

# Discursividades del bioarte y el desafío de una metodología interespecie\*

Discursivities of Bioart and the Challenge of an Interspecies Methodology

Lucía Stubrin<sup>†</sup>  
Eric Hernán Hirschfeld<sup>††</sup>

## Resumen

En *La semiosis social 2* (2013), Eliseo Verón utiliza metáforas biológicas para explicar diferentes recorridos que los espectadores realizan en el marco de una exposición en el Centro Pompidou en 1984. Si pensamos en un museo de arte contemporáneo del presente, podemos advertir al menos tres grandes cambios en lo que respecta a los elementos de análisis que utilizó Verón. Por un lado, el objeto en ese caso era la fotografía analógica. Por otro lado, las características de ese objeto exigían una estrategia de montaje que respondiera a la lógica del museo moderno. Finalmente, las condiciones de recepción responden a una puesta en circulación de cuerpos significantes. Frente a la consolidación del bioarte como ámbito de producción poética junto-con especies no humanas (López del Rincón 2015, Stubrin 2021), nos preguntamos en este artículo sobre las nuevas necesidades metodológicas que la semiótica podría actualizar recuperando aportes del campo de la biosemiótica.

*Palabras clave:* semiótica - bioarte - interespecie

## Abstract

In *La semiosis social 2* (2013), Eliseo Verón instrumentalizes biological metaphors to explain different trajectories that the spectators make during an exposition in the Pompidou Centre during 1984. If we think in recent museums of contemporary art, we can note at least three substantial changes in the elements that Verón used in his study. On one hand, the object in that case was analog photography. On the other hand, the characteristics of this object required an assembly strategy that responded to the logic of the modern museum. Finally, the conditions of reception respond to a circulation design of meaningful bodies. Faced with a consolidation of bioart as a field of poetic production with non-human species (López del Rincón 2015, Stubrin 2021), we ask ourselves in this article about the new methodological needs that semiotics could update by recovering contributions from the field of biosemiotics.

*Palabras clave:* semiotics - bioart - interspecies

---

\* Recibido: 15 de febrero de 2024. Aceptado: 28 de abril de 2024.

<sup>†</sup> Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina. Para contactar al autor, por favor, escribir a: lucia.stubrin@uner.edu.ar.

<sup>††</sup> Universidad Nacional del Litoral, Argentina. Para contactar al autor, por favor, escribir a: hernan.hirschfeld@gmail.com.

*Metatheoria* 14(2)(2024): 49-58. ISSN 1853-2322. eISSN 1853-2330.

© Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

© Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Publicado en la República Argentina.

## 1. Introducción

Las notas que organizan este artículo derivan de un conjunto de discusiones acerca de un proyecto de investigación dedicado a la institucionalización del bioarte argentino.<sup>1</sup> La hipótesis de trabajo, si bien se sitúa sobre una raíz tendiente a cartografiar y establecer puntos de contacto entre corrientes interdisciplinarias que hacen a esta práctica, exige por su parte un anclaje metodológico que habilite la lectura crítica de las obras. El bioarte, en sus múltiples etapas de institucionalización (Stubrin 2021, López del Rincón 2015), se ha caracterizado por ser una práctica que aúna resistencias de diverso orden tanto en sus rasgos ontológicos como en su participación en diversos espacios de la escena cultural. A su vez, se identifica que las instalaciones de esta disciplina representan una materialidad valiosa para indagar y crear dispositivos de lectura que integren sus múltiples elementos. La apuesta de este artículo reside en la exploración de un equipaje categorial que permita leer a las obras bioartísticas, tanto en la materialidad constitutiva de cada instalación como en los espacios de circulación en las que se suscriben. Esta exploración, dada la apertura de la investigación biosemiótica reciente (Kull 2013, 2016) y las reflexiones en contrapunto sobre el antropoceno, la descentralización de la mirada occidentalizada y la crisis ambiental a nivel global (Braidotti 2013, Haraway 2016, 2019), entran en contacto con una explosión de sentido bioartístico (Stubrin & Cattaneo 2023) sobre la cual se revisitan aportes fundacionales de la disciplina semiótica a la luz de los desplazamientos sociales y culturales.

El primer momento de este escrito estará dedicado a una reconstrucción sucinta de este campo artístico, con el foco puesto en mostrar de qué maneras el uso de material orgánico supuso una tensión en las condiciones físicas de los espacios artísticos tradicionales, dado que estas instalaciones incluyen como variable a la degradabilidad o la dependencia permanente de recursos naturales y tecnológicos, desde la luz solar y el riego hasta la inclusión de bioreactores. Las características de los espacios tradicionales de circulación (museos, galerías, salones de exposición, etc.) encuentran una limitación al depender de un cuidado que, de no ser provisto, conduce a la pérdida parcial o total de la obra. En este sentido, la recapitulación de la disciplina bioartística pretende visibilizar esta tensión a partir de una característica que según Eduardo Kac se ubica como quintaesencia ética y teórica: la de instalar la dimensión relacional entre artista/científico, obra viviente y público como un modo de actualizar la experiencia del arte y su conceptualización.

