y modifica su entorno) que a lo pictórico. Esto va de la mano con el lugar de nacimiento del movimiento, los Estados Unidos, un país caracterizado por favorecer la monumentalidad en todas sus formas y por un particular desapego a su territorio geográfico que modifica casi sin dudar. Saborit y Albelda ven el *land art* como un proceso de “colonización simbólica” que se adentra en los terrenos todavía “vírgenes” de la naturaleza para dejar la huella del hombre, afirmación que se aproxima a la manera en que los Estados Unidos ha ido, de forma paulatina, extendiendo sus zonas de poder —siendo el mejor ejemplo de esto la llegada del hombre a la luna—, así como el área de dominio de su

⁶ Aportar datos sobre una “obra manifiesto” de esta tendencia es una tarea casi imposible debido a la ubicación particular de muchas de estas piezas: en la intemperie y sujetas a la voluntad y fuerza de los elementos que muchas veces terminaron por destruirlas. De una gran mayoría de las obras de *land art* se conservan solo los registros fotográficos o de video. Se conoce, sin embargo, la fecha de la primera exhibición colectiva sobre el tema: en octubre de 1968 la galerista Virginia Dwan, directora de la Dwan Gallery, en la ciudad de Nueva York, en colaboración con el artista Robert Smithson, inauguró una muestra colectiva titulada *Earthworks*, tanto con artistas que venían de otras prácticas artísticas, como con los jóvenes artistas que sólo habían desarrollado obras de *land art*.

⁷ Sus obras son conocidas bajo el término de *earth works*.

sistema político-económico y su estructura de vida, su *modus vivendi*. Al respecto dicen los autores:

Como todo símbolo, su potencia es más conceptual que física: más que el impresionante tamaño de una intervención (...), nos queda la certeza de que ningún lugar, por inhóspito y lejano que sea, está libre del alcance de algún signo cultural.⁸

Citan, entonces, como antecedente a estas prácticas artísticas la obra del escultor Gutzon Borglum, realizada directamente sobre la cantera de una montaña entre 1927 y 1941 en Keystone, Dakota del Sur, Estados Unidos. Se trata del *Monumento Nacional Monte Rushmore* en el que el artista con un gran equipo de trabajo convierte la montaña en soporte, materia prima para la obra y la obra al mismo tiempo. Borglum no busca resaltar la belleza de lo natural, no repone o aporta algo al medioambiente, su interés es plasmar en la montaña los rostros de los grandes presidentes de uno de los países más poderosos del mundo: es el hombre imponiéndose, dominando y dejando su huella imborrable en la naturaleza, rindiéndose homenaje a sí mismo por medio de la destrucción parcial de un pequeño ecosistema. Justamente de esta monumental obra, dicen los autores, parte el *land art*. La diferencia estriba en que si en el Monte Rushmore el referente humano es bastante claro mediante el uso de la representación, en el *land art* este referente se torna abstracto y geométrico: la intervención humana deja una huella de orden casi matemático. Es el hombre ordenando la naturaleza movido por un afán que, con el pasar del tiempo, tendrá nefastas consecuencias.⁹

En este sentido es un arte de características colonizadoras. No sólo busca y reconoce aquellos espacios “vírgenes” de la naturaleza y se apropia de ellos marcándolos por medios de signos claramente construidos por la mano del hombre, sino que convierte a estos espacios, hasta entonces no-tocados por la civilización, en espacios museográficos en

⁸ José Albelda y José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, España: Generalitat Valenciana. 1997, p. 90

⁹ Aparentemente el proceso del calentamiento global es indetenible, solo es posible retardar sus consecuencias. Debido a esto se ha reforzado el interés de la comunidad internacional por buscar caminos alternos o medios para contraatacar el cambio climático. Recientemente se dio el encuentro entre China y E.E.U.U., donde por primera vez ambos países aceptaron un acuerdo en el que se comprometían a buscar maneras de bajar sus emisiones de carbono. Tras esto se llevó a cabo otra cumbre de países en Lima, Perú, donde se planteó reducir las emisiones de carbono en un porcentaje bastante alto de países super desarrollados. Este segundo encuentro se dio a conocer después de una reunión entre miembros de la ONU y un grupo de científicos, en la que se debatió sobre el tema del cambio climático y los altos niveles de contaminación producidos anualmente. Lamentablemente la cumbre en Perú culminó sin mayores avances en el tema, concluyendo que el trabajo quedará para el año 2015.

donde el entorno natural se convierte en escenografía para la obra de arte. Si bien estos espacios no son habitados por los hombres, el signo cultural deja la firma indeleble de estos en el territorio a modo de marca territorial. La abstracción de las formas empleadas en esta tendencia artística hace más clara esta intención resaltando su condición de artificialidad; en palabras de Charlie Holloway, uno de los personajes del filme de Ridley Scott, *Prometheus* (2012): “Dios no construye en líneas rectas.”¹⁰

Incluso, en el uso de los materiales y en la selección previa de los mismos puede apreciarse esta intención de colonización y la obra *Sun Tunnels* de Nancy Holt (1938-2014) es un buen ejemplo de esto. La artista tomó cuatro enormes cilindros de concreto armado, un material totalmente ajeno a la naturaleza, y los dispuso en una locación bastante apartada pero accesible del Desierto de la Gran Cuenca, cerca de un pueblo abandonado del estado de Utah, en los Estados Unidos. Los cilindros, de 274,32 cm de diámetro y 548,64 cm de largo cada uno, se encuentran formando una enorme “X” en el suelo del desierto, alineados con la salida y puesta del sol, así como con la posición del astro rey durante el solsticio de primavera y de invierno respectivamente.



Ilust. 1: Nancy Holt. *Sun Tunnels*. 1976

La parte superior de cada cilindro se encuentra, a su vez, perforada en varios puntos con formas circulares, representando en cada cilindro una constelación diferente, ya sea Perseo, Capricornio, Draco o Columba; el diámetro de las perforaciones varía dependiendo

¹⁰ “God does not build in straight lines.” En: Ridley Scott, *Prometheus*, 2012 (00:24:16 seg.). Traducción de Ricardo Sarco Lira. En adelante todas las traducciones son de la autoría del investigador.

de la estrella que representa. Holt se interesó desde un inicio por los efectos del sol, la variación de su luz dentro y fuera de la ciudad, pero de forma especial mostró un gran interés por las relaciones entre el cielo y la tierra. *Sun Tunnels* es, para la artista, el acto de llevar a suelo las estrellas y el cielo nocturno, así como hacer visibles las constelaciones a plena luz del sol. Holt deja así la huella de sus estudios astronómicos y sus intereses respecto a la bóveda celeste en medio de una árida geografía. El carácter colonizador del *land art*, que comparten hasta cierto punto tanto la pintura paisajista como el arte de la jardinería¹¹, será heredado mucho más adelante por el bioarte, pero en distintas proporciones, tanto en sus aspectos físicos como éticos y estéticos.

Otro ejemplo del carácter colonizador del *land art* se puede apreciar en la obra en conjunto de Christo (1935) y Jeanne-Claude (1935-2009). Nacidos el mismo día, esta pareja de artistas, realizó una extensa y monumental obra en la que intervenían grandes extensiones geográficas con cables, vigas y tela, creando enormes cortinas, estableciendo una suerte de bordes o límites ficticios. La creación de volúmenes y texturas, así como la súbita inserción de colores ajenos al entorno llevó a estos artistas a intervenir con telas ciertas locaciones geográficas al igual que edificaciones, espacios urbanos e, incluso, a “colonizar” extensiones de verde al clavar en ellas sombrillas de un mismo color. Hay un gesto de dominación sobre el espacio o lugar escogido.

La diferencia entre este tipo de arte y el arte ecológico se puede ver perfectamente evidenciada en la obra *Valley Curtain* (1971), de la dupla Christo-Jeanne-Claude, y los problemas que conllevó su creación. Estirada a través de Riffle Gap, un valle entre las Montañas Rocosas, cerca de Riffle, Colorado, Estados Unidos, la enorme cortina anaranjada no sólo costó una enorme suma monetaria —primero 230.000 \$ y luego 400.000 \$— ya que fue re-hecha en dos ocasiones, sino que generó una gran polémica por parte de grupos ecologistas. La intervención en el medio ambiente de una gran cantidad de elementos artificiales que podrían haber contribuido a la contaminación y a la alteración momentánea del entorno, causó una serie de actos de protesta contra la intervención que tardó casi un año en lograrse y estuvo sólo 28 horas en pie. La obra de corta duración no expresaba ninguna intención de carácter ecologista por parte de los artistas. Modificaba el espacio geográfico por un corto periodo de tiempo y establecía unos límites ficticios

¹¹ Sobre el arte de la jardinería nos detendremos más adelante en la investigación.

creados por el hombre en su afán por comprender o abordar a la naturaleza desde la lógica y la razón. A su vez la cortina hacía las veces de pared cortando las ráfagas de viento y alterando, aunque sea de forma ligera y efímera, el medioambiente en el cual era inserta.



Ilust. 2: Christo y Jeanne-Claude. *Valley Curtain*. 1971

En 1977 el artista estadounidense Walter de María (1935-2013) realizó una obra que representa, en esencia, el gesto inverso, la imagen contraria del *land art*: en vez de llevar la obra de arte al exterior, creó un medioambiente con elementos de origen natural en los espacios internos del espacio museográfico. La obra, titulada *The New York Earth Room*,¹² todavía existe y puede ser contemplada en un loft en Nueva York que antiguamente fue sede de la *Heiner Friederich Gallery*. La obra es conservada hasta la actualidad debido al interés de Heiner Friederich y de la *Dia Art Foundation*, que ayudó a crear y cuyo fin último es el de preservar objetos y proyectos artísticos.

Es la vuelta o retorno a los espacios institucionales; pero, de igual forma, es la objetificación y artificialización de la naturaleza. Walter de María presenta un espacio delimitado lleno de tierra húmeda en medio de una instalación tipo galería concebida para albergar obras de arte. La pieza está conformada por unos 250 metros cúbicos de tierra, que equivalen a unos 127,300 kilogramos, contenidos dentro de un espacio arquitectónico de unos 1.907,3 metros; una lámina a acrílico hace las veces de una barrera transparente que impide el desbordamiento de la obra y permite apreciar sus 56 centímetros de profundidad. El público tiene prohibido interactuar con la obra de otra manera que no sea el observarla desde el vano que da a la sala.

¹² Esta es la tercera obra escultórica de una serie, siendo la primera *earth room* exhibida en 1968, en Múnich, Alemania, y la segunda en Darmstadt (mismos país) en 1974.

El artista realiza un acto transgresor recolectando materiales de la naturaleza y disponiéndolos irónicamente dentro de los espacios perfectamente estructurados de una institución cultural: la tierra invade el cubo blanco de la sala expositiva.



Ilust. 3: Walter de María. *The New York Earth Room*. 1977

Más recientemente, el artista danés-islandés Olafur Eliasson, realizó una obra cercana en esencia a la de Walter de María en el *Louisiana Modern Art Museum*, en Dinamarca, titulada *Riverbed* y que fue exhibida en un tiempo comprendido entre el 20 de agosto del 2014 y el 04 de enero del 2015. La diferencia radica en que la obra de Eliasson es atravesada por un cauce artificial de agua e invita al público a que la transite. A su vez, hace referencia a la historia del museo: *Riverbed* se extiende a lo largo del ala sur de la edificación, en donde, hasta el año 1982, existió un jardín de esculturas. La pieza de Eliasson tiene así una función de homenaje a los espacios verdes perdidos en el proceso de expansión de la edificación.

Sobre el *land art* o *earth art*, afirman tanto Saborit y Albelda, como Anna María Guasch en su libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, que la variante europea del movimiento se caracterizó por piezas de un formato más reducido que buscaban reflexionar sobre la relación hombre-naturaleza, más que el gesto colonizador. Se produjeron obras más simples en su forma, más reducidas en su tamaño, “sutiliza” pareciera una palabra adecuada para describir a la variante europea por sobre la “grandilocuencia” de las producciones norteamericanas.

Tras retornar a las instituciones —entendidas como entes del mecenazgo—, la siguiente variación en esta tendencia vendrá en el formato y las dimensiones de las piezas, ya que algunos artistas optarán por obras de carácter efímero cuyo fin último será el de ser

registradas por medios audiovisuales, pasando este registro a ser la obra final; estos cambios se producen con la intención de reducir el impacto que causan estas obras sobre el medio ambiente y, en algunos casos, para facilitar su exhibición en instituciones —nos referimos acá a registros fotográficos o de video, pequeñas pruebas del acto creador—. Si el *land art* representa la relación de dominación que el hombre insiste en sostener sobre la naturaleza, moldeándola a su antojo y penetrando en los parajes más inhóspitos movidos por una ambición colonizadora que los artistas llevaron con un fuerte sentido del deber, usando para ello maquinaria pesada y materiales de construcción, y dando como resultado obras de carácter escultórico y de gran formato, el arte que surge después se caracterizó por trabajar en formatos mucho más reducidos empleando materiales orgánicos o el mismo cuerpo humano para su creación, si bien el acto de invasión e irrupción de formas culturales en el medioambiente natural sigue estando presente en sus basamentos.

Estas nuevas prácticas, que serán referidas a partir de los años setenta como arte ambiental o arte ecológico, si bien no abandonarán el carácter escultórico del *land art* ni su interés por irrumpir e intervenir en el medio natural, afrontarán la dicotomía cultura-naturaleza de una manera distinta: criticando la grandilocuencia de las obras de los años sesenta y setenta así como su preferencia por materiales industriales, este nuevo arte optará por realizar intervenciones en escalas bastante reducidas con materiales dispuestos por el propio medio en el que se ubica la pieza. Es un arte esencialmente efímero que terminará por desaparecer o ser reabsorbido por el medioambiente y que no posee unos lineamientos estéticos claramente establecidos. Para Albelda y Saborit esto representa una clara apología a la naturaleza en la que el artista busca reinsertarse nuevamente dentro del ecosistema; es un arte notoriamente más humilde en su trato con la biosfera lo que se demuestra en la intención del artista por alterarla lo menos posible. Si bien no se trata de un arte adscrito a ningún movimiento político u organizaciones no gubernamentales, se ve claramente influenciado por los movimientos y tendencias ecologistas de los últimos años del siglo XX que promueven una relación más consciente y equitativa entre el hombre y su medioambiente.

La diferencia entre el *land art* y estas prácticas más recientes se evidencia claramente en el ejemplo citado por Albelda y Saborit: el contraste entre la obra de Walter de María, *Las Vegas Piece* (1969) y *A Line Made by Walking* (1967) de Richard Long.

Ambas obras consisten en líneas rectas trazadas sobre el suelo, lo cual involucra un proceso de erosión por medio de la acción humana, pero mientras de María trazó cuatro líneas rectas de hasta una milla de largo en medio del desierto de Nevada, Estados Unidos, labor para la cual requirió de maquinaria pesada, la pieza de Long consiste en una línea de unos pocos metros de extensión creada por los repetidos pasos del artista sobre la grama. Mientras la primera requirió de un gran equipo de trabajo y mucha planificación, la segunda precisaba, solamente, el medio y el mismo cuerpo del artista.

Artistas como Richard Long optaron por cambiar el paradigma impuesto por el *land art* en cuanto a la forma de relacionar el arte con la naturaleza, trabajando más en el campo de lo micro que de lo macro, produciendo obras que parecen signadas por una refinada simpleza. Sin embargo, y debido al carácter efímero de este arte, el sustento de las piezas continúa siendo su registro, ya fotográfico o薄膜ico; en otras palabras, el uso de la tecnología sigue siendo de vital importancia. Continuando con esta idea se podría mencionar el caso de la serie *Danmala*¹³ de la artista estadounidense Kathy Klein en la que realiza pequeños mándalas sobre el suelo con flores, hojas, piedras y demás elementos naturales de su entorno que luego fotografía.¹⁴



Ilust. 4: Kathy Klein. *Danmala 377.* s.f.

En este caso los mándalas son completamente efímeros y lo que queda como obra artística es el registro fotográfico; adicionalmente el elemento urbano, los pisos de asfalto o concreto, aparecen fungiendo de fondo para sus obras. Hay, sin embargo, un interés por

¹³ En sanscrito védico, **dān**: el que da; **mālā**: guirnalda de flores; de lo que la artista deriva “danmala: el dador de círculos de flores”.

¹⁴ Para mayor información consultar la página web de la artista: <http://danmala.com/es/>, 25/11/2014

recobrar la materialidad de los elementos naturales: hojas, ramas, piedras y la tierra misma cobran importancia en estos trabajos como fuentes de textura y contraste; se revalorizan los materiales naturales y de origen orgánico como elementos plástico formales dignos de ser usados para la creación artística. Si bien las proporciones y la cantidad de recursos tecnológicos empleados para la creación de las obras disminuyen, el llamado arte ecológico o ambiental mantiene ciertas vinculaciones con el *land art* al hacer uso de medios tecnológicos (como cámaras fotográficas y de video), así como al insertar a la obra de arte en espacios naturales. En *La construcción de la naturaleza*, Albelda y Saborit plantean que parte de la búsqueda del arte que trabaja con la naturaleza de forma posterior al *land art* es la reinserción del hombre en el ecosistema, lo que revelaría un interés por alejarse del proceso de antropización¹⁵ del territorio, lo que, afirman los autores, va haciendo cada vez menos visible la presencia del artista: el hombre desaparece fundiéndose en el medio. Esto podría apreciarse en trabajos como los de Ana Mendieta, en el que su cuerpo regresa de forma metafórica a la tierra, dejando marcas que irán desapareciendo, como en la obra de Richard Long antes citada.

Con el surgimiento de movimientos ecologistas como *Greenpeace* (Vancouver, Canadá, 1971) en los años sesenta y setenta, y el boom mediático que generaron, la sociedad volcó la mirada sobre el medioambiente natural que les rodeaba. Se desarrolla así el arte ecológico o arte ambiental¹⁶, caracterizado más por un marcado interés en el medio ambiente natural que por una serie de características formales fácilmente rastreables entre los artistas que lo practican. Es importante hacer énfasis en que este tipo de arte se aleja del *land art* de forma radical al no compartir con este su espíritu colonizador; la separación entre ambas prácticas radica en la intencionalidad del arte ecológico, en ocasiones vinculado a acciones de protesta o que buscan, sobre todo, llamar la atención del público y el medio cultural sobre los estragos y daños efectuados sobre el medio ambiente. Sin embargo, podríamos decir que la diferencia entre ambas tendencias es más de carácter conceptual que formal o práctico. Mientras que en el *land art* o en el *earth art* el factor estético recae en la intervención del ser humano sobre lo natural, en el arte ecológico se

¹⁵ **Antropización:** proceso de transformación ejercido por el ser humano sobre su medio ambiente. Aplica también a la transformación de seres vivos por parte del hombre.

¹⁶ Existe una cierta ambigüedad en los nombres de algunas de estas tendencias por lo que nos referiremos a esta tendencia artística solamente como “arte ecológico” para evitar mayores confusiones.

privilegiará la reflexión sobre dicha intervención. El *land art* verá el hecho estético en los *Sun Tunnels* de Nancy Holt al igual que en las ruinas de una mina abandonada, estetizando el proceso de erosión del suelo: es la vuelta al paisaje, a la bella modificación del medio ambiente. El arte ecológico observará estos hechos desde el punto contrario, adoptando, quizá, una imagen más idílica de la naturaleza como espacio virginal y perdido por el hombre. Los movimientos ecologistas pecarán de idealistas al adoptar esta imagen profundamente romántica de la naturaleza que resulta, por más, necesariamente criticable dada la realidad actual del planeta.

Algunos artistas abordan el arte ecológico desde la problemática de la destrucción o perversión del medio ambiente, realizando un arte casi de denuncia cuyas obras buscan mostrar el estado de degradación del medioambiente sin ocultarlo tras halos de belleza; o llevando a cabo acciones con el fin de reducir el daño generado por el hombre y realizando gestos simbólicos como actos de reforestación o limpieza de ciertos lugares. Tal es el caso de una de las obras más emblemáticas del artista alemán Joseph Beuys, titulada *7.000 Oaks* o *City Forestation Instead of City Administration*, realizada en 1982 en el marco de la séptima edición de la exposición internacional de arte contemporáneo *documenta*.^{17,18} La obra consistió en la instalación o siembra de 7.000 árboles —aunque la intención fue que todos fueran robles esto no pudo efectuarse al pie de la letra por lo que otros árboles de la misma familia terminaron por completar la obra—, cada uno de ellos fue sembrado junto a una columna de basalto, una piedra volcánica. La obra, iniciada en 1982 y concluida en 1987 tras la muerte de Beuys, unió la séptima y la octava edición de *documenta*, respectivamente e involucró tanto la participación activa de los vecinos de la ciudad de Kassel —originalmente reacios al proyecto— como un amplio trabajo de planeamiento urbano: cada árbol, junto con su respectiva columna, debía ser insertado en el entramado de la urbe sin alterar el funcionamiento de esta. Los árboles fueron dispuestos creando un circuito que, partiendo del museo sede de la exposición, recorría buena parte de la ciudad hasta terminar nuevamente ante la institución, a siete metros del punto original de partida.

¹⁷ La *documenta* —con “d” minúscula—, fundada en 1955 en la ciudad de Kassel, Alemania, por el artista y arquitecto Arnold Bode (1900-1977), es una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes a nivel internacional y se lleva a cabo a lo largo de cien (100) días cada cinco (5) años. La más reciente edición se llevó a cabo entre junio y septiembre del 2012.

¹⁸ Esta obra alude a la etapa final de Beuys y, más específicamente, a un interés particular por las relaciones entre arte y naturaleza. Si bien esta pieza puede ser considerada dentro de la tendencia del arte ecológico, Beuys no fue, en su totalidad un artista ecológico, siendo más asociado al arte *povera* y *performático*.



Ilust. 5: Joseph Beuys. *7.000 Oaks*. 1982-1987.

La obra, que buscó llamar la atención sobre la deforestación y, a la vez, brindar una cara más amigable a la ciudad, fue concebida dentro de la noción de “escultura social” de Beuys, en la que el arte se vincula con la comunidad, convirtiéndose así en un acto político. Los árboles, insertos ahora en la estructura urbana de Kassel, son parte del entorno y de las áreas verdes de la ciudad. La obra se difumina y se torna naturaleza. Mas las columnas de basalto que acompañan a cada planta sirven como monumento, recordando la acción de Beuys y de los ciudadanos de Kassel, y poniendo al transeúnte ante el hecho estético: las extensiones de verde que parecen parte del medio natural son obras de arte. Se desfigura así la barrera entre arte y naturaleza.

Importante resaltar que, incluso tras la muerte de Beuys, ocurrida en 1986, el proyecto continuó su curso. La obra fue concebida como un proyecto que podía ser desarrollado de manera ininterrumpida o, al menos, sujeta a una idea de continuidad. *7.000 Oaks* se expandió y cruzó el mar hasta los Estados Unidos donde tomó espacios públicos de ciudades como Nueva York (iniciado en 1996) y Minnesota (iniciado en 1997), a una escala mucho menor, realizando reforestaciones en marcadas calles o avenidas y nunca llegando a la gran cantidad de 7.000 robles, manteniéndose con números más manejables para proyectos de cortos períodos de tiempo (22, 18, números de dos dígitos). Sin embargo, lo remarcable es cómo un hecho artístico de carácter social, que involucraba para su realización al ciudadano común, ha logrado perdurar más allá de la desaparición física de su autor original. Beuys concebía al arte como un hecho social, de comunidad; las artistas

sobre las que girará esta investigación han retomado algunas de estas nociones para sus propios trabajos.

En la actualidad, artistas como el ya mencionado Olafur Eliasson han abordado al arte ecológico desde un campo similar al de Beuys, haciendo especial énfasis en la importancia de la participación del público. Esto se hace evidente en *Ice Watch*, pieza expuesta a mediados del año 2014 en la plaza del ayuntamiento de la ciudad de Copenhague, Dinamarca, en la que el artista convierte el espacio público en una suerte de reloj, demarcando las horas con grandes témpanos de hielo extraídos de un glaciar en Groenlandia. La pieza fue exhibida públicamente por tres días, tiempo que le llevó a los grandes bloques de hielo el derretirse.



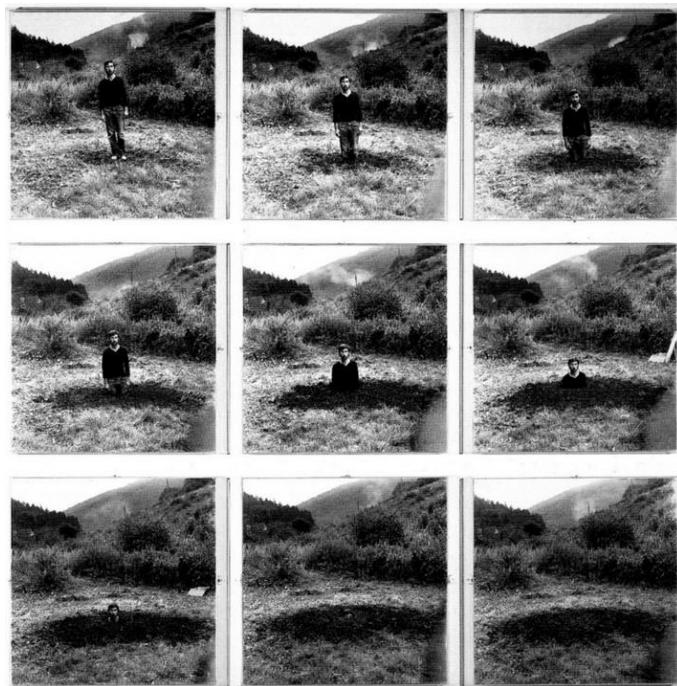
Ilust. 6: Olafur Eliasson. *Ice Watch*. 2014

La metáfora del reloj alude a la celeridad con la que se están derritiendo los casquitos polares debido al calentamiento global, a su vez el público, al interactuar con la obra, no hizo sino acelerar su destrucción, aludiendo así a la acción dañina del hombre sobre su entorno y la responsabilidad que este tiene sobre sus actos.¹⁹

Otro espacio en donde se manifiesta, de forma evidente, este interés por la relación arte-naturaleza —abordada aquí también como la relación hombre-naturaleza— es en el grupo de prácticas que involucran la participación del cuerpo humano en el arte, recogidas todas bajo el término inclusivo de *body art* o artes del cuerpo. Tania Bruguera, por ejemplo, en su performance *El peso de la culpa*, realizado en el marco de la Sexta Bienal de La Habana en 1997, engullía una mezcla de tierra y agua de mar a lo largo de varias horas

¹⁹ La ironía del acto recae en el hecho de que para realizar la obra el artista debió contribuir al proceso de destrucción de los casquitos polares, extrayendo trozos de los glaciares.

aludiendo a una antigua forma de suicidio adoptada por los indígenas ante la conquista española de Cuba, más la relación establecida entre su cuerpo y el medioambiente del que forma parte es clara: en este gesto ritual la tierra entra al cuerpo para ayudarle a volver a ella. En 1969, Keith Arnatt realizó un acto en el que él mismo se iba enterrando de forma paulatina en medio de un campo, lo que se exhibió luego fueron las fotografías en secuencia del artista siendo absorbido por la tierra.



Ilust. 7: Keith Arnatt. *Self-Burial (Television Interference Project)*. 1969

De igual forma la artista de origen cubano, Ana Mendieta, realizó una serie de obras en las que, usando su cuerpo como instrumento dejaba su silueta marcada en la tierra, silueta que luego iría desapareciendo, siendo reabsorbida por el medio. Si bien —como se dijo anteriormente— Albelda y Saborit ven en estas prácticas un anhelo del hombre por volver a ser parte del ecosistema, lo que haría pensar en una cierta desaparición del individuo y en la pérdida de protagonismo del hombre como elemento primordial en el arte, esto también podría ser analizado de una forma contraria. Si en el *land art* la presencia del hombre se hace sentir por medio de las intervenciones artificiales en el entorno natural, en el arte ecológico esto se manifestará mediante el reordenamiento de ciertos elementos ya presentes en el medio ambiente o —en los casos en que este arte se manifiesta de forma más invasiva— dejando, de forma literal, su huella, su firma. Sin embargo, gradualmente esta marca empieza a hacerse más evidente, el cuerpo del artista empieza a involucrarse de

forma activa en los registros y en el hacer mismo de la obra, ya no tanto como creador sino como parte misma de esta. La relación del artista con la naturaleza no deja nunca de ser la del conquistador o de quien la modifica. Si bien la intención de estas modificaciones varía desde el interés por convertirla en un espacio cultural museable, al reconocimiento de su valor artístico, considerándola de forma más respetuosa si se quiere, hasta la intención de reconocerla como un todo del que el ser humano forma parte y al que debería volver, todas estas prácticas pasan por un proceso de modificación de la naturaleza, ya sea de manera reducida o violenta.

Merece mención, desde el punto de vista de la utilización de materiales orgánicos en relación con el mismo cuerpo del artista, el reconocimiento de lo natural en el cuerpo humano como signo cultural que ocurre en el arte abyecto.²⁰ Todo aquello que es propio del cuerpo por naturaleza como fluidos y excreciones, y que ha sido negado por la cultura, dejado a un lado por ser considerado negativo, es revalorizado como elemento plástico o formal en el campo de las artes. Se entiende que estas substancias corporales son “abyectas” debido a que en el ámbito de la cultura, que no es otra cosa si no lo ajeno a lo natural, no tienen cabida, no logran calzar. Artistas como la misma Ana Mendieta recuperarán los espacios del arte para esta parte esencial del hombre realizando performances con sangre (propia o de animales).

La intención de modificar la naturaleza y moldearla a los deseos del hombre/artista, que viene desde la concepción del paisaje como hecho pictórico y pasa por diversas manifestaciones en donde el gesto se torna acción en la realidad empírica, sigue vigente a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI y de ella surgirá a finales de la década de 1990 el bioarte.

Pero retomando lo ya mencionado en el arte ecológico sobre la revaloración de la naturaleza como elemento plástico formal, poseedor de un valor artístico, será importante mencionar dos prácticas de mediados del siglo XX: la pintura matérica, tendencia inserta dentro del informalismo europeo entre los años cuarenta y cincuenta, y el *arte povera*

²⁰ Abyecto (del lat. *abiectus*, part. pas. de *abiicere* “rebajar”, “envilecer”): despreciable, vil en extremo; humillado.

nacido a finales de los años sesenta. Influenciados por el *objeto encontrado*²¹ de los dadaístas y por las prácticas de los artistas cubistas con el collage, ambas tendencias revaloran la importancia expresiva del material pictórico, su textura y calidad visual, como el uso de materiales “innobles” en los cuadros, creando obras que parecen coquetear con la práctica escultórica, entre otras cosas porque rompen con la bidimensionalidad. La pintura matérica se caracteriza por el uso de materiales poco convencionales en la tradición pictórica, pero que podrían bien calzar en el campo escultórico como madera, metal, tierra, yeso, recortes, etc. Sobre estas composiciones los artistas suelen realizar diversas intervenciones como cortes, golpes o desgarramientos de la obra, modificándola nuevamente. Estos cuadros suelen ser frágiles y algunos se encuentran destinados a ser destruidos por la acción del tiempo, tal es el caso de la obra del español Antoni Tàpies (1923-2012), *Cruz y tierra*, compuesta por varias capas de tierra compactada y sangre humana, así como otros elementos.

El *arte povera* —término italiano para “arte pobre”— llevará estas prácticas un nivel más allá empleando solamente materiales de desecho, materiales “pobres” y de fácil obtención como tierra, plantas, piedras, ramas, desechos vegetales, chatarra, objetos rotos. Interesa aquí la utilización de materiales orgánicos y de origen biológico, ya que el bioarte, heredero de esta tradición pictórica, empleará en ocasiones material biológico como sangre, distintos tipos de tejidos orgánicos, hongos y hasta bacterias para pintar sobre múltiples soportes, reafirmando el valor plástico formal de ciertos elementos naturales.

Es importante mencionar cómo el interés por la biotecnología y el manejo y manipulación de la vida, así como las implicaciones éticas que esto acarrea, fundamentos esenciales del bioarte, parecieran haberse manifestado primero en el campo cinematográfico con la afamada franquicia *Alien*²², iniciada por la cadena *20th Century Fox* en 1979. La apariencia del alienígena y del mundo en el que se desarrolla la trama fue diseñado por el artista suizo Hans Ruedi Giger (1940-2014), siguiendo lo que él llamó su

²¹ Objeto encontrado (en francés *objet trouvé*; *ready-made* en inglés): refiere al arte realizado a través de la selección y posterior exhibición —ocasionalmente involucrando su intervención formal— de objetos considerados “no artísticos” debido a su origen, función o calidad.

²² La serie fílmica cuenta, para la época con un total de cinco (5) películas: *Alien, el octavo pasajero* (1979), *Alien, el regreso* (1986), *Alien 3* (1992), *Alien: Resurrección* (1997) y *Prometheus* (2012) —a esta última la acompañaron dos cortometrajes, a modo de campaña publicitaria, sobre dos personajes de la trama—. Existen otras dos películas vinculadas a la serie, pero que no siguen la trama original de esta, así como múltiples videojuegos y novelas gráficas, convirtiéndose la serie en un objeto de culto.

estética “biomecanicista”, que consiste en la fusión, en la representación, de elementos de origen orgánico con elementos mecánicos y tecnológicos. Sin embargo es en la trama de la serie donde reside el interés para esta investigación.

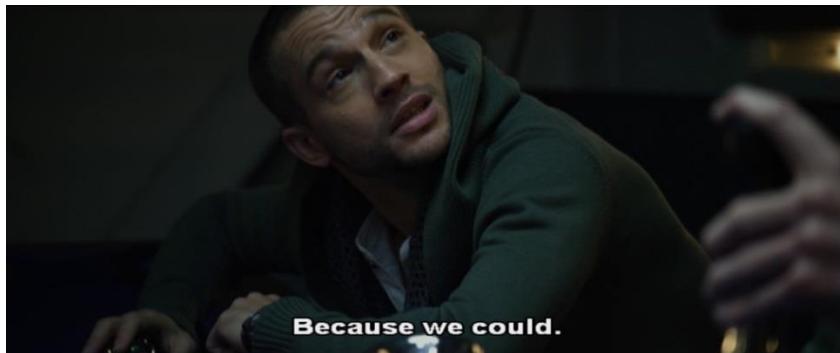
En la primera entrega de la serie, *Alien, el octavo pasajero*, la tripulación de una nave espacial da con unas ruinas en un planeta aparentemente desierto, más adelante, una serie de malas decisiones llevará a la infección de uno de los tripulantes con una suerte de parásito que irá evolucionando hasta su forma adulta, acabando con la tripulación en un juego de cacería. Los tripulantes acudirán en determinadas ocasiones a la computadora de la nave, controlada por la empresa *Weyland Corp*, a modo de ayuda, pero la respuesta será la de conservar el espécimen a toda costa: la tripulación es un precio que están dispuestos a pagar. En posteriores entregas de la serie se aclara que el interés de la compañía por estas criaturas reside en la posibilidad de utilizarlas como arma biológica adaptable, para lo que se requiere un espécimen vivo capaz de ser sometido a distintas modificaciones biotecnológicas. La situación se le saldrá de las manos a la compañía permitiendo que esta raza parasitaria, referida en el universo de las películas como “Xenomorfo” se propague. Llama la atención el método de reproducción que el director y el guionista originales le otorgan a los alienígenas ya que tiene un alto contenido sexual y asemeja ciertamente a una suerte de violación oral: el hombre es reducido a víctima al ser utilizado para medios reproductivos por los mismos seres que intenta dominar y modificar con fines de experimentación. En la más reciente entrega de la serie, *Prometheus* (2012), la trama se complejiza al descubrirse que tanto estos seres como los propios humanos fueron creados por una raza superior mediante el uso de biotecnología.

La representación de androides, vida robótica muy semejante en apariencia, y superior a nivel racional, a los hombres, es un tema recurrente a lo largo de la saga. Existe una evidente tecnofobia en varios personajes de la serie y esto se manifiesta a través de una suerte de “racismo tecnológico” en el que los hombres ven a los androides como seres de segunda clase, desechables e incluso como una posible amenaza. Existe toda una serie de cuestionamientos éticos al respecto: ¿son estos androides seres vivos? Si es así, entonces, ¿qué significa “estar vivo”? ¿Pensar? ¿Poseer las funciones básicas del cuerpo? Y, después, ¿poseen derechos estos androides? ¿Qué normas les rigen? Estos planteamientos no existían antes de su creación, por lo que existe una suerte de limbo respecto a estos

problemas. La idea del hombre como nuevo Dios del universo es debatida y cuestionada una gran cantidad de veces: ¿qué derecho tiene éste sobre los otros seres vivos? ¿Qué cláusula le permite crear y destruir a su antojo?



Ilust. 8: Ridley Scott. *Prometheus*. 2012.



Ilust. 9: Ridley Scott. *Prometheus*. 2012.

De esta serie fílmica es importante rescatar, para el fin de la presente investigación, la verídica representación de un sentimiento de animadversión por parte de los hombres a ciertos avances tecnológicos, conocida como “tecnofobia”; así como la crítica directa que realiza a la soberbia y avaricia de los hombres y como son estos pecados los que terminan promoviendo muchos de los grandes avances de la civilización

A su vez *Alien* aborda a la ciencia y (de manera más específica) a la biotecnología a través de una serie de juegos de intereses y a la doble moral que los caracteriza, logrando poner en entredicho —desde la primera entrega de la serie— el supuesto altruismo de las ciencias y las grandes corporaciones que son, a fin de cuentas, las verdaderas responsables de estos avances.