La segunda parte está dedicada a la presentación del andamiaje conceptual que intersecta la extensión espacial con los múltiples elementos que conforman a una instalación bioartística. Estas dos dimensiones, lejos de ser abordadas por separado, representan un mismo circuito de análisis tanto por la dependencia de elementos naturales que permiten la supervivencia de las piezas como así también las interacciones posibles con otras entidades del espacio en el que se inscribe (personas e incluso otras instalaciones). Para este andamiaje entran en concurso aportes pertenecientes a los estudios semióticos (Peirce 1986, Verón 1987, 2013), los cuales inscriben su potencialidad analítica en la dimensión espacial de la significación como proceso de producción de sentido, dado que la espacialidad como soporte representa una de las tensiones constitutivas de la práctica bioartística en los salones de exposición. ¿Cuáles son las exigencias de pensar al espacio y a las instalaciones bioartísticas como partes de una *semiosis*? La respuesta a esta pregunta, como se observará más adelante, supone un reposicionamiento de estos aportes fundacionales en continuidad con hipótesis que presentan una mirada no antropocéntrica de la significación, donde la semiosis puede pensarse independientemente de la corporalidad humana y donde la temporalidad opera como un factor crucial. Así lo plantean los cruces de la biosemiótica con la antropología, donde desarrollos como los de Eduardo Kohn (2021) sostienen que este proceso es constitutivo de una trayectoria compartida entre especies.

---

<sup>1</sup> El proyecto PICTO se denomina *Bioarte situado: relecturas semióticas desde el arte contemporáneo argentino (2010-2020)* y se desarrolla en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER) dentro del *Grupo de Estudio Biosemiótica, Arte y Técnica (GEBAT)*.

Por último, se ofrece una lectura posible de dos casos recientes a nivel nacional donde esta tensión adquiere visibilidad en espacios de consagración. A partir de las contribuciones que Cecilia Vásquez y Claudia Valente (2023) realizan sobre la cancelación de dos instalaciones, una perteneciente a la muestra *Aó. Expresiones textiles de las artes visuales en el Paraguay* y la otra a la 13° Edición del Premio Itaú Artes Visuales, es que se propone una continuidad a la discusión planteada por las autoras con el propósito de examinar el presente equipaje categorial.

## 2. Arte transgénico, arte dialógico

La relación entre arte y ciencia, lejos de formar parte de un fenómeno reciente, representa un proceso inherente de su exploración en consonancia con los avances biológicos y de ingeniería que otros campos disciplinares han traducido en términos de dispositivos tecnológicos o de reproducción de formatos textuales. Desde la incursión de la biotecnología en disciplinas artísticas (Mitchell 2010) e incluso en la propia gestión cultural (Hauser 2006), existe una multiplicidad de maneras de definir a la práctica bioartística. Sin embargo, aquellas definiciones que contribuyeron a la formalización de esta situaron un acuerdo en un aspecto central: aquel que involucra la manipulación con organismos vivos tanto en la preparación de la obra como en su proceso o exposición. Así lo enuncia Eduardo Kac cuando propone la noción de *arte transgénico* como una etapa de producción caracterizada por una relación entre el artista/científico, las entidades orgánicas y el público. En esa tríada, considera que esta práctica tiene una naturaleza singular:

La naturaleza de este nuevo arte no sólo es definida por el nacimiento y el crecimiento de una nueva planta o un nuevo animal sino, sobre todo, por la naturaleza de relación entre el artista, el público y el organismo transgénico. El público puede llevarse a casa las obras de arte transgénicas para cultivarlas en el jardín o criarlas como animales domésticos. No hay arte transgénico sin un compromiso firme y la aceptación de la responsabilidad por la nueva forma de vida creada así. (Kac 1998, s/p.)