I.3. Revisión de unas manifestaciones similares en Venezuela

Habiendo realizado una revisión general de los antecedentes, y partiendo del supuesto de que haya una serie de manifestaciones afines al bioarte en Venezuela, es importante atender el caso nacional. En el campo de la pintura el interés por la naturaleza se evidencia de forma un tanto tardía en el país, a excepción de algunos artistas del siglo XIX que se interesaron por la pintura paisajista —muchas veces entendiéndola más como un estudio que como una obra culminada—, esta no se consolida en Venezuela sino hasta las primeras décadas del siglo XX con la fundación del llamado Círculo de Bellas Artes (1912-1918) que, emulando a la Escuela de Barbizón, promovía la pintura a *plein air* dentro del entorno natural y urbano de la ciudad, siguiendo a destiempo ciertos postulados de la pintura impresionista. Conformado por un grupo de estudiantes reformistas, el Círculo de Bellas Artes ayudará a sentar las bases de una tradición paisajística en Venezuela, consiguiendo que la pintura al aire libre y el estudio del paisaje pasen luego a formar parte del pensum de la Academia de Bellas Artes. La labor paisajística iniciada por este grupo de artistas será continuada por la denominada Escuela de Caracas (aproximadamente entre 1930 y 1950), grupo de artistas formados en la Academia de Bellas Artes tras la reforma incitada por el Círculo de Bellas Artes. Sólo sus maestros y un especial interés por el paisaje en sus obras les unen como grupo ya que cada uno de ellos representa una individualidad: unos acercándose más al Neoimpresionismo, otros buscando la simplificación de las formas a la manera cezaniana. Gracias a esta serie de individualidades artísticas, el paisaje y la representación de la naturaleza terminarán por convertirse en un tema hegemónico, provocando otra reacción en su contra. A partir de este momento la relación de los artistas con el paisaje se acercará más a la visión romántica de la naturaleza como espacio de expresión del ser, en el que el artista puede dar rienda suelta a su espíritu, lo que resulta, en la práctica, un hecho anacrónico tomando en consideración que es el siglo XX. En contra de estos artistas surgirá la abstracción geométrica en Venezuela de mano del grupo Los Disidentes.²³ Pero, aclara Ariel Jiménez en su ensayo *Utopías americanas* (2000),

²³ Grupo de artistas venezolanos formados en París y que, en contacto con los movimientos de vanguardia europeos, desarrollaron un arte abstracto de corte universalista. Entendían que para llevar al arte venezolano a

Si la generación de artistas abstractos venezolanos, reunidos bajo la bandera de Los Disidentes, se opone a los paisajistas de las generaciones anteriores, lo hace más en tanto representantes de un poder institucional constituido, que desde el punto de vista plástico e ideológico.²⁴

Todos estos artistas, formados en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, tuvieron como parte esencial de su aprendizaje el estudio y realización de paisajes y prácticas al aire libre —una de las victorias del Círculo de Bellas Artes—, de estos surgirá su afinidad a la pintura abstracta: la pintura paisajista, al enfocarse cada vez más sobre los entornos y el medio ambiente que rodea a los hombres, fue lentamente borrando la presencia de personajes, rechazando así lo narrativo en la pintura, permitiéndole a esta concentrarse cada vez más en lo meramente pictórico, en la técnica. El arte por el arte y la pintura como simple hecho plástico comienza a través de las pinturas de paisajes. Viéndolo desde esta línea de pensamiento la abstracción pareciera, entre otras cosas, un resultado obvio de la pintura paisajista. Podemos, entonces, seguir la evolución de un interés por la naturaleza que continúa a través del abstraccionismo geométrico y que llega, más tarde, al cinetismo de los años sesenta y setenta. El interés particular de los artistas cinéticos por el paisaje se ve expresado, por ejemplo, a través de la luz: los reflejos del sol en las aguas del Orinoco fueron clave para la concepción de la obra de Jesús Soto (1923-2005), quien convivió con estos juegos de luces gran parte de su vida; así mismo Carlos Cruz-Diez, otro de los grandes del cinetismo, ha afirmado en varias ocasiones que algunas de las atmósferas cromáticas de sus afamadas *Cámaras de cromosaturación* están basadas en los atardeceres que el artista recuerda haber presenciado en Venezuela. Esta relación con el paisaje es llevada a otro nivel cuando las mismas obras del cinetismo pasan a formar parte del paisaje urbano, ocupando espacios públicos y recubriendo el exterior de ciertas edificaciones.

Una relación mucho más directa y clara con el paisaje puede verse, unos años antes, en la obra pictórica de Armando Reverón. Al igual que los artistas cinéticos, se vinculará con el paisaje venezolano a través de la luz, sólo que, a diferencia de aquellos, no lo hará desde la abstracción geométrica de sus reflejos en el agua sino a través de una luz cegadora

la calidad de los estándares “primermundistas” este debía seguir sus pasos ignorando todo referente autóctono en la obra y dejando atrás el arte de representación por una obra abstracto-geométrica.

²⁴ Ariel Jiménez, *Utopías americanas*, Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2000. p. 20

que deja entrever los elementos del entorno. Reverón plasmará la luz del trópico mediante trazos grandes y violentos. Su paisajes totalmente inundados de luz son los de las afueras poco pobladas de Macuto —donde residía—, mirando hacia la soleada costa caribeña. En sus obras la utilización de tierra y arena de la zona, así como de sus propios desechos fecales como material pictórico ayudan a ubicarlo como una suerte de antecedente de la generación de artistas informales en el país que surgirá ya en la década de los años cincuenta.

En el caso del informalismo venezolano, no hubo quizá el mismo interés que tuvieron los europeos (especialmente los españoles) por el uso de elementos de origen biológico en la fabricación de las piezas, siendo la mayoría de los artistas más dados al uso de metales y materiales considerados de “desecho” en sus obras. Habrá que hacer una excepción en este caso, sobre el polémico grupo de artistas denominado El Techo de la Ballena, activo entre los años de 1961 y 1968, y conformado por artistas y poetas afines, políticamente, a los movimientos paramilitares de izquierda y estéticamente a los lenguajes informalistas. El movimiento fue, sin embargo, un cúmulo de individualidades artísticas no sujetas a lineamientos estéticos específicos, aunque hubo entre ellos una serie de intenciones y motivaciones comunes. Aun así, dentro del ámbito creador, pueden verse ciertos lineamientos generales, siendo el más importante la aceptación de la violencia como nueva forma de lenguaje o de expresión artística, planteamiento muy afín a sus tiempos, que generó una marcada ruptura en el ámbito de la plástica nacional. De entre las acciones de este grupo destaca, el uso de materiales innobles de origen orgánico y como ejemplo de esto la exposición del médico y artista plástico Carlos Contramaestre, titulada *Homenaje a la necrofilia*, muestra que pasó a convertirse en uno de los hitos del arte venezolano. Como respuesta, entre otras cosas, a la violencia desatada en el país por las luchas entre el gobierno de Rómulo Betancourt y las fuerzas paramilitares de izquierda, *Homenaje a la necrofilia* se erigió como un testimonio de una sociedad decadente marcada por la indolencia y por el derramamiento de sangre. En un garaje alquilado por el grupo de artistas (en la actual Sabana Grande) el 2 de noviembre de 1962 Contramaestre exhibió unas trece (13) piezas: una escultura y doce cuadros, todas realizadas con vísceras, sangre y huesos de animales intervenidas con yeso, aserrín, arena y pintura.



Ilust. 10: Inauguración de *Homenaje a la necrofilia*. 1962

Recubiertas con químicos para retrasar su desgaste, las piezas terminaron pudriendose y la exhibición fue clausurada por el Ministerio de Sanidad. Esta obra no sólo coloca a Contramaestre a la altura de artistas como el austriaco Hermann Nitsch cuya obra se caracteriza por el uso de la sangre como elemento plástico formal y las continuas alusiones a rituales sacrificiales, sino que marca un precedente en el arte a nivel nacional: es quizá la primera vez en la historia del arte venezolano en la que elementos de origen totalmente orgánico aparecen formando parte de una obra —con la excepción, quizá, de algunos cuadros de Armando Reverón como *Azul y mierda*— cobrando una importancia tanto formal como conceptual. Las obras, condenadas a su propia autodestrucción, reflejaban, en palabras del propio artista: “(...) la posición de desamparo del hombre de hoy frente a la muerte y al amor.”²⁵. Todo esto “(...) utilizando elementos cuya forma y crecimiento se han gestado en la naturaleza a través de milenios, los cuales mezclo en mis cuadros en señal de destructivismo necrofilico.”²⁶ Emplear las partes o restos de un ser (otro) vivo para aludir a una realidad humana, es un planteamiento similar al que esgrimirá el bioarte a finales del mismo siglo.

La obra de Roberto Obregón, sobre la que nos detendremos con mayor precisión más adelante, aborda problemas similares: el artista, de origen colombiano, genera a través de la selección y posterior disección, y exhibición de pétalos de rosas, una reflexión sobre

²⁵ Eduardo Robles Piquer, “Huesos, vísceras y sangre como elementos pictóricos en [Carlos] Contramaestre”, en: Roldán Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. vol. 2, Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001. p. 537

²⁶ *Idem*.

el transcurso del tiempo y el inevitable destino que llega con la muerte. Su obra es una vuelta a los bodegones o naturalezas muertas, pero desde una visión y lenguaje contemporáneo. También es la representación de una idea o concepto mediante la *presentación* de los restos de una rosa real. Como en *Homenaje a la necrofilia*, la obra de Obregón plantea ya una problemática heredada luego por el bioarte: ¿dónde comienzan y terminan los límites entre presentación y representación? Las piezas exhibidas muestran, en ocasiones en un estado casi virgen, una serie de materiales, de materia prima de origen orgánico a la que el espectador se enfrenta extrañado por reconocer en un espacio cultural: las ve “fuera de contexto”. Las piezas, entonces, ¿son representación en cuanto a que, los materiales que en ellas se muestran se encuentran re-contextualizados y cargados de significados simbólicos y metafóricos?, ¿acaso es sólo la voluntad del artista o el simple acto de exhibirlos lo que convierte estos materiales en arte? O, por el contrario, ¿no representan sino que “presentan” ante los ojos del público estos objetos de origen orgánico? ¿Priva en este caso la “naturalización de la obra de arte” o la “cosificación de lo natural” convertido ahora en artificio?

Es necesario mencionar —especialmente a modo de referente para la obra de Alexandra Kuhn— un evento expositivo llevado a cabo conjuntamente entre la Sala Mendoza y la Sala de Exposiciones del C.E.L.A.R.G. en 1991 y que contó con el apoyo económico del C.O.N.A.C. En el evento, titulado *Jóvenes artistas en Nueva York*, participó el artista estadounidense Mark Dion con una obra que es todavía parte del patrimonio de la Sala Mendoza: *On Tropical Nature*, un proyecto de complejo desarrollo ya que el artista se internó en un área despoblada cerca del río Orinoco por tres semanas, a lo largo de las cuales recolectó diversos especímenes de plantas, hongos e insectos, así como plumas de varias especies de aves, rocas, nidos abandonados, que luego enviaba hasta la Sala Mendoza. El resultado final fue un escritorio o vitrina que mostraba de forma casi taxonómica los ejemplares de elementos naturales recolectados de la selva amazónica. Dion afirma que existe una lectura de su obra vinculada a lo colonial no sólo en la imagen masculina e idealizada del explorador²⁷, sino también debido a la proximidad existente entre la fecha de realización de la pieza y la conmemoración de los quinientos años de la

²⁷ Para mayor información sobre la obra de Mark Dion, acudir a la entrevista sostenida con la curadora coreano-estadounidense Miwon Kwon: <http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Dion.pdf>, 12/03/2015

llegada de Colón a América. Dion ha vuelto a recrear esta pieza en varias ocasiones y una de estas reconstrucciones se encuentra en la *Tanya Bonaknard Gallery*, en Nueva York.



Ilust. 11: Mark Dion. *On Tropical Nature* (detalle). 1991

Retomando la noción de paisaje como la naturaleza reordenada o convertida en artificio, en julio del año 2001, en los antiguos espacios de la Sala Mendoza, en Caracas, se llevó a cabo la exhibición de carácter efímero del artista caraqueño Vicente Antonorsi, titulada *Temporada. Nuevo manual de especies vegetales*. Bajo la curaduría en conjunto de William Niño y Tahía Rivero, fue una exposición realizada en un tiempo de estudio en el que Antonorsi, arquitecto de formación, se encontraba investigando sobre el uso de elementos de origen natural en el arte, creando esculturas con semillas y materiales vegetales. Inspirándose en los paisajes de la Cordillera de la Costa, Antonorsi creó una serie de instalaciones con distintos tipos de semillas así como “(...) palmas, bromelias, piedras, malezas, bambúes, orquídeas, rosas, riki rikis, aves del paraíso, semilleros de árboles nativos.”²⁸ Dichas obras fueron concebidas como una suerte de paisajes interiorizados, tomados de la amplitud de la naturaleza y llevados a las pulcras paredes blancas de una sala expositiva, siendo luego ordenadas a través del uso de estructuras transparentes y elementos artificiales. Esto da como resultado final una naturaleza ordenada en cuadrículas: esta exhibición de Antonorsi pareciera acercarse más a los trabajos de *land art*, pero la diferencia radica en que mientras aquellos llevaban la fuerza creativa y colonizadora del

²⁸ Cecilia Fajardo-Hill, “Entre décadas: Experimentar en la Sala Mendoza”, en: Cecilia Fajardo-Hill y Aixa Sánchez, *La Sala Mendoza 1956•2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*, Caracas: Fundación Sala Mendoza, 2002. p. 325

hombre a los espacios “vírgenes” de la naturaleza, *Temporada. Nuevo manual de especies vegetales* realizó una labor en sentido inverso, llevando la naturaleza desbordante del trópico al espacio museístico de forma ordenada y casi calculada matemáticamente. Se trazan así los lazos entre artificio y naturaleza con la intención de conseguir un punto de encuentro en el que ambos se beneficien, en el que ambos cedan un poco.

Es importante hacer referencia al creciente interés que se ha hecho manifiesto en el ámbito de las artes visuales venezolanas por una serie de manifestaciones artísticas afines al bioarte. Muestra de esto fue la exposición del artista venezolano formado en Europa, Juan Requena en la galería D’Museo bajo el título *Criaturas Sinparques* (2009). En dicha exposición el artista mostró pequeños animales de plástico recolectados por él en distintas partes del mundo, cada uno en su propia caja acrílica, conformando una enorme instalación de animales encapsulados, preservados, como si de un museo de historia natural se tratase. El trabajo alude no sólo a la creación de desechos plásticos que terminan dañando el ecosistema, sino al paulatino proceso de deterioro y extinción de la fauna, realizando a cada figurita una ficha taxonómica. Reflexiona sobre cómo el hombre en su búsqueda por representar el mundo natural de forma casi perfecta termina destruyendo parte de este. Es, al mismo tiempo, la creación de una nueva fauna artificial que vendrá a convertirse en referente cultural para la humanidad una vez estas especies se hayan extinguido.

Una situación no abordada hasta ahora y que refiere a la complicada relación artificio-naturaleza en cuanto a la alteración de lo entendido como natural, es la de la modificación misma del cuerpo, problemática a la que refieren muchos artistas contemporáneos y que es afín a los intereses del bioarte. Respecto a esto Giovanni Frazzetto, científico que se ha involucrado con el campo de producción artística, comenta que “(...) las nuevas tecnologías de creación de imágenes, están cambiando, de manera generalizada, nuestra percepción del cuerpo y en consecuencia expandiendo las herramientas para formalizar la percepción de nosotros mismos.”²⁹ Haciendo referencia a esta problemática es importante mencionar la exposición del artista venezolano radicado en Brooklyn, Estados Unidos, Eduardo Gil, realizada en los espacios de Carmen Araujo Arte

²⁹ “(...) the new imaging technologies are pervasively changing our perception of the body and consequently expanding the tools to formalize a perception of ourselves.” En: Giovanni Frazzetto, en: Suzane Anker y Jd. Talasek, *Visual Culture and Bioscience: an Online Symposium*, The Center of Art, Design and Visual Culture, University of Maryland, 2008 p. 43.

entre el 28 de abril y el 02 de junio de 2013 y titulada *Mamas operadas por mi papá y pintadas por mi mamá*. Gil se vale de fotografías de las operaciones de implantes mamarios realizadas por su padre y, con la ayuda de su madre, las pasa al lienzo. Lo que le interesa al artista es llamar la atención sobre el proceso de mutilación y modificación de carácter plástico que sufre esta parte particular del cuerpo, modificación que ve como un hecho casi artístico. Según Sandra Pinardi, la curadora de la exposición, Eduardo Gil realiza un ejercicio en el que

(...) las idealizaciones (las figuraciones imaginarias y las representaciones de los discursos autorizadas) se imponen como verdad al margen de una experiencia siempre inadecuada (...) en la que las mamas —alimento primero o espacio del deseo— han perdido su naturaleza, su textura primigenia, y se han entregado a complejos mecanismos de re-construcción y re-figuración.³⁰



Ilust. 12: Eduardo Gil. *Mama reconstruida con la piel y areola suturadas*. 2013

En 2013, en cambio, casi a la par de la exposición *No hay tal cosa como a naturaleza* de Gabriela Albergaria en espacios del Parque Cultural Hacienda La Trinidad, la galería Odalys, a través de una iniciativa que mantiene con el Instituto Goethe, la Universidad de las Artes de Berlín y otras instituciones con el fin de crear puentes de comunicación entre el arte latinoamericano y el europeo, presentó al artista alemán Uli Westphal en un proyecto titulado *Human Nature*. Westphal, intrigado por la aparente perfección morfológica de las frutas, vegetales y hortalizas en Europa, recolectó semillas de mercados más populares (no sujetos a tantas normas y trabas industriales) y creó su propio huerto donde las sembró y cosechó manteniéndolas alejadas del uso de productos químicos

³⁰ Sandra Pinardi, *En torno a Mamas operadas por mi papá y pintadas por mi mamá*, Caracas: Carmen Araujo Arte, 2013. p. 2

en el proceso. Los resultados fueron frutos nada perfectos en apariencia, con protuberancias y bultos, que el artista retrató fotográficamente tras un proceso de selección. Westphal ataca la artificialidad de nuestro concepto de naturaleza “virgen” llamando la atención sobre lo industrializado y falso de aquello que ingerimos, a la vez que nos hace notar como nuestros valores estéticos —movidos un poco por una cierta superficialidad— terminan regulando todo aquello que nos rodea. Los alimentos que llevamos a nuestras bocas han pasado por complejos procesos en los que intervienen grandes corporaciones y el uso de biotecnología³¹: desde la creación de semillas, hasta la fertilización de los suelos y el uso de pesticidas. La perfección morfológica, o si se quiere, formal en los frutos es tanto el resultado de una selección natural como de una artificial.



Ilust. 13: Uli Westphal. *Aunt Ruby's German Green*. 2013

La obra de Westphal, considerando su proceso de experimentación y selección de los sujetos a retratar, así como su acercamiento directamente a la manipulación de la vida con fines artísticos, ya entra dentro de los parámetros mismos del bioarte. Westphal incluso lleva una suerte de registro del origen de las semillas, así como de la fecha y lugar de siembra y cosecha de los frutos.

³¹ **Biotecnología**: tecnología que estudia la composición, estructuras e interacciones biológicas de los seres vivos, haciendo uso de estas para fines científicos. La biología, la microbiología y la genética son las ciencias bases de la biotecnología. El origen del término es atribuido al ingeniero húngaro Károly Ereki (1878-1952), quien lo habría introducido a inicios del siglo XX en su libro *Biotecnología en la producción cárnea y láctea de una gran explotación agropecuaria*

Capítulo II: ¿Bioarte?

II.1. Inicios del bioarte

Dar con una definición del bioarte resulta una tarea complicada. En primera instancia existen ciertas discrepancias en cuanto a la forma misma de escribir el nombre de esta tendencia artística: “bioarte”, “BioArte”, “bio arte”, “bio-arte”, sin contar con los otros posibles nombres sugeridos por algunos artistas como es el caso del “arte transgénico³²”, planteado por el artista y teórico Eduardo Kac.³³ Existen también distintos puntos de vista respecto a su definición y a las prácticas artísticas que engloba: muchos historiadores y críticos del arte, así como los mismos bioartistas, han realizado acercamientos particulares al tema y los resultados de estas aproximaciones son, en la mayoría de las veces, bastante contrastantes. Algunos, incluso, han desarrollado definiciones generales del bioarte que, como es el caso de Kac, resultan excluyentes y de un marcado carácter limitante. Textos menos afortunados le han tildado de “vanguardia” del siglo XXI, quizás ignorando el carácter anacrónico que representa el empleo de semejante término y pasando por alto que, si bien el bioarte se ha instaurado como una de las tendencias artísticas más resaltantes de las últimas décadas y suele generar, en efecto, choques culturales y molestias en el a veces conservador mundo del arte, éste no posee una estructura teórica o estética bien organizada y generalizada entre los artistas afines a esta tendencia que, de paso, no son sino un cúmulo de individualidades artísticas, es decir, cada uno se aproxima al bioarte desde su propia perspectiva, sus prejuicios y vinculación con la vida y los medios de creación. Como afirma George Gessert en su libro *Green Light: Toward an Art of Evolution* (2010) la tendencia ha sido la de desarrollar discursos partiendo desde el carácter rupturista del bioarte, mientras que la creación de un *corpus* teórico o de unos ciertos lineamientos estéticos ha sido dejada de lado por los especialistas en arte contemporáneo.

La fecha exacta del nacimiento del bioarte es, a la vez, motivo de dudas y disertaciones: algunos historiadores ubican el suceso en las últimas décadas del siglo XX, mientras otros lo ubican en los años treinta, seguido luego por una suerte de periodo de

³² Transgénico: dicho de un organismo vivo que ha sido modificado mediante la adición de genes exógenos para lograr nuevas propiedades.

³³ Para mayor información acudir a la página web del artista: <http://www.ekac.org/>, 25/11/2014

hibernación que se prolonga hasta la década de los ochenta. A continuación se realizará una breve revisión de algunos de estos datos y planteamientos teóricos.

Realizando una revisión de los puntos de encuentro entre arte y ciencia un caso particular parece sobresalir, y es que la primera práctica de bioarte podría ubicarse en las manos del científico de origen escocés, radicado en Londres, Sir Alexander Fleming (1881-1955), descubridor de los efectos antibióticos de la penicilina (1928) y actualmente considerado uno de los más grandes descubrimientos de la medicina moderna.³⁴ Menos conocido es que Fleming formó parte del *Chelsea Art Club*, un club privado de artistas fundado en 1891, dedicándose a la pintura como hobby o pasatiempo y aprendiendo ciertas técnicas de manera autodidacta. Fleming, artista *naif*, pintó distintas escenas y personajes entre los que no existe unidad temática alguna, pero lo que es importante resaltar de su práctica artística —más allá de ser uno de los tantos puntos de encuentro entre el campo de las artes y el de las ciencias— es una serie de pinturas que realizó empleando bacterias como material pictórico. Rob Dunn, en un artículo para la página web del *Smithsonian Institute*, publicado en el año 2010, aclara no sólo que la labor artística de Fleming precedió a su famoso descubrimiento, sino que llama la atención sobre el proceso técnico de creación que involucraban sus pinturas con bacterias: tras aplicar una determinada cantidad de agar³⁵ sobre una placa de Pietri procedía a colocar una serie de bacterias naturalmente pigmentadas sobre la superficie gelatinosa haciendo uso de un asa bacteriológica o de platino, un instrumento semejante a una pinza que termina con una especie de aro de no más de 5mm. Sobre el agar, esta herramienta cumple la función que ejerciera el pincel sobre el lienzo: esto evidencia el proceso de tecnificación que empieza a sufrir el arte y que será esencial para el bioarte de la segunda mitad del siglo XX. Mas la dificultad técnica de estas piezas radicaba no sólo en el enorme grado de delicadeza que requería la manipulación de instrumentos tan precisos sobre unos soportes y materiales pictóricos de dimensiones tan reducidas, sino que dichas bacterias resultaban prácticamente invisibles en primera instancia, sólo cobrando color tras un determinado periodo de incubación o cultivo,

³⁴ Alexandra Kuhn, en una entrevista realizada vía web para el presente trabajo y en comunicaciones vía correo electrónico, hace una breve referencia a este caso lo que incentivó el buscar información al respecto. Las fuentes, sin embargo, son pocas y los datos de las piezas parecieran estar desaparecidos, por lo que no serán citadas en el trabajo.

³⁵ También conocida como *agar-agar* (expresión malaya para “jalea”) es una gelatina de origen vegetal empleada en laboratorios como medio de cultivo para crecer hongos y bacterias.

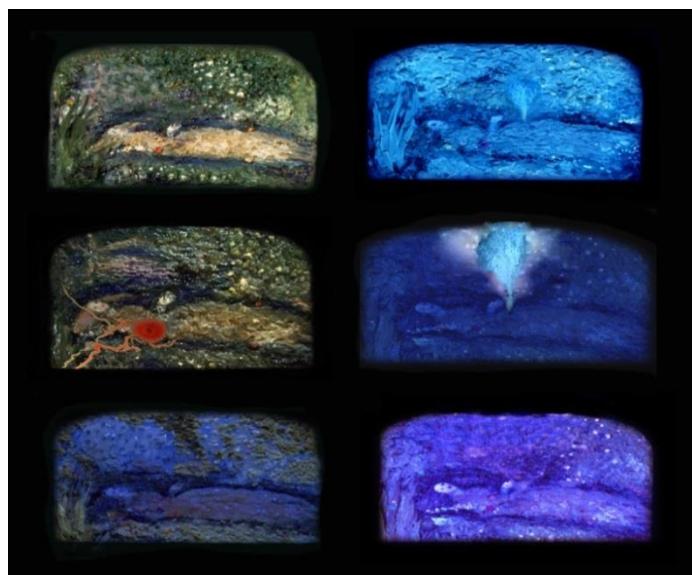
por lo que Fleming debía poder ubicarlas de manera correcta para crear la imagen deseada haciendo uso, únicamente, de sus conocimientos a priori sobre la materia. Una vez listas, las piezas tenían un determinado tiempo de duración debido a una serie de procesos biológicos; las bacterias, ya cultivadas continuaban su desarrollo natural por lo que las figuras (rostros, bustos, personajes hechos con palitos), delimitadas por líneas muy delgadas se iban difuminando perdiendo su forma original y transformándose en manchas de colores. A pesar de su amplia formación científica su gusto por el arte llevó a Fleming a incursionar en la pintura de manera bastante experimental, realizando un arte autodidacta que, a pesar de no haber destacado por sus perfectas composiciones o habilidades pictóricas, fue especialmente innovador para la época y sirvió para sentar las bases de lo que en un futuro se denominará bioarte a la vez que resaltó los vínculos necesarios entre las ciencias y el arte. Valiéndose de su formación científica Fleming hizo uso de distintos tipos de bacterias para dar con distintos colores y tonalidades en sus obras; algunas fuentes consultadas³⁶ sugieren que entre estos microorganismos utilizados destacan tres especies de *micrococcus* —bacteria oportunista que ataca a pacientes con inmunodeficiencia pero que rara vez causa la muerte— para generar el amarillo, el rosado y el blanco; una especie del género *bacillus* para generar el color naranja; produce el rojo con ayuda de la *serratia marcescens*, una bacteria peligrosa para el hombre por sus cualidades patógenas, usualmente presente en infecciones urinarias; y el púrpura mediante el uso de la *chromobacterium violaceum*, bacteria empleada en la fabricación de antibióticos, habitual de las aguas y suelos de las regiones subtropicales.

Fleming es, quizá, el primero en acercarse al *microbial art*, una de las ramas del bioarte caracterizada por el uso de microorganismos como material pictórico para realizar pinturas de pequeño formato. La artista de origen británico, JoWonder (nacida Joanna Woodward), incursiona en este campo a través de una recreación de la famosa obra *Ophelia* (1851-1852) del pintor prerrafaelista John Everett Millais, que la artista realiza con distintos tipos de bacterias. Tras la creación de la pieza y movida por su interés por el video arte, Wonder crea *6 Days Goodbye Poems Of Ophelia*,³⁷ un registro audiovisual del deterioro de su pieza mientras se escuchan, como fondo sonoro, varias voces declamando

³⁶ Para mayor información acudir a: <http://keck.blogspot.es/1338757598/alexander-fleming/>. 25/11/2014

³⁷ Aún en proceso.

poemas sobre la vida y la muerte.³⁸ Wonder realiza así una conmovedora lectura sobre el tránsito entre la vida y la muerte a través de un personaje de singular belleza trágica. Este acercamiento al deterioro y a la inevitabilidad de la muerte es realizado en cuatro niveles de lectura: 1) la temática, Ofelia es un personaje de la tragedia de Shakespeare *Hamlet* quien, tras enloquecer de dolor cae en un río y muere; 2) los poemas declamados como fondo sonoro versan sobre la vida y la muerte; 3) las voces son grabadas por una máquina contestadora de teléfono como si se tratara de los mensajes que familiares o amigos han dejado a una persona con supuestas intenciones de suicidarse; 4) por último la misma elección del material pictórico, bacterias, le confiere a la obra un tiempo determinado de vida. La imagen realizada por Jo Wonder es efímera y está destinada a auto-consumirse por una serie de procesos biológicos a los que la artista decide no oponerse de forma alguna.



Ilust. 14: Jo Wonder. *6 Days Godbye Poems Of Ophelia*. 2009 – en proceso

Sin embargo varios autores, entre ellos Robert Mitchell, ubican como primer bioartista al fotógrafo de origen luxemburgoés, nacionalizado estadounidense, Edward Steichen (1879-1973).³⁹ Steichen, conocido por su amplia obra fotográfica que le hizo meritorio de títulos y puestos como el de director del *Naval Photographic Institute* durante la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, el de director de fotografía del MoMA desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta 1962, fue también pintor, promotor de las artes y

³⁸ Parte de la obra puede ser vista en el video que la misma artista subió a su perfil de Vimeo: <https://vimeo.com/9386083>, 03/12/2014

³⁹ Los datos presentados a continuación sobre la obra de Steichen parten, en gran medida de los recolectados por Mitchell en su libro *Bioart and the Vitality of Media* (2010).

curador de museos y galerías, involucrándose en el ámbito cinematográfico y editorial trabajando para grandes revistas de moda como *Vogue* y *Vanity Fair*. De la polifacética obra de Steichen llama la atención su interés por la horticultura y las teorías de la herencia genética que se terminarán manifestando, en 1936, en una peculiar exposición individual en los espacios del MoMA en la que mostrará el resultado de veintiséis años de arduo trabajo de horticultura y jardinería: la exhibición, que duró unos ocho días —entre la 1:00 pm del 24 de junio de 1936 hasta el primero de julio del mismo año—⁴⁰, fue titulada *Edward Steichen's Delphiniums*.⁴¹ Steichen exhibió dos grupos de estas plantas: el primero desde el día de la inauguración hasta el 29 de junio y el segundo desde el 29 de junio hasta el cierre de la exhibición, encargándose él mismo del transporte de las plantas desde su granja cerca de Redding, Connecticut, Estados Unidos, hasta las instalaciones del museo.



Ilust. 15: Edward Steichen. Vista de la exhibición *Edward Steichen's Delphinium*. 1936

Steichen logra esta innovadora exposición haciendo uso no sólo de sus contactos en la citada institución sino también amparándose en el perfil de investigación de la misma. Desde su fundación en 1929 el MoMA ha venido centrando su labor en la modernización del concepto occidental de “arte”, prestando sus espacios y recursos para la experimentación artística y favoreciendo la creación de discursos interdisciplinarios con

⁴⁰ Para mayor información acudir a la nota original de prensa de la exposición, publicada el 22 de junio de 1936 y conservada en los archivos de prensa online del MoMA: http://moma.org/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf?2010.02/09/2014

⁴¹ Género que abarca cerca de unas 300 de especies de plantas florales (todas venenosas en caso de ser ingeridas) nativas del hemisferio norte (América del Norte y buena parte de Europa) y de las montañas tropicales de África; su floración puede ser anual, bienal o perenne por lo que suele ser cultivada por motivos estéticos. Conocidas por los antiguos griegos recibe su nombre por la aparente similitud entre los capullos de sus flores y la silueta de un delfín (*Delphinium* proviene de la palabra en latín para delfín).

otros ámbitos. Interesado por la horticultura, la afición de Steichen por las *delphinium* comienza, aproximadamente, en 1906 cuando empieza a investigar sobre las teorías de la herencia genética lo que le llevará a valorar los procesos de hibridación de las plantas —e incluso de los animales— como hechos estéticos llevados a cabo por la propia voluntad creadora del hombre en su afán por rodearse de lo que concibe como belleza. Sus experimentos en la horticultura⁴² le llevaron eventualmente al cruce de especies con el fin de refutar la teoría planteada por August Weismann (1834-1914) de acuerdo con la que el plasma germinal⁴³, que era la parte nuclear o esencial de las células germinales⁴⁴, era el único recipiente del material genético. El problema con dicha teoría es que la cantidad de dicho plasma no varía en gran medida desde que se forma el cigoto⁴⁵, por lo que si era este el único recipiente del material genético la progenie del individuo recibiría cada vez una menor cantidad de material genético. Esta teoría, actualmente considerada obsoleta, negaba que aquellos cambios experimentados por el ser vivo durante su desarrollo fueran heredados por su progenie, lo que resultaba en una afronta a muchas de las teorías evolucionistas.

En el caso de Steichen este dedicó diez de los cuatrocientos acres de su propiedad en Connecticut al cultivo de *delphinium*, a las cuales sometía a dosis de una droga que inhibe la división celular: la colchinia; esto permitía que las células diploides —es decir, que contienen dos juegos de cromosomas— de las plantas se convirtieran en células tetraploides —con cuatro juegos de cromosomas— facilitando así la fertilización artificial de los especímenes y dándole un mayor rango de hibridación. Steichen jugó así con la paleta de colores “original” de las flores de esta especie creando nuevas sombras y permitiéndole tener plantas con tallos más altos. De estos cruces realizados por Steichen con fines estéticos surgieron nuevas especies que siguen vivas hoy en día y se distribuyen y siembran en diversas partes del mundo: como la “Connecticut Yankee” o la “Carl

⁴² En un dato citado por Robert Mitchell y extraído del libro *Green Light: Toward an Art of Evolution* (2010) de George Gessert, se hace referencia a que ya en 1911 Steichen realizó cruces entre distintas especies de amapolas con fines similares.

⁴³ El plasma nuclear es el nombre dado en biología a las fuentes del material genético y a las colecciones de este. Si bien es esencial en la formación genética del embrión en el proceso de gestación no determina por sí solo los rasgos hereditarios del futuro ser.

⁴⁴ En los seres que se reproducen de manera sexual estas células son las portadoras del material genético: óvulos, espermatozoides, etc.

⁴⁵ Célula resultante de la unión de una célula reproductiva masculina con una femenina en el proceso reproductivo de plantas y animales.

Sandburg”, nombrada así en honor al poeta homónimo, cuñado y amigo de Steichen. Tal dedicación le hizo merecedor de presidir, entre 1935 y 1939, la *American Delphinium Society*, como resalta Celia Hartmann en un artículo en la página web del MoMA.

La exposición, reseñada con bastante cuidado en la prensa, recuerda a los espectadores que lo que encontrarían en la sala no serían fotografías de las plantas sino las plantas en sí, en vivo. Cabría decir, sin embargo, que fue muy bien recibida tanto por los aficionados al arte como por aquellos que se encontraban interesados en la horticultura. Las plantas híbridas de Steichen fueron exhibidas y tratadas como obras de arte en las que el proceso tenía una mayor importancia simbólica que el mismo resultado: las flores de diversos colores fungían como el testimonio de un arduo proceso de cruces genéticos que eran, a final de cuentas, los verdaderos protagonistas de la exhibición. Esto acerca la obra un poco más al campo del arte conceptual. Mitchell llama la atención sobre este punto:

La exhibición también reforzó la sensación de que los límites del «arte» se estaban expandiendo de forma constante, ya fuera para bien o para mal (...) es decir, simplemente exhibiendo las *delphinium* en el museo se motivaba a los visitantes de galería a verlas *como* “arte”.⁴⁶

Las *delphinium* de Steichen no sólo ponen sobre la mesa la problemática de la modificación y la herencia genética en el campo del arte, sino que vuelven la mirada sobre la jardinería, considerada antiguamente como una forma de arte efímero supeditada a la arquitectura y al urbanismo, y la elevan al rango de las bellas artes al exponerla en un espacio museístico. La revalorización de elementos considerados innobles dentro del campo de las artes visuales se había empezado a dar ya a comienzos de siglo con los collages cubistas y los objetos encontrados de los artistas dadaístas, lo que, sin duda abrió el campo a proyectos expositivos un poco más aventurados o experimentales; más allá de esto no existe una relación estética entre estas prácticas y los ejercicios de cruces genéticos y de horticultura de Steichen.

La exposición de Steichen coincide también con otro suceso en el ámbito comercial y judicial de relativa importancia en los Estados Unidos. Si bien, como afirma Mitchell, el punto focal de la exposición fue la vinculación de la modificación genética de seres vivos

⁴⁶ “The exhibition also encouraged the sense that the limits of “art” were constantly expanding, whether for good or bad (...) that is, simply exhibiting the delphiniums in the museum implicitly encourages a gallerygoer to view them *as* «art».” En: Robert Mitchell, *Bioart and the Vitality of Media*, United States of America: University of Washington Press, 2010. p. 39

con la creación artística, y se buscaba, mediante este gesto, cuestionar la concepción moderna de la obra de arte poniendo en juego la pregunta “¿qué es arte?”, existen una serie de relaciones implícitas asociadas a otros campos. En junio de 1930, seis años antes de que las flores de Steichen fueran exhibidas en el MoMA, el Congreso de los Estados Unidos motivado por el trabajo del botánico Luther Burbank (1849-1926), quien creó más de 800 variedades de plantas mediante cruces, aprobó un proyecto de ley conocido como el *Plant Patent Act*, un acta de patentes que permitía mantener derechos de autoría sobre plantas domésticas de reproducción asexual como flores y frutales. *Edward Steichen's Delphiniums* problematiza así esta situación: si es posible patentar las plantas que el hombre genere mediante cruces y diversas modificaciones, y estas alteraciones poseen un cierto carácter estético evidenciado en siglos de meticulosa práctica en el área de la jardinería y la horticultura, cabría preguntarse ¿qué impide que las *delphinium* de Steichen puedan ser consideradas y valoradas como obras de arte? Más aún, al patentar las plantas se tiene sobre ellas una cierta cantidad de derechos en cuanto a su comercialización, al igual que los derechos de autor en el campo de las artes, el “creador” de la planta posee sobre ella un cierto poder al ser quien determine su precio, su autenticidad y distribución; se cosifica de esta manera a los seres vivos y se les plantea, legalmente, como bienes de comercio. La corta exposición individual de Steichen plantea en los espacios consagrados del arte, la problemática de la vida y la naturaleza misma como objetos de mercado, la modificación genética como hecho de creación artística, el uso de seres vivos en o como obras de arte y la legalización e industrialización de los procesos de cruce e hibridación. Podría, así, ubicarse la primera manifestación del bioarte en la década de los años treinta en los Estados Unidos. A pesar de esto, tras la exhibición de Steichen no hubo un interés inmediato por abordar estas problemáticas en el campo de las artes. Habrá que esperar hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XX para encontrar obras o experimentos similares.

Algunos autores señalan que esta brecha temporal puede deberse al horror generado por la Segunda Guerra Mundial, en la que los nazis movidos por un profundo sentimiento racista sentían como su deber garantizar la superioridad de su pueblo mediante la limpieza racial, por lo que llevaron a cabo diversos experimentos médicos con seres humanos. Se sabe, por ejemplo, que las diversas formas de ejecución empleadas en los campos de concentración tenían un carácter experimental. La base teórica de todos estos actos fue la

eugenésia⁴⁷ o, mejor dicho, de una interpretación teórica errónea de la eugenésia llevada a prácticas radicales⁴⁸. La ciencia, mal manipulada, demostró todo el horror que era capaz de desencadenar sobre los hombres, todas las formas posibles en las que estos avances podían ser utilizados para infligir dolor y causar la muerte de miles. La genética se convirtió así en otro capítulo más de una novela de terror y ciencia-ficción develada por el nazismo. Esto pareciera haber generado un desprecio casi total hacia las ciencias, estableciendo, a su vez, una suerte de acuerdo no escrito para reducir, por decoro o respeto, la presencia de la ciencia y la tecnología en el campo de las artes y el espectáculo. Sin embargo el horror generado por la Segunda Guerra y sus avances científicos de reprochable moralidad no frenaron del todo el campo de las ciencias. La necesidad inherente en el hombre por avanzar y su gusto casi instintivo por la tecnología impiden que incluso las peores tragedias corten el proceso de las ciencias. Tanto así que en 1953, a sólo ocho años del cese de las hostilidades entre las naciones y de las detonaciones nucleares en Hiroshima y Nagasaki, se reveló al público la estructura de doble hélice del ADN, lo cual significó para Occidente dar forma e imagen a la estructura esencial de todo lo vivo, lo que moldeaba a la vida y determinaba sus formas y maneras ahora dejaba de ser un concepto meramente abstracto. A esto habrá que agregar la celeridad con la que se produjeron los avances tecnológicos en la segunda mitad del siglo XX: desde la creación de plantas nucleares, la utilización de distintos tipos de radiación en diversos campos como la medicina y el abastecimiento de energía para las ciudades, la acelerada producción de distintos tipos de compuestos químicos, las investigaciones de las empresas farmacéuticas que han derivado, entre otras cosas, en la creación de alimentos y animales transgénicos.