Es relevante advertir que esta definición de Kac cobija una manera de pensar a las instalaciones por fuera de los marcos posibles entre un espacio intratextual y extratextual, ya que este nuevo arte en su relación entre artista, público y material orgánico consolida un rasgo convivencial entre los tres elementos. El uso de la ingeniería genética y sus múltiples posibilidades de creación e intervención sobre organismos se sirve a su vez, según el artista brasileño, de una base que indaga primero sobre la relación interespecies como una ética: cómo establecemos vínculos con aquellas formas que escapan a la mirada antropocéntrica, qué alteraciones suscita pensar nuestra relación con células, bacterias y otros microorganismos por fuera de una mirada instrumental. “Desde la perspectiva de la comunicación entre las especies -escribe Kac (1998, s/p.)- el arte transgénico reclama una relación dialógica entre el artista, la criatura/obra de arte y aquellos que entran en contacto con ella” y concibe de esta manera, en contraposición al extractivismo científico y de capitales, un punto de fuga para explorar las relaciones elementales entre humanos y entidades no antropomórficas en espacios novedosos del campo artístico.

Si bien Kac promueve la confluencia de tecnologías en la experimentación artística para la instauración de un nuevo paradigma de comunicación interespecie, la estética que instaura habilita la producción de obras que, en el presente, serían al menos cuestionadas por la opinión pública (como se constatará en otros casos a analizar más adelante).

A modo ilustrativo podemos citar la obra *Spore 1.1* (2004) del colectivo Swamp (EEUU), premiada en el marco del Concurso VIDA organizado por la Fundación Telefónica en Madrid. Se trata de un ecosistema artificial creado para un *Ficus Elastica* comprado en una de las grandes tiendas norteamericanas conocidas como *Home Depot*. Este almacén ofrece a sus clientes un año de garantía para el reemplazo de la planta en caso de que, por cualquier circunstancia, muera. Asimismo, el ficus es

instalado dentro de un dispositivo conectado a un sistema de *software* que registra los niveles bursátiles de la compañía *Home Depot* y, en función de subas o bajas, regula el riego de la planta, asumiendo la posibilidad de que la misma pueda secarse y ser reemplazada por la empresa. De este modo, explican:

La vida de una planta natural se vuelve artificial en tanto que para mantenerse viva o reproducirse depende de las condiciones del mundo financiero. Con ello, la instalación interactiva plantea que el concepto de vida artificial se aplica a nuestro entorno más cotidiano y cuestiona las condiciones de vida de un sistema complejo de dependencias e intereses ocultos. (VIDA 1999-2012, *Art and Artificial Life 2012*, p. 42)

El modo en que los artistas conciben una instalación bioartística en el presente y, en particular, en el contexto latinoamericano dista de estas primeras experiencias identificadas como fundacionales del género a nivel global. Mariela Yeregui, artista e investigadora, sostiene que existe entre los artistas de América Latina una tendencia a “estar-siendo” en la naturaleza y a abandonar los presupuestos del bioarte *mainstream* (Stubrin 2023), delineando otros escenarios de “acción/creación”. En sus palabras:

Frente a la exterioridad del artista-biólogo e incluso, frente a la postura crítica de los bio-activistas (particularmente en relación a los procesos de manipulación de la ciencia), estas estrategias dan cuenta de otra dimensión: generan miradas propias que trascienden la razón instrumental que sostiene a la tecnociencia; generan y articulan procesos desde un escenario mestizo que se apropia de “lo moderno” tecnológico y lo transforma en dispositivos embebidos y situados en el propio contexto natural, activando relaciones de diálogo y de profunda co-habitación. (Yeregui 2017 pp. 10-11)

La confluencia de desarrollos científicos y tecnológicos asociados a la investigación en biotecnología y la vasta tradición artística en experimentaciones arte-ciencia-tecnología que se han testimoniado durante todo el siglo XX, siendo Argentina un escenario particularmente permeable y prolífico (Kozak 2012), han generado las condiciones para la consolidación del género bioartístico.

Recuperando los aportes mencionados desde finales de la década del 1990 hasta la actualidad, el bioarte ha adoptado múltiples formas de conceptualización, algunas expresamente contestatarias respecto de la definición *mainstream* que adoptó Kac. Sin embargo, persiste en la esfera artística una tensión asociada, principalmente, con los desafíos de exposición que este tipo de obras genera en instituciones pensadas en la modernidad, donde la escala humana continúa definiendo los parámetros organizacionales de comunicación, conservación y guarda de obras de arte.

### 3. Giro biológico y discursividad artística

En la década de 1980, la Biblioteca Pública de Información del Centro Georges Pompidou le encarga a Eliseo Verón una investigación sobre modos de recepción de una exposición artística dedicada a la historia reciente del turismo en Francia. A diferencia de los estudios de comunicación basados en el análisis de medios masivos, como diarios, revistas, radio y televisión, en esta oportunidad Verón tiene la posibilidad de observar “procesos de reconocimiento en el momento mismo en que se producían” (Verón 2013, p. 311). El trabajo realizado le permitió al semiólogo contrastar empíricamente una serie de hipótesis asociadas con su Teoría de los Discursos Sociales.

Verón explica que el objeto de estudio de dichos procesos es una exposición de fotografías en el espacio físico de un museo, donde se van a mostrar tres tipos de discursividades: fotografías blanco y negro de artistas profesionales, textos científicos sobre el tema de la exposición (que no viene al caso), y una serie de otro tipo de fotografías que él llama *amateur* o propias de un discurso publicitario, a color, proyectadas en *loop* sin referencia alguna sobre su autoría.

A diferencia de los estudios en recepción de los discursos de medios masivos, que requieren de una metodología estadística para el procesamiento de la información recabada a través de encuestas o *focus*

*group*, Verón concentra su estrategia de reconocimiento en el cuerpo significativo. El visitante de la exposición es un sujeto encarnado en una materialidad física que circula por el fenómeno de mediatización artístico –la exposición de fotografía museificada– delineando diferentes recorridos posibles, basados en modos de lectura que el semiólogo intentará descifrar.

De este modo, el investigador se concentra en el estudio de una tríada espacial combinada, definida por el museo, la exposición y el público. El complejo fenómeno mediado en análisis adopta un formato presencial, propio de una lógica enunciativa previa a Internet, donde cada aspecto del objeto tiene, además de una materialidad significativa, una materialidad tangible.

Un croquis de la exposición permite delinear una serie de recorridos posibles, definidos por las trayectorias de los visitantes que funcionan, en el marco de la investigación, como hipótesis de estrategias de reconocimiento. El registro de los recorridos se pone en práctica a partir de dos modalidades: por un lado, “la observación directa, desplazándonos por el espacio de la exposición y siguiendo disimuladamente a una determinada persona” (Verón 2013, p. 314); y, por otro lado, la utilización de una cámara de video en altura que graba el movimiento de los cuerpos, las detenciones, la concentración de público en horas pico, así como otros indicadores que permiten abstraer cuatro estrategias de reconocimiento.<sup>2</sup>

Por su parte, Verón menciona otros elementos metodológicos utilizados antes de arribar a las conclusiones preliminares, como son el dibujo. De este modo, el dispositivo artístico a investigar termina embebiendo la estrategia del semiólogo, incorporando elementos no tradicionales de la investigación cuantitativa y vinculando el arte y la ciencia a modo de *continuum* semiótico (Lotman 1996). Sin ir más lejos, son las metáforas biológicas la manera más eficiente que encuentra el autor para reconocer el comportamiento de los cuerpos significantes durante su paso por el museo.

Hormigas, mariposas, peces y langostas representan las trayectorias de los visitantes sistematizadas en la exposición de fotografías del Centre Pompidou. La elección de las especies proviene de la asociación directa entre sus característicos modos de desplazamiento y percepción propia del *Umwelt* (Von Uexküll 1982, p. 29), y los modos en que las personas se apropian del dispositivo de exhibición.

Está claro que las metáforas animales traducían nuestras intuiciones sobre las características de cada estrategia. Las trayectorias de las hormigas y las mariposas eran más “ordenadas”; aceptaban la lógica histórica del enunciadore de la exposición, con la diferencia de que las hormigas manifestaban un temor al vacío que no parecían tener las mariposas. Las langostas daban la impresión de practicar una visita mucho más “libre”, indiferente a la estructura propuesta por los curadores de la exposición y movilizadas esencialmente por sus propias motivaciones, activadas por ciertos “atractores” y no por otros. Los peces, en fin, exhibían una suerte de lateralización, particularmente interesante en la medida en que ponía en cuestión la idea misma de “nudos decisionales”: los peces no iban hacia, sino que pasaban delante de los elementos expuestos. (Verón 2013, p. 317)

Desde una modalidad de análisis similar aunque en una escala mucho mayor, Verón relata en un apartado posterior otro encargo: el de rediseñar los circuitos publicitarios de la red de metro de la Ile-de-France a los efectos de elaborar un dispositivo discursivo que permita pensar la multiplicidad de espacios, usos y pasajeros en tanto relato de viaje. En función de esa diversidad de perfiles y materialidades, propone la idea de red como un sistema productivo con dimensiones concretas de los lugares que constituyen al sistema de trenes subterráneos (estaciones, bocas de ingreso/egreso, etc.) y en función de esa sistematización se lograron abstraer tres dimensiones generales (progresiva, conectiva y de espera). De ese modo, las materialidades significantes que involucran a la red de metros, tanto como usuarios e incluso como espacios, pueden leerse como momentos de un estado de significación. Se logra abarcar,

<sup>2</sup> Vale destacar la visión desprejuiciada de Verón en relación con la utilización de nuevas tecnologías en la indagación de fenómenos sociales.

en un aspecto amplio, aunque igual de operativo, aquellas estructuras de sentido que hacen al trayecto de una red de metro así se traten de espacio-tiempo distintos o de pasajeros individuales o colectivos. Si bien el periplo del semiólogo argentino tiene su objetivo centrado en una hipótesis sobre la circulación de mensajes en medios de transporte, resultan fructíferos sus modos de metodizar la complejidad de un espacio y sus diferentes interacciones humanas.