Es importante aclarar que estos avances han traído tanto cambios positivos como negativos y que la forma en que estos son medidos y valorados depende muchas veces de la posición personal del que emita el juicio. Tal es el caso de un proyecto llevado a cabo entre los años 1997 y 2002 en Kenia, bajo el nombre de *Tissue-Culture Banana Production*

⁴⁷ Eugenésia (del gr. εὖ, “bien”, y γένεσις, “origen/inicio”): es la aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana. Así mismo es una suerte de filosofía social que defiende la mejora de los rasgos hereditarios del hombre mediante diversos tipos de manipulación y surge del llamado “darwinismo social”.

⁴⁸ Por la misma época los japoneses también llevaron a cabo su propia versión de la limpieza racial al iniciar una guerra de exterminación contra los chinos. Aún en la actualidad se pueden encontrar prácticas como las campañas de esterilización que se llevan en algunos países africanos sin el consentimiento de los pacientes que parecen tener una cierta afinidad a estas lecturas erradas de la eugenésia.

Promotion in Kenya, que involucra de forma directa a la plantación, cosecha y comercio de plátano en la nación africana. Los datos de dicho proyecto fueron recogidos en un trabajo realizado para la XXV Conferencia anual de la *International Association of Agricultural Economists* (I.A.A.E.) del año 2003, llevada a cabo en la ciudad de Durban, Suráfrica, bajo el título *Socio-economic Impact of Biotechnology Applications: Some Lessons from the Pilot Tissue-Culture (tc) Banana Production Promotion Project in Kenya, 1997-2002*. El texto se centra en el impacto económico que pudiera generar la introducción de plantaciones de frutos transgénicos en los países terciermundistas, especialmente en África y, más específicamente en Kenia, donde las plantaciones plátano, que son la fruta base de la alimentación de este pueblo, irónicamente representan un porcentaje ínfimo de los ingresos nacionales, perteneciendo la gran mayoría de los ingresos a grandes corporaciones internacionales. El proyecto surge tras el declive del sector agrario en el país debido, en parte, al enorme impacto que sufrieron las pequeñas plantaciones gracias a una plaga proveniente del continente americano y que atacaba de forma directa a los platanales. La gran destrucción de las plantaciones fue acelerada, de forma no intencional, por los mismos agricultores que facilitaron la propagación de la plaga al hacer uso de técnicas tradicionales de siembra, que no emplean pesticidas, ni grandes maquinarias u otras tecnologías que pudieran haber ayudado a contrarrestar su avance. El proyecto buscó enseñar a los pequeños agricultores nuevas formas de cuidar los cultivos para evitar futuras plagas, mientras introducía en un número reducido de plantaciones una nueva especie de plátano creada por medio de biotecnología con el supuesto fin de volver a incentivar la actividad agraria en el país y ayudar así a mejorar su economía. Los problemas comienzan cuando se revela que dicho proyecto es llevado a cabo por corporaciones internacionales y financiado por instituciones bancarias que facilitan el acceso a esta nueva tecnología siempre y cuando los pequeños productores agrarios (que representan el *target* del proyecto) se comprometan a devolver parte de los ingresos a dichas instituciones. A pesar de todo los cultivos parecen haber prosperado y dado buenos frutos. Sin embargo, tras un periodo de tiempo no se registró un claro aumento en los ingresos de dicho sector, por lo que los responsables del proyecto alegaron que esto se debió a la poca instrucción que tienen los campesinos en cuanto a la cultura de mercado. Al final de cuentas los grandes beneficiados siguen siendo las corporaciones que mantienen el monopolio de la biotecnología y de la producción de

alimentos transgénicos. Contra este tipo de usos de la ciencia, contra las políticas económicas que permean y controlan al medio a favor de unos cuantos y alejan a la ciencia de su deber altruista es que reaccionarán los primeros bioartistas poniendo en debate los discursos científicos en espacios culturales.

Sin embargo, y a pesar del actual revuelo por la producción y comercio de alimentos transgénicos, sin lugar a dudas el hecho que ha causado un mayor impacto en el campo de las ciencias, creando un enorme revuelo a nivel internacional, incitando discusiones y debates de carácter ético e, incluso, hiriendo en lo profundo a diversas congregaciones religiosas que vieron en este acto una afronta a la obra divina, fue la clonación de la oveja Dolly. Después de un arduo y complicado proceso que involucró la combinación de las células de dos ovejas distintas (una la potadora y otra la donante) Dolly nació el 5 de julio del año 1996, en el Instituto Roslin en Edimburgo, siendo la única de 277 fusiones que llegó a buen término; su nacimiento no fue anunciado sino hasta siete meses después el 23 de febrero de 1997 y debió ser sacrificada el 14 de febrero del año 2003, debido a que presentaba serias complicaciones respiratorias, atribuidas entre otras cosas a su origen. Dolly, a pesar de su corto periodo de existencia, marcó un antes y un después en el campo de la ciencia y la tecnología, así como en los límites del poder que tenía el hombre sobre la naturaleza. Fue vista como un gran avance, como la reivindicación de uno de los tantos mitos de la ciencia ficción: la creación de un ser autónomo a partir de otro, sin necesidad de pasar por el acto de la cópula, y con el que comparte, prácticamente, la misma carga genética. Este experimento representó la creación de la copia perfecta que es capaz de sostenerse por sí sola y es generada por medio de mecanismos biológicos, si bien enormemente ayudados e influenciados por el hombre.

Como se mencionó con antelación, ante todos estos avances e investigaciones en el campo científico y tecnológico, va surgiendo de forma paulatina en la segunda mitad del siglo XX lo que se conoce como tecnofobia, una desconfianza casi generalizada hacia los beneficios que auguraban estos supuestos avances, y que tuvo su punto de mayor crecimiento hacia finales de siglo. Esto no quiere decir que hubo un rechazo por parte de la población civil, que era (es) incapaz de comprender a cabalidad los avances y experimentos científicos, hacia la tecnología: todo lo contrario, ya que si no hubiera habido una buena recepción por parte de la población llana no existirían actualmente tantos artefactos

tecnológicos en continua renovación, ni un mercado que basa su economía en estos objetos que se producen a una velocidad cada vez mayor. La tecnofobia consiste en una cierta incomodidad ante estos avances que sin embargo son aceptados e incluidos en la vida cotidiana. Se debe, en gran medida, a que hay un factor de invisibilidad en los procesos de la ciencia: Dolly fue un escándalo a nivel mundial y era tanto visible como palpable, la oveja existía y eso era un hecho fácilmente comprobable, ¿los procedimientos que llevaron a su nacimiento? No tanto. Muy pocos entendieron el complicado proceso que conllevó su clonación debido a lo hermético del lenguaje utilizado en el campo científico y, más específicamente, biotecnológico, lleno de términos y referencias ajenas al público no formado en este campo del conocimiento. Algo similar ocurre con los alimentos de origen transgénico: investigaciones y reportajes se han hecho sobre los efectos dañinos que estos productos genéticamente alterados pueden tener sobre el organismo de los hombres, mas sumido el público en el desconocimiento y manejando las grandes corporaciones discursos claros y bien construidos con fines manipulativos, este suele desechar las denuncias y seguir consumiendo los productos. Se escoge la comodidad antes que la certeza.

José Albelda llama la atención sobre este punto en su ensayo *La invisibilidad. Totalitarismo y ecología en el siglo XXI* (2000). Los movimientos ecologistas, aclara, consiguieron sus pequeños logros y victorias gracias a la magnificencia de los hechos a los que reaccionaban: las talas de grandes expansiones de terreno boscoso y sus devastadoras consecuencias para el medio ambiente no sólo eran fáciles de exhibir ante los ojos del público, sino que eran comprensibles y podían vincularse directamente a un posible culpable. Si bien estos hechos siguen ocurriendo y es importante su denuncia, a la ecuación se agregan ahora una gran cantidad de agentes contaminantes que no resultan tan fáciles de percibir, muchos son, de hecho, totalmente imperceptibles por medio de los sentidos, como es el caso de compuestos químicos altamente dañinos para el organismo como el D.D.T. (Dicloro Difenil Tricloroetano) presente en muchos pesticidas durante el siglo XX hasta su prohibición, los químicos que ingieren tanto los hombres como sus animales de cría de forma regular en forma de medicamentos, los distintos tipos de radiación, las pesticidas empleadas en las siembras y cultivos y hasta la modificación genética de los mismos animales y frutos de consumo humano, denominados transgénicos, son todas enormes amenazas no sólo al propio medio ambiente sino, también a la salud y al cuerpo de los seres

humanos, son todas capaces de enormes daños a corto y largo plazo que comparten una misma característica esencial: son invisibles ante el ojo humano.

Esta invisibilidad va no sólo desde el hecho de que no hay una gran diferencia física entre un alimento transgénico y uno que no lo es, sino que abarca más, incluyendo la imposibilidad de rastrear a ciencia cierta tanto las consecuencias que ocasionan estos agentes contaminantes como a los verdaderos culpables ya que las grandes corporaciones a las que estos hechos o productos se vinculan cambian de locación y se amparan bajo el campo abstracto de la ley; la situación empeora en cuanto a que el campo científico pareciera estar profundamente vinculado a estas supuestas corporaciones y terminan protegiéndose entre sí mediante campañas publicitarias, contadas acciones benéficas, un dudoso interés por la ecología y un lenguaje harto complicado al que el público no puede acceder de manera alguna. El resultado final suele ser el descrédito de los mensajes de advertencia y los gritos de protesta: la población, al no comprender aquello que la amenaza y los daños que está generando a nivel mundial, opta por los terrenos seguros de la validación de los discursos supuestamente benéficos de la ciencia y la tecnología aunque lo haga con cierta duda. Se sabe que estos agentes contaminantes se encuentran en el día a día, inmersos en la vida cotidiana, pero se ignora cómo reconocerlos, cuáles son, dónde exactamente están.

No será sino hasta finales de los años setenta y mediados de los años ochenta cuando el interés por estos temas volverá a hacerse manifiesto en las artes visuales, ahora de la mano de un grupo de avances científicos y tecnológicos. A estas ya mencionadas problemáticas se suma un creciente interés por las curiosas relaciones entre arte, ciencia y naturaleza; el bioarte de mediados de los años 80 y 90 reaccionará ante estos dilemas y situaciones de conflicto. “(...) el arte de todos los tiempos”, comenta José Albelda, “siempre nos ha ofrecido, sobre todo a partir de su contemplación posterior, un inestimable relato de cómo cada cultura se veía a sí misma en relación a su medio (...)”⁴⁹. ¿Cómo, entonces, se concibe el hombre contemporáneo con respecto a su medio natural? Una posible respuesta podría ser que se concibe como un ente modificador de su medio, y, por tanto, de sí mismo. Este planteamiento se irá destejiendo más adelante.

⁴⁹ José Albelda, “Territorios, caminos y senderos”, *Op. Cit.* p. 101

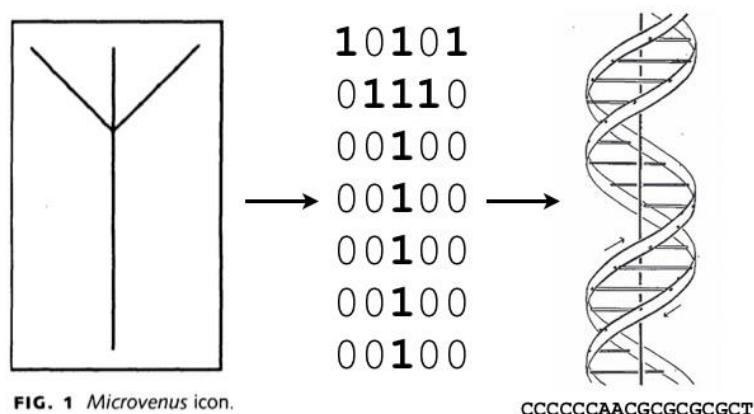
Décadas después de la exhibición de Steichen el interés por la genética, las leyes de la herencia y la biotecnología pareciera haber resurgido en el campo artístico con fuerza, incrementado ahora por la existencia y mayor acceso de la biotecnología, así como por el carácter interdisciplinario que se viene favoreciendo en el campo de las artes desde los años sesenta y setenta. A su vez los múltiples avances tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX ejercerán una importante influencia en este “renacer” de las relaciones entre arte y ciencia. Al respecto argumenta Adolfo Sánchez Vázquez, en su libro *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (1996), que este fenómeno tiene que ver con una estetización de lo técnico que va más allá del simple embellecimiento de objetos u artefactos utilitarios. Lo técnico, sin perder su función utilitaria, contribuye en la producción o creación de efectos estéticos: así el asa bacteriológica y las capsulas de Pietri empleadas para realizar cultivos de bacterias y otros microorganismos siguen realizando la labor para la que fueron diseñadas, pero son ahora empleadas por bioartistas para crear mediante los mismos procesos pequeñas pinturas efímeras. No sólo se estetiza entonces los implementos técnicos, sino que la técnica misma empieza a ser considerada como un hecho eminentemente estético.

En la década de los años ochenta diversos artistas comenzarán a exhibir una serie de trabajos individuales que, en conjunto, conformarán lo que algunos críticos consideran las primeras obras de bioarte.⁵⁰ Tal es el caso de *Microvenus*, proyecto del artista estadounidense Joe Davis, investigador del *George Churh Laboratory* y del Departamento de Biología del *Massachusetts Institutue of Technology*, iniciado en 1986 y concluido en el año 2000 —Davis mencionó la obra en un artículo del año 1996, pero fue finalmente presentada cuatro años después en una de las ediciones el festival *Ars Electrónica*—. Entre los años setenta y ochenta hubo un creciente interés por estudiar el espacio y todo aquello que pudiera ocultar. Ejemplo de esto fue el surgimiento de teorías que planteaban la existencia de vida inteligente fuera de la Tierra; la N.A.S.A., en un intento por establecer contacto con estas hipotéticas formas de vida, incluyó grabaciones con información general sobre la Tierra y los seres humanos en la sondas *Pioneer* y *Voyager*. Robert Mitchell, en su

⁵⁰ Es preciso recordar que existen dos variantes respecto a este tema: aquellos que consideran que el bioarte inicia verdaderamente en los años ochenta del siglo XX y aquellos que ubican su nacimiento en las primeras décadas del siglo, tras lo que vendría un tiempo de hibernación y luego un resurgir repotenciado en los ochenta.

ya citado libro, afirma que Davis no fue ajeno a esta fascinación, pero que desconfiaba de la veracidad de los datos que se estaban enviando al espacio en estas sondas: información biológica encriptada, opinaba, sería mucho más objetiva que la facilitada por los discursos y enunciaciones de otros seres humanos. *Microvenus* tendría como objetivo ser esa información científicamente objetiva que fuera enviada al espacio.

El A.D.N. encierra la información codificada de cada célula y organismo, con el pasar de los años y tras muchos estudios fue posible pasar esa estructura a otros códigos como el binario, facilitando su lectura mediante el uso de computadoras. La *Microvenus* de Davis es un ejercicio realizado en colaboración con un grupo de colegas biólogos del artista que crearon una secuencia hipotética de A.D.N. en código binario, es decir, encriptado en la secuencia de “0” y “1”. El equipo de trabajo trazó un símbolo visual que representa las partes sexuales externas de una mujer y se inspira en la inscripción de una antigua runa germánica que simbolizaba la vida y a la Tierra como entes predominantemente femeninos. Este código binario fue luego traducido en vectores y llevado al plano físico a través de la forma de una bacteria *E. coli*, dando por resultado un arte vivo. Davis, tras estudiar por un determinado periodo de tiempo en la N.A.S.A., confirmó que dicha bacteria no sólo es capaz de auto-reproducirse miles de veces, sino que puede resistir a muy bajas temperaturas y soportar altos niveles de radiación, lo que la hace el perfecto vehículo para portar información que será luego enviada en una sonda a los confines del espacio. Sin embargo, no existen datos de que este último paso se haya llevado a cabo: la intención de Davis parece, por tanto, haber sido más de carácter crítico.



Ilust. 16: Joe Davis. *Microvenus*. 1986

La importancia de esta obra, sin embargo, radica en que el artista empleó tanto la tecnología de punta del momento como la misma estructura del ADN para transmitir un

mensaje simbólico. La base estructural de la vida se convierte en un hecho semántico y en una herramienta de comunicación de ideas. Davis denominó a esto “infogen”, “(...) un gen para ser traducido en significado por humanos y no en proteína por células.”⁵¹

Entre otros eventos resaltantes es necesario mencionar otros dos: el primero es el festival artístico *Ars Tecnologica* en su edición del año 1999, cuyo tema fueron las ciencias vivas y en el que se reunió a varios de los llamados pioneros del bioarte como Eduardo Kac —una de sus obras transgénicas será abordada más adelante—, famoso por sus obras de “arte transgénico” y George Gessert quienes han ido desarrollando unos primeros acercamiento teóricos sobre la materia y que luego han sido publicados en formato libro. Algunos reconocen a este festival como el inicio o evento detonante del bioarte, si bien, como se explicó con antelación, años antes varias individualidades artísticas ya habían comenzado a exhibir un trabajo que podría ser considerado bioarte con todas las de la ley. Un segundo evento de importancia fue la exhibición *L'Art Biotech*, en la que participaron un total de once (11) bioartistas⁵² y que fue llevada a cabo en el año 2003, en la ciudad de Nantes, Francia, bajo la curaduría del crítico, periodista y cineasta Jens Hauser y que es usualmente reconocida como el primer evento expositivo dedicado exclusivamente a mostrar obras de bioarte.

En la actualidad, el carácter interdisciplinario de los distintos campos de estudio es tal que prácticas como el bioarte son promovidas tanto por el mecenazgo del mundo del arte, como por el de las ciencias. Artistas y biólogos, así como los técnicos especializados en biotecnología, trabajan en conjunto y en un constante intercambio de saberes. A su vez, algunos científicos han acudido al conocimiento artístico y al campo de las humanidades en búsqueda de nuevas visiones y aproximaciones a distintos problemas. Como ejemplo de ello recientemente, Julian Melchiorri, un graduado del *Royal College of Art*, en el Reino Unido, creó, con patrocinio de la institución y de la *Tuffs University*, la primera hoja de planta creada por medio de biotecnología; tras suspender una cantidad de cloroplastos, que

⁵¹ “(...) a gene to be translated by humans into meaning and not by cells into protein.” En: Alberto Boem, *Microvenus*, 18 de octubre del 2011, en: <http://authorial.tumblr.com/post/11616072613/microvenus>, 29/12/2014

⁵² Entre los que destacan Eduardo Kac, George Gessert, Joe Davis y Oron Catts. Para mayor información acudir al artículo de Shan Ting Lipton en su página web: <http://www.shanatinglipton.com/bio-art-1.html>, 11/03/2015

son los orgánulos⁵³ encargados de la fotosíntesis, en un medio de cultivo ideal —siendo en este caso proteína de seda—, Melchiorri creó una hoja artificial capaz de realizar el proceso de fotosíntesis por lo que al absorber dióxido de carbono y cantidades módicas de agua y luz solar, produce pequeñas cantidades de oxígeno. Todo esto en colaboración con los laboratorios de la *Tufts University*, Melchiorri, incluso, como se evidencia en el artículo “The first «man-made biological leaf» could enable humans to colonize space” en la revista digital *Dezeen*, ha creado lámparas con estas hojas y existe la propuesta de crear fachadas de edificios con ellas para producir por medio de la luz solar pequeñas provisiones de oxígeno. Arte, biología, diseño y arquitectura trabajando en conjunto demuestran así el carácter interdisciplinario del siglo XXI.

Después de los años sesenta y setenta del siglo XX, con el surgimiento de las prácticas interdisciplinarias en el campo del arte, se produce lo que algunos autores han denominado la situación “postmedia”, en la que tienen más importancia el proceso y el trabajo teórico del artista que el lenguaje artístico o la forma en que decida expresar su idea o concepto. Importa, antes que la manera en que se pinte, el qué se pinta y el porqué. Sin embargo, los historiadores del arte más ortodoxos, en un intento por preservar la supuesta pureza de la obra de arte, insistieron durante bastante tiempo en acercarse a estas nuevas prácticas de carácter más interdisciplinario mediante el uso de la historiografía, la sociología del arte, la iconografía, la psicología del arte y otras formas de estudio —digamos— más cercanas a la tradición de la Historia del Arte. Ante esta problemática surgen distintas maneras a través de las cuales abordar un arte ahora de carácter metamórfico, orgánico y maleable, de las cuales quizás la más influyente ha sido la de los llamados Estudios Visuales.

Entre los autores que abordan los estudios visuales, el español José Luís Brea es, quizá, uno de los más destacados. En su artículo “Estética, Historia del Arte y Estudios Visuales” (2006)⁵⁴, para la revista *Estudios visuales*, Brea propone un método de estudio que abarque no sólo al campo de las artes visuales sino también a todos los medios de producción de imágenes como contenido cultural, ya sean medios de comunicación de

⁵³ Orgánulo: unidad estructural de una célula u organismo unicelular como es el caso del núcleo celular.

⁵⁴ Si bien parte fundamental de los estudios de José Luis Brea se relaciona con el *net art* y el uso de medios ciberneticos en el arte, su pensamiento también ayuda a fundar las bases de los Estudios Visuales con el ensayo acá citado.

masas o los pertenecientes al campo de las ciencias. El camino más razonable, sugiere Brea, es aceptar primero el limitado alcance que tienen las metodologías ya consagradas de la Historia del Arte para abordar las nuevas prácticas artísticas y culturales, tras lo que se propone el camino de la interdisciplinariedad. Se entiende así que, en la medida que la investigación y la obra así lo exijan, se puede beber de cualquier fuente: tanto de la política y la economía, como de la antropología y de las ciencias, lo que dará como resultado un amplio y rico campo de posibilidades de estudio. Es decir, se propone una metodología que en vez de una lectura unidireccional, abra múltiples miradas sobre un problema que así lo exige.

Partiendo de estos planteamientos se podrá abordar al bioarte desde su relación con la ecología, la antropología, la literatura, la filosofía y, de ser necesario, incluir las visiones personales que tienen algunos artistas sobre su propia obra y respecto a sus procesos conceptuales y de producción, en vez de suscribirle dentro del campo único de la Historia del Arte y los estudios estéticos. Más que una metodología demarcada para estudiar el bioarte, se sugieren una serie de herramientas para lograr una aproximación: desde su vinculación a la moral, la ciencia-tecnología, la idea de tiempo y con ella las nociones de vida y muerte, hasta la vinculación que pueda haber con la ecología y el estudio de la relación histórica entre arte y naturaleza —descritas algunas en el Capítulo I de la presente investigación—.

Es importante aclarar que Brea, si bien subraya una serie de problemas existentes en el campo del estudio de las artes y aboga por un método interdisciplinario, no termina de estructurar una metodología totalmente concreta: propone al investigador y al crítico la misma libertad de la que goza el artista contemporáneo que es capaz de emplear múltiples formas de expresión que van desde la pintura y la escultura hasta el *net art* y el *microbial art*, pasando por la fotografía, el *happening* y la performance, el videoarte y el arte sonoro, las instalaciones y los *environment*.

II.2. Robert Mitchell: dos modalidades del bioarte

Las prácticas y obras del bioarte anteriormente descritas tienen varios aspectos en común: 1) el uso de seres vivos como material o soporte artístico, incluso como obra

misma, cosificando hasta cierto punto la vida; 2) todas tocan la problemática de la manipulación de los demás seres vivos por medio de la mano del hombre; 3) todos sus creadores emplearon un determinado grado de manipulación biotecnológica para su factura —Steichen manipulando los cruces de plantas mediante el uso de una droga especializada, Kac alterando directamente el código genético de uno o varios entes con fines artísticos—; 4) en todos los casos el espectador se ve enfrentado directamente con el experimento del artista, ya en su forma de registro audiovisual o compartiendo el mismo espacio que este. Pero, ¿qué sucede con aquellos trabajos que involucran la temática de la biotecnología, la genética o la misma manipulación de la vida por manos del hombre, y lo hacen desde los medios más “tradicionales” como la pintura y la escultura sin usar o involucrarse de forma directa con la biotecnología? ¿Dónde quedan ubicadas estas obras? ¿Son bioarte o acaso son meras manifestaciones de arte conceptual? Este dilema ha logrado dividir a teóricos y artistas del bioarte y ha generado cierta confusión por parte de quienes se acercan por vez primera a la materia.

Siguiendo los planteamientos de Robert Mitchell podría afirmarse que existen dos variantes o modalidades del bioarte. Al contrario de otros teóricos de la materia como es el caso de Eduardo Kac, Mitchell no se ubica en una posición dicotómica, ni busca determinar a ciencia cierta cuál es el “bioarte real” al oponerlo a otros lenguajes o expresiones artísticas. Ante la pregunta: ¿cuál de las posibilidades se acerca más al bioarte?, ¿aquel que emplea en su hacer los avances biotecnológicos? o, por el contrario ¿aquel que, alejándose de los laboratorios y del material biológico, aborda la relación del hombre con la biología como un tema para la plástica? Para Mitchell la respuesta es “ambas”. Distingue así el autor entre dos formas de abordar el bioarte desde prácticas artísticas distintas, pero que, conceptualmente, tienen una misma base o problemática.

Mitchell plantea dos modalidades del bioarte: 1) la “técnica vitalista”; 2) y la “técnica profiláctica”. La técnica vitalista alude a todas aquellas manifestaciones del bioarte que abordan de forma clara y directa el problema de la biotecnología; es el arte realizado con material biológico, muchas veces presentado en vivo, y realizado en laboratorios con ayuda de personal especializado y tecnología adecuada. El bioarte “vitalista” de Mitchell abarca desde las pinturas con bacterias de Alexander Fleming y las flores de Steichen, hasta los seres genéticamente modificados de Eduardo Kac. Mitchell, realizando un gesto

posiblemente anacrónico —así lo refiere el autor en su libro—, retoma el nombre de una doctrina ya caduca en el ámbito de las ciencias biológicas: el vitalismo. Definido por la R.A.E. como aquella “doctrina que explica los fenómenos biológicos por la acción de las fuerzas propias de los seres vivos y no sólo por las de la materia”; el vitalismo es la doctrina de la biología que bebe de la filosofía y busca entender el funcionamiento del mundo a través de los entes vivos que en él habitan y que terminan conformándolo. De esta manera se concibe al mundo como un cúmulo de vida más que como la conjunción de una serie de elementos y fuerzas naturales; la vida se entiende, a su vez, como un hecho que no depende de otros factores externos sino que se sostiene a sí misma por medio de sus propias leyes y fuerzas. Ejemplo de una de estas fuerzas mencionadas por el vitalismo sería lo que se conoce como instinto, una suerte de pauta hereditaria en la cual una especie, tras adaptarse a un medio o a una situación específica pasa este rasgo comportamental a su progenie; esta base de comportamiento tiene como fin único la auto-preservación del individuo y de la especie en general. Aunque considerada obsoleta en el campo de la biología, Mitchell cree importante retomar su nombre para bautizar estas prácticas artísticas en las que la fuerza vital tiene una importancia capital debido a que no sólo estas parecen, a primera vista, tener más relación con la biología que con el arte, sino también a que en ellas el hecho de trabajar o estar en contacto con organismos vivos es una característica definitoria y las obliga a regirse por normas éticas y estéticas diferentes, en cualquier caso, a las que dominan al resto de las artes visuales.

El autor divide al bioarte vitalista en tres eras o etapas históricas siendo la primera denominada “Plantas y las ciencias de la herencia”, cuyo principal y único exponente es Edward Steichen y sus ya nombradas *delphinium*. Existe una segunda era denominada “ADN recombinante y las innovaciones de la vida”, en la que se abordan los inicios del bioarte a partir de la década de los años ochenta con trabajos más invasivos y en los que la relación entre arte y biotecnología es ya evidente, como es el caso de algunas obras de Eduardo Kac. Finalmente una tercera era, la contemporánea, abordará los problemas de seguridad y salubridad y la relación de estas obras con las leyes y el miedo generalizado a los ataques biológicos; esta última era será nombrada por Mitchell “Bioarte y bioterrorismo” y será abordada con mayor detalle más adelante.

Mitchell, a su vez, reconoce que dentro del bioarte vitalista parecen coexistir diversos lenguajes artísticos que se terminan distinguiendo entre sí de acuerdo a su grado de vinculación con los procesos de laboratorio, los experimentos y el uso de materiales biológicos o incluso seres vivos. A continuación se darán ejemplos de cada una de estas posibles variantes.

La primera de estas formas de bioarte vitalista puede ser perfectamente ilustrada por el ya mencionado trabajo del artista alemán Uli Westphal exhibido a fines del año 2013 en la galería Odalys en Caracas. Esta primera división del bioarte vitalista, contrario a las demás, sí establece y marca una distancia entre el espectador y el hecho científico, si bien no de manera tan radical como lo hará el bioarte profiláctico que se mencionará más adelante.

Desde el año 2006 Westphal ha venido realizando una labor multifacética: por un lado selecciona y recoge aquellos vegetales, frutas y legumbres que no sean tan estéticamente atractivos como los que se consumen en los supermercados, haciendo especial énfasis en los tomates; también ha estudiado de forma insistente todo lo relacionado con el campo de la genética, trabajando con bancos de genes. Todo esto ha llevado a Westphal a desarrollar un intenso trabajo de horticultura en espacios controlados, cultivando sin la ayuda de agentes químicos lo que deriva en frutos de apariencia peculiar, poco parecidos a los frutos de apariencia perfecta que la sociedad se ha acostumbrado a consumir. Tras cosechar y/o recolectar los frutos Westphal los retrata fotográficamente y este el trabajo que es finalmente exhibido. No sus tomates cultivados artesanalmente sino los retratos de estos en gran formato.

Así el espectador se encuentra ante una obra que es el resultado de un proceso de experimentación científica, precedido por un trabajo de investigación cuya temática se centra en la modificación genética que sufren, no estos frutos particulares, sino los de consumo fácil y diario, los que se convierten en la base de la dieta de la sociedad. Las aparentes deformaciones que presentan las frutas fotografiadas por Westphal no acusan el efecto de agentes químicos en ellos, sino que son el testimonio de su pureza y de la alteración que sufren los grandes cultivos que son enmascarados bajo una apariencia de normalidad. A su vez la exhibición individual de Westphal, en la que se mostraron estos trabajos por primera vez en Venezuela, se inauguró bajo el título *Human Nature*,

literalmente “Naturaleza humana”, haciendo alusión a la artificialidad de lo que los hombres conciben o entienden como “natural”. Westphal enfrenta así al público ante la realidad de una situación: con el fin de rodearse de belleza, el hombre ha convertido a la naturaleza en artificio controlándola hasta el punto de erradicar de ella todo aquello que resulte tosco o desgradable; mas para lograr tal fin es capaz de atentar contra su propia salud al adulterar aquello que ingiere con una enorme cantidad de químicos o sometiéndolo a procesos de modificación genética.

La obra de Westphal, si bien crea una distancia entre el espectador y el hecho científico en cuanto a que no exhibe en vivo los frutos de su trabajo de horticultura e investigación genética, realiza un retrato de estos y alude a la problemática de los transgénicos a través de los títulos de sus obras y de la exhibición misma. Otra obra que sirve como ejemplo y que es tratada por Mitchell en su libro para explicar esta primera forma de bioarte vitalista es la serie fotográfica *-86 Degree Freezers (Twelve Areas of Crisis and Concern)* de la artista estadounidense Catherine Wagner, exhibida en 1995, en la que se muestra, en blanco y negro, el interior de doce pequeños congeladores de laboratorio cargados con muestra biológicas, cultivos y otros utensilios.⁵⁵ Aplica la misma analogía: la artista trabaja directamente con herramientas de laboratorio, pero lo que se exhibe es el retrato fotográfico de su contenido.

Una segunda forma de bioarte vitalista, en cambio, se ubica en una posición de mayor cercanía con el material biológico y los experimentos de laboratorio. Un ejemplo de esto es el ya mencionado *microbial art*, del cual Alexander Fleming es un antecedente evidente, siendo algunas obras de la artista británica JoWonder perfectos representantes actuales. Ante una pieza de *microbial art*⁵⁶ el espectador tendrá la impresión de estar contemplando una pintura de pequeño formato, se encuentra en verdad ante una imagen producida por la precisa combinación de bacterias y otros microorganismos sobre un medio propio para el cultivo. Estas imágenes son luego exhibidas a través de distintos medios, ya a través de fotografías, de proyecciones de video o, inclusive expuestas *in situ*. Esta última manera de exhibir *microbial art* es mucho más delicada por los riesgos de contaminación

⁵⁵ Para mayor información sobre esta pieza en particular de Catherine Wagner, acudir a su página web: <http://www.catherinewagner.org/#/photographic-work/art-and-science-investigating-matter/>, 12/03/2015

⁵⁶ Referencia a esta variante del bioarte es también la artista de origen esloveno Polona Tratnik que trabaja con distintos tipos de cultivos que luego presenta en el espacio expositivo. Su obra puede ser consultada en su página web: <http://www.polona-tratnik.si/>, 12/03/15

que representa y las posibilidades existentes de que se acelere por esto el proceso natural de descomposición del cultivo. Por estas razones usualmente se exhiben por cortos periodos de tiempo o se recurre al uso de medios audiovisuales.

Una tercera y última forma de bioarte vitalista definida por Mitchell, se caracteriza por establecer una relación incluso más cercana entre material biológico y obra de arte que la del artista que crea pinturas con microbios. En esta tercera rama se ubican artistas como Eduardo Kac⁵⁷ que, en estrecha relación con laboratorios y científicos especializados, llega a crear y manipular la misma estructura de la vida, creando obras de arte que son a la vez seres transgénicos, clonados o híbridos y objetos artísticos, poniendo en duda las fronteras entre arte y vida. Kac se ha vinculado en ocasiones a grandes laboratorios y a reconocidos profesionales del área de la genética y, tras largos periodos de experimentación y estudio, ha creado seres transgénicos que parecieran estar a medio camino entre obras de arte e individuos dotados de una cierta autonomía. La obra del artista australiano Stelarc (nacido como Stelios Arcadiou) pudiera entrar en esta última variante ya que algunas sus piezas han involucrado la modificación de su propio cuerpo mediante procesos quirúrgicos en los que son añadidas nuevas partes a modo de “actualizaciones”.⁵⁸

En contraposición a la técnica vitalista Mitchell coloca a las obras que si bien abordan de forma clara o mediante un juego de sugerencias las problemáticas de la genética, la biotecnología y la modificación de entes vivos por parte del hombre, lo hacen desde prácticas artísticas que involucran otros procesos distintos como es el caso de la pintura, la escultura, el dibujo o la fotografía, manteniéndose alejadas del uso de laboratorios o tecnología de punta; estas crean, a su vez, cierta distancia entre el espectador y el material biológico. A estas prácticas del bioarte el autor las denominó “técnicas profilácticas”. La R.A.E. define profiláctico como la rama de la medicina que tiene por objeto principal la conservación de la salud y la preservación de las enfermedades; se vincula con todo lo referente a los preservativos. Refiere así lo profiláctico a lo que funge de barrera entre dos cosas, a lo que ayuda a establecer una distancia y cuya función primordial es la de proteger el cuerpo ante un elemento o cantidad de elementos foráneos. Mitchell toma el término para hacer referencia a un tipo de bioarte que, haciendo uso de la

⁵⁷ *GFP Bunny*, una de sus obras más emblemáticas será abordada más adelante con detalle.

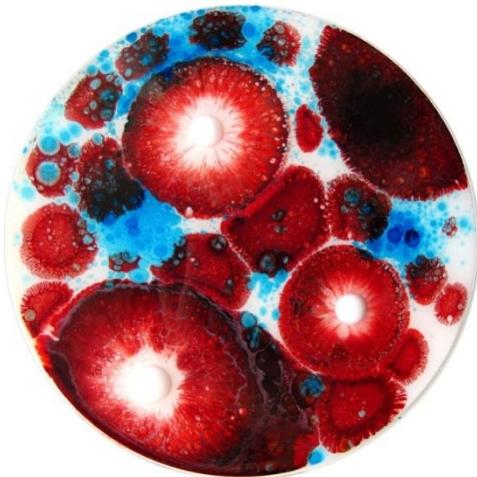
⁵⁸ Para mayor información sobre su obra en general acudir a la página web del artista: <http://stelarc.org/.swf>, 12/03/2015

distancia física y temporal, impone una barrera que separa efectivamente al público espectador de los procesos y materiales de laboratorio, lo que imposibilita los riesgos de contagio o contaminación de los espacios de exhibición que sí existen en el bioarte vitalista.

La técnica profiláctica refiere, entonces, a todas aquellas obras de arte que abordan la problemática de la biotecnología, la genética y las formas en que la mano del hombre pretende manejar y alterar la vida natural por medio de la ciencia, pero sin involucrarse de forma directa con el manejo de biotecnología optando por hacer uso de lenguajes artísticos de carácter más consagrado como la pintura, el grabado, el dibujo, la escultura, la fotografía, entre otros. Se establece así una distancia entre el material biológico, o el ejercicio científico de laboratorio, y el espectador de la obra.

La obra de la artista estadounidense Klari Reis es un perfecto ejemplo de esta modalidad del bioarte o, al menos, lo es su cuerpo de trabajo en el que emplea capsulas de Pietri como soporte y marco para sus pinturas. Reis trabaja empleando materiales, herramientas e incluso técnicas tomadas del campo de las ciencias; esto se ve influenciado por el hecho de que actualmente trabaja y reside en la ciudad de San Francisco donde se encuentra una de las mayores concentraciones de compañías que trabajan con biotecnología y genética a las que Reis presta servicios ocasionalmente en el área de los laboratorios; esto le permite estar en constante comunicación con biólogos y genetistas lo que favorece a su trabajo tanto conceptual como técnicamente ya que facilita su acceso a tecnología y utensilios usualmente empleados en laboratorios.

El trabajo de Reis se caracteriza por su hábil manejo de la resina epoxi, un tipo de plástico o polímero termoestable, es decir que no pierde su forma ni su textura por acción del calor o al ser sometida a altas presiones; la artista maneja hábilmente las reacciones producidas por este material en contacto con distintos tipos de colorantes y pigmentos, creando capas muy delgadas de plástico y material pictórico una tras otra hasta crear una imagen tridimensional donde pareciera que los colores estuvieran suspendidos en un medio acuoso. Sin embargo lo que termina por caracterizar su obra es su soporte: Reis emplea, a la vez, como lienzo y marco capsulas de Pietri, convirtiendo sus pinturas en pequeños cultivos ficticios de bacterias u otros microorganismos.



Ilust. 17: Klari Reis. *A Fantastic Voyage*. 2013

Estas capsulas de Pietri son parte de un proyecto que la artista ha venido llevando desde el año 2010 en una de sus páginas web (<http://www.adailydish.com/>) en el cual exhibe una pintura por día los 365 días del año y en formato digital. La artista luego ensambla estas piezas de pequeño formato en instalaciones conformadas por entre treinta, sesenta o hasta ciento cincuenta unidades que dispone sobre la pared.

Aparte de su llamativa gama de colores vibrantes y figuras sinuosas, la primera impresión que generan estas pequeñas piezas en el espectador es la de estar frente a un cultivo de bacterias semejante a las obras que Alexander Fleming realizara a inicios del siglo veinte con bacterias sobre una cierta cantidad de agar. Mas los cuadros de Reis, si bien imitan casi a la perfección las imágenes de cultivos de bacterias y hongos realizados en laboratorios, llegando a engañar fácilmente al ojo no entrenado, son pinturas abstractas que encuentran su inspiración y modelo en dichos procesos biológicos. Se establece así una clara distancia entre los ejercicios de laboratorio y cultivos que la artista emplea como inspiración para sus cuadros y el público de galería que ve la obra terminada.

La llamada “técnica profiláctica”, tal y como la plantea Robert Mitchell será de vital importancia a la hora de abordar las obras de Alexandra Kuhn y Gabriela Albergaria en el tercer capítulo del presente trabajo. El planteamiento de Mitchell al dividir al bioarte en dos ramas dependiendo de su vinculación con los medios y material biológico brinda una visión más general e inclusiva de la tendencia artística que —a modo de ver del investigador— permite una mayor diversidad de lecturas y campos de estudio, facilitando su aproximación desde lecturas como *Obra abierta* de Umberto Eco, “Estética, Historia del Arte y Estudios

Visuales” de Jose Luis Brea, e incluso textos referentes a otros campos como la jardinería o ámbitos no artísticos. Es, casi sin lugar a dudas, una posición más abarcadora que la planteada por autores más radicales como el mismo Eduardo Kac, quien considera como bioarte solamente a aquellas obras que realicen un trabajo directo con materiales biológicos e instrumentos tomados de la biotecnología. Estos planteamientos terminan por reducir al bioarte a una tendencia esencialmente vinculada a los medios y lenguajes artísticos que emplea, casi ignorando que esta se mueve en pleno siglo XXI dentro de un campo artístico post-media donde —y desde el surgimiento del arte conceptual— la idea se ha convertido en el eje central que une a las obras por encima del uso y manejo de las formas. Contra estas formas reduccionistas de leer el bioarte es que se ubican los planteamientos de Mitchell.

Tras haber realizado una revisión de la historia del bioarte, sus prácticas, diferencias esenciales entre sus modalidades vistas bajo problemáticas y conceptos similares, así como las polémicas y dudas generadas en torno a la definición de bioarte por parte de teóricos y artistas se puede afirmar, como lo hace Amalia Kallergi en su ensayo para la Universidad de Leiden, *Bioart on Display – challenges and opportunities of exhibiting bioart* (2008), que el bioarte es un macroconcepto que engloba diversas expresiones artísticas y formas de ver y concebir el arte. Bioarte encierra dentro de sí una gran cantidad de prácticas muy variadas en su forma, soporte y discurso plástico: todas vinculadas por medio de un interés por la vida y su manipulación. Es preciso resaltar, por tanto, que si bien con la intención de facilitar la comprensión lectora, este trabajo empleará la terminología sugerida por Robert Mitchell, en el ya citado libro *Bioart and the Vitality of Media*, cada obra de arte debería ser abordada —idealmente— no por su afinidad o no a un estilo o tendencia, sino a través de sus características propias e individuales.

Como ha sido mencionado con anterioridad, el interés por expresar las complicadas relaciones hombre/arte-naturaleza y la preocupación del hombre por su entorno natural no son características propias del bioarte, sino que han sido recurrentes a lo largo de la Historia del Arte; el bioarte vendría a ser la manifestación más actual de esta problemática, diferenciándose del resto en el hecho de que la aborda desde su vinculación al campo de la biología. Esta relación arte-ciencia, si bien resulta un tanto más difícil de rastrear, quizás debido a su carácter intermitente, se puede apreciar con mayor claridad desde las primeras

décadas del siglo XX hasta la actualidad gracias, en parte, a la celeridad de los avances tecnológicos que afectaron de igual manera a ambos ámbitos por ejemplo, en la industrialización y producción masiva de implementos y materiales, las mejores condiciones de transporte, el perfeccionamiento de diversos implementos y herramientas, etc. Es decir, en la medida que la tecnología se ha ido convirtiendo en parte esencial de la vida humana, el arte ha ido preocupándose cada vez más por los alcances, posibilidades, riesgos y consecuencias que las ciencias tienen sobre la sociedad, lo que se ha manifestado en una progresiva tecnificación de las herramientas, elementos plástico-formales y discursos empleados en el campo de las artes visuales. Las ciencias se han convertido así en fuente de inspiración —tanto positiva como negativa, en cuanto a que plantean soluciones a distintas problemáticas o ayudan a crear discursos críticos sobre ciertas realidades— y renovación de las artes.

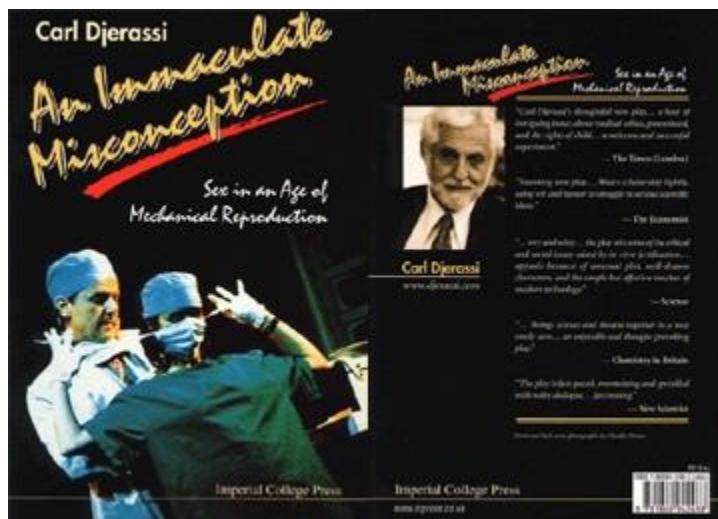
Usualmente abordadas desde puntos de vista diametralmente opuestos, en la actualidad, arte y ciencia han comenzado a ser estudiadas como partes esenciales del conocimiento humano entendido como un todo que tiene como objeto esencial de estudio al hombre mismo. Mientras las ciencias buscan dar explicación al mundo y a la naturaleza que rodea a los hombres, las artes en sus inicios buscaron dar forma y aprehender desde la imagen ese mismo mundo estudiado por las ciencias y a los hombres que en él habitan —así como sus costumbres, edificaciones y hazañas—. María Burguete y Lui Lam, en su libro *Arts: A Science Matter* (2011), aclaran que en la actualidad una nueva disciplina⁵⁹, conocida como *Science Matters*, busca abordar a estos campos de estudio no ya desde sus diferencias y su separación sino desde su vinculación directa. Para esta nueva disciplina el objeto de estudio de las ciencias abarca todo aquello que se vincule al ser humano, desde su entorno natural hasta las ciencias sociales y, particularmente, las humanidades y las artes como hecho creado por los hombres.

Mención aparte merece la obra del Doctor Carl Djerassi (1929-2015),⁶⁰ de origen austriaco y radicado en los Estados Unidos, científico de formación que, tras dedicarse en mayor proporción a la docencia incursionó en el campo de las artes escénicas y las letras, desarrollando una serie de obras de teatro que abordan distintas problemáticas de orden

⁵⁹ Propuesta en el año 2008 por el mismo Lui Lam.

⁶⁰ Un compendio de sus publicaciones, entrevistas, clases y simposios puede ser consultado en su página web: <http://www.djerassi.com/>, 31/01/2015

biológico y biotecnológico.⁶¹ En el simposio moderado por Suzanne Anker, *Visual Culture and Bioscience*, Djerassi, profundamente involucrado en la creación de la píldora anticonceptiva, aclara que ha escrito unas ocho obras de teatro que abordan temas como la concepción e inseminación artificial, seis más afines al teatro de carácter comercial con una tónica más ligera, y dos con fines enteramente pedagógicos para abordar material de la cátedra que dicta a sus estudiantes. Todas sus piezas tienen un profundo carácter didáctico y emplea en ellas diversos recursos tanto biotecnológicos como ciberneticos. Un claro ejemplo de esto es su obra *An Inmaculate Misconception. Sex in an Age of Mechanical Reproduction* —siendo el subtítulo de la obra un guiño o referencia de carácter burlón a *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* de Walter Benjamin—, referida por él en el simposio ya mencionado, y en la que aborda la problemática de inseminación in vitro y sus implicaciones éticas: en la obra un científico, supuestamente realizando la primera inyección manual de un espermatozoide humano en un óvulo humano, debate al respecto con otro especialista mientras su labor es proyectada en video de frente a los espectadores, enfrentándolos ante el hecho en toda su magnitud.



Ilust. 18: Carl Djerassi. Afiche publicitario de *An Inmaculate Misconception: Sex in an Age of Mechanical Reproduction*. 2000

La obra de Djerassi es así ejemplo de uno los logros más importantes del bioarte: sacar el discurso científico de los espacios cerrados e hiper-especializados y presentarlo —si bien bastante simplificado— a través de otros medios en espacios culturales que se

⁶¹ La relación de Djerassi con el mundo del arte va más allá. El científico fue un gran coleccionista de arte y el creador de una colonia residencial para jóvenes artistas.

acercan más al dominio público a diferencia de los grandes laboratorios. El bioarte se convierte así en un intento por democratizar el lenguaje científico al ser llevado a un público no conocedor, mediante el uso de formas y códigos artísticos-culturales que resultan más fáciles de aprehender.

Siguiendo los lineamientos esbozados por Robert Mitchell respecto a las modalidades del bioarte, que no abordan ni consideran en ningún momento el campo de la literatura ni el de las artes escénicas, las piezas teatrales de Djerassi parecieran estar en una situación de umbral: si bien en la representación de algunas piezas se emplean videos e imágenes de células y microorganismos tomadas con la ayuda de biotecnología avanzada, estas obras de teatro siguen siendo la “representación” de una problemática biotecnológica, es decir que no presentan nunca el material biológico ante el espectador.

En el campo de la música y la literatura no existen, en cambio, manifestaciones artísticas que puedan vincularse tan fácilmente con el bioarte. Sin embargo sí existe un interés en ciertas exhibiciones de bioarte o de discursos artísticos afines por el uso de sonidos de ambientación a manera de arte sonoro: Alexandra Kuhn en su más reciente exposición individual —abordada con detalle en el capítulo tres del presente trabajo— combinó una proyección de videoarte con el sonido de agua bullendo haciendo referencia a la respiración de los seres vivos y al aliento que otorga la vida al ser. En la literatura Eduardo Kac compiló y editó una serie de escritos de poetas de diversas partes del mundo en un libro titulado *Media Poetry: An international Anthology*;⁶² los poemas escogidos fueron creados mediante el uso de videos, medios ciberneticos, halografías y hasta biotecnología.

De entender y afrontar al bioarte como una de las nuevas tendencias de las artes visuales, habrá que abrir el espectro y abarcar no sólo la pintura, la escultura, la fotografía, la exhibición de cultivos de microorganismos y de seres modificados genéticamente, sino también ciertas manifestaciones literarias, el arte sonoro y las artes representativas como la performance, el happening e, incluso, el teatro —tanto en su puesta en escena como en los textos dramatúrgicos—. Si las obras teatrales de Djerassi y la poesía de Kac tienen cabida

⁶² Para más información sobre este poemario acudir a la página web del artista en donde se exhiben reseñas críticas de sus poemas y compilaciones: <http://www.ekac.org/media.html>, 15/12/2014

dentro de este macroconcepto que es el bioarte, si son, en efecto, obras de bioarte o no, es material que quedará pendiente para una posible reflexión a futuro.

Volviendo a Mitchell tras desarrollar lo que el mismo define como “modalidades del bioarte”, haciendo especial énfasis en la “técnica vitalista”, el autor aborda, de manera breve y concisa, unas de las más graves polémicas y problemáticas que parecen acechar a este tipo de arte. Vinculado a la desinformación y al desconocimiento generalizado de la población en todo aquello que concierne a las ciencias, el bioarte vitalista ha sido objeto de recelos y preocupaciones a veces mal fundamentadas; tras los sucesos acontecidos en los Estados Unidos a inicios del siglo XXI como lo fueron los atentados del 11 de septiembre del año 2001 y la creciente preocupación de posibles ataques biológicos mediante el uso de substancias nocivas como el ántrax, las autoridades estadounidenses e, incluso, las internacionales han manifestado su preocupación ante los procesos de experimentación que se hacen esenciales para la realización de este tipo de arte y su posterior exhibición en espacios no controlados. En síntesis el bioarte vitalista ha sido vinculado, ocasionalmente, con posibles amenazas de bioterrorismo.⁶³

Una de las inquietudes y limitantes que enfrenta este tipo de arte es, en primera instancia, la manera en que es (o debe) ser exhibido. Como resalta Amalia Kallergi en su artículo *Bioart on Display: challenges and opportunities of exhibiting bioart* (2008), muchos de estos trabajos emplean o incluyen organismos vivos *in situ*, por lo que ciertas condiciones ambientales y de cuidado se hacen necesarias y en gran medida las instituciones culturales no están dotadas para esto. Las instituciones museísticas, si bien funcionales y bellamente construidas, están diseñadas para albergar y proteger un tipo de arte más sujeto a patrones tradicionales o, inclusive, a manifestaciones artísticas que involucran proyecciones de video, audio, teatralizaciones y otras formas de arte contemporáneo, pero ciertamente no se encuentran diseñadas para albergar vida dentro de ellas por mucho tiempo: no son amigables con formas de vida delicadas y, ciertamente, tampoco ofrecen mayor protección para el público que asiste a una exhibición de bioarte en la que se hayan empleado, por ejemplo, bacterias u otros microorganismos. Por tales razones es en ocasiones mandatorio realizar algunas modificaciones temporales en el

⁶³ Término empleado para definir la utilización, con intenciones delictivas, de toxinas, microorganismo u otras substancias biológicas con el fin de generar enfermedades y sembrar el miedo en una determinada población.

espacio expositivo, así como contratar a personal capacitado y autorizado para cuidar los materiales biológicos o, en el caso de que se trate de algo menos delicado, instruir al personal de la institución en el cuidado del organismo parte de la obra. Todo esto representa problemas de presupuesto, espacio, personal y de manejo del tiempo, sin contar las trabas de corte legal y burocrático que pueden presentarse. A estas complicaciones hay que agregar la situación general de desconfianza, especialmente en los Estados Unidos, respecto al factor de riesgo que puede representar un material biológico posiblemente contagioso en espacios de uso público o de interés turístico y de entretenimiento como lo son museos y galerías. Los ojos atentos de la prensa también pueden representar una limitante, si es que no fungen como publicidad para la exhibición; son, por tanto, un arma de doble filo que puede tanto ayudar a consagrar una exposición como hundirla o lograr su clausura. Lamentablemente son varios los casos de proyectos de bioarte truncados debido a sospechas, problemas de seguridad y de presupuesto.

Mitchell presenta a modo de objeto de estudio, un caso particular acaecido en Estados Unidos y que llegó a involucrar a varios entes de seguridad del Estado. El caso en cuestión inicia el once de mayo del año 2004 cuando Hope Kurtz, esposa de Steven Kurtz, profesor de estudios visuales en la *State University of New York* en Buffalo y cofundador del grupo de artistas *Critical Art Ensemble*, sufrió un ataque cardiaco y murió en su residencia privada. Como es mandatorio, junto a los paramédicos que atendieron la emergencia, a la escena asistió por lo menos un oficial de policía que, tras entrar en la residencia, se percató de las múltiples cápsulas de Pietri que Kurtz planeaba utilizar para un futuro proyecto de bioarte del *Critical Art Ensemble* y dio la señal de alarma. En cuestión de horas la casa fue sellada con cinta policial y Kurtz puesto bajo vigilancia mientras era aún incapaz de afrontar siquiera la muerte de su esposa. Bajo la sospecha de ser un bioterrorista Kurtz fue interrogado un día entero, su casa registrada y sus amigos, familiares y allegados fueron entrevistados en el periodo de varios días. Tras un arduo proceso de investigación que llegó a involucrar al afamado *Federal Bureau of Investigation* (F.B.I.) se determinó que las muestras de materiales biológicos en la residencia de Kurtz no representaban un peligro inmediato para la población estadounidense; sin embargo el caso no concluyó del todo. Las investigaciones sacaron a la luz que el material biológico en cuestión fue enviado a Kurtz vía correo por Robert Ferrell, quien había sido el jefe del

Departamento de Genética de la Escuela de Salud Pública de la Universidad Pittsburgh, por lo que, en vez de retirar los cargos estos fueron cambiados a fraude postal; de ser encontrados culpables ambos pasarían veinte años en cárcel.

Si bien el envío de este tipo de sustancias por correo no es para nada una novedad, la acusación se basaba en que en los Estados Unidos existe una instancia o institución llamada *American Type Culture Collection* (A.T.C.C.) que se encarga de regular estos intercambios: para poder enviar o recibir estos materiales es preciso, primero, que el individuo realice una suerte de inscripción, registrándose con la A.T.C.C. Ferrell, como catedrático de genética de una universidad prestigiosa se encontraba dentro de los registros, Kurtz, en cambio, no. La polémica surge debido a que uno de los dos individuos involucrados no era, en efecto, un científico ni un miembro del personal de laboratorio, sino un realizador e investigador de las artes. Tras varios años de debate, acciones de protesta mediante las redes sociales y medios de comunicación impresos en el 2007 Ferrell aceptó su culpabilidad bajo términos menos drásticos, mientras que un año más tarde, y debido en parte a su delicado estado de salud, el jurado falló a favor de Kurtz, desestimando los cargos.

A pesar de que la situación parece haber llegado a buen término, aclara Mitchell, el caso Kurtz-Ferrell marcó un antes y un después en el bioarte vitalista. Los niveles de seguridad y vigilancia a los que se deben someter los bioartistas que opten por trabajar con materiales biológicos y, por consiguiente, en comunicación con (al menos) un científico o laboratorio han aumentado; la práctica ha pasado a ser vista con recelo incluso por instituciones culturales o museísticas que tratan en lo posible de mantener buenas relaciones con los gobiernos locales. Todo esto, a la larga, afecta duramente a la interdisciplinariedad del campo artístico y ha puesto en tensión nuevamente los puntos de comunicación entre las ciencias y las humanidades.

Se crea de esta manera un cierto recelo respecto a estas prácticas artísticas que pone tanto a artistas como a instituciones y gestores culturales en una situación delicada: ante la posibilidad de realizar una obra de bioarte vitalista o una de características profilácticas, la segunda opción representa siempre menos riesgos y polémicas, lo que favorece así su desarrollo especialmente en países donde el financiamiento y mecenazgo de las artes es

bastante reducido y estos puentes entre arte y ciencia no han sido tan ampliamente abordados.

II.3.Jugar a ser Dios: bioarte y ética

Pensando en el uso y modificación de seres vivos por parte de los artistas que practican el bioarte, lo que significa manipularlos como “objetos de experimentación” y reducirlos al grado de materiales o soportes para la creación de obras de arte, esta investigación precisa revisar, puntualmente, qué se entiende por “moral” y “ética”. A la delicada y polémica ecuación “arte y naturaleza”, planteada en el primer capítulo del presente trabajo, se agregan las nociones un poco confusas de “moral” y “ética”. José Albelda, en su artículo “Territorios, caminos y senderos” (2004), llama la atención sobre esta complicada relación:

Resulta difícil hoy en día, tan decantada como está la dialéctica entre cultura y naturaleza, mantenerse ajeno a un discurso moral en cuanto el arte toca, aunque sea de refilón, algo que tenga que ver con la idea de naturaleza. Lo cual, por cierto, no es ningún inconveniente, siempre y cuando no se caiga en los moralismos estereotipados más frecuentes.⁶⁴

Es imperativo, por tanto, abordar dichas nociones ya que se encuentran profundamente vinculadas con la problemática del arte y la naturaleza, especialmente desde el surgimiento de la añoranza romántica por el medio ambiente natural perdido en pro del progreso industrial. Tras la explotación mediática de este mismo planteamiento por parte de los movimientos ecologistas de la segunda mitad del siglo XX, este vínculo entre la naturaleza perdida y los discursos morales pareciera cada vez más asentado y engranado en el pensamiento colectivo. Sin embargo, y como dice Albelda, es de gran importancia cuidar la manera en que se aborde dicha problemática: acercarse a ella desde los discursos trillados de corte moralista e ingenuo, desde los estereotipos difundidos por los movimientos políticos y los medios de comunicación masivos, o, simplemente, desde un sincero pero inocente sentimiento de añoranza por lo perdido pueden llevar a lecturas e interpretaciones pobres de los hechos o a caer en una suerte de actitud fanática e irreflexiva. Especialmente

⁶⁴ José Albelda, *Territorios, caminos y senderos*, Op. Cit. p. 103

porque semejantes puntos de vista o de aproximación caen en el ámbito de la doble moral: en una sala de cine es probable encontrar quien se horrorice o critique la muerte ficticia de un animal en pantalla alegando maltrato animal mientras las películas del género de terror o, más aún, de su variante gore⁶⁵, no generan semejante reacción en el público que asiste a la sala a disfrutar del descuartizamiento ficticio de hombres y mujeres también ficticios.⁶⁶ Igual acontece con aquellos que se horrorizan al presenciar un supuesto acto de maltrato animal en un determinado filme, pero no demuestran ningún pesar por los animales sacrificados diariamente en refugios o aquellos muertos en mataderos que son procesados para convertirse en el sustento alimenticio de miles. Parece existir una suerte de rechazo por parte del espectador ante la visualización de estos actos lo que lo lleva a criticar y alzar su voz ante prácticas que, categóricamente, ignora día tras día.

Tal como ocurre con el concepto de naturaleza, se generan ciertas dificultades a la hora de dar con una definición precisa del concepto moral. Uno de los problemas que surgen al momento de dar con una posible definición de estos dos términos se debe a una confusión bastante habitual entre estos, estrechamente vinculados el uno con el otro. José Ferrater Mora llama la atención sobre este punto en su *Diccionario de filosofía abreviado*, aclarando que si bien ambos conceptos se encuentran emparentados, el concepto de moral pareciera abarcar más de lo que cubre el concepto de ética. Llama la atención, sin embargo, que Ferrater Mora no dedica una entrada individual al concepto de ética, mencionándolo brevemente cuando comienza a definir moral como una suerte de nota, realizando una pequeña aclaratoria respecto a sus diferencias. No hay otra mención al término en el resto de la publicación. Por su parte el Diccionario de la Real Academia Española da a ambos conceptos definiciones distintas; de esta forma ética es la “parte de la filosofía que estudia la moral y las obligaciones del hombre” así como el conjunto de normas o leyes que rigen el comportamiento de los hombres en sociedad.

⁶⁵ Surgido como un subgénero de los filmes de terror caracterizado por los altos grados de violencia gráfica y un exagerado uso efectos especiales para recrear sangre y distintos tipos de fluidos, el gore ha pasado a referir también un subgénero del manga y del anime japoneses con características similares.

⁶⁶ En el año 2014 se generó una gran polémica por el sacrificio de la mascota de una enfermera española infectada con el virus del Ébola. No existían pruebas concluyentes de que el animal, expuesto al virus al estar en contacto con su dueña, pudiera padecer la enfermedad, sin embargo la medida fue radical: el animal fue sacrificado a pesar de la concentración de personas que se reunieron con el fin de impedirlo, así como un mar de quejas y reclamos en todos los medios (impresos, televisivos, radiales y cibernéticos). En algunos países árabes las mujeres siguen siendo quemadas con ácido por sus parejas o muertas de maneras atroces y estas noticias cubren un menor espacio en los medios de información.

Lo moral, según la misma fuente, en cambio se refiere a todo lo relativo al campo de las emociones y los sentimientos, así como a las facultades propias del espíritu y que, en contraposición, sería lo ajeno a lo físico y a la misma realidad empírica; de igual modo define moral como la “ciencia que trata del bien en general” así como de las acciones y emociones humanas en cuanto a su bondad o malicia: se vincula fuertemente con la propia conciencia del individuo y a las nociones de respeto y responsabilidad. A pesar de esto se le considera no concerniente al ámbito jurídico ni a las leyes hechas por los hombres. Ferrater Mora, por otro lado, aclara que lo moral puede referir, por ejemplo, a todo aquello que pertenece al ámbito espiritual y emocional, y, por tanto, ajeno a lo físico, mientras otra acepción lo entiende, en cambio, como lo contrario a lo intelectual; insertado en el campo de la ética lo moral se entiende como una suerte de conjunto de valores sociales que han de respetarse para poder vivir en comunidad.

Un segundo problema al momento de definir estos dos conceptos, bastante vinculado a la confusión que existe entre ellos, es la evolución histórica de ambos. A lo largo de la historia varios filósofos de distintas épocas y latitudes, así como diversas escuelas de pensamiento y corrientes filosóficas, han abordado de distinta manera, en ocasiones movidos por una ideología particular, ambos términos, dándoles distintas definiciones, características y difiriendo en los puntos de encuentro o distanciamiento entre ambos. Esto puede verse con claridad de la mano de Nicola Abbagnano, quien en su *Diccionario de filosofía* realiza una revisión sucinta de la evolución del concepto de ética a través de los tiempos, vinculándolo estrechamente a la moral hasta el punto en que resulta difícil diferenciar ambos conceptos. Contrario a lo ocurrido con Ferrater Mora, Abbagnano privilegia en su obra a la ética sobre la moral, dedicándole unas diez páginas a la primera y abordando la segunda en una entrada no mayor a una cuartilla y dando como primera acepción del término “Lo mismo que ética”.⁶⁷

Tras aclarar estos puntos de vista y entendiéndola estrictamente desde la noción de ética, pueden rescatarse de la obra de Abbagnano dos acepciones para la palabra moral:

1. La primera acepción del término es la que se entiende como la ciencia que estudia el impulso del comportamiento de los seres humanos y cuyo objetivo es buscar regularlo de acuerdo a normas establecidas por una sociedad determinada. Se vincula al origen

⁶⁷ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 818

de la vida en comunidad y dichas normas establecidas por el conjunto podrían tener su origen en los instintos básicos de supervivencia y auto conservación

2. Una segunda variante la considerada como la ciencia del fin. Entiende esta acepción a la moral desde un punto de vista de corte materialista: el comportamiento de los hombres y los medios que estos emplee han de ser dirigidos con la finalidad de lograr un fin determinado. Dicho fin puede variar en sus características y especificidades. Algunas escuelas de pensamiento lo han entendido como la noción de bien contrario al mal, mientras otras han visto en el bien una finalidad, un objetivo a alcanzar, sea este la gracia divina, la iluminación, la vida en comunidad o un bien según la noción material del término como un objeto u objetivo específico: el objeto de deseo.

También podría hablarse de una “moralidad objetiva”, que se refiere a la obediencia de un determinado cuerpo de leyes o normas aprobadas por la sociedad —a fin a la primera acepción presentada arriba—, y una “moral subjetiva” —que correspondería a la segunda acepción ya considerada— que se refiere al cumplimiento del deber y se vincula así a los actos voluntarios de corte subjetivo.

Siendo el arte una labor específicamente humana y siendo los hombres seres éticos por naturaleza, en cuanto son capaces de reflexionar sobre sus actos y sostener un sentido de responsabilidad sobre estos, ¿sería sabio afirmar que el arte se atiene también a las reglas de la ética? ¿Aplican o no aplican tales normativas al acto creador, tan cargado de nociones como la libre expresión y la liberación del inconsciente entre otras fuerzas que libera el arte y que son rasgos usualmente ignorados del hombre?

En un primer acercamiento se podría intuir, según lo anteriormente planteado, que de las dos acepciones de moral la más vinculada al campo de las artes sería la “moral subjetiva”. Si el análisis puede ser orientado por este segundo planteamiento o acercamiento sería pertinente afirmar que todo lo que haga la obra o el artista para cumplir un determinado fin, su fin, podría ser considerado afín a la moral, entendida esta como ciencia del fin. De ser este el concepto de moral que habremos de aplicar al arte, se puede pensar que el bioarte, al trabajar con seres vivos (exhibiéndolos, modificándolos) podría ser considerado contrario a la moral objetiva y, por tanto, inmoral, mas, siempre y cuando la obra cumpla su fin, estaría actuando afín a la moral subjetiva que vendría a estar supeditada

por las necesidades y aspiraciones de la obra. Esta hipótesis se tratará con mayor claridad a la hora de estudiar las obras seleccionadas.

En el campo de las ciencias, a pesar de que estas abordan de manera más directa y amplia todo lo relacionado a la naturaleza, las nociones de ética y moral parecieran haber tardado un poco más en marcar su presencia, como si se hubiera considerado desde un primer momento que todo avance o descubrimiento hecho por los hombres en el campo de las ciencias tendría siempre, como fin implícito el bien común. Las normas o consensos morales y éticos que aplican a las ciencias han sido reunidas dentro de una relativamente nueva rama del conocimiento, surgida y estructurada principalmente en los Estados Unidos: la Bioética.

Tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial en la que, con el fin de mejorar a la supuesta raza aria a través de una serie de ideales derivados de lecturas radicales sobre la eugenesia, se realizaron diversos experimentos médicos en víctimas de los campos de concentración y prisioneros de guerra. A partir de aquí surge la necesidad de regular el campo de la ciencia y la tecnología bajo patrones o normas aceptadas por la sociedad aplicables a ella y a sus individuos: en nombre del progreso científico se han realizado grandes atrocidades, es preciso sujetar estos avances, pues, a preceptos éticos. La ciencia no puede perder de vista que trabaja y funciona en pro de los hombres. La bioética surge, por tanto, de una serie de preocupaciones e inquietudes manifestadas por la sociedad ante los avances científicos y las consecuencias éticas de estos. Se busca crear un discurso interdisciplinario en el que la ética, como ciencia que estudia el comportamiento de los hombres, se hermane con la biología, la tecnología, la ecología, las humanidades y las ciencias sociales. En su trabajo de acenso, *Aproximaciones teóricas a la relación entre ética, ciencia, tecnología, arte y sociedad* (2011), la profesora de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela Gloria Monasterios, realiza una lectura de varios autores sobre la materia concluyendo que: “La bioética presta atención al conocimiento como producto humano colectivo y devela la falacia de la supuesta neutralidad de la ciencia y la tecnología.”⁶⁸ Tiene así esta nueva rama del conocimiento un determinado carácter de denuncia en cuanto a que ataca los supuestamente benéficos basamentos de la ciencia y

⁶⁸ Gloria Monasterios, *Aproximaciones teóricas a la relación entre ética, ciencia, tecnología, arte y sociedad*, Trabajo de Acenso: Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes, 2011, p. 25

pone en duda para qué o para quién trabajan estas disciplinas, si para los hombres en general o si son, en efecto, herramientas de un poder hegemónico parcialmente oculto a los ojos del público. Al igual que el bioarte, la bioética sirve, aparte de herramienta de denuncia, como punto de encuentro entre distintas disciplinas o formas de conocimientos, así como de distintos puntos de vista con los que interpretar la realidad: las ciencias morales o del espíritu, las humanidades, las ciencias sociales y las naturales confluyen en un nuevo cuerpo orgánico y metamórfico. Si en el siglo XX la física ocupó el puesto de honor entre las ramas del conocimiento científico, afectando de forma directa o indirecta al resto de los campos de producción cultural⁶⁹, los últimos años de dicho siglo experimentaron el cambio que se dio en el campo del conocimiento a favor de las ciencias biológicas que, se pronostica, serán las ramas del conocimiento científico más favorecidas durante el recién comenzado siglo XXI. La biología, desde eventos revolucionarios como la clonación de la oveja Dolly (1996), ha afectado de forma directa o indirecta, clara o enmascaradamente a la producción cultural de su tiempo: películas, series televisivas (incluso las animadas), comics, ficciones literarias, publicidad, artes visuales, en todas se puede apreciar en distintos grados la influencia de los avances e inquietudes de la biología contemporánea, como la clonación, la alteración de las proporciones anatómicas, la creación de seres híbridos, transgénicos, etc. Las citas y referencias ocultas a las ciencias abundan en distintos medios productores de imágenes culturales.

Conscientes de estos puntos de encuentro y diálogo entre ambas ramas de conocimiento, los teóricos de los estudios visuales entienden a las ciencias en relación con las artes y las humanidades: todo aquello que conforma parte del saber de una sociedad contribuye a la construcción del imaginario colectivo de esta. Así las ciencias biológicas no sólo han dado una amplia cantidad de temas para la creación de ficciones y trabajos artísticos, han modificado también el habla coloquial y docta al introducir en estas nuevos términos y conceptos referentes a objetos y avances con los que la sociedad interactúa en el día a día, alterando las formas en las que el hombre se relaciona con su entorno y con aquello que ingiere para su sustento. La bioética es resultado de esta relación dialógica: no es tan sólo la necesidad por parte de la sociedad de regir a las ciencias bajo ciertos

⁶⁹ De forma un tanto tímida el arte cinético incluye la noción de movimiento y desplazamiento en el campo artístico, centrándose en los fenómenos físicos relacionados con la luz y la percepción de los colores. Por su parte el arte sonoro se adentra en el campo de la emisión y recepción de las ondas de sonido

preceptos sociales y éticos, humanizándola o devolviéndole su carácter más humano, es, al mismo tiempo, la necesidad de las ciencias por nutrirse de otros áreas del conocimiento, acercarse a otros puntos de vista para solucionar ciertos problemas y poder, así, abordar con mayor precisión o facilidad diversas inquietudes y situaciones irresolutas. La bioética responde tanto a una necesidad externa como interna de humanizar a las ciencias naturales, de acercarlas al hecho humano y social.

Los antecedentes de la bioética pueden ser rastreados hasta mediados del siglo XIX cuando comienzan a surgir intentos por crear normas o reglamentos que ayuden a controlar o vigilar ciertos experimentos científicos y tecnológicos que ameritaban el uso de animales como objetos de estudio, pero la bioética como tal no tomará cuerpo sino hasta bien avanzado el siglo XX. Como aclara Gloria Monasterios el término surge por primera vez en discursos y textos de corte científico, y será objeto de desarrollo en los años setenta. La bioética de 1970 tuvo, como aclara Monasterios, la ardua labor de crear los puentes o conexiones entre las distintas ramas del conocimiento y formular con mayor claridad las preguntas sobre los efectos (tanto positivos como adversos) que la ciencia tiene sobre los seres humanos. Esta primera etapa formativa, más centrada en el campo de la medicina, debió encarar un fuerte escepticismo por parte de la sociedad y, a la vez, buscar la manera de plantar en ella la semilla de la duda respecto a la imagen totalmente altruista que las ciencias han forjado de sí mismas. En los años ochenta, vinculándose cada vez más a la ecología, la bioética comienza un proceso de globalización: la reflexión gira ahora sobre la responsabilidad que tiene el ser humano al actuar sobre su entorno natural, cómo sus acciones modifican al mundo y pueden, incluso, ser perjudiciales para sí mismo y los demás seres vivos. La bioética se expande y crea nuevos vínculos, ahora entre las ciencias médicas y las ecológicas, y los preceptos éticos que acompañan a cada una de estas. No será sino hasta la década de 1990 que la bioética termine de cobrar una forma estructurada como tal. En estos años la necesidad de crear una serie de normativas en relación con la bioética comienza a concretarse en la forma de leyes aprobadas por organizaciones internacionales, diversos países e incluso grandes instituciones; así mismo se empiezan a hacer publicaciones en las cuales se aborda el tema, escritos de carácter reflexivo e incluso textos que recopilan los avances de la bioética. Se crean a partir de estos años los comités de bioética, órganos representativos conformados por una serie de profesionales en la

materia, que buscan velar por el cumplimiento de las leyes referentes a la bioética en todas las disciplinas, especialmente las científicas. Como un ejemplo de esto a nivel nacional, en la Universidad Central de Venezuela, la Facultad de Odontología posee un comité de bioética desde el año 2003 que se encarga de velar por el orden y el respeto de las normas éticas en dicha facultad y en los servicios que presta a la comunidad.

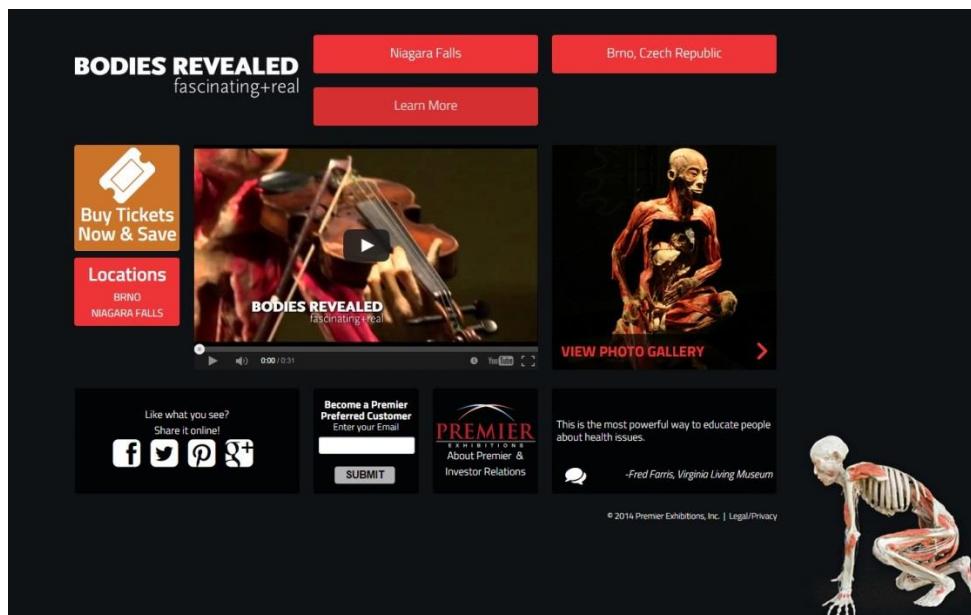
El problema reside en el hecho de que todas las leyes poseen un cierto grado de ambigüedad, por lo que las que fueron creadas en pro de la defensa del bienestar de animales utilizados en experimentos, alegan que su uso para tales fines es considerado vil, pero la ciencia los precisa, por lo que se recomienda la creación de los llamados vivarios⁷⁰ espacios controlados que fungen de criaderos para estos animales. Se entiende así que el acto de ética cuestionable es extraer a seres vivos de su entorno para emplearlos con fines científicos. Si dichos seres son criados y mantenidos en cautiverio las leyes parecieran cerrar un ojo ante tales prácticas. Aún más, se incita a los grandes laboratorios, a los centros de investigación e incluso a las universidades que dictan cátedras de biología a crear y sostener vivarios dentro de sus instalaciones. Se determina así que si un ente nace y es conservado en un estado de cautiverio puede fácilmente ser utilizado como un objeto de experimentación: el lugar y la situación del nacimiento del ser determinarían su futuro y su importancia ante la mirada de la sociedad. Son seres casi de probeta, es decir, nacen en espacios creados en pro de la ciencia y por lo tanto le pertenecen. Lo mismo aplica a las plantas pero con una menor carga de responsabilidad ética. El principal alegato de esta preocupación es que se ha comprobado que los animales, al igual que el ser humano, también padecen dolor y fatiga; lo mismo no puede decirse con certeza sobre las plantas.