Al igual que en el análisis de la exposición artística, se presenta en este caso no tanto una instrumentalización susceptible a la reflexión sobre la recepción de determinado bien cultural, sino que se plantea una estructuración acerca de la producción: a partir de un número limitado de espacios-tipo es que a posteriori se indaga en relación con la singularidad de las lecturas de los pasajeros. “La reflexión que generó el proyecto de cableado hizo posible –relata Verón (2013, p. 339)– que los usuarios fueran considerados no simplemente como materia corporal pasiva a transportar, sino como factores activos de la producción del relato de viaje”.

Tanto las metáforas biológicas como las estrategias para fijar regularidades en los modos de circulación de la red de metro de París se convierten en recursos metodológicos plausibles de ser pensados como formas de reconocimiento de temporalidades diversas, cuyo parámetro de lectura es el paradigma antropocéntrico. Parte de este modo de indagar los procesos de reconocimiento tiene su matriz en una preocupación que Verón recupera a partir de la última etapa de Roland Barthes sobre el primer seminario que dicta en el Collège de France: la pregunta por el *cómo vivir juntos*, aquella que exige la desnaturalización de cualquier tipo de estructura inmanentista y su relación lineal entre lector y texto. Aunque este aporte se corresponde con una tradición teórica que Verón criticó duramente (Verón 1997) identifica en el seminario de Barthes una dimensión de la semiosis vinculada con lo convivencial.

Desde esta línea, es posible encontrar en los aportes recientes del denominado giro vegetal algunos puntos de conexión con la búsqueda de Verón en tanto que se asume el rasgo no antropomórfico y comunitario de la significación como dispositivo de lectura. De este modo lo señala Ángel Octavio Álvarez Solís (2023) cuando, al detectar la aparición de un tono vegetalista en la crítica y la teoría literaria, presenta una inquisición sobre lo vegetal como una sensibilidad que escapa a la racionalidad moderna de construcción del conocimiento. Cuando Álvarez Solís se pregunta si una planta puede escribir, lo hace acercándose al pensamiento tentacular donde Donna Haraway (2019) instala lo urgente y lo catastrófico como un modo en el que los saberes se condensan y entrecruzan. En esta operación de lectura es que reconocemos un punto de contacto ya que, como se verá en el apartado que sigue, Charles S. Peirce sitúa a la semiosis como una dimensión cuyos signos necesariamente están encadenados entre sí. Donde Peirce afirma que “no hay concepción tan vaga que no pueda afirmarse nada de su objeto, puesto que la primera condición del pensamiento es que debe pensarse alguna cualidad en el pensamiento” (Peirce 1867, MS 721), Haraway profundizará al decir que “importa qué pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa qué relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias” (Haraway 2019, p. 54). En esta misma clave, que propone pensar los rasgos invariables de los procesos de significación escindiendo la mirada antropocéntrica, es que Eduardo Kohn articula los principios de la teoría peirceana en pos de abstraer una hipótesis cosmogónica acerca del conocimiento. Elaborado después de vivir cuatro años con una comunidad de la amazonía ecuatoriana, su concepto de *pensamiento viviente* pone de manifiesto aquellos procesos que pueden o no circunscribirse a la corporalidad humana.

Las vidas y los pensamientos no son cosas de tipo distinto. La manera en que los pensamientos crecen por asociación con otros pensamientos no es categóricamente diferente a cómo los sí-mismos se relacionan entre sí. Las vidas son pensamientos. La semiosis está viva. Y el mundo, por lo tanto, es animado. La gente, como los Ávila runa, que entran en y tratan de aprovechar los elementos de una compleja red de pensamientos vivientes están tan inundados por la lógica de los pensamientos vivientes que sus

pensamientos acerca de la vida también llegan a manifestar algunas cualidades únicas de los pensamientos vivientes. Llegan a pensar con los pensamientos del bosque en maneras que revelan algunas de las propiedades silvestres del pensamiento mismo (Kohn 2021, p. 138).

Es en esta instancia que las metáforas animales con las que Verón piensa a las trayectorias de un museo pueden proyectarse a otras entidades que no necesariamente son antropomórficas. Si entendemos que la semiosis puede prescindir de la corporalización y por lo tanto de la racionalización humana, entonces se puede asumir que la misma se encuentra tanto en los espectadores de un museo como en las obras. Recorrer un espacio como hormiga, mariposa, langosta o pez adquiriría desde la perspectiva de Kohn un matiz que instala a los procesos de significación de forma transversal. Las trayectorias por estudiar, de este modo, no solamente competen a los recorridos de los visitantes de un salón, sino que las obras mismas pueden pensarse en una concatenación similar en tanto efecto de sentido.

#### 4. ¿Cómo vivir juntos?

Siguiendo los principios de Charles S. Peirce (1986), la semiosis se produce a partir de la puesta en relación de un signo primero con un signo segundo dando lugar a un signo tercero equivalente o superior, en un proceso infinito de reproducción sígnica. Si concebimos la definición de bioarte planteado por Eduardo Kac como un punto de partida inicial de la semiosis; luego la vinculamos con los intentos metodológicos de Eliseo Verón por establecer mecanismos de reconocimiento a escala corporal humana, estaríamos en condiciones de vincular la reflexión hacia un tercer elemento que podríamos formularlo a modo de pregunta: ¿qué sucede, entonces, cuando las estrategias de reconocimiento del objeto a estudiar responden a parámetros físicos y temporales no humanos o interespecie?

Un reciente artículo publicado por las autoras Claudia Valente y Cecilia Vázquez (2023), aborda la problemática de la cancelación en las obras de bioarte expuestas en espacios museísticos de arte contemporáneo. Los ejemplos citados dan cuenta de un conjunto de instalaciones donde arañas, en un caso, y caracoles, en otro caso, generan tensiones tanto en los modos de exhibición como en las consecuencias de la exhibición.

En el primer ejemplo trabajado, las autoras citan la obra *Sí, quería* (2021-2022) del artista Joaquín Sánchez (Paraguay, 1975), exhibida en ocasión de la muestra *Aó. Expresiones textiles de las artes visuales en el Paraguay*, a cargo de la curadora Lía Colombino en el MALBA de la ciudad de Buenos Aires durante el año 2022. La “bioinstalación” (Sánchez 2022) -así es como el artista la define en su cuenta de redes sociales-, consiste en una gran vitrina cerrada vertical que enfrenta a los espectadores mostrando en su interior un vestido de novia con un particular bordado en el centro con forma del órgano del corazón, hecho en la característica técnica textil llamada ñandutí. El vestido que parece suspendido en ese espacio detenido en el tiempo resulta atravesado por telarañas que se van tejiendo progresivamente de una punta a la otra del prisma, realizadas por las especies *Tricho Nephila clavipes*. Al respecto, la curadora sostiene:

Este corazón anatómico de encaje que Joaquín Sánchez pone sobre el vestido refiere a la historia del textil y de las mujeres en el Paraguay. Ñandutí quiere decir tela de araña y es por eso que están estas laboriosas arañas aquí. Pero el tejido también tiene que ver con otra cuestión: implica un espacio propio de pensamiento, un espacio donde a las mujeres no se las molesta, donde pueden tener cierta autonomía [...]. (Colombino en Valente & Vázquez 2023, p. 95)

La otra obra citada en el artículo pertenece al artista argentino Pablo Logiovine (1976) y se llama *La persistencia del presente* (2022). Se trata de un conjunto de dispositivos orgánicos, digitales y físicos articulados en una compleja reflexión sobre la temporalidad interespecie y sus posibilidades de reversibilidad/irreversibilidad. A modo descriptivo, la bioinstalación propone: un terrario triangular de

un metro de largo aproximadamente, donde habitan caracoles *Rumina decollata* que el artista alimenta con diecisiete acuarelas impresas del pintor Fortuny; las páginas pertenecientes al libro de uniformes policiales, comidas y enmarcadas; y, finalmente, una tablet que exhibe el movimiento del algoritmo programado por el artista, donde intenta reconstruir la imagen original de la ilustración, volviendo atrás el proceso realizado por las mandíbulas de los caracoles. Esta obra fue la ganadora de la Categoría Bioarte en la 13° Edición del Premio Itaú Artes Visuales en el año 2022. En palabras de una de las jurados del concurso:

La obra expone la relación entre arte, naturaleza y tecnología de manera dialéctica: los caracoles devoran una producción artística, a la vez que la tecnología vuelve atrás ese proceso de la naturaleza. El eje que articula a la obra parece ser el tiempo, es una forma muy poética de reflexionar sobre el devenir y la reversibilidad de la historia. La obra posibilita cuestionar y pensar acerca del proceso, el paso del tiempo y la variabilidad histórica. Valoro la incorporación del algoritmo, no como simulación o traducción de acciones de organismos biológicos, sino para intervenir y revertir procesos orgánicos desde lo tecnológico. La obra puede ser leída en capas teniendo en cuenta los diferentes aspectos materiales, conceptuales y procedimentales: las láminas que abordan temas de arte, historia y política; el terrario orgánico; el algoritmo tecnológico; la resolución exhibitiva, entre otros. (Matewecki 2022, s/p)