La situación ambigua en la que estos seres se encuentran ha sido motivo de discusión por parte de historiadores y teóricos. Suzanne Anker en el texto introductorio para el libro *Visual Culture and Bioscience: an Online Symposium* (2008), que recopiló los comentarios y debates sostenidos entre científicos, artistas, curadores, historiadores y reporteros sobre la problemática entre arte y ciencia, menciona que algunos teóricos, como la filósofa alemana Nicole Karafyllis, han mostrado un peculiar interés por esta problemática. Karafyllis, comenta Anker, propone el término de *biofacts* —llevado al

⁷⁰ Vivario o vivarium (del lat. para “lugar de vida”): espacio delimitado, usualmente cerrado, con el fin de brindar un medioambiente controlado para la cría y conservación de plantas y animales cuyo fin último de ser objetos de experimentación u observación científica.

castellano de forma literal como “biofactos”—, palabra compuesta por biología y artefactos, para referirse a estos seres criados en cautiverio con fines científicos, en ocasiones siendo objetos de cruces y modificaciones. Su dualidad se hace así manifiesta: siendo seres vivos provistos de cierta autonomía en sus procesos y capacidades biológicas, son, sin embargo, creados por la mano del hombre; los cruces de animales realizados por científicos, así como las ya mencionadas flores de Steichen, no existían con antelación, por lo que podría decirse que son resultado u obra de la acción del hombre sobre la naturaleza.

A propósito de esta investigación, existen dos casos que han generado una gran controversia en la última década, debido a todas sus implicaciones éticas. El primero es el de la exposición itinerante *Bodies Revealed*,⁷¹ en la que se exhiben una serie de cuerpos humanos disecados, vistos desde diversos ángulos y cortados en distintas formas para facilitar que el público aprecie las estructuras y sistemas que conforman internamente al cuerpo. Todo lo referente a la exposición puede ser consultado en su página web (<http://www.premierexhibitions.com/exhibitions/14/14/bodies-revealed>).



Ilust. 19: Página web de la exposición *Bodies Revealed*

Los cuerpos humanos exhibidos (enteros o segmentados) se conservan mediante una técnica de preservación inventada en 1977 por el anatomista alemán Gunther von Hagens y que es conocida como “plastinación”: el agua y las grasas naturales del cuerpo son

⁷¹ A modo de aclaración: si bien se encuentran vinculadas, *Bodies Revealed*, *Bodies: The Exhibition* y *Our Body: The Universe Within* son hechos expositivos diferentes, si bien las dos primeras son dirigidas por la misma compañía.

reemplazadas primero con acetona y, posteriormente, con silicona, poliéster o resinas epoxi, el resultado es un cuerpo preservado en plástico. Más allá del escándalo suscitado por la exhibición de cuerpos humanos reales en espacios expositivos y con fines educativos y de entretenimiento, lo que suscitó una enorme cantidad de juicios éticos debido a la objetificación de los restos de personas ahora perdidas en el anonimato, el escándalo se incrementó debido al incierto proceder de estos. Tras muchas especulaciones, entre las que se llegaron a plantear la posibilidad del robo de tumbas o incluso el tráfico de cuerpos humanos, se reveló que los cuerpos exhibidos en *Bodies Revealed* y su exposición hermana, *Bodies: The Exhibition*, procedían de donaciones de la Universidad de Dalian, en China, y estos, a su vez, los habían recibido de parte de policía de ese país. Sin embargo no pudo demostrarse si en efecto los cuerpos no pertenecían a presos o perseguidos políticos; la polémica en cuanto a si estas personas habían sido sometidas a torturas o vejaciones antes de su perecimiento hizo que la exhibición póstuma de sus restos fuera apreciada como un hecho macabro y que rayaba en el morbo. Por estas razones *Bodies Revealed* ha encontrado en algunos países cierta oposición, siendo el caso de Venezuela particular ya que fue clausurada por órdenes del para entonces presidente Hugo Chávez en el año 2009 durante el acto inaugural, involucrándose en el hecho la División Forense de la Policía Nacional, el C.I.C.P.C., el SENIAT y la televisora Venezolana de Televisión.⁷²

El segundo caso a tratar es el propiciado por el artista de origen brasílico, Eduardo Kac, y su obra *GFP Bunny*, llamada cariñosamente por él como Alba. Dicha polémica fue abordada por la Prof. Gloria Monasterios en su ya citado trabajo de ascenso.

II.3.1. El caso Alba

Eduardo Kac (1962, Rio de Janeiro, Brasil), artista visual estadounidense, vive y trabaja actualmente en la ciudad de Chicago, donde se desempeña como profesor de la cátedra de Arte y tecnología en la *School of the Art Institute of Chicago*. La obra de Kac se ha caracterizado a lo largo de los años por su interdisciplinariedad y por la celeridad con la que parece anteponerse a los cambios del medio artístico; sus obras de destacan además por

⁷² Para mayor información sobre el caso consultar los artículos que publicaron al respecto *El Universal* y el diario online *El País*: http://www.eluniversal.com/2009/03/05/til_art_seniat-clausura-en-e_05A2243003 y http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/14/actualidad/1236985201_850215.html, 12/03/2015

un marcado interés y facilidad por levantar polémicas. De todas sus obras, sin embargo, la que pareciera haber causado un mayor revuelo a nivel internacional fue *GFP Bunny* o “Alba”, del año 2000; el escándalo suscitado por la obra llegó a traspasar los límites del medio artístico e incluso científico, tornándose en un asunto de interés ético, llegando a ser abordada en el campo legal y a través de los medios de comunicación e información, convirtiéndose en un fenómeno de masas y en una noticia de corte sensacionalista.

“Nacida” en febrero del año 2000 en un laboratorio de ingeniería genética en la localidad francesa de Jouy-en-Josas, Alba es una coneja albina que, bajo una determinada iluminación con luz ultravioleta emite un brillo verde fosforescente. La coneja en cuestión fue “creada” en el espacio controlado de un laboratorio donde fueron añadidas a su embrión en formación las células foto-luminiscentes de una medusa. Al carecer el embrión de una pigmentación natural debido a una mutación en los genes conocida como albinismo, resultó menos complicado adherirle estas células foto-luminiscentes, dice el artista. Tras su llegada al mundo fue bautizada por la familia Kac, quienes pretendían adoptarla en su seno como “Alba” haciendo referencia a su albinismo y al brillo que de ella emanaba. Alba es así un “biofacto”, un ser vivo creado por la mano del hombre mediante el uso de tecnología de punta y, sin embargo, es a la vez la manifestación física palpable de una propuesta artística lo cual es una gran novedad; es un ser nuevo, nunca antes visto y único en su género.



Ilust. 20: Eduardo Kac. *GFP Bunny*. 2000

Es, a su vez, un ser híbrido, al ser biológicamente un conejo (mamífero, roedor) poseedor de células foto-luminiscentes propias de una medusa: Alba es así una quimera⁷³

⁷³ Quimera (Del lat. *chimaera*, y este del gr. χίμαιρα, animal fabuloso): originalmente refiere a un animal mitológico que, según la fábula, vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón; pasó luego a designar a aquellos seres de características híbridas y a convertirse en una forma burlona de

del siglo XXI. Kac alega que su uso de la palabra quimera para referirse a Alba tiene más que ver con la creación de animales fantásticos e imaginarios que con la del ser híbrido; esto resulta una enorme ironía ya que Alba es, precisamente, una quimera en cuanto a la segunda acepción del término, aun cuando Kac parece ubicarla en el ámbito de lo fantástico y maravilloso.

Sobre la palestra se presenta claramente la problemática de los límites entre el arte y la vida: ¿quién era el artista para jugar con la vida de otro ser? ¿Sería el animal un ser totalmente funcional o era posible que padeciera distintos trastornos debido a su procedencia? ¿Es una obra o un ser vivo? ¿Es ambas?

GFP Bunny pretendió ser un proyecto social y mediático dividido en varias fases, siendo la primera el establecimiento de un diálogo entre profesionales de distintas áreas y el público sobre las implicaciones éticas y culturales de la ingeniería genética, seguida por la puesta en práctica de estos procesos mediante la “creación” de *GFP Bunny*; tras lo que vendría la extensión de los conceptos de biodiversidad y evolución con el fin de realizar trabajos genéticos más precisos seguidas de la inauguración de una comunicación interespecies entre los seres humanos y mamíferos transgénicos, la integración de Alba a un entorno social; la revisión de los conceptos de naturalidad, hibridación, heterogeneidad, pureza y otredad, la posibilidad de realizar intercambios genéticos entre distintas especies, el reconocimiento y apreciación de los animales transgénicos y, finalmente, la expansión de los límites del arte para involucrar en este la creación de vida. Sin embargo, debido al ruido que suscitó en la comunidad científica la creación de este nuevo ser híbrido, el laboratorio optó por retener a Alba en cautiverio y negar su contacto con la familia Kac, lo que devino en un cruento enfrentamiento mediático con el artista. Kac fue, además, víctima del desconcierto y de las opiniones de corte moralista de la población general que no dudó en referirse a la “creación” de la coneja como una aberración, exponiéndole a la opinión pública.

Entre los años 2001 y 2002 Kac realizó una campaña bajo el título *Free Alba!*, con el fin de que el animal fuera por fin entregado a él y a su familia, para que gozara de los

referirse a aquellos primeros descubrimientos paleontológicos en los que los científicos terminaron creando dinosaurios mezclando huesos de diferentes especies debido a su desconocimiento. El término también sirve para designar aquellos pensamientos que se proponen a la imaginación como posibles o verdaderos sin de verdad serlo.

beneficios de un hogar amoroso. Kac realizó exposiciones de dibujos referentes al tema, difundió posters con su imagen sosteniendo a Alba, hizo un registro fotográfico de los artículos de prensa referentes a la polémica e incluso llegó a realizar una bandera que izó en su propiedad privada y, en el año 2003, un libro de artista titulado *It's not easy being green!* en el que recopila y comenta grosso modo la polémica suscitada por su obra. Igualmente Kac ha dedicado una buena parte de su página web (<http://www.ekac.org/>) a exhibir una recopilación de sus textos y trabajos artísticos que, posteriores a *GFP Bunny*, hacen mención a ella o la abordan de forma clara y precisa. Hay, pues, una clara toma de responsabilidad por parte del artista respecto a su creación: no sólo se bate a duelo con la institución por recuperar a la coneja y en el proceso crea una campaña de concientización sobre los “derechos”⁷⁴ de los animales, en especial los transgénicos, sino que su meta principal, asegura, es el darle a Alba un ambiente cómodo en el que pueda recibir el afecto que precisa para vivir sanamente. Esta actitud por parte del artista se manifestó desde el proceso de “creación” de *GFP Bunny*, pues Kac es consciente de la responsabilidad que tiene para con ella dada su posición como “padre” de la criatura.

Lo importante, en cualquier caso, es que la polémica generada en torno a *GFP Bunny* puso en discusión el papel que cumple el arte, como hecho humano, junto con la ciencia en la modificación o alteración de seres vivos. El artista, considerado en ocasiones como un ser casi divino en cuanto a creador de realidades, se atreve ahora a moldear la realidad pre-existente a su antojo haciendo uso de la biotecnología. A su vez, el artista funge ahora como aquel que devela las realidades subyacentes: el escándalo suscitado por Kac no hace sino poner ante el ojo público uno de los tantos experimentos de bioingeniería que se realizan constantemente en laboratorios a lo largo del mundo y que tienen por resultado —entre otras cosas— la creación de seres transgénicos que no parecen distar mucho físicamente de sus contrapartes no modificadas genéticamente. En el caso de Alba la diferencia se hace evidente, aunque solamente cuando el animal es sometido a una determinada iluminación.

⁷⁴ Derecho es puesto aquí entre comillas debido a que el concepto refiere exclusivamente a los hombres y a sus estructuras sociales. Aunque se ha debatido a lo largo de los años sobre la existencia o no de unos “derechos de los animales” esto se encuentra todavía en discusión, planteándose que lo que existe es una “responsabilidad” por parte del hombre respecto a lo que sus actos puedan hacerle a la fauna.

De esta manera si bien la obra de Kac resulta éticamente reprochable a los ojos de algunos críticos y de una buena parte de la población, desde el punto de vista de la manipulación de la estructura de un ser vivo, es ética en cuanto a que ayuda a crear conciencia en los hombres sobre los avances de la ciencia y cómo estos pueden alterar sus vidas de forma casi imperceptible. Lo anteriormente dicho puede aplicar, fácilmente, a todas las obras de “arte transgénico” de Eduardo Kac, así como al bioarte en general.

Si bien el bioarte se pone a sí mismo en una delicada situación en cuanto a la relación de sus obras con ciertos preceptos o normas éticas que rigen a la sociedad como lo son la utilización y objetificación de seres vivos y las posibles amenazas o peligros que ha significado la exhibición de material biológico en sitios no del todo aptos para esto, puede ser considerado ético en cuanto a que muestra o busca mostrar y generar conciencia sobre los avances de la biotecnología. Esto se hace necesario en las últimas décadas del siglo XX y en las primeras del siglo XXI, tal como lo plantea José Albelda en *La invisibilidad. Totalitarismo y ecología del siglo XXI*, ya que las manifestaciones artísticas de grandes dimensiones que hacen eco de los enormes desastres ecológicos parecieran no lograr aprehender aquellos cambios y modificaciones más sutiles que ejerce el hombre sobre la naturaleza y sobre sí mismo. No sólo han cambiado las dimensiones, cada vez resulta más difícil identificar estas alteraciones y dar con un aparente culpable; a esto Albelda lo llama “invisibilidad”. La invisibilidad en este caso no se refiere solamente a todo aquello que resulta prácticamente imperceptible a los sentidos: los seres transgénicos no son fácilmente diferenciables de los no transgénicos, las ondas de radiación que produjo el desastre de Chernóbil no podían ser percibidas por los hombres sin el uso de herramientas especiales y los daños que este suceso propició en la naturaleza parecen enmascarados por un aparente halo de normalidad: el terreno es altamente radioactivo, pero se presenta verde y frondoso. Pero donde pone el autor el mayor peso de la invisibilidad es en dos aspectos particulares: los mecanismos políticos y económicos que se ocultan detrás de estos actos, y el carácter hermético de las ciencias, especialmente de la biotecnología.

Algunas de las más grandes corporaciones y empresas internacionales⁷⁵ son en parte responsables de las diversas alteraciones que ha sufrido el ecosistema en las últimas

⁷⁵ Decimos “algunas” ya que es difícil dar con nombres certeros e información confiable sobre las actividades contaminantes o, en su defecto, de corte ecológico, que realizan muchas de estas compañías y tratando de no generalizar. La empresa de artículos de arte y oficina, *Faber Castell*, por ejemplo, asegura sembrar

décadas. Sin embargo, demostrar su culpabilidad se ha hecho cada vez más difícil ya que no sólo se amparan detrás de asociaciones políticas y económicas que las hacen prácticamente intocables y, de darse el caso de que sean expuestas ante el ojo público, estos mismos contactos y juegos de intereses las suelen sacar de embrollos mediante diversas tácticas sino que, aparte, muchas de estas compañías se han esparcido a lo largo y ancho del mundo, por lo que atacar su centro neurálgico se dificulta: son más una proliferación de núcleos que una estructura totalmente piramidal. A su vez estas pueden mudar de lugar y de autoridades muy rápidamente por lo que retener o determinar a un culpable es casi imposible. Enmascaradas, de paso, detrás de campañas de caridad y una supuesta imagen ecológica, los experimentos que realizan o financian y que afectan tanto el medioambiente como a la misma sociedad, pasando por los alimentos y fármacos que sus individuos ingieren, parecen disminuidos en su importancia. Lo que resulta aquí invisible no son tanto sus actos sino las consecuencias de estos y las figuras de autoridad que deberían hacerse responsables.

De igual forma una de las tácticas de invisibilidad más empleadas por estas instituciones o compañías es la del buen manejo del lenguaje y el conocimiento. Como todas las disciplinas del conocimiento, las pertenecientes a las ciencias poseen un lenguaje especializado, pero si a esto se añade la vertiginosa rapidez con la que se han suscitado los avances científico-tecnológicos en las últimas décadas del siglo XX y lo que va del siglo XXI, se comprende cómo este lenguaje especializado empleado por las ciencias se ha hecho cada vez más denso y hermético. Como se ha mencionado a lo largo de este capítulo, la población general es usualmente incapaz de comprender a cabalidad todas las implicaciones de ciertos avances científicos y experimentos realizados por estas corporaciones y esto se debe, en parte, a que estas suelen ampararse en este desconocimiento generalizado: los estudios y artículos que no favorecen al negocio suelen ser enterrados bajo una montaña de calumnias, tildándoles de alarmistas o amarillistas; la población, al no dominar el conocimiento, suele apoyar a las empresas. Al ignorar la verdad son fácilmente controlables y esta ignorancia se debe, en parte, al hermetismo que caracteriza al lenguaje científico. Si no pueden penetrar en el ámbito son incapaces de

anualmente grandes extensiones de bosques en compensación por la madera utilizada para fabricar sus productos.

percibir en gran medida lo que pasa y se mantienen en la ignorancia sobre muchos de los procedimientos científicos que se realizan día a día y el cómo estos los afectan a ellos de forma directa o indirecta.

Al bioarte corresponde, pues, la labor de dar cuerpo e imagen reconocible a los avances científicos, los juegos internos de poder y hacer más fácilmente comunicable el lenguaje sumamente hermético de las ciencias, como en algún momento el arte buscó dar rostro a las divinidades. El bioarte busca entonces descolocar, generar polémica, develar los mecanismos de poder intrínsecos en la ciencia que han ido apoderándose y modificando el entorno natural y social: la forma que tiene el hombre de vincularse a las cosas, inclusive al propio cuerpo, vida y formas de pensar y obrar. Desastres como los de Chernóbil y los transgénicos no son fácilmente apreciados, pero han generado cambios más radicales en el hombre y en su entorno que la tala o la quema de hectáreas enteras de bosques.

Capítulo III: Dos visiones sobre lo vegetal

III.1.Alexandra Kuhn: la visión contemplativa

La creación de la vida, vista en su microcosmos (ADN) es alineación.

(...)

Crear una obra, es alinear en un momento específico y especialísimo (melancólico y silencioso) reflexiones, emociones y ejecuciones.

Alexandra Kuhn

Alexandra Kuhn nace en Caracas en 1966, y actualmente vive y trabaja en la ciudad de Madrid, España. Hija de inmigrantes alemanes, Kuhn se gradúa en 1989 del ahora extinto Instituto de Diseño de la Fundación Neumann (1964-1995), primera institución de su tipo en Venezuela y con sede en Caracas. Su base académica, su primera formación es, por tanto, la de la creación de imágenes en dos dimensiones: diseño y dibujo. Algunas de las obras de su etapa formativa como estudiante podían ser consultadas hasta hace poco en su blog personal (<http://alexandrakuhn.blogspot.com/>)⁷⁶, en ellas se aprecia ya un interés por la flor como elemento plástico formal y como estructura en sí misma. La rosa se convierte desde este momento en uno de los *leit motivs* de su obra artística. Desde el año 2001 Kuhn ha participado en múltiples exposiciones colectivas en Venezuela, Estados Unidos y Costa Rica, y a partir del 2002 ha sostenido varias exposiciones de carácter individual dentro del país.

Sus primeros trabajos parten de su formación como diseñadora gráfica y si bien en ellos ya se manifiesta su interés por la naturaleza y el mundo vegetal como tema y objeto de interés plástico, aún se encuentran bastante alejados de su obra actual en la que ese acercamiento es mucho más directo y personal. Una pequeña exhibición de carácter retrospectivo llevada a cabo en el año 2012 en los espacios de la Librería El Buscón, en el Centro Comercial Paseo Las Mercedes en Caracas, representa una aproximación a uno de sus primeros cuerpos de trabajo. La exposición, titulada *Tipoflores. Un jardín desplegado de flores tipográficas*, muestra una serie de experimentos tipográficos realizados por la artista en el año 1992 con ayuda de una computadora Macintosh modelo LC II, como aclara

⁷⁶ Recientemente esta fuente de información fue cerrada al público por la misma artista. La información extraída de su blog fue facilitada por ella misma o recolectada antes de su cierre.

en anotaciones de su blog personal. Las flores, de colores vibrantes, fueron construidas mediante la repetición de letras en distintas tipografías y tamaños. Estas piezas fueron posteriormente impresas y exhibidas en forma de acordeón en los espacios de la librería.



Ilust. 21: Alexandra Kuhn. Vista de la exhibición *Tipoflores. Un jardín desplegado de flores tipográficas.* 2012

Alexandra Kuhn ha investigado y experimentado con diferentes formatos, técnicas y lenguajes artísticos a lo largo de su obra, partiendo del diseño y el dibujo a mano, pasando por el trabajo de recolección y exhibición de objetos y elementos naturales, la labor de costura, el uso de resinas y plásticos para encapsular y conservar dichos elementos, la fotografía, la instalación, el video arte, el libro de artista y hasta las intervenciones urbanas. Todas estas obras se encuentran unidas por un cierto aire de delicadeza y fragilidad que caracteriza el trabajo artístico de Kuhn, en todas ellas se evidencia un interés por la vida, sus procesos y el paso inevitable del tiempo (que eventualmente conlleva a la muerte).

Su trabajo entra con fuerza al campo de las artes visuales venezolanas tras el año 2001 en el que recibe el Primer Premio de la quinta edición del Salón Pirelli de Jóvenes Artistas por su pieza *Agradecimiento*, obra móvil con semillas de caoba suspendidas mediante hilos de nylon sobre pequeños ventiladores que las mantienen en continua rotación; estos ventiladores, a su vez, se encuentran suspendidos sobre bases individuales de acrílico transparente que penden del techo. Kuhn trabaja aquí haciendo uso de metáforas poéticas, el título de la obra habla de la relación entre las semillas de caoba y el viento que las ayuda a dispersarse elevándolas mientras estas se mueven a modo de aspas; de no ser por el viento las semillas no volarían y por ende las caobas no podrían reproducirse en distintos lugares. Kuhn recrea este proceso en un espacio controlado mediante el uso de hilos de nylon y motores eléctricos. La obra habla del crecimiento y del agradecimiento que

siente la semilla hacia el viento que la eleva y terminará ayudándola a convertirse en un fuerte árbol de caoba. La obra habla así del crecimiento y de los procesos naturales de la vida. Respecto a esta obra Sonia Casanova, en el número 45 de la revista *Art Nexus*, expresó que Kuhn:

(...) reconoce el diseño de la naturaleza como antecedente de la creación humana, y su instalación llamada *Agradecimiento* relacionaba las metáforas del vuelo a través de la forma helicoidal que poseen las aspas del ventilador, las semillas que se sacuden sobre ejes invisibles y la hélice de los aviones.⁷⁷

Esto llama la atención sobre un punto esencial en su obra artística ya que esta juega con las relaciones existentes entre lo artificial y lo natural, así como a la vez busca entender al ser humano como parte de la naturaleza. La artista parece emplear continuamente elementos botánicos para referirse a la fragilidad de la vida de los hombres así como a su proceso de crecimiento y envejecimiento, lo que llevará a su inevitable perecimiento y descomposición. El carácter efímero de la vida se ve expresado claramente en el uso de materiales perecederos, la vida de los hombres es tan corta y delicada como una semilla de caoba al viento; como inicia termina. La obra de Kuhn se vincula así a la larga tradición artística de las *vanitas*, el uso predeterminado de símbolos como calaveras, frutos llenos de moscas, relojes de arena y velas consumidas, entre otras cosas, con el fin de recordar la caducidad de la condición humana. Las *vanitas*, término originario del latín, tuvieron su punto de mayor esplendor durante el periodo Barroco de la mano de las naturalezas muertas o bodegones, género pictórico considerado menor en la jerarquía temática y que suele representar elementos vegetales o animales, así como objetos de uso diario dotados de un carácter simbólico. Habiendo llegado a un punto álgido en la pintura holandesa del siglo XVII, este género va mutando a lo largo de las décadas, perdiendo o ganando importancia hasta llegar al siglo XXI en el que la libertad creadora y la enorme variedad de recursos discursivos permiten a artistas como Kuhn crear naturalezas muertas sin la necesidad de plasmarlas en lienzos mediante pinceles y diferentes tipos de pigmentos.

Si bien Ruth Auerbach, en su texto para la exposición *Pinturas diáfanas* (Sala Mendoza, 2007-2008), asocia la obra de Kuhn con un arte que proviene de la tradición paisajista, esta también puede ser leída como una muestra de la naturaleza muerta

⁷⁷ Sonia Casanova, “Alexandra Kuhn: A mano”, en: *Art Nexus*, N° 45, Miami, 2002, en: <http://www.carmenaraujoarte.com/alexandra-kuhn-a-mano/>, 14/01/2015

contemporánea debido a la cantidad de elementos simbólicos que la permean y que permiten, más allá de una lectura de los procesos biológicos de distintos tipos de plantas, un ejercicio introspectivo en el que el espectador se encuentra a sí mismo en su fragilidad a través de diversos elementos botánicos. La naturaleza se convierte así en metáfora del hombre, en una excusa para recordar la fragilidad de la vida.

Agradecimiento es la primera obra de arte exhibida al público por Alexandra Kuhn, marca, por tanto, el comienzo de su carrera artística y tiene un peso particular en el resto de su cuerpo de trabajo. La obra, registrada en video por el esposo de la artista⁷⁸ se vuelve a montar en una exhibición colectiva llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en el año 2008.

En el año 2002 Kuhn sostuvo, en los espacios de la Sala Mendoza, su primera exposición individual titulada *A mano* en la que presentó varios cuerpos de trabajo, signados todos por el uso de elementos botánicos recolectados de forma previa por la artista y por una cierta fragilidad en las formas y composiciones. Las obras están conformadas por pétalos de flores, hojas y pequeñas ramas tejidas sobre papeles y obras sin soporte, tejidas entre sí creando una suerte de estructura textil, demostrando así una delicada habilidad manual y un interés por lo artesanal que signará sus trabajos posteriores y que se vincula con su insistencia por retener el momento de mayor esplendor y belleza de los elementos naturales con los que crea estas composiciones. La textura, los colores y la repetición serial de estos elementos son una marca importante de estas primeras obras.

Poco tiempo después de esta primera individual, Kuhn se hizo merecedora, en el marco del Salón Michelena 2002-2003 —llevado a cabo en el Ateneo de Valencia—, del Premio Henrique Avril gracias a su obra *ADN*. La instalación consiste en una serie de largos elementos curvos dispuestos verticalmente sobre un fondo rojo y sujetos en ambos extremos por pequeños motores de ventiladores como los ya usados por la artista en su obra *Agradecimiento*; al encenderse los motores el movimiento de los elementos termina describiendo una doble hélice, que es la forma base del A.D.N., debido a la velocidad con la que giran. La obra tiene una relación directa con la biología tanto como hecho vivo como

⁷⁸ Para mayor referencia consultar el video se encuentra publicado en su perfil de YouTube el 24 de febrero del año 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=TcTluy12JiQ>, 14/01/2015. También puede ser consultado en la página web de la galería Carmen Araujo Arte: <http://www.carmenaraujoarte.com/alexandra-kuhn/>, 14/01/2015

rama del conocimiento científico: Kuhn, al hablar de esta obra afirma que surgió de tres situaciones distintas, siendo la primera sus lecturas sobre el genoma, a la que se añade su interés por el descubrimiento de la estructura genética del arroz (acontecida en el año 2002) y se relaciona finalmente con su experiencia durante el embarazo. La obra, que es actualmente parte de la colección del Ateneo de Valencia, fue registrada por la artista a través de fotografías y video, y puede ser vista gracias a un video compilatorio de estos registros que se encuentra en su página de YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=91f2GeVaMyo>). Si *Agradecimiento* marcó el inicio de su carrera artística así como su interés por el trabajo de recolección y exhibición de elementos botánicos, *ADN* marcó el creciente interés en su obra por la biología y las estructuras base de la vida. Respecto a este último aspecto la artista, en una entrevista vía web en octubre del 2014, expresó:

Tiene que ver con formas de ser, con seres y sus naturalezas. Me pregunto muchas cuestiones, surgen preguntas y busco respuestas. Dilucido. La biología estudia lo vivo como yo. La Naturaleza es una sola cosa que se desenvuelve de manera estructurada, tiene leyes que me interesan.⁷⁹

A inicios del año 2013 Kuhn concursó para un puesto en la *Bio Art Summer Residence*, un programa de residencia artística especializado en bioarte llevado a cabo por la *School of Visual Arts* de Nueva York bajo la tutela de los profesores y bioartistas Suzanne Anker —quien fungió como moderadora y posteriormente editora del simposio online *Visual Culture and Bioscience: an Online Symposium*, citado ya con anterioridad como referencia clave para el presente trabajo— y Brandon Ballengée, con la participación de la también bioartista Victoria Vesna. Tras garantizarse un lugar en el programa gracias a una carta en la que describe (a grandes rasgos) el proceso de maduración y cambio que ha experimentado en su obra artística así como su relación con la naturaleza y su interés por aprehenderla, Kuhn pasó a vivir y estudiar unos meses en Nueva York. Este proceso de investigación y formación culminó el 20 de junio de ese mismo año con la inauguración en los espacios de la misma institución de un proyecto expositivo grupal titulado *Semi-Living*, dentro del cual el proyecto de Alexandra Kuhn se tituló, por su parte, *LIVING*. Kuhn, al referirse a su experiencia en el programa de residencia artística, comenta:

⁷⁹ Entrevista a Alexandra Kuhn a través de correo electrónico, 07/10/2014

El impacto es contundente. La experiencia enriquecedora. Entré en contacto, por ejemplo, con bacterias bio-luminiscentes con las cuales pinté en cápsulas de Petri con agar-agar (sustrato favorable). Tuvimos acceso y talleres en el laboratorio de la escuela donde siempre tuvimos asesoría de personal especializado.⁸⁰

Esta experiencia parece haber abierto a Kuhn a otros campos y permitirle la oportunidad de experimentar con distintas técnicas y lenguajes artísticos, así como el poder trabajar en un ambiente totalmente interdisciplinario en contacto con especialistas del área de las ciencias.

En la segunda mitad del año 2013 y tras regresar a Caracas, Kuhn sostuvo en los espacios de la galería Carmen Araujo Arte su más reciente exposición individual bajo el título de *LIVING (experiencia ccs)*, la cual surgió como continuación del proyecto expositivo presentado por ella en el marco de su residencia artística en Nueva York, mostrando un trabajo que ha tenido más tiempo para ser desarrollado, conceptualizado y vuelto a pensar. En esta exposición Kuhn vuelve a abordar unas de las temáticas bases de su obra como lo son la transformación de la materia y el paso del tiempo que en esta ocasión no se esmera en detener o encapsular sino que retrata y presenta hasta el punto mismo de la descomposición; de igual manera presenta un tema que trae desde sus investigaciones en la residencia artística y hace referencia a la unión de la materia con el alma o esencia del ser (representada aquí por el agua) donde se termina creando aire que se desprende en forma de burbujas y representa para ella el respirar, la primera exhalación: Kuhn se interesa así por lo neumático⁸¹, entendido como aquello que funciona o depende del aire, lo que tiene que ver en última instancia con la creación de la vida ya que el aire se concibe como la base de esta y fue mediante un soplo que el Dios judeocristiano terminó de crear al primero de los hombres. Esto se ve claramente representado por una instalación sonora realizada por la artista para esta exhibición y que tituló *LIVE*; la obra concebida como una ambientación sonora efímera —fue desmantelada y no estaba sujeta a ventas—, consistía en un motor para peceras cuya manguera reposaba en un vaso de vidrio lleno agua hasta la mitad. Al encender el motor este producía aire que mandaba a través de la manguera hasta el vaso con agua donde reposaba uno de sus extremos produciendo así un

⁸⁰ Entrevista a Alexandra Kuhn a través de correo electrónico, *Op. Cit.*

⁸¹ Neumático (Del lat. *pneumaticus*, y este del gr. *πνευματικός*, relativo al aire): que funciona con aire u otro gas; relativo al estudio de los gases.

sonido de agua bullendo.⁸² Se conjugan así en una misma sala expositiva la creación u origen de la vida, resumida por la artista en una simple ecuación “Agua + Materia = Burbujas”⁸³, junto al pasar indiscriminado del tiempo que sólo conlleva a la descomposición inevitable de la materia. Un par de las obras expuestas en esta exhibición serán abordadas con detalle más adelante.

Más recientemente su trabajo fue expuesto, junto al de otros artistas venezolanos, en el stand de la galería Carmen Araujo Arte en la Feria de Arte Internacional de Bogotá ArtBO 2014, en la capital colombiana.

Es importante aclarar que si bien Alexandra Kuhn ha demostrado a lo largo de su trabajo artístico un constante interés por la naturaleza y el manejo o control que el hombre y sus artes ejercen sobre la vida vegetal, por temas de la biología y la genética, así como por el bioarte —lo que se hace evidente no sólo en algunas de sus obras sino también en la elección de un programa de residencia artística enfocado en esta tendencia del arte contemporáneo—, cabría decir que ella misma no se considera como una bioartista. Al preguntarle en una entrevista realizada para esta investigación si se considera a sí misma como una bioartista en cualquier aspecto de su trabajo y evolución artística, Kuhn deja un aire de duda y de indefinición al responder: “No sabría decirte. Mi naturaleza y educación es hacia el desarrollo del individuo.”⁸⁴ La suya es una obra multifacética y en continuo cambio y experimentación: una obra en proceso caracterizada por el tránsito y la continua fluctuación.

Kuhn lleva su quehacer artístico como un proceso de investigación en continuo desarrollo, pero, sobre todo, como un hecho esencialmente reflexivo y auto-reflexivo; su blog personal servía como una suerte de diario de trabajo con comentarios sobre sus obras, pequeñas reflexiones, anotaciones personales, lecturas recomendadas y comentarios sobre estas, facilitando así la lectura de sus obras y permitiéndole al espectador un acercamiento más personal con estas. Esta forma de llevar el ejercicio artístico le da a su obra en general un aire de delicadeza, el espectador tiene la impresión de encontrarse ante algo que se desnuda. La obra de Kuhn es un hecho abierto no sólo a las posibilidades y a los distintos

⁸² Para mayor información consultar el registro audiovisual que realizó la artista de su propia exhibición y que se encuentra publicado en su perfil de YouTube desde el 13 de marzo del año 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=p8qOANwrdBc>, 14/01/2015

⁸³ Esta ecuación fue también el título de una de las series fotográficas exhibidas en la individual.

⁸⁴ Entrevista a Alexandra Kuhn a través de correo electrónico, *Op. Cit.*

caminos de lectura, sino a lo íntimo, a lo espiritual y emocional; sus obras dejan ver los procesos, el detalle y el cuidado de estos: es por ello que la noción de tiempo es esencial en su trabajo. Esto se hace bastante evidente no sólo en sus obras sino también en su estrecha vinculación a los procesos de montaje, diseño de catálogos y la creación de los mismos textos referenciales de sala, por ejemplo, ella fue la responsable del diseño gráfico de la pequeña publicación que acompañó a su exposición *Pinturas diáfanas* en la Sala Mendoza, así como de las citas y comentarios que acompañaron a su más reciente exposición en Carmen Araujo Arte —expuestas en la hoja de sala que se repartía a los visitantes y una de ellas adornando una de las paredes de la galería—; en esta exposición también exhibió un pequeño cuaderno con anotaciones de sus procesos así como un grupo de los libros que fueron esenciales para la concepción de la exhibición: Joseph Beuys y Marcel Duchamp son algunas de sus referencias obligadas así como lo es Joseph Kosuth, si bien ningún libro sobre su obra estuvo entre los expuestos en galería.

Como una nota al margen cabe acotar que sus textos realizados a manera de reflexión sobre su quehacer artístico, sus lecturas y pensamientos estuvieron exhibidos en su blog personal hasta su reciente clausura y son generalmente de corta extensión, algunos llegando al nivel de la escritura aforística y rosando el ámbito de la poesía. Los títulos de algunas de sus obras comparten estas características y surgen, en ocasiones de estos mismos textos aforísticos. Estos títulos a veces incluyen los nombres científicos de las plantas que emplea como elementos compositivos. Todo esto habla no sólo del carácter íntimo de su obra y del valor que tiene en esta los procesos de producción e investigación, sino también de la formación de la artista en la que los actos de lectura y de escritura han sido esenciales. No es, por tanto, de extrañar, que al momento de analizar sus obras se pueda recurrir a textos poéticos o relacionados directamente a la literatura antes que al ámbito de las artes plásticas. El carácter multifacético y fluctuante de su obra, así como su profundo interés por lo íntimo y contemplativo exigen el uso de otras fuentes aparte de las recomendadas por la academia para realizar un ejercicio de lectura mucho más amplio y rico en reflexiones.

Esto se ve resaltado por el hecho de que la obra artística de Kuhn pareciera encontrarse todavía en proceso de formación, haciendo todo menos limitarse el uso de recursos tanto conceptuales como plástico-formales con los que experimentar.

III.2. Gabriela Albergaria: la visión antropológica

Nacida en 1965 en la ciudad de Vale de Cambra en Portugal, Gabriela Albergaria actualmente divide su tiempo entre las ciudades de Lisboa, Berlín y Nueva York. Se gradúa en el año 1990 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto, centrando su formación en el área del dibujo, gana luego una beca de la *Fundaçao Calouste Gulbenkian*, en Lisboa, entre 1991 y 1993, y en el año siguiente participa en el programa de intercambio *Artist International Exchange Porto/Bristol Art Space Studios*, en Bristol, Reino Unido. Posteriormente realiza múltiples residencias artísticas en Alemania, Francia, Reino Unido, Brasil y Estados Unidos, sosteniendo exposiciones individuales desde su graduación en 1990⁸⁵ y participando desde el año 2000 en exposiciones internacionales de carácter colectivo. Albergaria es actualmente representada por un grupo de distinguidas galerías de distintas partes del mundo como es el caso de la Galería Vera Cortês, en Lisboa, la *Vancouver Art Gallery* en Vancouver, Canadá, la galería *Vermelho*, en São Paulo, Brasil, y, desde el 2013, la galería Carmen Araujo Arte, en Caracas, Venezuela. En su página web (<http://www.gabrielaalbergaria.com/>) se pueden consultar varias de sus obras, así como sus datos biográficos, una colección de archivos en formato PDF sobre sus exposiciones individuales y una lista de proyectos pasados, actuales y programados a futuro.

En una charla dictada en noviembre del 2013 en los espacios del Parque Cultural Hacienda La Trinidad, en Caracas, en el marco de su exposición individual *No hay tal cosa como la naturaleza*, Albergaria abordó de forma concisa la evolución de su trabajo artístico, inspiraciones, referencias y procesos creativos, explicando a un grupo de oyentes cómo su obra relacionada con lo vegetal comenzó a través de la creación de maquetas y planos de jardines hipotéticos, estableciendo así una relación con la naturaleza a través del paisaje y la construcción de espacios en los que el hombre altera o moldea la naturaleza a su antojo. Queda claro así que su obra se asocia al paisajismo, a la jardinería y a la horticultura, camino que ha ido demarcando con el pasar de los años.

En una conversación sostenida con el autor de este trabajo durante el montaje de la misma exposición, Albergaria reveló que tras culminar sus estudios y salir a presentar su

⁸⁵ Su primera exhibición, titulada *Notas*, se llevó a cabo en los espacios de la Galería Monumental, en Lisboa.

obra al mundo, encontró muy poco mercado e interés por el dibujo.⁸⁶ Esto la llevó a retraerse un poco y a retornar a la casa paterna, en un ambiente rural, donde volvió a entrar en contacto con la agricultura y la horticultura que siempre habían despertado cierta curiosidad en ella. Esto pasará a unirse con el ya para entonces manifiesto interés que sentía por la naturaleza y el paisaje. Comienza así un proceso de cambio y de diversificación en su obra que llega hasta el día de hoy en el que su trabajo aborda desde el dibujo hasta las intervenciones en el paisaje, pasando por la pintura, la fotografía, la creación de maquetas, la escultura, la instalación y los libros de artista.