Así como Verón analizó una exposición de fotografías analógicas como obras de arte contemporáneas en el museo, las bioinstalaciones presentadas nunca pudieron cumplir con su propósito exhibitivo. En el caso de Sánchez, la obra tuvo que ser retirada del museo por rechazos de la opinión pública en las redes sociales; y, en el caso de la obra de Logiovine, la misma no llegó a exhibirse dadas las restricciones que impuso el Centro de Arte de la Universidad de La Plata para la presentación de obras con especies no humanas.

Más allá de que la deriva y cancelación en cada una de las bioinstalaciones parecieran, por el relato de los actores, estar directamente conectadas con las reacciones del público en las redes (MALBA) o con las condiciones del cronograma del museo (Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata), nos dedicamos a pensar sobre cómo la crisis del paradigma que define la relación arte-naturaleza se cristaliza en dispositivos estéticos y en la materialidad de los lenguajes. (Valente & Vázquez 2023, p. 106)

Subyace en el conjunto de piezas artísticas analizadas, una diferencia sustancial en cuanto al formato de obra, el cambio de escala y los modos de abordar desde la teoría la introducción de otras temporalidades. En cuanto al primer elemento, hemos dedicado el primer apartado de este trabajo: la introducción de la obra viva –“transgénica”, en término de Kac– al repertorio del arte contemporáneo ha significado una alteración en la concepción de obra y ha instalado nuevos desafíos en lo que respecta a los ámbitos tradicionales de exhibición que aún se piensan en términos modernos (Page 2023). La medida de las cosas ya no es el cuerpo significante de la especie humana que Verón registraba en sus investigaciones en el museo y en la urbe, sino las necesidades vitales de otras especies y, en consonancia con este nuevo paradigma no antropocéntrico, sus temporalidades alternativas que exigen adaptar o, al menos, ajustar las herramientas metodológicas conocidas por otras más precisas. Finalmente, la necesidad de actualizar los espacios de exhibición donde operan resistencias propias de una organización mental que no logra establecer puentes epistemológicos con los modos de expresión contemporáneos.

Una vía de acceso hacia una nueva metodología de análisis de la producción de sentido en pos de una comunicación interespecie, puede darse en el marco de reflexión de la biosemiótica que, desde sus orígenes, ha pensado la semiosis como mecanismo presente en todo tipo de organismos (desde los más simples –células, virus, bacterias, etc.– hasta los más complejos –hongos, plantas, animales, etc.–).

## 5. Conclusiones preliminares

En estas páginas se ha sometido una examinación acerca de rasgos constitutivos que conforman a la reflexión del bioarte desde una perspectiva biosemiótica. Esta exploración, que contribuye a imaginar la existencia de una metodología interespecie, tuvo su raíz en aquellas tesis que instalan una postura contemplativa de la dimensión biológica. Ya sea en términos de continuum, como lo plantea Lotman a los efectos de establecer una relación entre biósfera y semiósfera, o como propone Kohn acerca de la dimensión viviente de la semiosis para salirse de la antropomorfización de la categoría, se puede conjeturar que existe un principio relacional en la biosemiótica que pone en juego una presencia relacional. Ahora, ¿no existía ya en los textos fundacionales de la disciplina resquicios de un modo comunitario de pensar el sentido y la significación? ¿No es la categoría de semiosis, de semiósfera e incluso de dialoguismo una manera de reflexionar acerca de los vínculos que se construyen con una otredad? Quizás la pregunta por la significación que plantea la biosemiótica, lejos de darle continuidad a lo edificado en la tradición de los estudios semióticos, adquiere en estas relecturas una dimensión que desautomatiza procesos aparentemente lineales de producción del conocimiento y, con ello, incentiva la idea de que un texto artístico también puede ser un objeto viviente. Tal como señala Daniel López del Rincón (Stubrin 2023b) a propósito de los imaginarios de la naturaleza en la actualidad, la crisis ecológica es tanto una crisis de relaciones como una crisis de sensibilidad. En esta línea es que la cualidad explosiva de la práctica bioartística y el principio relacional de la biosemiótica entran en conjunción al ensayar respuestas a esa emergencia. La biosemiótica sería entonces una semiótica de la coexistencia, una semiótica similar a la que envía Barthes a propósito de su preocupación por las formas de vida en comunidad, sólo que en esta ocasión implicaría pensar con (y como) una hormiga, mariposa, langosta o pez.