Con la intención abordar más fácilmente su obra esta investigación la divide en dos grandes cuerpos de trabajo. El primero es un grupo de esculturas hechas con troncos de árboles condenados a la tala o ya caídos que la artista, en colaboración con un grupo de trabajadores, corta, lima y reconecta creando obras compuestas a manera de injertos;⁸⁷ el segundo, más extenso, involucra también un trabajo compositivo y de volver a conectar, sólo que esta vez mediante el dibujo. Este último cuerpo de obras tiene, a su vez, otras subdivisiones.

Con el fin último de plasmar en lápiz y papel los diversos árboles que encuentra en viajes y visitas a parques o jardines botánicos, Albergaria los fotografía primero para luego convertir esta imagen en dibujo en su taller. Mas debido a la altura y ancho de estas plantas las fotografías terminaban distorsionando la imagen al ser capturadas desde el suelo; lo mismo acontecía si la artista optaba por superficies más altas. Las grandes dimensiones de los árboles le impedían a la artista capturarlos mediante fotografías sin que la imagen se alterara, perdiendo así las proporciones reales de la planta. Ante esta situación Albergaria resolvió realizar fotos por partes de cada árbol, segmentándolos y fotografiándolos por etapas a diferentes alturas. Así al final del proceso termina con un árbol descompuesto en varias fotografías que, al juntarse verticalmente conforman un todo que pasará luego al dibujo.

Mas Albergaría no pasa a una sola pieza las imágenes tomadas de las fotografías, sino que las recrea por secciones, perpetuando así sus proporciones y dando como resultado una obra compuesta de varios cuadros unidos a manera de rompecabezas o bloques de

⁸⁶ Interesante notar como ambas artistas parten de una formación esencialmente gráfica.

⁸⁷ Más adelante se realizará un acercamiento más profundo a este cuerpo de obras en específico.

armar. Este acto de segmentación, que parece permear gran parte de su obra, se evidencia perfectamente cuando, después de pasar la imagen fotográfica segmentada a dibujo para luego volverla a ensamblar la combina con impresiones de las mismas fotografías. Realiza así una obra compuesta por varias partes en la que las líneas de las figuras pasan sutilmente del lápiz y el papel a la impresión fotográfica. Son naturalezas fracturadas y vueltas a unir, reconstruidas a modo de collage o, si se quiere, de injertos.



Ilust. 22: Gabriela Albergaria. *Fictional landscape: view with Betula Pubescens and Liriodendron tulipifera (Oxford Botanic Garden, U.K.).* 2011

Es necesario, por tanto, iniciar la lectura de su obra partiendo desde los procesos de segmentación y conexión, y la imagen del injerto como técnica de ensamblaje tomada de la jardinería.

Entre noviembre del año 2013 y enero del 2014 Albergaria realizó su primera exhibición individual en Venezuela gracias a un convenio entre la galería brasiliense *Vermelho* y Carmen Araujo Arte, que pasó a representar a la artista en suelo venezolano. La exhibición, titulada *No hay tal cosa como la naturaleza*, requirió el uso de espacios expositivos más grandes por lo que la participación y apoyo del Parque Cultural Hacienda La Trinidad fue fundamental ya que facilitó el uso de los espacios de la casa colonial, guías de sala y apoyo logístico para la realización de actividades. Entre las piezas exhibidas hubo dibujos, ensamblajes de dibujos con fotografías, esculturas de papel y madera —una de las

cuales fue colgada de uno de los árboles del jardín—, ensamblajes escultóricos, instalaciones y, a manera de referencia sobre su trabajo anterior, sus tres libros de artista —*Herbes Folles* (2007), *Hither and Thither* (2010) y *Duas Praças, Um Jardim* (2012)—. Una de las piezas de esta individual, titulada *Tronco compuesto*, será abordada más adelante en el análisis.

Los procesos de planificación de la exposición y de creación de las obras exhibidas iniciaron en mayo del 2013 cuando la artista, tras un proceso de diálogo entre ambas galerías, visitó por un tiempo la ciudad de Caracas y tuvo la oportunidad de recorrerla, leer sobre su historia y visitar algunos de sus puntos verdes como el Parque del Este, el Jardín Botánico, los jardines de la Universidad Metropolitana y los del Parque Cultural Hacienda La Trinidad. Casi todas las obras exhibidas se vinculan, de esta manera, con el paisaje y la naturaleza caraqueña así como con la lectura que Albergaria realiza de la ciudad y su gente. Esta forma de proceder es esencial en su obra: las piezas exhibidas en cada exposición se relacionan íntimamente con el país en el que se encuentra la institución cultural que sirve de anfitriona, bien sea por el uso de materiales autóctonos, por la utilización de artesanía propia de la región para complementar ciertas piezas o por la representación de la flora y el paisaje local. Todas estas referencias hacen que cada muestra sea distinta, en esencia, a la anterior porque cada obra exhibida es el resultado de su experiencia y relación con la nación en la que se encuentra, su sociedad y sus espacios naturales. Respecto a esto dice la curadora Lorena González: “Reconocer el lugar dónde estamos es encontrarnos con quienes somos, es saber en esencia lo que somos.”⁸⁸

La indagación bibliográfica y de peatón, las vivencias, las imágenes y el vivir en el espacio se combinan dando a luz una obra que estudia a un mismo tiempo a los elementos botánicos y a los hombres, a la naturaleza y a la cultura. Tras permanecer por un corto periodo de tiempo en el país, haber realizado su propia investigación, visitado lugares clave, recolectado información y realizado una serie de fotografías, Albergaria partió para retornar a mediados de noviembre y permanecer en Caracas durante el proceso de producción y montaje de la exposición, quedándose un par de semanas más para realizar conversatorios y otras actividades didácticas, y dar a conocer su trabajo.

⁸⁸ Lorena González, “Gabriela Albergaria”, en: *El Nacional*, Caracas, Cuerpo Escenas, p. 2, 17/12/2013

Como se evidencia en el proceso que conllevó la planificación y montaje de *No hay tal cosa como la naturaleza*, el trabajo artístico de Albergaria se basa, en gran medida, en arduos procesos de investigación, lecturas personales y experiencias íntimas que de una u otra forma terminan llevando a un mismo lugar: el jardín y la relación bidireccional entre el hombre y la naturaleza. Gabriela Albergaria trabaja con el paisaje y la naturaleza, con el imaginario del jardín para aludir y hablar de los seres humanos que se relacionan con él, habitándolo, recorriéndolo. Concibe a la naturaleza como un hecho cultural, definido por los hombres en cuanto a que lo razonan, lo nombran, lo delimitan, se relacionan con él de forma activa, modificándolo, o pasiva, manteniéndose al margen; mas esta relación no es unidireccional ya que su vinculación con la cultura y los hombres le permiten hablar a final de cuentas de la sociedad, de las personas y de sus hechos políticos. La naturaleza como hecho modificado por el hombre, pero que a la vez modifica y define a este.

Sandra Pinardi, curadora de la exhibición, al referirse a las indagaciones personales y a la relación que existe entre cultura y naturaleza en la obra de Albergaria, afirma que

Gracias a esa compleja transfiguración, sus piezas exploran, simultáneamente, problemas tales como la colonización, la adaptación y la identidad —expresada en la migración o aclimatación de especies vegetales—, o la representación y la recreación cultural —discursiva— de la naturaleza (...).⁸⁹

Sus obras se tornan así en enormes cúmulos de significados y significantes. Se convierten en herramientas para el estudio e identificación de la propia geografía y naturaleza, así como de situaciones culturales mucho más profundas como el mestizaje y la hibridación resultado de los procesos de conquista que definen a América como continente o hasta las convenciones estéticas que los hombres se han forjado sobre la naturaleza; la manera en que se dan estas relaciones con su entorno terminan por definir y dar forma a una sociedad a y a los individuos que la integran. Es, por tanto, esencial en su obra la lectura de la naturaleza modificada como herramienta de estudio antropológico: se estudia a los hombres partiendo de la forma en que se relacionan con su medio ambiente. La noción de segmentación reaparece en este punto ya que para Albergaria tanto los hombres como sus entornos naturales son constructos culturales, hecho que la artista representa mediante la fabricación de una nueva naturaleza mediante la división y re-ensamblaje de paisajes o

⁸⁹ Sandra Pinardi, *No hay tal cosa como la naturaleza*. Caracas: Carmen Araujo Arte. 2013

de especies vegetales. Este proceso creativo se ve claramente ejemplificado en un video del año 2012 en el que el *Contemporary Jewish Museum* de San Francisco, E.E.U.U., registra la creación de un ensamblaje escultórico de la artista para la exposición *Do Not Destroy: Trees, Art, and Jewish Thought*;⁹⁰ la escultura busca crear una “nueva especie” al combinar partes de árboles diferentes mediante el uso de técnicas de ensamblaje, haciendo referencia a los procesos de adaptación, hibridación y renacimiento.

Es evidente un interés por la naturaleza y, especialmente, por la botánica que es esencial en su trabajo artístico más allá del hecho de que represente o utilice partes de árboles en sus obras. Existe un fuerte grado de vinculación entre los hombres y las plantas que se debe no sólo a su condición como seres vivos, sino también a su estrecha relación de carácter simbiótico: las plantas son esenciales para la supervivencia y sustento de los hombres y sus sociedades, garantizan su crecimiento y desarrollo y se vinculan estrechamente a sus procesos políticos y económicos, los hombres, a su vez, las siembran y perpetúan su existencia, desarrollando nuevas especies mediante cruces y ayudando a las ya existentes a diseminarse por el mundo. Estas vinculaciones se ponen de manifiesto en el trabajo artístico de Gabriela Albergaria permitiendo la creación de puntos de encuentro entre el espectador y sus obras. Esto ha llevado a Albergaria a estudiar y revisar a fondo la historia de las técnicas de siembra y transporte de plantas entre Europa y América durante el periodo colonial, así como llamar la atención sobre especies arbóreas que se encuentran en peligro de extinción y realizar una obra con el fin de rescatar plantas consideradas como “pestes”. Esta última pieza se tituló *Nursery* y fue expuesta en el año 2004 en el marco de su individual *Collect, transplantar, coloniser* en el Centro Cultural de Belem, en Lisboa, Portugal. Albergaria, en comunicación con el *Jardim-Museu Agrícola Tropical* de Lisboa, recolectó una serie de plantas que habían brotado en lugares poco convenientes para las autoridades de la institución e iban a ser removidas y desecharadas. *Nursery* consistió en, como lo dice el título, una especie de criadero o guardería, un lugar de cuidado temporal para estas plantas, colocadas en bolsas de tierra sobre tablas de madera transformando parte del espacio expositivo en un vivero. Para Delfim Sardo, director de arte del Centro Cultural de Belem entre los años 2003 y 2006, Albergaria “(...) construye modelos de situaciones

⁹⁰ Para mayor información consultar el registro audiovisual arriba mencionado que realizó dicha institución y que se encuentra publicado en su perfil de YouTube desde el 22 de febrero del año 2012: https://www.youtube.com/watch?v=ztggBgK_KpE, 07/02/2015.

que evocan a los jardines.”⁹¹ De esta manera Albergaria transforma la sala tanto en un espacio de encuentro entre naturaleza y cultura como uno de experimentación perceptiva ya que el jardín, afirma María Rosa Moreno podría ser considerado una obra de arte para todos los sentidos ya que

Los jardines, por principio, resultan agradables a la vista; el sonido de las frondas mecidas por el viento (...) atraen nuestros oídos; el perfume de las flores y plantas aromáticas se dirigen a nuestro olfato; (...) el diseño del conjunto atrae nuestro intelecto y despierta en nosotros una profunda admiración.⁹²

Las exhibiciones de Albergaria se tornan de esta manera en un conjunto de piezas individuales que, en conjunto, conforman una suerte de *environment* en el que el espectador se adentra en un jardín hipotético, ficticio, en una recreación o maqueta de enormes proporciones. Se vincula así su obra a una práctica artística que data del siglo XVIII italiano y que, vinculada al gusto rococó por lo íntimo, consiste en convertir una sala de la residencia palaciega en un pequeño jardín artificial, con plantas de diversos tipos, fuentes y demás elementos decorativos que remiten a la naturaleza. Este acto de llevar lo natural a los espacios íntimos y cerrados derivará luego en las grandes pinturas y tapices de motivos naturales de los siglos XIX y XX.

Las referencias a técnicas de jardinería, siembra y horticultura, así como a la historia y simbología de los jardines entendidos como grandes obras de arte y espacios para estudiar la cultura, se convierten en herramientas necesarias para realizar un acercamiento a su obra.

El trabajo de Albergaria sostiene así similitudes con el de los artistas viajeros y las expediciones botánicas de mediados del siglo XIX ya que realiza, al mismo tiempo, estudios sobre la vegetación, la geografía, el clima y la sociedad de la nación elegida que retrata a través del dibujo y la fotografía, dejando visiones sobre un paisaje que sus propios habitantes, tan inmersos en él, parecen ignorar. Es su condición de viajera la que le permite realizar estos acercamientos e indagar mediante el arte en otras latitudes. Es curioso resaltar como esta característica de exploradora es un elemento definitorio para su obra y como lo fue en un tiempo para Portugal su condición de primera potencia marítima de exploración y

⁹¹ “(...) builds models of situations that evoke gardens.”, en: Delfim Sardo, *On the work “Collect, transplantar, coloniser”*, 2004, en: http://www.gabrielaalbergaria.com/pdf/15_20081028144034.pdf, 26/01/2015

⁹² María Rosa Moreno, “La naturaleza transformada. Los jardines”, en: José Fernández Arenas, *Arte efímero y espacio estético*, España: Editorial Anthropos, 1988, p. 312

conquista del viejo continente. Algunos autores ubican la primera globalización durante el inicio de la conquista de América y en ella señalan a los portugueses como principales motores de este acontecimiento. Lo que se suele ignorar es que este proceso se llevó a cabo en más de una manera: la propagación, cultivo e hibridación de distintas plantas en ambos territorios fue quizás una de las más importantes y evidencia de esto lo fue la propagación de distintos tipos de cultivo de origen americano en suelo europeo como lo fue el tabaco y el tomate, o, en el caso del mango, una fruta de origen asiático trasplantada y completamente aclimatada en América Central, América del Sur y el Caribe.⁹³ Albergaria pone su atención sobre este hecho histórico y lo utiliza como medio para estudiar los problemas de la colonización y los procesos de mestizaje.

Contrario a la necesidad contemporánea de reafirmar la autoría individual de las ideas y reclamar una suerte de derecho de autor sobre ellas, lo que en última instancia legitima la imagen del artista genio, erudito, Albergaria tiene una conciencia de su obra como un trabajo grupal.⁹⁴

Los conceptos y la planificación de las obras, así como el título de estas son enteramente suyos, de eso no hay duda, pero en muchos casos la fabricación de sus piezas requiere de la ayuda o asistencia técnica de otras personas. Esta no es una situación por demás particular, todo lo contrario, en el arte contemporáneo es usual que los creadores trabajen con un determinado equipo de profesionales. Lo que acontece es que mientras algunos artistas no suelen reconocer créditos a quienes ayudan a convertir sus ideas —que es a final de cuentas en donde reside el peso de la obra, en el concepto— en hechos tangibles, Albergaria, agrega en ocasiones los nombres de jardineros, carpinteros, artesanos o trabajadores como co-autores en determinadas piezas, lo que no significa que reciban beneficios debido a la comercialización de las piezas. Esta manera de ver el hecho artístico como el resultado del trabajo de un conjunto de individualidades va de la mano con su visión del arte como un hecho educativo y social. Más allá de considerar la formación artística como parte esencial del proceso educativo por el que deberían pasar los niños,

⁹³Más recientemente, en el marco de la *XII Mostra Portuguesa*, llevada a cabo en la capital española, el Real Jardín Botánico de Madrid albergó hasta inicios de enero del 2015 una exposición titulada *Las plantas de la primera globalización* que, mediante el uso de ilustraciones de especies botánicas de la época, habla de la importancia del intercambio de estas especies, tanto social como científica y económicamente. Para mayor información acudir a: <http://www.revistadearte.com/2014/11/10/xii-mostra-portuguesa-las-plantas-en-la-primer-globalizacion/>, 11/11/2014

⁹⁴ Lo que no quiere decir que sea un caso único, sino llamativo o curioso.

Albergaria considera al arte como un acto que debe dar o devolver algo a la sociedad: charlas, conversatorios y talleres son un hecho recurrente en el marco de sus exposiciones, como ocurrió en su exhibición en Carmen Araujo Arte en noviembre del año 2013 no sólo con la ya mencionada charla sobre su obra, sino también con visitas guiadas por la misma artista y actividades para los niños que involucraban la recolección, identificación y posterior dibujo de hojas de diferentes especies de plantas que se encuentran en el parque cultural.

III.3. Vida y descomposición: *Almendrón y tiempo* y *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she*

*Serán muchas las hojas, raíz hay una sola;
pasé todos mis días de juventud mendaz
al sol balanceando mis flores y mis hojas;
ahora la verdad me puede marchitar*

William Butler Yeats, *Con el tiempo llega la sabiduría*

Con relación a la obra artística de Alexandra Kuhn es preciso enfatizar que esta trabaja desde tres ámbitos esenciales: el uso de elementos botánicos recolectados del medio ambiente⁹⁵, la metáfora y el estudio introspectivo de los hombres y la vida a través de la naturaleza. De estas tres nociones básicas se desprenderán en gran medida los análisis de las siguientes piezas. Se hará, sin embargo, un mayor énfasis en el ámbito de lo metafórico ya que es la posibilidad de análisis que más se acerca al tema de la vida y su fragilidad, así como una piedra angular para entender el trabajo de la artista debido al carácter poético de su obra. Por tal razón se hará uso de textos poéticos debido a su fuerte carga metafórica y a la estrecha relación entre el trabajo artístico de Kuhn y sus múltiples lecturas que abarcan desde libros de biología y arte, hasta poemarios y otras obras literarias; de estas lecturas surgen las reflexiones —usualmente en forma de textos aforísticos cercanas al ámbito

⁹⁵ Es importante aclarar que si bien la recolección de elementos botánicos es esencial en su obra existen en la actualidad otros artistas venezolanos que trabajan con procesos similares. Tal es el caso del proyecto *Arborea situacionista*, realizado por la Novia Manca (Elisabetta Balazo) y Eleonora Requena, en el que las artistas, tras un proceso de investigación, visitan los puntos geográficos de Caracas que fueron bautizados en honor a ciertas plantas, buscan algún ejemplar de la especie que se encuentra aún en la locación, toman un pequeña parte de este como documento y le escriben en la acera o en el asfalto un poema creado *in situ*.

poético— y temas de estudio que dan luego forma a su trabajo, e incluso los títulos de sus piezas.

Las obras analizadas se distinguen por el uso de hojas y flores retratadas o presentadas ante el espectador en dos momentos distintos: el florecimiento y, en contraposición a este, la descomposición. Todas abordan los procesos naturales de deterioro tanto como acontecimientos *in situ*, como a través de los intentos de la artista por capturarlos en el tiempo, ya mediante fotografías o de la conservación forzosa de elementos naturales en contenedores a modo de cápsulas de tiempo.

Almendrón y tiempo es una obra en la que Kuhn ha venido trabajando desde el año 2012 y que ha existido, en la práctica, en dos formatos distintos, primero como una instalación en el momento en que fue exhibida por vez primera y luego como cuadros individuales para facilitar su exhibición, traslado y venta. La pieza original, dispuesta a lo largo de una pared de piedra en las inmediaciones de la antigua casa colonial del Centro Cultural Hacienda La Trinidad, era una instalación compuesta por setenta y dos hojas de almendrón, cada una seguida de una fotografía instantánea tomada por la artista en el momento en que las recolectó, sujetas a la piedra mediante hilos prensados que se extienden a lo largo de la superficie en tres filas horizontales.



Ilust. 23: Alexandra Kuhn. *Almendrón y tiempo*. 2012

La obra fue una instalación realizada en el año 2012 para la feria de arte CACRI Caracas Arte Contemporáneo, en la que participó la galería Carmen Araujo Arte —representante de la artista—, y tras la cual la obra fue desmontada y las fotografías

instantáneas pasaron a ocupar un espacio en el depósito de la galería. La pieza se exhibió por una semana entera.

Más adelante la obra cambió drásticamente de dimensiones convirtiéndose en una serie de cuadros individuales de mediano formato que presentan al espectador, en una caja de madera pintada de blanco y vidrio, una hoja de almendrón seca contenida dentro de una bolsa transparente con cierre adhesivo y una fotografía instantánea de la misma hoja en el momento en que fue recogida por Kuhn.



Ilust. 24: Presentación individual de *Almendrón y tiempo*

El árbol, de entre todos los significados que se le atribuyen, es un símbolo, a la vez, de la unidad y de lo individual: su tronco es el cuerpo central y de él parten las ramas, hojas, flores y frutos que da a la tierra; mas sus hojas son unidades en sí mismas y los frutos y flores, al caer, darán paso a otros árboles. Representa de esta manera tanto al macrocosmos como al microcosmos y es, de igual manera, imagen de la vida y sus procesos ya que brota, crece y da frutos para luego marchitarse parcialmente y perder sus hojas; tras lo que vuelve a reverdecer y a dar frutos nuevamente, repitiendo así el proceso *ad infinitum* hasta que éste enferme y muera o sea talado por los hombres. Sus hojas son así símbolo del crecimiento y su caída del árbol representa el envejecimiento y la muerte, tal como se aprecia en el poema *Hojas* de Mario Benedetti:

Entre las hojas verdes
tan modélicas

y las otras las muertas
tan cantadas
quedan las pobres hojas
que agonizan
esas que a nadie importan
ni commueven⁹⁶

Mas son estas hojas que, Benedetti acusa, “a nadie importan”, las que protagonizan la instalación *Almendrón y tiempo*. Las hojas en proceso de deterioro, todavía no resecas, pero ya caídas del árbol, son las que emplea Kuhn en su pieza: las exhibe y las ve deteriorarse, las presenta en ese estado de indeterminación y le da un valor a ese instante al fotografiarlas en el momento de la recolecta. La instalación fue descrita por la misma artista como una danza entre la materia (cuerpo) y el tiempo que la va modificando, baile silente en el que las hojas se mecían delicadamente con el viento, amenazando con desprenderse de su soporte como otrora hicieron de la rama de un árbol de almendrón.⁹⁷ El mismo tiempo de duración de la pieza funciona como metáfora poética de la vida: en el lapso de una semana se presenta la hoja en su estado más lozano justo tras ser recolectada por la artista y se le ve envejecer *in situ* junto a su imagen detenida en el tiempo por la fotografía, para luego ser removidas ambas del espacio. En un determinado periodo de tiempo la hoja pasa a través de todas las etapas de la vida posteriores al nacimiento: la juventud, en el momento en que, aún llena de color, es colgada en la pared, el envejecimiento al irse secando lentamente ante la inclemencia de los elementos y, finalmente, la muerte cuando es removida del espacio junto al recuerdo de su juventud. La instalación se convierte de esta manera en una representación de la vida y el paso del tiempo.

Es importante aclarar que la elección del almendrón (*Terminalia catappa*) como objeto central de la obra se debe, principalmente, a su relación con el espacio expositivo ya que existe una de estas plantas en los jardines del Parque Cultural Hacienda La Trinidad; Kuhn, tras visitar en varias ocasiones la locación y ya teniendo la obra en mente, escoge este árbol con el fin de vincular la obra a la locación.

Para Kuhn existe una relación entre la estructura elemental de la vida y el proceso de creación artística ya que ambas son alineaciones de elementos diferentes. Una molécula

⁹⁶ Mario Benedetti, *Las soledades de Babel*, Madrid: Visor Libros, 1991, p. 59

⁹⁷ Un título opcional para la obra fue *El silencio verde*, tomado de una de las lecturas de la artista.

de A.D.N. contiene y almacena, a largo plazo, una cantidad determinada de información genética; esta información se encuentra estructurada de una cierta manera, creando así un código genético. La artista percibe una semejanza entre el proceso de creación de una obra y la creación de este código, ya que para que la obra nazca, una serie de variantes han de coincidir en un momento específico (igual que la vida): reflexión, emoción y acción o movimiento deben alinearse de forma perfecta. La creación artística recrea o parece imitar los pasos de los procesos biológicos más elementales como la concepción, el nacimiento, el proceso de maduración y, finalmente, su culminación; el arte imita así a la vida, se basa e inspira en ella. De igual manera los elementos que conforman *Almendrón y tiempo* se encuentran perfectamente alineados y en una secuencia específica, casi como un código: hoja, foto, hoja, foto...



Ilust. 25: Alexandra Kuhn. *Almendrón y tiempo* (detalle). 2012

A su vez *Almendrón y tiempo* presenta, de entrada, una de las inquietudes de la artista que tiene que ver con el problema entre presentar o representar la naturaleza. En la obra las hojas del almendrón son exhibidas en físico y a través de fotografías instantáneas, literalmente presentando y representando a la vez un mismo elemento. Respecto a este punto la artista comenta, en una de sus reflexiones de su antiguo blog, que no la mueve un interés por mejorar o alterar los elementos botánicos que emplea en sus obras. Ella se reconoce como parte de un todo unitario y asume su trabajo artístico como un acto de “re-presentar”, entendido como “volver a mostrar”, las creaciones de la naturaleza. De esta manera asume una posición no sólo de humildad sino de profundo respeto ante su entorno y

ante las plantas que emplea en su obra. Kuhn extrae de su medio una serie de elementos de origen botánico y les confiere sentidos y significados metafóricos; su obra eleva a la naturaleza al grado de acto poético y la re-presenta de forma parcial, contenida. El poder de vinculación y la fuerza vital se encuentran contenidos en estos elementos naturales, lo que hace la artista es ponerlos de manifiesto ante los ojos del espectador. Esta pieza funciona así como un perfecto punto de entrada a la obra artística de Kuhn.

De más reciente data es la instalación *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she*, realizada y exhibida por Kuhn entre los meses de septiembre y octubre del año 2013 en el marco de su exposición individual *LIVING (experiencia ccs)*, llevada a cabo en la galería Carmen Araujo Arte. Al igual que el concepto de la muestra individual la pieza, de dimensiones variables, surge —como se dijo con antelación— de un proyecto expositivo llevado a cabo por Kuhn más temprano en el mismo año como parte de una residencia artística que realizó en Nueva York, Estados Unidos. En esta primera exhibición la instalación constó de dos rosas (una roja y una blanca) dentro de una copa con agua, una rosa descompuesta contenida dentro de una bolsa plástica, un cuaderno Moleskine abierto con dos imágenes pegadas en sus páginas seguidas ambas de fragmentos de texto, y, finalmente, una copa invertida sobre una pequeña rosa artificial de color blanco.



Ilust. 26: Anverso de la hoja de sala para la exposición *LIVING (experiencia ccs)* en donde se aprecia una primera disposición de los elementos de la instalación.

La pieza exhibida en Venezuela, en cambio, constó de una mata de rosas viva en su bolsa de tierra y sobre un plato de drenaje para macetas, dos botones de rosa en un avanzado estado de descomposición, cada uno contenido y sellado dentro de su propia bolsa plástica transparente, un cuaderno marca Moleskine abierto a la mitad e intervenido con lápiz de grafito y recorte de papel, y, finalmente, un pequeño recipiente de vidrio puesto de cabeza y que encierra, a manera de cápsula, a una pequeña rosa artificial.

Parte del título de la pieza resulta casi auto-explicativo. La artista presenta en sala cuatro rosas distintas: la rosa viva mantenida en una bolsa de tierra que hace las veces de macetero, dos rosas encapsuladas y en estado de descomposición —originalmente se pretendió exhibir sólo una de estas—, una foto de dos rosas (pegada a una de las páginas del cuaderno) y una pequeña rosa artificial.



Ilust. 27: Alexandra Kuhn. *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she*. 2013

La obra responde al ideal de verdad y de belleza que concibe la artista: la rosa viva es, para Kuhn, la imagen de lo bello, la belleza verdadera no sólo porque es “natural” sino porque perecerá al poco tiempo; lo bello, así, es aquello que se hacepreciado por lo efímero de su existencia.⁹⁸ Las rosas encapsuladas representan, en cambio, el intento del ser humano por preservar esa belleza ignorando a conciencia los procesos biológicos y el orden natural de las cosas; la fotografía de la rosa es la imagen de un instante, no contiene toda la belleza de la flor, por más que ayude a preservar su imagen en la memoria. Finalmente la rosa falsa es una mera recreación de la planta, no contiene nada, solo recrea su forma para el agrado de los hombres y es incapaz de trascender de manera alguna, lo que es representado acá por el uso de una copa truncada (sin pie) a manera de fanal sobre la flor de tela.⁹⁹ En este caso, el ser vivo representa la verdad, lo bello, lo que trasciende.

Tanto formalmente como en el hecho de que ambas obras interpelan al espectador y le hacen plantearse lo verídico o falso de las apariencias *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she* recuerda a una pieza del artista estadounidense Joseph Kosuth realizada en los años sesenta que se considera una de las piedras angulares del arte conceptual y contemporáneo. La obra en cuestión se titula *One and Three Chairs* y fue expuesta originalmente en el año 1965, constando de una silla plegable de madera abierta y puesta contra una pared, a su izquierda una fotografía de tamaño natural del mismo mueble y a su derecha una ampliación de la definición de silla extraída de un diccionario.



Ilust. 28: Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965

⁹⁸ La rosa pereció a los pocos días y la artista se vio en la obligación de cambiarla. Este proceso se repitió unas tres veces a lo largo de la exhibición.

⁹⁹ En *LIVING (experiencia ccs)* Kuhn explora este uso de la copa como elemento referencial empleando copas truncadas sobre los elementos artificiales y copas regulares (con base) sobre los naturales para hacer referencia a la elevación del pensamiento y al trascender de las ideas.

Kosuth presenta de esta manera tres formas de lectura: a través del objeto (la silla), a través de su representación (la fotografía de la silla) y mediante el recurso del lenguaje (el nombre y concepto de la silla); que se traducen en referente, representación y lenguaje. De la misma fecha es su obra “hermana” *One and Three Tables* que realiza el mismo proceso pero con una mesa en lugar de la silla. La pieza pone al espectador a dudar sobre cuál es en este caso la representación y cuál la silla verdadera. La obra puede ser vinculada, entonces, con la noción platónica del arte, es decir, existe primero el concepto, después el objeto al que define el concepto y, por último, la imitación artística de este objeto, tornándose el arte en la mera copia de la copia.

Recreada en diversas ocasiones¹⁰⁰, *One and Three Chairs* se ha convertido en una obra emblemática de los inicios del arte conceptual y un referente obligado para muchos artistas contemporáneos que han hecho gran cantidad de citas a la obra a lo largo de los años. *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she* pareciera realizar una cita a la obra de Kosuth centrándose en la rosa y los procesos de crisis y deterioro como temas principales.

Al preguntársele por la constante aparición de la rosa en su obra Kuhn alega estar interesada en su uso como elemento simbólico:

La Rosa (The rose, Eros) es protagonista porque ella de por sí dice mucho, está cargada de contenidos significantes y significativos. La rosa vincula.

(...)

La rosa (ROSE) tiene que ver con amor (EROS) que es todo aquello que vincula (...)

La verdad es que todo eso y mucho más lo fui sabiendo con el tiempo, lo importante es que la rosa me llama y yo respondo.¹⁰¹

Vinculada en la mitología griega con la diosa Afrodita, quien la crea al dejar caer su sangre sobre la tierra, la rosa, originalmente blanca, se tiñe luego de rojo con la sangre de Adonis (objeto de deseo de la misma diosa). Así desde sus inicios la rosa se encuentra marcada por una dualidad: contiene en sí dos significados contrastantes, el amor y el deseo, y, en contraposición, el dolor y el tránsito de la vida a la muerte ilustrado en el mito ya mencionado mediante la transformación de su color blanco original, símbolo de la luz del día, a un rojo intenso que representa la puesta del sol. Presente en diversas culturas la

¹⁰⁰ La silla y la fotografía de esta cambian en cada ocasión en que la pieza es vuelta a exhibir.

¹⁰¹ Entrevista a Alexandra Kuhn a través de correo electrónico. *Op. Cit.*

simbología de la rosa parece haber calado en la psique colectiva de forma más fuerte que otros símbolos a pesar de —o debido a— su extraña dualidad, lo que se hace aún más evidente cuando se piensa que sus espinas aluden también al dolor, las heridas y el martirio. J.C. Cooper en su libro *El Simbolismo. Lenguaje universal* (1988) trata, de forma resumida, los significados ambivalentes que se le han atribuido a esta flor. Por este mismo carácter dual la rosa es asociada con lo misterioso, con lo secreto y bien resguardado. Cooper hace mención de su uso como elemento decorativo en la arquitectura de precintos políticos para recordar a los asistentes que han de mantener total discreción y cuidado con lo dicho o discutido en estos espacios. Bajo una simbología similar Umberto Eco tituló su primera novela, un drama histórico de misterio con tintes que aluden a la novela policiaca, *El nombre de la rosa* (1980), en la que dos monjes del siglo XIV deberán resolver una serie de crímenes en una abadía cerrada en sí misma en la que se ocultan una serie de juegos de poder, deseos y ansias de conocimiento. El título habla así de los secretos de la trama y a la vez, al valerse de la enorme cantidad de significados atribuidos a la rosa, el autor buscó confundir al lector respecto a lo que se ocultaba tras sus páginas cargándolo de posibles referentes y permitiéndole especular a sus anchas.

Mas la simbología de la rosa es muy vasta y dependiendo de sus colores, por ejemplo, adquiere distintos significados: la rosa blanca refiere a lo femenino, la pureza, la vida y la luz del día, mientras la rosa roja hace referencia a lo masculino, la pasión y el deseo carnal e, incluso, la muerte al relacionarse el color rojo con la sangre de Cristo en la iconografía cristiana; mientras la rosa azul simboliza lo ideal e inalcanzable debido a que estas no existen en la naturaleza¹⁰² —no es sino hasta hace unos pocos años que mediante el uso de biotecnología se crearon las primeras rosas “naturalmente” azules—, la amarilla refiere a la perfección al vincularse con el sol y su luz, mas también refiere al oro y, por tanto, a las riquezas; esto bien lo nota la poeta cubana Carilda Oliver Labra en su poema *La rosa amarilla*:

Para no confundirse sobre el muro
con la rosa que peca, de amarilla,
el sol, cuando la vuelve maravilla,
se pone de repente más oscuro.

¹⁰² Para mayor información acudir a: <http://tecnocienciaysalud.com/flores-azules>, 19/01/2015

Allí dentro de sombras, digo, juro
que esta rosa es la luz de su semilla,
y que, a cada minuto, donde brilla
se declara esplendente el oro puro.

Simple beso que aún no ha respirado.
Inocente, pues crece todavía,
está en capullo estático y dorado.

Acaso es el misterio que abriría
con un toque de gracia mi costado.
Nacerá de esta rosa el mediodía.¹⁰³

Se ve claramente como la simbología del color de la rosa se vincula así con el carácter misterioso conferido a la flor misma, pero se resalta por sobre todas las cosas el más común y antiguo de sus atributos: la belleza física y su vinculación con lo erótico.

Retornando al significado de sus colores la presencia de una rosa roja y una blanca en el mismo espacio puede aludir tanto a la unión de los opuestos, como al tránsito entre la vida y la muerte, entre el día y la noche. Kuhn, sin embargo, no se detiene en los significados que ocultan los diversos colores de la rosa y opta por emplear en su trabajo artístico lo que la rosa como flor sola simboliza.

Vinculado a su representación como símbolo del amor y el deseo carnal la rosa se vincula con la alegría y la celebración, y a su vez con las cosas positivas de estar vivo, incluyendo a la vida misma. Al mismo tiempo representa la belleza física y, por tanto, la buena salud. Sin embargo y a pesar de que el rosal puede vivir mucho tiempo y ver nacer y morir muchas flores, la rosa en sí es una flor de corta vida: brota, se abre y muere en cuestión de días. Representa así lo breve de la existencia de todos los seres vivos sobre la Tierra y su belleza se convierte en recordatorio de lo efímera que es la carne y lo poco valiosas que resultan las apariencias ante el implacable avance del tiempo. Así fue utilizada por el poeta y artista romántico William Blake en su poema *La rosa enferma*:

¹⁰³ Carilda Oliver Labra, *Antología personal*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 117

Estás enferma, ¡oh rosa!
El gusano invisible,
que vuela, por la noche,
en el aullar del viento,

tu lecho descubrió
de alegría escarlata,
y su amor sombrío y secreto
consume tu vida.¹⁰⁴

Se convierte la rosa en cruel metáfora de la vida. Entendida así, ya en tiempos romanos, esta flor era empleada como ornamentación natural en los antiguos jardines funerarios de donde deviene su uso como elemento de decoración mortuoria. No es de extrañar, por tanto, su constante aparición junto a otros tipos de flores en bodegones o naturalezas muertas como símbolo de las *vanitas*, como recordatorio de que sin importar las riquezas, dotes físicas, belleza o lujos, la muerte no perdona a ningún mortal. Ejemplo de esto es el cuadro *Vanitas: Naturaleza muerta con ramo de flores y calavera* atribuido al pintor flamenco Adriaen van Utrecht (1599-1652). La composición muestra, sobre una mesa, un ramo de flores varias junto a otros objetos entre los que destacan tres copas de formas distintas, monedas, joyas, un reloj de bolsillo, una pipa, tabaco y una calavera coronada con laureles sobre un libro rojo. La calavera laureada representa la insignificancia que tiene una vida culta y erudita ante la llegada de la muerte, así como las joyas y demás objetos de lujo hablan de lo vano de las riquezas materiales; el ramo muestra varias especies distintas de flores contenidas dentro de un jarrón de cristal, sin embargo se destacan de entre el resto algunas rosas. La delicadeza y precisión de los detalles a la hora de representar tanto la transparencia del cristal como las distintas especies reconocibles de plantas florales habla de la destreza técnica del pintor, pero interesa acá es el carácter simbólico de las flores. Estas vienen a representar la belleza de la vida, pero al mismo tiempo, lo efímeras y triviales que son las apariencias de la carne, así como lo frágil y delicada que es la vida misma de los hombres.

¹⁰⁴ William Blake, *La rosa enferma*, en:
http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ing/blake/la_rosa_enferma.htm, 19/01/2015



Ilust. 29: Adriaen van Utrecht. *Naturaleza muerta con ramo de flores y calavera*. h. 1642

Es esta simbología, que comparte con las flores en general y que la vincula a lo perecedero, la que interesa para aproximarse a la obra de Alexandra Kuhn. A su vez sirve como elemento vinculante entre la rosa y las problemáticas planteadas por el bioarte, es decir, entender al hombre mediante la naturaleza y la biología, así como la presentación o representación de elementos y procesos biológicos en el arte, algo a lo que ya se acerca en *Almendrón y tiempo*.

Quizás la imagen más certera que existe en la literatura de la rosa y que parece englobar la enorme vastedad de símbolos que ella representa es la dada por Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) en su afamado cuento *El principito* (1943). Mencionada por primera vez en el capítulo VII de la corta novela, la flor del Principito llega, como una semilla, de un planeta lejano y crece como crecen las otras flores que habían florecido antes en el pequeño planeta, pero a diferencia de estas su arbusto no desaparece pronto y el botón tarda en mostrarse como si la flor tomara su tiempo en arreglarse, en escoger colores y elegir el momento perfecto para presentarse. Finalmente, al despuntar el alba, la flor se muestra fragante, delicada y dotada de cuatro espinas de las que hace alarde y asegura la defenderán de cualquier bestia que se aproxime; es vanidosa y altanera, suele mentir al Principito y fingir toz y debilidad para conseguir su atención. Eventualmente sus palabras ambiguas y la diferencia entre estas y sus actos confunden a tal nivel al Principito que este, herido, decide marcharse. Más adelante, en el capítulo XX se revela al lector que su flor es, en efecto, un rosa. Ella representa, en la novela de Saint-Exupéry, a la imagen de la amada

y el objeto de deseo erótico —entendido este como la pasión amorosa— del Principito, para él su flor es única entre todos los planetas a pesar de saber objetivamente que esto no es así y se arrepiente de no haberla atesorado lo suficiente. Las cuatro espinas de las que tanto presume son símbolo del dolor y el martirio, pero a la vez de la fragilidad de la flor misma¹⁰⁵: sus palabras hieren al Principito pero se entiende que estas son su manera de protegerse. Está cargada de símbolos ambiguos como toda rosa, es, a la vez, imagen de la belleza física y la arrogancia, lo que, al ser contrastado con su delicadeza la convierte también en imagen de la vanidad, recordando lo efímero y frágil que es tanto el amor como las apariencias. Eros, belleza, vanidad, fragilidad, dolor, misterio, la luz solar, lo efímero de la materia, la ambigüedad, todos representados en una rosa que, como todas las rosas en la simbología, alberga dentro de sí un enorme mundo de significantes. El personaje construido por Saint-Exupéry se convierte en una representación perfecta de una rosa como símbolo, representando a cabalidad todos y cada uno de los significados atribuidos a esta en unas pocas páginas.

El carácter simbólico usualmente dado a la rosa, su uso como metáfora de la fragilidad de la vida y su vinculación con lo mortuorio fueron cuidadosamente empleados por otro artista venezolano antes que Alexandra Kuhn, es el caso de Roberto Obregón (Colombia, 1946-Venezuela, 2003) que sirve así como precedente de su trabajo, si bien el uso de la rosa en la obra de Kuhn viene de un proceso evolutivo natural de su quehacer artístico más que de un estudio pormenorizado de la obra de Obregón. Similar a Kuhn, Obregón hace énfasis en el registro de los procesos, buscando fijar lo transitorio y manifestando un interés particular por los elementos botánicos. Esto último parte de un trabajo de ilustración de 1971 para la revista *Uyapar* de Ciudad Guayana en el que debía representar un grupo de elementos vegetales; entre 1972 y 1974 realiza una serie de acuarelas hechas a base de rosas, dando inicio a un extenso trabajo en el que la rosa como símbolo de lo efímero y del tránsito entre la vida y la muerte tiene carácter fundamental.

Tras venir construyendo una obra que si bien hace referencia a la fragilidad de la vida y al constante devenir del tiempo, insiste en la encapsulación, plastificación y preservación de elementos botánicos en un vano intento por impedir su deterioro, Kuhn

¹⁰⁵ La frase atribuida al poeta, filósofo y teólogo Ramón Llul (Reino de Mallorca, 1232-1315) parece referir a esta imagen aparentemente contradictoria: *La rosa sería soberbia si no hubiese nacido entre espinas*.

presenta, por primera vez, en *LIVING (experiencia ccs)* una obra en la que se reconoce de frente la derrota ante el tiempo lineal que determina el crecimiento, envejecimiento y muerte de la materia. Kuhn, tras la muerte de su padre, se enfrenta a la realidad irrefutable de que todo, sin importar cuánto trate de impedirlo, eventualmente perece: ya no le interesa conservar la vida en estériles cápsulas del tiempo; los procesos biológicos deben seguir su trayectoria natural. Se convierte así la rosa en una imagen reflejo del hombre, de ella y del espectador; la obra actúa como una *vanitas* al presentar la flor tanto viva y en su estado de mayor esplendor, como encapsulada y totalmente pútrida, convertida ya en un cadáver casi informe color café rodeada del líquido producido por el proceso natural de descomposición. Mas la artista afirma que la naturaleza no le interesa muerta, este no es un acto de aceptación pasiva de la muerte y de la derrota del tiempo sobre la materia; es, más bien, un lamento, un comentario crítico. Esta visión parece legitimarse en la cita de Antonio Gramsci que Kuhn copia a mano, en lápiz, sobre el cuaderno Moleskine de la instalación: “la crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer”.

Prestando especial interés a esta imagen de Gramsci y retomando la relación que mantiene esta pieza con la obra de Joseph Kosuth, es preciso reparar en un hecho importante y es la manera en que Kuhn pone a la rosa en un estado de crisis mediante el recurso de la repetición: cuatro rosas distintas conforman la obra, una rosa viva, la rosa descompuesta, una foto de una rosa y una rosa artificial; desde el punto de vista de la Historia del arte todas tienen la misma carga simbólica, todas aluden a la misma flor, pero cada una se diferencia de las demás tanto física como conceptualmente. La pieza se asemeja así al famoso aforismo que Getrude Stein escribiera en su poema *Sagrada Emilia* (1913): “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”, juego del lenguaje que inicia con el nombre de una persona y deviene en una repetición del nombre de la flor hasta que este se convierte, simplemente, en palabra escrita. Stein, al escribir secuencialmente la misma palabra, la transforma en mero texto, la convierte en un objeto que va cambiando de significado hasta perderlo totalmente y ser sólo forma. La rosa se cosifica, como ocurre en *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she*, sólo que mientras la poeta lleva a la rosa

a este punto mediante lo que se denomina el principio de recursión¹⁰⁶, Kuhn lo hace mediante la presentación de un mismo elemento base en distintos estados y a través de diferentes medios. ¿Cuál rosa podría ser considerada como “verdadera”? ¿Empieza el juego de repetición desde la rosa falsa hasta llegar a la verdadera o es al sentido contrario como en el poema de Stein? La lectura es abierta a interpretaciones.

La simbología y uso metafórico de la rosa así como su proceso de deterioro como imagen de lo que entra en crisis, se encuentra presente en la misma exhibición en la obra *Rosa in time*, si bien a través de un lenguaje mucho más preciso como lo es la fotografía. La obra muestra dos momentos distintos de una rosa encapsulada en una bolsa transparente: la primera imagen (izquierda) muestra el botón, a punto de abrir, de una rosa roja, encapsulado en una bolsa de plástico transparente que deja ver un poco de humedad condensada; la segunda imagen (derecha) muestra a la misma rosa, desde el mismo ángulo, pero tiempo después, cuando la humedad y el proceso natural de deterioro han consumido a la flor y sólo queda de esta su cadáver pútrido color café.



Ilust. 30: Alexandra Kuhn. *Rosa in Time*. 2013

Rosa in time presenta un antes y un después y recuerda de forma clara y precisa lo inevitable de la muerte y la descomposición de la materia. Es una naturaleza muerta, entendida tanto como el género pictórico mencionado con antelación, como de forma literal. Kuhn se inserta en una tradición de artistas contemporáneos como Anya Gallaccio¹⁰⁷, Rebecca Louise Law¹⁰⁸ e incluso la artista colombiana María Fernanda

¹⁰⁶ También llamado “principio de recurrencia” o “recursividad”, refiere al empleo de la repetición de objetos similares entre sí o hasta idénticos con el fin de definir uno de estos. Funciona como un ejercicio de reafirmación y es un recurso ampliamente utilizado en el campo de la publicidad.

¹⁰⁷ La obra *Red on Green* de Anya Gallaccio, en la que la artista cubre el piso de una sala expositiva con rosas rojas que se irán pudriendo con el pasar del tiempo, puede ser consultada en la página web de la organización *Jupiter Artland*: <https://www.jupiterartland.org/artwork/red-on-green>, 11/03/2015.

Cardozo¹⁰⁹ que en vez de presentar a la rosa prístina y bella, la interpelan como símbolo y elemento plástico-formal. A lo largo de la Historia del Arte la rosa ha sido, efectivamente, utilizada como símbolo de lo perecedero y su constante aparición en naturalezas muertas no hace sino reafirmarlo, pero la forma en que aparece es casi siempre en flor y en su momento de mayor belleza: es la vida en su máximo esplendor antes del deterioro inminente de la materia. Kuhn realiza un enorme atrevimiento y deja pudrir a la rosa perfecta. La flor es desmitificada y la llevada a tierra, al plano de lo real y no idealizado, y en el proceso el imaginario que la rodea se enriquece ya que ahora la rosa puede ser retratada en su proceso de descomposición. Lleva así a la rosa del ámbito de las naturalezas muertas al de las representaciones de los pudrideros¹¹⁰ del arte barroco español y mexicano: representaciones de cadáveres en avanzado estado de descomposición que servían para recordar a los fieles lo inevitable de la muerte, la perversión de la carne y lo indolente e indiscriminada que puede ser el final de la vida.

La presencia de las *vanitas* en la obra de Alexandra Kuhn es clara. Si bien la artista insiste en no etiquetar o clasificar su arte existen en él ciertos elementos conceptuales y plástico-formales que le hablan al espectador de lo fatuo de la existencia terrenal, pero también de la delicadeza y belleza de esta.

Esto ocurre debido a que el espectador se identifica o establece un vínculo de relación con los elementos botánicos que Kuhn emplea en sus piezas. Para el bioartista y teórico George Gessert, en su libro *Green Light: Toward an Art of Evolution*, una de las ventajas del bioarte es su capacidad para establecer una relación más cercana con el público que va más allá de que este intervenga o no en la obra: al trabajar con elementos vivos existe una mayor oportunidad de que el espectador se extrapole y se ubique en el lugar de eso otro vivo, sea animal o vegetal. “Los materiales son centrales.”, afirma Gessert, “Ellos modifican los significados que portan y suelen tener la última palabra. Como resultado

¹⁰⁸ La obra de Rebecca Louise Law, quien trabaja con distintos tipos de flores y sus procesos de descomposición, puede ser consultada en su página web: <http://www.rebeccalouiselaw.com/>, 11/03/2015

¹⁰⁹ La obra escultórica de Cardozo emplea elementos de origen natural e incluso plantas artificiales como elementos cargados de un profundo simbolismo. Su trabajo puede ser consultado en su página web: <http://mariafernandacardoso.com/>, 11/03/2015

¹¹⁰ Pudridero: cámara destinada a los cadáveres antes de colocarlos en el panteón; sitio o lugar en el que se coloca algo para que se pudra o corrompa.

empatía y estética, sin tornarse idénticas, se sobreponen fuertemente en el bioarte.”¹¹¹ El uso de elementos botánicos permite así crear un *pathos*, o vínculo emotivo entre obra y espectador, a través de un acto de identificación. Que estos elementos se encuentren vivos en sala o se muestre su deterioro no hace sino reforzar este vínculo.

Surge, entonces, la pregunta —tan pertinente—, ¿son estas piezas consideradas bioarte a pesar de que Alexandra Kuhn no se conciba a sí misma dentro de una tendencia específica? Las obras antes analizadas, mantienen, en efecto, vínculos con los planteamientos del bioarte. Que no presenten al público cultivos de bacterias o seres transgénicos, no las excluye de manera alguna de esta tendencia artística según lo planteado por Robert Mitchell quien divide al bioarte en dos tendencias. Es preciso recordar que para Mitchell existe una variante del bioarte que no emplea la biotecnología sino que crea sus obras haciendo uso de lenguajes artísticos quizás más convencionales como la pintura, la escultura, la fotografía o la instalación; denomina a este tipo de bioarte como profiláctico debido a la barrera que se erige entre el espectador y el hecho científico. Las obras analizadas entrarían, según las definiciones del mencionado autor, en la categoría de bioarte profiláctico ya que entre el espectador y ellas existe una suerte de barrera protectora, hecho evidente en el caso de la fotografía *Rosa in time* y en el uso de instantáneas o reproducciones en las otras dos piezas. Incluso cuando se presentan en el espacio expositivo las hojas de almendrón y las rosas descompuestas existe una barrera que las separa y protege. Apartando el hecho de que la artista no realiza en ellas modificación alguna, optando simplemente por presentar los procesos biológicos tal cual son, coquetea así con la tendencia vitalista del bioarte, que Mitchell define como aquella rama del bioarte que presenta y trabaja de forma directa con elementos vivos y material orgánico. Kuhn, sin embargo, no traspasa esta barrera incluso en trabajos cuya vinculación con la biología es mucho más obvia —ver el caso de su obra *ADN*, mencionada a inicios de este capítulo—.

El uso de medios mixtos o el hecho de que parte importante de su trabajo reposa en la fotografía no es motivo para descartar su relación con el bioarte. Mitchell afirma en su ya citado libro que el bioarte —y así lo asume el presente trabajo— es una variación del arte conceptual contemporáneo en el que el artista tiene total libertad para emplear diferentes

¹¹¹ “Materials are central. They inflect the meanings they carry and tend to have the last word. As a result empathy and aesthetics, without becoming identical, strongly overlap in bio art.”, en: George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, Cambridge, U.S.A.: Massachusetts Institute of Technology, 2010, p. 3

recursos plásticos y discursivos, sosteniendo su obra por medio de la idea y del concepto, si bien el uso de medios, herramientas e instalaciones relacionadas con la biología pueden hacer su aparición en estas obras. Gessert, aparte, comenta que “No todos los trabajos de bioarte involucran organismos enteros. Instalaciones han sido hechas con polen, cortes de plantas (...).”¹¹²

Es importante en este punto, teniendo en mente lo planteado por Mitchell, recordar el carácter interdisciplinario y hasta experimental del arte contemporáneo que le permite cruzar ciertas fronteras y cuestionar algunos límites, bebiendo de distintas fuentes y empleando recursos de diferentes campos. Esta misma característica no sólo lo hace enormemente rico en fuentes y lenguajes artísticos sino que lo ubica siempre en una situación de umbral y hace casi imposible su clasificación, negando todo posible intento de depuración. Lo mismo acontece con la obra artística de Alexandra Kuhn. Las piezas analizadas beben tanto del arte conceptual y sus recursos discursivos de repetición y recursión —evidenciado en la influencia de la obra de Kosuth en *Una verdad y tres mentiras/To be informed is she*— como del bioarte. Las piezas en cuestión son naturalezas muertas que, valiéndose, de los procesos biológicos de las plantas crean un vínculo con el espectador, recordándole que él también se encuentra sujeto a las mismas leyes naturales; también termina siendo un espacio de reflexión sobre la vida, la muerte, la creación y el paso del tiempo. Mas este recordatorio no parte de la representación plástica de los elementos botánicos o sus procesos biológicos, sino desde la presentación *in situ* de estos, lo que termina por enfrentar al espectador a una realidad mucho más cruda que la sola alusión.

Su vinculación con el bioarte no se debe a un afán clasificador sino a un interés por entender, ampliar y reflexionar sobre la obra de la artista y sus posibles caminos de lectura. No sólo toma del arte conceptual, de la fotografía y de la recolección, sino que emplea materiales biológicos en sus obras y se vincula de forma directa y clara con la naturaleza. Kuhn muestra un interés particular por la biología y el bioarte llegando incluso a realizar una residencia artística totalmente centrada en esta tendencia. Su obra se nutre de distintos

¹¹² “Not all works of bio art involve entire organisms. Installations have been made with pollen, plant cuttings (...)”, en: George Gessert, *Op. Cit.* p. 2

campos y referencias, y el bioarte se encuentra entre ellas. Este hecho lo acusan los análisis anteriormente realizados y los puntos de encuentro que sostiene su trabajo artístico.

III.4. *Tronco compuesto: el injerto como método artístico*

Toca el arsenal de los musgos. Lo inesperado lo encuentra ahí, con apenas asir los troncos y sentir el indicio de lo nuevo, desconocido.

Sus ojos están más altos que las nubes pero agrupa los ramajes desprendidos (...)

Registra los leños. (...)

Escarba la tierra y entre las mil granosidades escucha lo que se mantiene siempre en activa profundidad invisible.

Elizabeth Schön, “En Pos de lo Requerido”, en: *Del Antiguo Labrador*

Gran parte de la obra de Gabriela Albergaria parte de cuatro nociones esenciales, siendo las primeras su interés por la horticultura y la jardinería, y su forma de ver la naturaleza como un hecho civilizatorio y esencialmente cultural en cuanto a que es definido y delimitado por los seres humanos, a la vez que esta termina definiendo las civilizaciones y culturas con las que se ve obligada a cohabitar. De estas primeras nociones parte un arduo trabajo de lectura e investigación histórica sobre las técnicas de siembra y transporte de plantas, los procesos de colonización vistos desde la agricultura y la jardinería y los vínculos entre el hombre y el paisaje que es su medio ambiente natural; estos procesos de revisión de documentos históricos y otras fuentes varias convierten parte de su trabajo artístico en una labor de cronista, que rescata del tiempo datos y hechos históricos para ayudar a conservarlos en la memoria general de una población. Una última noción a mencionar sería la visión de su trabajo como un proceso de segmentación, reorganización y ensamblaje que puede ser fácilmente percibido tanto en su obra gráfica como escultórica y fotográfica.

La labor artística y de investigación que realiza la lleva a buscar similitudes o respuestas a problemas de los hombres en medio de la naturaleza; busca en ella las modificaciones —tanto positivas como adversas— que han hecho manos humanas sobre su

entorno y cómo es, a la vez, este entorno el que ha llevado a los hombres por tal o cual camino. Encuentra en las especies botánicas y en su disposición en el territorio referencias para entender a las comunidades locales: el mestizaje y la forma en que cohabitan distintas culturas en aparente armonía en suelo americano parece tener su analogía en la cantidad de especies botánicas provenientes de distintas latitudes que habitan en dicho espacio geográfico desde el periodo de la colonia y han terminado aclimatándose y conformando la flora típica de estas regiones. Como el personaje del poema de Elizabeth Schön, *En Pos de lo Requerido*, Albergaria parece encontrar verdades y grandes revelaciones sobre el mundo y la vida mientras cava la tierra y revisa con cuidadosa meticulosidad los troncos con los que construye sus obras.

A continuación se analizará un grupo de obras de distintas exposiciones individuales de Gabriela Albergaria que van desde el año 2004 hasta el 2013. Las piezas tienen todas la particularidad de ser obras tridimensionales, dejando para una posible reflexión a futuro su vasta obra en papel y fotografía.

Es importante mencionar que la presente investigación surge en parte de la exposición individual *No hay tal cosa como la naturaleza* (noviembre, 2013- enero, 2014) en la que las galerías Carmen Araujo Arte, de Caracas, y *Vermelho*, de São Paulo, mostraron por primera vez al público caraqueño las obras de la artista portuguesa.

La pieza de mayor envergadura de la exposición se tituló *Tronco compuesto*¹¹³ y ocupó casi todo el espacio de una de las salas del centro cultural. La obra en cuestión es parte de una suerte de serie o cuerpo de trabajo que la artista ha venido desarrollando desde el año 2004. *Tronco compuesto* tiene un título prácticamente auto-explicativo: la obra es una pieza tridimensional conformada por los troncos talados de dos árboles distintos¹¹⁴, un laurel y un eucalipto, respectivamente, ambos cuerpos se unen mediante tuercas y tornillos de grandes dimensiones en un punto en el que la madera fue tallada para facilitar su ensamblaje; los troncos reposan a su vez sobre tres pedestales de madera tallada y pulida, cada uno de distintas proporciones. Debido a sus dimensiones la pieza no pudo ser vendida ni almacenada en los depósitos de la galería y del centro cultural, por lo que una vez

¹¹³ Originalmente titulada en portugués por la misma Albergaria como *Tronco composto*, su título, como el del resto de las piezas exhibidas, fue llevado al castellano para hacer más fácil su recepción por parte del público venezolano.

¹¹⁴ Uno caído y el otro enfermo y condenado a morir.

culminada la exhibición la pieza fue desmantelada, conservándose los pedestales y las partes metálicas que mantenían unidos ambos troncos.



Ilust. 31: Gabriela Albergaria. *Tronco compuesto*. 2013

Dos grandes elementos botánicos, en este caso troncos de dos especies distintas de árbol, se unen y mediante elementos de corte industrial se convierten en un enorme artificio. Lo natural se transforma así en constructo humano, similar a lo que sucede a las plantas en los jardines.

Al igual que en el bioarte y el arte de la jardinería, en los ensamblajes escultóricos hechos con troncos de Gabriela Albergaria “(...) la idea encuentra su expresión mediante la utilización de unas formas que nacen de la transformación de la naturaleza en artificio (...)”¹¹⁵, si bien en el caso de los “troncos compuestos” esta afirmación resulta casi literal ya que los elementos botánicos empleados por la artista han perecido para el momento en que son ensamblados en forma de grandes esculturas. Lo importante de este vínculo es la reafirmación de un claro interés en su obra por la jardinería y el jardín como espacio cultural: Albergaria ha realizado varias intervenciones en espacios verdes de galerías y centros culturales como parte de sus exhibiciones, como es el caso de *Pieza para árbol* (2013), un rastrillo o “forca” de grandes proporciones en madera y metal pintado que fue colgado por la artista de uno de los árboles del Parque Cultural Hacienda La Trinidad en el marco de la misma exposición de *Tronco compuesto*.

¹¹⁵ María Rosa Moreno, *Op. Cit.*, p. 311



Ilust. 32:Gabriela Albergaria. *Pieza para árbol*. 2013

El arte de la jardinería puede rastrearse hasta la antigüedad en los pueblos de Babilonia, Egipto o la Grecia helénica, prevaleciendo en ellos, ante todo, su carácter mágico-religioso vinculado a las plantas que albergaban y que usualmente eran utilizadas en ritos o ceremonias, ya para usos simbólicos, ya como alucinógenos.¹¹⁶ No es, por tanto, de extrañar su temprana asociación a espacios de culto y peregrinación. El jardín, en la tradición occidental judeocristiana, representa el Paraíso perdido, el jardín del Edén del que fueron expulsados Adán y Eva, y al que volverán las almas de los bienaventurados tras el juicio final. Otra cualidad de esta práctica artística es que involucra a todos los sentidos: vista, olfato, tacto, gusto y oído; busca causar placer y crear un espacio de disfrute y goce estético. Los jardines son, a su vez, recreaciones artificialmente ordenadas de espacios naturales existentes, son en este sentido pequeños modelos de paisajes, práctica que es realizada en occidente desde la época romana. Sin embargo también son construcciones totalmente ficcionales en las que los hombres crean espacios ricos en elementos naturales partiendo de cero o de una idea preconcebida. De esta última práctica se desprenden tanto los geométricos jardines de Versalles, en los que la naturaleza es claramente subyugada y contenida por el hombre en formas totalmente artificiales, como los jardines ingleses del siglo XVIII en los que las plantas y accidentes geográficos dan la ilusión de un medio

¹¹⁶ Al referir a estos primeros jardines, George Gessert, en su libro *Green Light: Toward an Art of Evolution*, hace énfasis en los procesos de domesticación de las plantas y asegura que lo más probable es que estos primeros jardines albergaran plantas que fueran, a la vez, estéticamente atractivas y cumplieran funciones rituales antes que prácticas y de sustento. Los procesos de domesticación y siembra requieren tiempo y paciencia, cosa imposible en comunidades hambrientas y en situaciones precarias.

ambiente salvaje cuando, en realidad, todas sus variaciones y accidentes de terreno se encuentran matemáticamente calculados y sometidos a un estricto orden.

Como toda creación del hombre el jardín ha sufrido diversas variaciones con el pasar del tiempo, ejemplo de esto son los avances en las técnicas de horticultura, siembra y cuidado del cultivo, de entre las que destaca la técnica del injerto. Empleada con el fin de ayudar a mantener vivas especies foráneas durante el proceso de adaptación, así como para su siembra y traslado, la técnica del injerto experimentó un importante desarrollo en Europa durante el periodo del Renacimiento debido al creciente comercio que sostuvo este continente con otras tierras y ayudó a la propagación de diferentes cultivos y plantas ornamentales. Más adelante, durante los procesos de conquista y colonización de América el injerto será esencial para facilitar la adaptación de nuevos cultivos en suelo americano y para asegurar la supervivencia de especies nativas llevadas a Europa.

La Real Academia Española acepta varias acepciones del término, aludiendo tanto a la jardinería como a la medicina, en cualquiera de los casos se refiere a la unión, por acción de la mano del hombre, de un tejido o estructura a un cuerpo determinado con el fin de que estos se suelden. En el caso de la jardinería, la R.A.E. define el injerto como aquella “parte de una planta, con una o más yemas¹¹⁷, que, aplicada al patrón¹¹⁸ se suelda con él”, e injertar como el acto de “injerir en la rama o tronco de un árbol alguna parte de otro...”. Albergaria realiza una suerte de injertos estériles, forzados mediante el uso de hilos y de otros mecanismos de carácter industrial como tuercas y tornillos, dando como resultado nuevas estructuras.

En el caso de *Tronco compuesto* Albergaria realiza lo que en botánica se conoce como una quimera de injerto, es decir, un injerto que consiste en la unión de dos plantas diferentes. La parte, con yema, de una planta “X” se une al pie de injerto o patrón de una planta “Y”, dando como resultado una planta que comparte propiedades de ambos “progenitores”.¹¹⁹ Se emplea el término quimera ya que este tipo de injerto no es un híbrido sino una mezcla de células, cada una con el material genético de cada progenitor: al

¹¹⁷ Yema: brote embrionario de los vegetales del que brotan las ramas, flores y hojas, y posee una forma similar a un botón escamoso.

¹¹⁸ Patrón: planta en la que se realiza el injerto, “el receptor”, podríamos decir. También se le suele llamar “pie de injerto” o “porta injerto”.

¹¹⁹ Al pasar el tiempo estas quimeras de injerto suelen revertirse a una de las especies progenitoras.

igual que el animal mitológico este tipo de planta posee rasgos claramente distinguibles de dos especies diferentes.



Ilust. 33: Gabriela Albergaria. *Tronco compuesto* (detalle del punto de unión).

Con *Tronco compuesto* Albergaria realiza una quimera de injerto uniendo un tronco de laurel con uno de eucalipto, la diferencia esencial radica en el hecho de que su obra no terminará mutando en una planta a medio camino entre dos especies; es un injerto inerte, carente ya de vida.

Resulta curioso como en las obras de arte contemporáneo que trabajan con elementos vivos o de origen natural la imagen de la quimera aparece de a momentos, como hablando de un imaginario monstruoso y de realidades aparentemente opuestas reconectadas en una suerte de collage. Ejemplo de esto es el caso ya mencionado de *GFP Bunny* de Eduardo Kac, considerada por el mismo artista como una quimera en cuanto a que representa la materialización de un imposible y que es, a su vez, una quimera biológica porque posee material genético de dos animales totalmente diferentes. El *Tronco compuesto* de Albergaria sería una suerte de quimera hipotética como las quimeras realizadas en los inicios de la paleontología al mezclarse elementos de dos especies diferentes con la finalidad de crear animales ficticios que no eran sino la construcción, bastante imaginativa, de un grupo de científicos. Una quimera póstuma, realizada con los fragmentos de dos seres otrora vivos.

Sin embargo, una particularidad de esta obra es la aparición y empleo de material orgánico vivo *in situ*. El tronco de laurel elegido por la artista tenía musgo —“briofita” en

sentido estricto— vivo en sus ramificaciones así como algunos pequeños insectos que sobrevivieron en las grietas de la corteza del mismo árbol. La escultura tenía aún evidencia de vida en sus partes internas y externas a pesar de que los troncos llevaran ya tiempo muertos.



Ilust. 34: Gabriela Albergaria. *Tronco compuesto* (detalle del musgo vivo en la pieza).

Con el fin de mantener vivo al musgo la mayor cantidad de tiempo posible en un ambiente ajeno a la naturaleza, ya que el tronco era incapaz de absorber nutrientes necesarios para sostener y albergar vida, el personal de la galería y los guías de sala debieron estar bastante atentos y humedecer con un atomizador lleno de agua las partes del tronco en las que habitaba este organismo. El musgo, sin embargo, terminó por perecer a las semanas de inaugurada la exposición debido a que se encontraba sobre un huésped seco y el agua aplicada por el personal no era suficiente para combatir el ambiente hostil en el que se encontraba.

Existen dos posibles lecturas sobre la quimera de injerto en *Tronco compuesto*, ninguna cerrada ni excluyente. La primera lectura, a la que ya se ha hecho referencia, es la que toma los particulares procesos de mestizaje en Venezuela como tema de estudio para la obra. Este mestizaje se hace evidente para la artista en dos ámbitos distintos: el primero en su población y sus características físicas y culturales, y el segundo en la forma en que especies de distintas latitudes conviven en armonía en jardines y parques naturales, lo que termina conformando la flora de una nación igualmente diversa. Durante su primera estancia en el país llamó mucho la atención de Albergaria ver cómo especies de distintas latitudes —el laurel es típico de las tierras que bordean el mar Mediterráneo, mientras el eucalipto se encuentra de forma natural en algunas regiones de Oceanía, especialmente en

Australia— convivían en total armonía en un suelo del que no eran originarias, habiéndose aclimatado y reproducido, estableciendo así similitudes con el proceso que conllevó a la conformación de una población criolla en Venezuela. Se aproxima, así, a la sociedad venezolana a través de su naturaleza trasplantada.

María A. Iovino, curadora y crítica de arte de origen colombiano, llama la atención, en cambio, sobre la otra posibilidad de lectura que, en general, es aplicable a este cuerpo de trabajo. Para Iovino hay una cierta carga de violencia en las obras segmentadas y vueltas a unir de Albergaria que pueden expresar los cruces e hibridaciones de plantas acontecidos durante la empresa de la colonización o, como afirma en su texto curatorial para la exhibición *Invertir la posición* en Wu Galería (Lima, Perú), al referir la visión que la artista tiene sobre la naturaleza:

La artista no entiende el mundo natural desconectado de la historia y de la cultura, sino por el contrario, como un mecanismo interactuante con muchos otros, que en el devenir normal lo modifican, en ocasiones, sin armonía o sin delicadeza, generando ajustes drásticos para muchos sistemas.¹²⁰

Las piezas ensambladas serían así metáfora de una naturaleza violentada y reconstruida debido a complejos procesos sociales que de una u otra manera terminan afectando al medio ambiente. Yendo más allá y recordando la manera un tanto antropológica con la que la artista suele abordar el paisaje y la naturaleza, las piezas hacen referencia a realidades sociales fracturadas o ensambladas a través del uso de la fuerza.

La obra inaugural de este cuerpo de trabajo que se caracteriza por el uso de troncos de árboles muertos o condenados a ser talados y su reestructuración mediante mecanismos similares a los empleados para realizar injertos, se titula *Tree* y fue realizada en el año 2004 para el proyecto expositivo *Collect, transplantar, coloniser*, en el Centro Cultural de Belém, en la ciudad de Lisboa. La obra es una pieza escultórica construida a partir del último olmo de la Avenida das Descobertas de la capital portuguesa; es importante aclarar que Albergaria no utiliza cualquier árbol para sus “troncos compuestos”, sino que busca árboles caídos que le atraigan por alguna peculiaridad en su forma o busca a aquellos que

¹²⁰ María A. Iovino, *Gabriela Albergaria: Invertir la posición*, Lima, Perú: Wu Galería, 2012, en: <http://wugaleria.com/sites/default/files/Wu%20Galer%C3%ADa%20-%20Gabriela%20Albergaria%20-%20Invertir%20la%20Posici%C3%B3n.pdf>, 26/01/2015

ya sea debido a enfermedad o a cambios exigidos por la urbe, están condenados a ser talados eventualmente.



Ilust. 35: Gabriela Albergaria. *Tree*. 2004

El árbol empleado para esta obra era el último olmo en pie de una avenida que fue, en un tiempo, emblemática por estar sembrada de inicio a fin con estas plantas que ahora, por diversas situaciones, habían perecido o la alcaldía se había visto en la necesidad de removerlos.

Así la artista, junto a un equipo de trabajo que incluyó a personal capacitado, vehículos de carga, carpinteros y personal del mismo centro cultural supervisó la tala del árbol que fue luego segmentado y llevada una parte a los recintos de la institución. Una vez dentro, las ramas y partes del tronco que habían sido segmentadas fueron reorganizadas y vueltas a unir con el cuerpo principal del tronco en un orden distinto mediante un proceso similar al injerto. La pieza es sostenida por dos pedestales de madera pulida. Es importante mencionar que el árbol había muerto y la Municipalidad de Lisboa tenía planificada su tala; la remoción y manejo del olmo fueron cuidadosamente articulados con las autoridades de la ciudad.

Hanni Ossott, en su libro *Cómo leer la poesía*, al referirse a la imagen que Elizabeth Schön forja de la naturaleza en sus poemas, dice que la vida y la naturaleza conforman un ciclo o círculo en el que las energías vitales y la materia misma se renuevan entre sí, estableciendo un vínculo entre lo que se encuentra vivo ahora y lo que ya pereció:

Cada ser es una ofrenda múltiple en cuya desintegración se crea y se renueva la naturaleza. (...) no hay una muerte definitiva de los seres sino una entrega en la disolución hacia otras formas. (...)

La existencia no es pues puro proyecto y futuridad sino también pasado, un pasado que alberga en sí numerosas muertes y nacimientos (...)¹²¹

Albergaria transforma la materia a punto de morir y le brinda un nuevo sentido, le confiere otra forma de existencia; lo que perece se renueva ahora en obra escultórica. Mas el ciclo de renovación se trunca: hasta que la pieza no sea desmantelada y desechada esta forma de existencia transitoria resulta biológicamente estéril. Sin embargo Albergaria le confiere a su injerto inerte otro tipo de fecundidad alejada de las nociones de reproducción y anclada profundamente en el terreno de lo estético. La escultura se torna evocativa al hacer que el público se cuestione no sólo ante qué se encuentra, ¿es un árbol?, ¿una escultura?, ¿un cadáver?, sino que lo hace entrar en contacto con parte de la memoria de la urbe, de una ciudad y una avenida específica de esta; igualmente el espectador se encuentra ante la imagen de lo otrora vivo que le recuerda lo perecedero de la materia y lo efímero de la existencia terrenal. Su obra rescata parte de la memoria de Lisboa y reclama para el olmo su carácter como elemento definitorio de un lugar espacio-temporal. La obra, entonces, es estéril de una manera pero fecunda de otra. *Tree* se convierte así en una suerte de monumento funerario, rindiendo homenaje a lo fue alguna vez símbolo de una parte de la capital portuguesa.

La pieza escultórica se convierte así en un monumento, rindiendo homenaje al mismo árbol que la conforma en casi su totalidad y del que nace. La R.A.E. ofrece varias definiciones para “monumento” de entre las cuales destacan: “Obra pública y patente, como estatua, inscripción o sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular”, “Objeto o documento de utilidad para la historia, o para la averiguación de cualquier hecho” y “Obra en que se sepulta un cadáver.”. *Tree* se encuentra a medio camino entre estas tres definiciones del término: la obra es un monumento funerario en cuanto a que encierra en sí y está compuesta por un cuerpo ya muerto, pero, a la vez, se erige en memoria de un hecho importante que, en este caso, es el imaginario de una ciudad y uno de

¹²¹ Hanni Ossott, *Cómo leer la poesía*, Caracas: bid & co editor, 2005, pp. 53-54

los elementos que la conformaron en algún momento, y de esta manera sirve, también, como documento histórico de la ciudad misma.

La primera vista que el espectador se lleva de la obra y la manera en que debe entrar a la sala que la alberga no hace sino reforzar esta idea. Para acceder a la sala del centro cultural en la que se encontraba *Tree* había que atravesar otra pieza titulada *Greenhouse Door*, que funcionaba a la vez como puerta de entrada para la exhibición. La pieza penetrable, hecha con madera balsa, tornillos, tuercas y plástico semitransparente, recreaba, como su título en inglés lo dice, la puerta de un invernadero, fungiendo así como parte de la ambientación temática de la muestra: de entrada el espectador se encuentra con las señales de que está a punto de pasar de una sala expositiva a un jardín artificial.¹²² La pieza sirve al mismo tiempo a modo de arco de triunfo que el espectador debe atravesar para llegar a la escultura que homenajea al último olmo de la Avenida Das Descobertas. *Greenhouse Door* funge como entrada a un monumento funerario que contiene y está formada por el cuerpo que busca preservar para la memoria pública.

De la misma exposición individual es otra pieza creada a partir de las investigaciones de la artista sobre los procesos de colonización y globalización iniciados con la conquista europea en América y que tuvo enormes efectos en la diseminación e hibridación de diversas especies vegetales de ambos territorios. *Baskets* (2004) consiste en dos cestas de mimbre (fibra vegetal muy empleada por artesanas de diversas partes del mundo) para transportar plantas, basadas en el diseño original de André Thouin (1746-1824) para la expedición de Jean-François de Lapérouse, perdida en el mar en 1788 tras abandonar costas australianas. Thouin fue un botanista francés reconocido por sus contribuciones en el avance de la agronomía, las técnicas de injerto y por ser el primer jardinero del *Jardín des Plantes* (París) así como un pionero en el campo de la conservación ambiental, haciendo énfasis en la importancia de reseñar los espacios naturales para compensar la destrucción que propiciaba el avance de la civilización. Thouin diseñó una serie de recipientes en madera y fibras vegetales con el fin de garantizar la

¹²² Resultan llamativa las similitudes de concepto entre esta exhibición y la obra de Mark Dion, titulada *Vivarium* (2002), ya que ambas crean, a partir de plantas vivas y muertas, un ambiente que es a la vez invernadero y espacio expositivo. Dion creó un invernadero para un enorme árbol caído que funge como hogar y fuente de alimento para una gran cantidad de hongos, insectos y otras plantas. La obra ha sido recreada en varias ocasiones, incluyendo una en el 2006 en la que el artista aumentó las proporciones de la obra para convertirla en un espacio transitable. Para mayor información consultar la entrevista de Dion para *art21*: <http://www.art21.org/texts/mark-dion/interview-mark-dion-neukom-vivarium>, 12/03/2015

preservación de las especies botánicas a través de los largos y arduos viajes en barco entre el viejo y el nuevo continente. Los recipientes estaban compuestos por dos partes: una primera, a modo de tazón o maceta con agarraderas a los lados, que albergaba a la planta y la tierra que era requerida para mantenerla viva, sobre la que se extendía una serie de varas que conformaban una suerte de jaula; sobre esta estructura reposaba luego una cubierta cónica.



Ilust. 36: Gabriela Albergaria. *Baskets*. 2004

La planta era así conservada dentro de una estructura similar a una cápsula que la resguardaba de los elementos, pero permitiéndole el aire y la tierra necesarios para su subsistencia. Albergaria, sumergida en sus procesos de investigación, da con los diseños de Thouin¹²³ y recrea en mimbre sus invenciones.

Realiza así una labor de rescate histórico que se acerca al trabajo de la crónica en el que muchas veces se recuentan y transcriben hechos históricos con el fin de garantizar su preservación en la memoria colectiva de una comunidad.