### Bibliografía

---

- Álvarez Solís, A. (2023), “¿Puede escribir una planta? La crítica vegetal en la época de la extinción de la teoría”, *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (29): 53-74. Disponible en: <https://doi.org/10.1344/452f.2023.29.4>
- Braidotti, R. (2013), *Lo posthumano*, Madrid: Gedisa.
- Haraway, D. (2016), “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco” (trad. de Alexandra Navarro y María Marta Andreatta), *Revista latinoamericana de estudios críticos animales* III(1): 15-26.
- Haraway, D. (2019), *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Madrid: Editorial Cactus.
- Hauser, J. (2006), “Bio, techne, logos: un art très contemporain”, *Inter: art actuel* 94: 14-19. Disponible en: <https://www.erudit.org/ft/revues/inter/2006-n94-inter1121523/45746ac.pdf>
- Lotman, Y. (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kac, E. (1998), “El arte transgénico”, *Leonardo Electronic Almanac* 6(11). Disponible en: [www.ekac.org/mecadkac.html](http://www.ekac.org/mecadkac.html)
- Kohn, E. (2021), *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*, Buenos Aires: Abya Yala.
- Kozak, C. (ed.) (2012), *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando y de arte y tecnología*, 1ra ed., Buenos Aires: Caja Negra.
- Kull, K. (2013), “Un signo no está vivo, el texto sí”, en Arrizabalaga, M. I. (ed.), *Semiótica de la cultura, ecosemiótica y biorretórica*, Córdoba: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 111-121.
- Kull, K. (2016), “Ecosemiótica del arte: ¿puede la naturaleza ser embellecida?”, en Allora, J. y G. Calzadilla, *Puerto Rican Light (Cueva Vientos)*, Nueva York: Dia Art Foundation, pp. 103-111.

- López del Rincón, D. (2015), *Bioarte: Arte y vida en la era de la biotecnología*, Madrid: Akal.
- Matewecki, N. (2022), “Pablo Logiovine, ganador en la categoría ‘Bioarte’ del Premio Itaú Artes Visuales 2022”, en *Infobae*, recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2022/06/10/pablo-logiovine-ganador-en-la-categoria-bioarte-del-premio-itau-artes-visuales-2022/>
- Mitchell, R. (2010), *Bioart and the Vitality of Media*, Seattle: University of Washington Press.
- Page, J. (2023), *Decolonial Ecologies. The Reinvention of Natural History in Latina American Art*, Cambridge, UK: Open Book Publishers.
- Peirce, C. S. (1986), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Peirce, C. S. (1867), “Uno, dos, tres”, en Peirce, C. S., MS 721: 103-104. Disponible: <https://www.unav.es/gep/UnoDosTres.html>
- Stubrin, L. (2021), *Bioarte: poéticas de lo viviente*, Santa Fe: Ediciones UNL; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUDEBA.
- Stubrin, L. (2023), “From Mainstream Bioart to Situated Bioart. The Argentinian Case”, *Think Pieces* 2. <https://thinkpieces-review.co.uk/2023/11/15/argentina-from-mainstream-bioart-to-situated-bioart/>.
- Stubrin, L. (2023b), “Entrevista a Daniel López Del Rincón: ‘La crisis ecológica es una crisis de relaciones’”, *del prudente Saber y el máximo posible de Sabor* 18. <https://doi.org/10.33255/26184141/1665e0016>
- Stubrin, L. y M. Cattaneo (2023), “Biosemiótica y las explosiones del sentido del bioarte”, *DeSignis* 38: 99-108. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i38p99-108>
- Valente, C. y C. Vázquez (2023), “Lo viviente museificado: Tensiones y operaciones de ‘cancelación’”, *Revista Estudios Curatoriales* 16(otoño): 89-108.
- Verón, E. (1987), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (1997), “De la imagen semiológica a las discursividades”, en Veyrat-Masson, I. y D. Dayan (eds.), *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona: Gedisa, pp. 47-70.
- Verón, E. (2013), “‘El cuerpo como operador (I): la apropiación de objetos culturales’ y ‘El cuerpo como operador (II): relatos de viaje’”, en Verón, E., *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, pp. 305-333, 335-360.
- VIDA 1999-2012. *Arte y vida artificial (2012)*, Catálogo, Madrid: Fundación Telefónica.
- Von Uexküll, J. (1982), “The Theory of Meaning”, *Semiótica* 42(1): 25-82.
- Yeregui, M. (2017), “Prácticas co-creativas. Decolonizar la naturaleza”, *Artelogie* [En línea] 11. Publicado el 28 diciembre 2017. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1601>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.1601>