Siguiendo la misma línea de investigación de *Baskets* Albergaria realiza, más adelante, una obra escultórica hecha exclusivamente de materia orgánica: *Couche Sourde*, que se traduce literalmente del francés como “capa sorda”, la cual fue expuesta por Albergaria en el año 2010 como parte de su exhibición individual titulada *Térmico*, en el Pabellón Blanco del *Museu da Cidade*, en Lisboa, Portugal. La obra, concebida por la misma artista como una escultura, consiste en materia orgánica (más precisamente tierra, hojas y ramas de árbol) comprimida de manera que su perfil horizontal es un rectángulo

¹²³ Debido a la desaparición y posible hundimiento del navío en el que eran transportadas sólo se conservan ilustraciones de la invención de André Thouin.

alargado y su perfil vertical describe un trapecio rectángulo, es decir, una forma con dos ángulos rectos, un ángulo obtuso y un ángulo agudo.¹²⁴



Ilust. 37: Gabriela Albergaria. *Couche Sourde*. 2010

María Rosa Moreno afirma que de los tres elementos fundamentales para la formación y mantenimiento de un jardín, es decir, tierra, agua y vegetación, “(...) el primero de ellos ha sido quizás el menos valorado, teniéndose muy pocas veces en cuenta que de su composición puede depender la evolución de todo el conjunto.”¹²⁵ Esta información prueba ser fehaciente ya que dependiendo de su estado, de la composición química del suelo y del efecto que tiene el clima sobre esta, la tierra puede resultar no apta para el cultivo o extremadamente fértil. La obra de Albergaria hace énfasis en la importancia del suelo para los cultivos al rescatar de textos históricos una técnica de siembra que se enfoca más en la tierra que recibirá a la planta que en la planta misma.¹²⁶

Como afirma un artículo en el portal web de la *Wall Street Institutional* sobre la exhibición *O Balanço da Árvore Exagera a Tempestade*¹²⁷ (noviembre-diciembre, 2014), llevada a cabo en los espacios de la galería *Vermelho* y en la que se recreó la pieza en

¹²⁴ La pieza fue recreada posteriormente para una exposición individual de la artista en la galería *Vermelho* en São Paulo llevada a cabo entre el 04 de noviembre y el 06 de diciembre del año 2014.

¹²⁵ María Rosa Moreno, *Op. Cit.* p. 340

¹²⁶ En esta lectura de la tierra como elemento esencial para la vida y la siembra puede vincularse a la obra instalativa *Posta*, de la artista brasileña Nydia Negromonte que fue exhibida en el 2013 en los espacios del Centro Cultural Chacao, en Caracas, en el marco de la Trigésima Bienal de São Paulo. Para mayor información sobre esta obra acudir al artículo publicado por Zoraída Depablos en *Correo Cultural*: <http://www.correocultural.com/2013/06/artista-brasileira-nydia-negromonte-realiza-tallerinstalacion-en-el-centro-cultural-chacao/>, 12/03/2015

¹²⁷ Traducido literalmente como “El balanceo del árbol exagera la tempestad”.

cuestión, *Couche Sourde* es titulada en honor a una técnica para hacer germinar plantas tropicales en territorios europeos. El mismo artículo hace mención de esta técnica de forma bastante clara y resumida:

Se descubrió que cuando las semillas eran incrustadas en capas de tierra intercaladas con hojas y ramas de árboles, este arreglo genera suficiente calor para proveer a la germinación de las semillas. Antes de este descubrimiento, las plantas solían viajar del Nuevo Mundo a Europa en la forma de retoños, ya que las semillas no encontraban el suelo ni el clima adecuados para germinar en el viejo continente.¹²⁸

Esta técnica ayudó, de esta manera, en los procesos de siembra y traslado de plantas americanas a Europa, facilitando los procesos de propagación y mezcla de dichas especies. *Couche Sourde* hace referencia así a esta técnica que es recreada por la artista y un grupo de trabajadores a su cargo al alternar capas de tierra con otras de hojas y ramas cortadas dentro de una estructura removible de madera de cuatro lados que las mantiene comprimidas. Una vez se ha terminado de poner cada capa en su lugar, la artista sella la estructura por encima compactando la enorme masa, tras lo que remueve las láminas de madera dejando la escultura desnuda.



Ilust. 38: Gabriela Albergaria. *Couche Sourde* (detalle). 2010

¹²⁸ “It was discovered that when the seeds are embedded in layers of soil interspersed by tree leaves and branches, enough heat is generated in this arrangement to provide for the seeds’ germination. Before this discovery, the plants used to travel from the New World to Europe in the form of seedlings, since the seeds did not find the right soil and climate to germinate in the Old World.”, en: “Gabriela Albergaria”, en: *Wall Street International*, Nueva York, 2014, en: <http://wsimag.com/art/11881-gabriela-albergaria>, 26/01/2015

Más allá del interés de Albergaria por estudiar y hacer referencia a los intercambios culturales que fueron facilitados por la migración de especies botánicas entre los continentes, esta pieza dialoga con su interés por experimentar con la materia y la tridimensionalidad.

Contrario al caso de Alexandra Kuhn, Gabriela Albergaria no se ha expresado respecto a su posición ante el bioarte. No ha negado ni afirmado si se considera o no una bioartista, o si su obra, en efecto, tiene vinculaciones con esta tendencia desde su punto de vista. Ella misma no ha tomado posición en el asunto. Esto, si bien deja un espacio para la duda, lo deja también para la interpretación y diversos caminos de lectura. Lo que sí resulta evidente es que la totalidad de su obra trabaja con el paisaje, la naturaleza, elementos botánicos y materia orgánica; con la jardinería y su historia y con la revisión de estos ámbitos y objetos de estudio en relación con los seres humanos y la cultura.

Mas, similar al caso de Kuhn, existe en la obra de Albergaria un elemento vinculante, no tanto el uso de elementos botánicos como la presentación y representación de la naturaleza como hecho matérico en su obra. Para Albergaria lo importante, como se ha dicho ya con antelación, no es tanto el tema de la naturaleza por sí sólo, sino cómo esta se vincula con los seres humanos en una relación de mutua modificación. El hombre modifica y altera a la naturaleza, evidenciado en la obra de Albergaria mediante el uso de imágenes segmentadas, fracturadas para representar la naturaleza, y el uso del injerto como técnica prestada a la escultura desde el campo de la jardinería. Pero en un juego irónico, casi una expresión del karma, es la naturaleza la que ha modificado primero al hombre, predisponiéndolo y ejerciendo las veces de energía formativa. El hombre es parte de un todo natural, es un ser biológico sujeto a las mismas leyes básicas de la vida que rigen también a las plantas. No es de extrañar, por tanto, que la relación sea en ambos sentidos: los seres vivos son determinados por el medio ambiente que los rodea y con el cual se ven obligados a interactuar; en ciertos climas y latitudes se dan determinadas formas de vida y otras, en cambio, perecen al no poder adaptarse. Si esto aplica y es una verdad científicamente comprobable para plantas y animales, también lo es para un hecho tan frágil y delicado como lo es una civilización o cultura. Los seres humanos han buscado por siglos los lugares más aptos y agradables para vivir, procurando fuentes de agua y de alimento, buenos terrenos para la siembra, etc. Su elección de territorio termina, por tanto,

definiéndolos a largo plazo y ayuda así a moldear civilizaciones e identidades nacionales: una población asentada en un valle muy estrecho terminará modificando a su antojo la naturaleza que le rodeé, pero la manera en que ésta se desarrolle y crezca dependerá de los accidentes geográficos, lo estable del terreno y la densidad de la vegetación en la que se encuentra inserta.

Son justamente estas relaciones bidireccionales una de las problemáticas fundamentales del bioarte. Llevándolo al campo de las ciencias, por ejemplo, los científicos que trabajan para las grandes corporaciones modifican genéticamente los cultivos y animales de cría que luego alimentarán a millones de personas alterando el estado de estos a corto o a largo plazo; el hombre altera la naturaleza a su antojo y, a modo de pago, ésta hace lo mismo con él.

Pero, ¿son estas obras bioarte a pesar de que Albergaria no realice experimentos *in situ* ni trabaje en colaboración con científicos o personal de laboratorio?

De tratar de aplicar la clasificación sugerida por Robert Mitchell a las obras de Albergaria estas quedarían en un aparente punto medio ya que comparten características tanto de la técnica profiláctica como de la vitalista. Albergaria se vincula con el bioarte profiláctico, tal como lo plantea Mitchell, ya que en sus procesos creativos no se relaciona con laboratorios o especialistas de las ciencias, así como tampoco utiliza biotecnología ni otros recursos materiales tomados del campo de las ciencias; sus obras no muestran una realidad modificada mediante experimentos genéticos y los materiales de origen orgánico que emplea en su obra se encuentran, por lo general, ya muertos para el momento en que son exhibidos —siendo el caso del musgo y los insectos que habitaban su escultura *Tronco compuesto* una excepción a la regla—. Acercándose a la técnica vitalista, la artista presenta en sus obras partes de árboles, elementos botánicos y esculturas hechas de materia orgánica, llegando incluso a tomar técnicas y herramientas propias del trabajo de jardinería con las que realiza quimeras de injerto al unir partes de dos plantas distintas y creando nuevos seres hipotéticos. Mas estos injertos son hechos estériles, de ellos no parte otra forma de vida, son, más bien, recreaciones ficcionales del hecho verdadero. Lo más cerca que se encuentra de los procesos biológicos y el manejo de elementos vivos es a través de las esculturas ya analizadas, *Tronco compuesto* y *Couche Sourde*. En la primera uno de los troncos empleados para realizar el ensamblaje escultórico se encontraba habitado por

musgo y pequeños insectos que terminaron pereciendo o abandonando la pieza con el pasar del tiempo; en la segunda, en cambio, la materia orgánica comprimida que conforma la escultura va deteriorándose con el tiempo, las ramas y hojas comprimidas entre capas de tierra son poco a poco absorbidas por esta. En ambos casos las obras fueron desmanteladas y desecharadas tras la clausura de la exposición.

Para esta investigación las obras anteriormente analizadas tocan puntos esenciales del bioarte y comparten ciertas características con otras obras de esta tendencia artística. Son piezas tridimensionales de gran formato que utilizan a la naturaleza que representan y a los elementos orgánicos que las conforman como elementos vinculantes y excusas para estudiar y abordar la situación de los hombres. Albergaria presenta así una naturaleza condicionante y antropologizada.

De la misma manera que Michel de Montaigne en su ensayo, *De los caníbales* (1580), utiliza la imagen de los indígenas antropófagos como excusa para hablar de la propia barbarie europea en el contexto de su tiempo, Albergaria emplea a la naturaleza para hablar de la civilización. Y de esta manera, implícitamente, también reflexiona sobre la naturaleza virgen, no tocada por la mano del hombre. La diferencia radica en que mientras Montaigne critica de frente a su sociedad y a su tiempo, utilizando la metáfora del *homo naturalis* como el deber ser del hombre y para llamar la atención sobre cómo la civilización ha pervertido el orden natural de las cosas, Albergaria, en cambio, entiende la relación cultura-naturaleza como un hecho no sólo necesario sino irreversible: plantear otra posibilidad es un ejercicio inútil y utópico. No le interesan los no-lugares ni los espacios míticos, su obra trabaja con la materia y las relaciones comprobables entre el hombre y su medio ambiente, si bien estas acarrean la segmentación y modificación casi indiscriminada del ecosistema.

Conclusiones

La presente investigación surge del interés por realizar una aproximación a la tendencia artística del bioarte a partir de la obra de dos artistas visuales que sostuvieron exposiciones individuales en el país durante la segunda mitad del año 2013. La investigación parte de la tesis de que existe una relación entre sus obras y esta tendencia, por lo que para abordarlas se realizó una breve revisión histórica del bioarte, aportando unos posibles antecedentes que tienen sus raíces en la relación arte-naturaleza.

De los análisis y estudios realizados se desprenden varias herramientas o lineamientos para abordar, de forma particular, las obras de Alexandra Kuhn y Gabriela Albergaria. Ambas artistas rozan el ámbito del bioarte y emplean en sus obras elementos botánicos y de origen natural que re-presentan —como acto de volver a presentar— *in situ*; a su vez ambas emplean dichos elementos orgánicos a modo de puentes o puntos de vínculo entre la obra y el espectador valiéndose del *pathos* que se establece entre seres vivos: la vinculación de un espectador con un cuadro inerte o una escultura completamente hecha de piedra o metal es distinta a la que acontece frente a una instalación con plantas vivas o un ensamblaje escultórico realizado con los restos mortales de un árbol.

La obra de Kuhn, más delicada y en proceso constante de formación y cambio, puede ser abordada desde su relación con el pasar del tiempo y los procesos naturales de nacimiento, crecimiento y muerte de la materia. Las hojas secas y las rosas en descomposición recuerdan al espectador lo frágil de la existencia y el carácter efímero de la vida. Actúan así como *vanitas*, como naturalezas muertas contemporáneas, ya no representando por medio de la pintura elementos de origen natural que simbolizan la corta duración de la vida y el certero e indetenible paso del tiempo, sino presentándolos como parte de sus obras, cosidos, pegados, encapsulados, fotografiados o presentados vivos ante el público. Sin embargo el significado simbólico de estos elementos botánicos no pierde su importancia: Kuhn se preocupa especialmente por el uso de la metáfora, de las imágenes cargadas de significados y significantes, por lo que emplea la rosa de forma totalmente consciente de sus atributos, de los imaginarios que contiene y las lecturas que oculta. De todas estas posibilidades de lectura, le interesa de forma particular el elemento vinculante

de la rosa al asociarse esta con el amor y la pasión, y su representación como imagen de la belleza efímera, frágil y delicada, sujetada como todas las flores a perecer rápidamente.

Este carácter simbólico y metafórico que permea su obra se vincula, a la vez, con sus procesos de lectura e investigación literaria de los que se ha generado una rica actividad de escritura crítica, casi poética, de características aforísticas. De estas cortas reflexiones sobre sus lecturas personales, sus referencias artísticas y sus propios procesos creativos surgen los títulos de sus piezas. Su cercanía a la literatura y el carácter metafórico de alguna de sus piezas hace, por tanto, necesario abordar la obra desde referencias literarias, poemas y ensayos sin que esto signifique perder de vista la simbología de los elementos que emplea en ellas.

Gabriela Albergaria, presente en el campo de las artes visuales al menos una década antes que Kuhn —si bien ambas artistas son cercanas en edad—, posee en cambio una obra más concreta, ya completamente formada y estable. Así mismo su vinculación con fuentes literarias no se efectúa desde el campo más libre de la poesía o la escritura ensayística, sino desde la investigación y estudio de textos históricos y fuentes documentales relacionadas con el gran tema de su obra, la jardinería, la horticultura y la construcción del paisaje. Estas investigaciones terminan por materializarse en obras que rescatan antiguas técnicas o herramientas de jardinería, reflexionan sobre la relación histórica entre una nación y su entorno natural o rescatan de la memoria, a manera de monumento, a las especies botánicas a punto de extinguirse, a los árboles talados y a las plantas arrancadas de raíz que ayudaron a conformar la imagen de una urbe o jardín. Sus investigaciones se centran, especialmente, en los procesos de conquista y colonización que estudia de manera casi obsesiva, y que van desde la propagación de especies vegetales, resultado del comercio entre los continentes y que facilitó la adaptación e hibridación de dichas especies en nuevos climas y geografías, pasando a conformar luego, con las especies residentes, la flora propia de las nuevas naciones. La imagen del injerto se inserta aquí como representación de una naturaleza violentada, segmentada y reconstruida; esta noción se hermana en su obra —y esto es esencial— a los procesos de segmentación y reordenamiento propios del collage y los ensamblajes escultóricos.

Albergaria ve una relación directa entre la flora mestiza y trasplantada que conforma estos paisajes y los procesos de mezcla dados en la sociedad tras la empresa de la

conquista. La naturaleza aparece ya no sólo como un hecho pasivo que es transformado por la acción de los hombres, sino como una imagen análoga a estos e, incluso, como ente condicionante y modificador. Es afrontada así como un hecho cultural no solo en cuanto a que es definida y delimitada por los hombres, sino que también los predetermina, ellos forman parte de ella y se encuentran en continua comunicación con el medio que los rodea y en el cual han hecho hogar y vida.

Este interés por las relaciones vinculantes y de modificación bidireccional entre el hombre y su medio, entre arte o cultura y naturaleza son de importancia capital para el bioarte como tendencia artística contemporánea, mas no es única de este. Como se vio a todo lo largo del capítulo uno, estas relaciones un tanto complejas han estado siempre presentes en el campo de la creación plástica, partiendo desde los primeros paisajes utilizados como fondo para otras representaciones, pasando por la especialización de la pintura paisajista entre los siglos XVIII y XIX, las naturalezas muertas y la alteración física del propio entorno a mediados del siglo XX con el *land art*, llegando al arte ecológico iniciado en la década de 1960 y las prácticas más contemporáneas en las que el cuerpo humano retorna a la tierra y al entorno natural como es el caso de la obra de Ana Mendieta.

Eventualmente este interés por lo natural y su modificación mediante la acción humana devino en prácticas como las pinturas con bacterias de Alexander Flemming a inicios del siglo XX y en la exposición, en los años treinta del mismo siglo, de una serie de plantas florales modificadas mediante selección artificial de Edward Steichen, considerada por varios autores como el inicio del bioarte. Sin embargo, y como se aprecia en el capítulo dos de esta investigación, el interés por la modificación de la vida y el entorno cambia drásticamente y degenera en otra rama tras los estragos de la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo de la genética y la biotecnología, deviniendo en lo que se conoce como “tecnofobia”¹²⁹ que no es sino un rechazo sistemático y un cierto resquemor a los avances científicos y su supuesto carácter altruista. Estos hechos, de acuerdo a Robert Mitchell, parecen haber sido los responsables de la creación de una brecha temporal entre la exposición de Steichen y el nacimiento oficial del bioarte en los años ochenta que se

¹²⁹ La franquicia cinematográfica *Alien* (citada en el capítulo uno) es un claro ejemplo de la representación de la tecnofobia en el arte.

manifestará en contra de los discursos cerrados y supuestos actos desinteresados y benevolentes de la ciencia.

Sumido en un ámbito ambiguo, los artistas y teóricos del bioarte han tenido problemas dando con una definición certera del término que englobe perfectamente las prácticas artísticas que se mueven en torno a esta tendencia. Artistas como Eduardo Kac y George Gessert lo definen como un arte cuyas características esenciales no son sólo las temáticas que aborda sino, principalmente, los medios y lenguajes artísticos híbridos que emplea. Sin embargo es el mismo Gessert, en su libro *Green Light: Toward an Art of Evolution*, quien acusa que el bioarte sufre de una enorme carencia, ya que estudios y comentarios sobre sus planteamientos estéticos son casi inexistentes, mientras abundan los comentarios y debates sobre su carácter transgresor y de discurso híbrido que rompen las fronteras del arte. Otros autores, en cambio, como Amalia Kallergi y Robert Mitchell lo conciben como un macroconcepto que refiere a una enorme variedad de prácticas artísticas. Mitchell va incluso más allá y dice identificar al bioarte como una nueva manifestación del arte conceptual que estudia y trata temas relativos a las ciencias vivas, la genética, la biotecnología o la ya mencionada tecnofobia; el bioarte sería así una tendencia definida, no por el uso de unos ciertos medios como plantea Kac, sino por los problemas y situaciones que aborda, sin importar los recursos que emplee.

Posteriormente, Mitchell plantea dos variantes del bioarte con el fin de englobar estas prácticas. La más amplia y densa es quizás la que él denomina “técnica vitalista” y que abarca todas aquellas obras en las que ya el artista o el mismo público entran en contacto con material biológico, seres transgénicos, cultivos de bacterias o espacios de experimentación científica. Una segunda técnica, que incluye a todas aquellas obras que, si bien aluden a los mismos temas del bioarte vitalista, involucran prácticas artísticas diferentes al uso de biotecnología, será definida por el autor como “profiláctica”. Esta última es nombrada así en referencia a la protección que garantizan al cuerpo los mecanismos médicos de prevención manteniéndolo al margen y fuera de contacto con otros organismos y materiales biológicos que podrían resultar nocivos para la salud.

Es importante aclarar que a los ojos de esta investigación la obra de las artistas analizadas se acerca a la variante profiláctica del bioarte, de acuerdo a lo planteado por Robert Mitchell. Ambas creadoras trabajan con elementos de origen botánico y natural,

modificándolos, alterando su estructura, presentándolos *in situ* y jugando con su proceso natural de descomposición; mas no modifican la materia genéticamente sino que la abordan desde ámbitos más metafóricos o poéticos, centrándose en los puntos de encuentro y vinculación entre los hombres y las plantas o el entorno natural que les rodea.

Por último, es necesario mencionar que esta investigación no corta o busca impedir, bajo ningún concepto, la posibilidad de otras lecturas o interpretaciones sobre la obra de estas artistas, así como tampoco demarcar de forma cerrada al bioarte dentro de las obras utilizadas como ejemplo en los dos primeros capítulos. La intención es la de sugerir un posible camino para futuras investigaciones sobre esta tendencia.

Bibliografía

Libros:

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 1997
- ALBELDA, José; SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia, España: Generalitat Valenciana. 1997.
- ANKER, Suzane; TALASEK, Jd. *Visual Culture and Bioscience: an Online Symposium*. Baltymore, Maryland, U.S.A.: The Center of Art, Design and Visual Culture, University of Maryland. 2008
- BENEDETTI, Mario. *Las soledades de Babel*. Madrid: Visor Libros. 1991
- BREA, José Luis. "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales". En: *Estudios visuales*. Murcia: CENDEAC. Número 3, año 4. 2006. pp. 7-25. Disponible en: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf. Fecha de consulta: 01/03/2014
- BURGUETE, María; LAM, Lui. *Arts: A Science Matter*. Hackensack, U.S.A.: World Scientific Publishing. 2011
- COOPER, J.C. *El Simbolismo. Lenguaje universal*. Buenos Aires: Editorial Lidiun. 1988. Disponible en: http://www.museumaconicoparanaense.com/MMPRaiz/Biblioteca/1862_EL%20SIMBOLISMO%20JCCooper.pdf. Fecha de consulta: 17/01/2015
- FAJARDO-HILL, Cecilia; SÁNCHEZ, Aixa. *La Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Fundación Sala Mendoza. 2002
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 2000
- GESSSERT, George. *Green Light: Toward and Art of Evolution*. Cambridge, U.S.A.: Massachusetts Institute of Technology. 2010
- GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 2000. pp. 51-73. Disponible en: <http://historiaiuna.com.ar/wp->

content/material/2012_guasch_el%20arte%20ultimo%20del%20s%20xx.pdf. Fecha de consulta: 10/02/2014

JIMÉNEZ, Ariel. *Utopías americanas*. Caracas: Colección Patricia Phelps de Cisneros. 2000. (Cuaderno 00.4)

MBOGOH, Stephen; WAMBUGU, Florence; WAKHUSAMA, Sam. *Socio-economic Impact of Biotechnology Applications: Some Lessons from the Pilot Tissue-Culture (tc) Banana Production Promotion Project in Kenya, 1997-2002*. Nairobi, Kenia. 2002.

Disponible en: <http://ageconsearch.umn.edu/bitstream/25929/1/cp03mb01.pdf>. Fecha de consulta: 24/08/2014

MITCHELL, Robert. *Bioart and the Vitality of Media*. United States of America: University of Washington Press. 2010

MORENO, María Rosa. “La naturaleza transformada. Los jardines”. En: FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, España: Editorial Anthropos. 1988

OLIVER LABAR, Carilda. *Antología personal*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2004

OSSOTT, Hanni. *Cómo leer la poesía*. Caracas: bid & co. editor. 2005

ROBLES PIQUER, Eduardo. “Huesos, vísceras y sangre como elementos pictóricos en [Carlos] Contramaestre”. En: ESTEVA-GRILLET, Roldán. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 2. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. 2001. pp. 535-538

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *El Principito*. Caracas: Editorial Panapo. 1990

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1996

YEATS, William Butler. *Antología poética*. Barcelona, España: Editorial Lumen. 2005

Fuentes no publicadas o inéditas:

Entrevista a Alexandra Kuhn a través de correo electrónico. 07 de octubre del 2014

MONASTERIOS, Gloria. *Aproximaciones teóricas a la relación entre ética, ciencia, tecnología, arte y sociedad*. Trabajo de ascenso: Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. 2011

SARDO, Delfim. *On the work “Collect, transplantar, coloniser”*. 2004. En: http://www.gabrielaalbergaria.com/pdf/15_20081028144034.pdf. Fecha de consulta: 26/01/2015

Hemerografía:

http://moma.org/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf?2010. Fecha de consulta: 02/09/2014

ALBELDA, José. *La invisibilidad. Totalitarismo y ecología en el siglo XXI*. Barcelona, España: El Viejo Topo. 2000

ALBELDA, José. “Territorios, caminos y senderos”. En: *Fabrikart. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, N° 4. Bilbao, España: Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco. 2004

BOEM, Alberto. *Microvenus*. 18 de octubre del 2011 Disponible en: <http://authorial.tumblr.com/post/11616072613/microvenus>. Fecha de consulta: 29/12/2014

CASANOVA, Sonia. “Alexandra Kuhn: A mano”. En: *Art Nexus*, N° 45. Miami. 2002. Disponible en: <http://www.carmenaraujoarte.com/alexandra-kuhn-a-mano/>. Fecha de consulta: 14/01/2015

DUNN, Rob. *Painting With Penicillin: Alexander Fleming’s Germ Art*. 11 de julio del 2010. Disponible en: <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/painting-with-penicillin-alexander-flemings-germ-art-1761496/?no-ist>. Fecha de consulta: 06/06/2014

“Gabriela Albergaria”. En: *Wall Street International*. Nueva York. 2014. Disponible en: <http://wsimag.com/art/11881-gabriela-albergaria>. Fecha de consulta: 26/01/2015

GONZÁLEZ, Lorena. “Gabriela Albergaria”. En: *El Nacional*. Caracas. Cuerpo Escenas, p. 2. 17/12/2013

HARTMANN, Celia. *Edward Steichen Archive: Delphiniums Blue (and White and Pink, Too)*. 8 de marzo de 2011. Disponible en: http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/03/08/edward-steichen-archive-delphiniums-blue-and-white-and-pink-too

KALLERGI, Amalia. *Bioart on Display: challenges and opportunities of exhibiting bioart*. The Netherlands: Leiden University. 2008. Disponible en: http://www.kallergia.com/bioart/docs/kallergi_bioartOnDisplay.pdf. Fecha de consulta: 30/12/2013

The first “man-made biological leaf” could enable humans to colonize space. Disponible en: <http://www.dezeen.com/2014/07/25/movie-silk-leaf-first-man-made-synthetic-biological-leaf-space-travel/>. Fecha de consulta: 28/09/2014

Catálogos:

CASANOVA, Sonia; AUERBACH, Ruth. *Alexandra Kuhn. Pinturas diáfanas.* Caracas: Fundación Sala Mendoza. 2008

FEHR, Michael; WESTPHAL, Uli. *Human Nature/Uli Westphal.* Caracas: Galería Odalys. 2013

IOVINO, María A. *Gabriela Albergaria: Invertir la posición.* Lima, Perú: Wu Galería. 2012. Disponible en: <http://wugaleria.com/sites/default/files/Wu%20Galer%C3%A3a%20-%20Gabriela%20Albergaria%20-%20Invertir%20la%20Posici%C3%B3n.pdf>. Fecha de consulta 26/01/2015

KUHN, Alexandra. *LIVING (experiencia ccs).* Caracas: Carmen Araujo Arte. 2013

PINARDI, Sandra. *En torno a Mamas operadas por mi papá y pintadas por mi mamá.* Caracas: Carmen Araujo Arte. 2013

PINARDI, Sandra. *No hay tal cosa como la naturaleza.* Caracas: Carmen Araujo Arte. 2013

Información en línea:

<http://alexandrakuhn.blogspot.com/>

<http://www.ekac.org/>

<http://www.gabrielaalbergaria.com/>

Recursos audiovisuales:

SCOTT, Ridley. *Prometheus.* 2012. Estados Unidos. Duración: 124 minutos.

Anexos

Alexandra Kuhn: resumen curricular

Alexandra Kuhn nace en la ciudad de Caracas, Venezuela, en 1966. Cursa estudios de diseño gráfico en el Instituto de Diseño de la Fundación Neumann, de donde se gradúa en 1989. Posteriormente, en el año 2013, participó en la residencia artística *Bio Art Summer Residence* en la *School of Visual Arts* de la ciudad de Nueva York.

Ha sido merecedora de tres premios a nivel nacional siendo el primero de estos el Primer Premio de la 5° edición del Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, otorgado en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, en el año 2001; en el 2002 gana el Premio Enrique Avril en el marco de la 60° edición del Salón Arturo Michelena en el Ateneo de Valencia, Estado Carabobo; en el 2003 recibió la Mención honorífica en el segundo Salón de Arte 2003 Exxon Mobil de Venezuela, en el Galería de Arte Nacional.

Desde el año 2001 ha sido parte de múltiples exposiciones de carácter colectivo en Estados Unidos, Costa Rica y Venezuela, exhibiendo su trabajo en el stand de la galería Carmen Araujo Arte en la Feria de Arte Internacional de Bogotá ArtBo en varias ocasiones. A partir del año 2002 ha sostenido unas ocho exposiciones individuales a nivel nacional. Entre el 2002 y el 2008 exhibió unas tres veces en los espacios de la Sala Mendoza (Caracas): *A mano* (2002), *ArsNaturalis* en La Librería de esta institución (2004) y nuevamente con *Pinturas diáfanas* (2008); en el 2009 realizó la instalación efímera *El jardín de la UMA* en los espacios de la Universidad Monteávila, Caracas; en el 2010 expuso su obra de video-arte *Concéntricos* en el marco del proyecto *1 día, 1 obra* de la galería Carmen Araujo Arte, volviendo a exponer en la misma institución el año siguiente con su proyecto *Ser Operativo*; en el 2012 realizó la exhibición de uno de sus primeros proyectos en la Librería El buscón, en el Trasnocho Cultural del Centro Comercial Paseo Las Mercedes, titulada *Tipoflores. Un jardín desplegado de flores tipográficas*; en el año 2013 expuso nuevamente en Carmen Araujo Arte con su proyecto *LIVING (experiencia ccs)* que surge en el marco de su residencia artística ese mismo año.

Su obra se encuentra en importantes colecciones nacionales como las del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, del ateneo de Valencia y del Banco Mercantil, y es representada por la galería Carmen Araujo Arte en Caracas.

En la actualidad Alexandra Kuhn vive y trabaja actualmente en la ciudad de Madrid.

Gabriela Albergaria: resumen curricular

Gabriela Albergaria nace en la ciudad de Vale de Cambra, Portugal, en 1965. Entre 1985 y 1990 cursa estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto, especializándose en el área del dibujo; un año tras su licenciatura se hace merecedora de una beca por dos años de la Fundación Calouste Gulbenkian, en Lisboa. En 1994 participa en el programa de intercambio *Artists International Exchange Porto/Bristol Art Space Studio*, en la ciudad de Bristol en el Reino Unido. También ha participado en unas seis residencias artísticas desde el año 2000, iniciando con la *International Studio Programme*, *Künstlerhaus Bethanien*, en Berlín, Alemania (2000 – 2001) y en el 2004 en la *Cité Internationale des Arts* en París con el proyecto de su primer libro de artista —*Herbes Folles*—; en el 2008 formó parte del proyecto *Abracadárvore e Uma raíz descoberta e protegida* en el Museo de Arte Moderno de Bahía (Salvador de Bahía, Brasil) y participó en la residencia *Villa Arsón, Centré National d'Art Contemporain* en la ciudad de Niza, Francia; la residencia *Botanic Garden* de la Universidad de Oxford, Reino Unido entre el 2009 y el 2010, y, finalmente, la *Wave Hill's Winter Workspace* en Nueva York.

Desde el año 2000 ha participado en varias exposiciones colectivas en Europa, Estados Unidos, Canadá, Brasil y Colombia; y a partir del año 1990 ha sostenido múltiples exhibiciones individuales en Portugal, España, Francia, Alemania, Estados Unidos, Brasil, Perú y Venezuela, entre las que destacan: *Notas* (1990) en la Galería Monumental, *Collect, transplantar, coloniser* (2004) en el Centro Cultural de Belém, ambas en Lisboa; *Araucária Angustifólia* (2007) en la galería *Vermelho* en São Paulo; *Térmico* (2010) en el *Museu da Cidade*, Lisboa; *No hay tal cosa como la naturaleza* (2013) en Carmen Araujo Arte, Caracas, y *O Balanço da Árvore Exagera a Tempestade* (2014) en la galería *Vermelho*.

Su obra se encuentra en importantes colecciones de arte de Portugal, España, Alemania, Finlandia y Brasil, y es representada por un grupo de distinguidas galerías como la Galería Vera Cortês, en Lisboa, la *Vancouver Art Gallery* en Vancouver, Canadá, la galería *Vermelho*, en São Paulo, Brasil, y la galería Carmen Araujo Arte, en Caracas, Venezuela.

Gabriela Albergaria actualmente vive y trabaja entre las ciudades de Nueva York, Lisboa y Berlín.

Entrevista realizada a Alexandra Kuhn vía correo electrónico, 07 de octubre del 2014:

Ricardo Sarco Lira: ¿Cómo describiría Ud. su trayectoria artística?

Alexandra Kuhn: Mi trayectoria la describo como necesaria, indispensable. Vital. Importante a resaltar en mi proceso es cuando decidí mostrar mi obra. En el año 1999 me operaron la rodilla bajo anestesia total y ante el influjo de la muerte decidí tomar acciones. Otra fase fue cuando decidí trabajar con Carmen Araujo Arte como galerista, entendiendo que el arte no solo es la faceta del artista creando sino de otra gente con otros talentos trabajando. Otra es haber hecho la residencia de verano en la SVA y supongo que mi decisión actual de estudiar dos años en El Círculo de Bellas Artes de Madrid y La Fábrica, en la escuela de Profesiones Artísticas SUR influirá mucho. La verdad es que toda decisión tomada lleva a un hecho (o a una inhibición de un hecho) que influye.

RS: Partiendo del conocimiento de que su formación base fue en el área del diseño gráfico, ¿cómo surge o se genera este marcado interés por la naturaleza y, más específicamente, por el mundo vegetal?

AK: Siempre ha sido de mi interés la Naturaleza, siempre. Me siento en ella y me siento ella, es un vínculo esencial que me define.

RS: ¿Cómo fue el tránsito del dibujo al trabajo de recolección, costura y preservación o encapsulamiento de las plantas?

AK: No hubo tránsito, soy recolectora por naturaleza, me turba la desaparición de aquello con lo que me vinculo. Rescato.

RS: El uso de pétalos de flores y de hojas en tu obra es de gran importancia —podríamos decir que quizás fungiendo de *leit motiv* en ella—. Pero, ¿por qué, de entre todas las variedades de plantas con las que has trabajado, pareciera haber un marcado interés por las rosas?

AK: La Rosa (The rose, Eros) es protagonista porque ella de por sí dice mucho, está cargada de contenidos significantes y significativos. La rosa vincula. La rosa es misteriosa, hay que dejar que ella hable, para eso se debe saber (cultura) y luego vincularse con ella en silencio. Importante: como toda flor es la corona de un proceso y la disposición para compartir y engendrar; en eso se parece al mito de La Caverna de Platón. La rosa (ROSE) tiene que ver con amor (EROS) que es todo aquello que vincula (por eso se regala rosa

por *default*, se podría pensar que la rosa es un cliché, yo no pienso así). El nombre de la rosa en Living tiene que ver con una traducción libre de un poema de Robert Desnos, de él es Rose.

La verdad es que todo eso y mucho más lo fui sabiendo con el tiempo, lo importante es que la rosa me llama y yo respondo.

Hay varios diccionarios de símbolos en los que puedes ahondar en todos los significados de la rosa, el de Cirlot, el de Chevalier, etc.

Pero cuando algo es tan rico en significado es indispensable verlo en contexto siempre.

El artes se siente (**H**eart), se piensa (**H**ead) y se experimenta (**H**and) una sola faceta lo debilita. Las tres H son de Ruskin que luego tomó Rudolf Steiner y después Beuys, la cadena viene de mucho más atrás y sigue desarrollándose para adelante.

RS: En una entrada de su blog personal comenta que su obra “ADN” (2002) con la que ganó el premio Henrique Avril tenía relación al recientemente descubierto genoma del arroz, ¿a qué se debe este interés por la genética y la biología?, ¿cómo surge? ¿Cómo lo ve expresado en esa obra?

AK: Tiene que ver con formas de ser, con Seres y sus Naturalezas. Me pregunto muchas cuestiones, surgen preguntas y busco respuestas. Diluido. La biología estudia lo vivo como yo. La Naturaleza es una sola cosa que se desenvuelve de manera estructurada, tiene leyes que me interesan.

RS: En el año 2013 realizó una residencia artística en Nueva York que tenía por fin el de introducir al artista en el campo del bioarte o ayudarle a perfeccionar sus obras afines a esta tendencia artística. ¿Cómo describiría esta experiencia? ¿Entró en contacto, durante su estancia, con material biológico, así como técnicos de laboratorio y alguna forma de biotecnología? Y, ya sabiendo que de este proceso es que surge su más reciente individual, *LIVING (experiencia ccs)* (2013), ¿cómo o percibe el impacto de ella en su obra?

AK: El impacto es contundente. La experiencia enriquecedora. Entré en contacto, por ejemplo, con bacterias bio-luminiscentes con las cuales pinté en cápsulas de Petri con agar-agar (sustrato favorable). Tuvimos acceso y talleres en el laboratorio de la escuela donde siempre tuvimos asesoría de personal especializado.

Nota: Fleming (1881 - 1955) hizo la primera pintura con bacterias.

Living es mi exposición más completa (y la más reciente), está llena de contenidos profundos, tiene que ver con muchos temas que me apasionan, tuve todo un mes para trabajar muy concertada en mi proyecto, recibir información y descartar información recibida. Confeccioné la exposición de acuerdo a lo que se producía y resaltaba del entorno que siempre es caótico y que siempre debemos ordenar.

Yo no sé si soy BioArtista o no, por mi parte no necesito definirme en tendencias. Sin embargo en mi blog existen muchas definiciones de lo que hago, esas definiciones no van orientadas a una tendencia artística sino a sistemas, métodos, visiones... Cuando yo estudiaba diseño muchas veces, cuando colgábamos los trabajos, el mío quedaba fuera por no saber en qué grupo meterlo. Mi trabajo final de dibujo con Inna Bainova fueron rosas.

RS: ¿Qué motivó esta decisión de realizar una residencia artística especializada en bioarte?

AK: Aprender + Hacer.

RS: En varias ocasiones su obra ha sido referida como “paisajista” o como una suerte de “vanitas” o naturalezas muertas contemporáneas. Ante estas adjetivaciones, ¿cómo ve Ud. su obra respecto a esto?

AK: La Naturaleza no la quiero muerta.

RS: La labor de encapsular en plástico o por medio de resinas se encuentra vinculada, y refiere, a la dicotomía vida-muerte y el devenir del tiempo: se busca asir o detener el avance y conservar así la fragilidad de la vida (similar ocurre con el trabajo fotográfico), ¿a qué refiere, entonces, o cómo explicaría Ud. el significado de la delicada labor de costura que realiza en muchas de sus piezas?

AK: Mi costura es: Remendar, arreglar. Asir, aprehender. Reconstruir.

RS: Ruth Auerbach, en el catálogo de *Pinturas diáfanas* (2008), ha dicho que su obra es imposible de encasillar debido a que esto podría llevar a una visión reduccionista de su trabajo artístico; pero, en el caso hipotético de que sí, en efecto, pudieran algunas piezas adscribirse a una determinada tendencia, podría decir Ud. que su obra se acerca de a momentos al bioarte? O, ¿existen, acaso, relaciones o puntos de encuentro con esta tendencia?

AK: No sabría decirte. Mi naturaleza y educación es hacia el desarrollo del individuo.