

LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN:
EFECTOS E INTENCIONES EN EL BIOARTE

Dr. Axel Arturo Barceló Aspeitia

abarcelo@filosoficas.unam.mx

En María Antonia González Valero (ed.) *Pros Bion. Reflexiones naturales sobre arte, ciencia y filosofía* UNAM, ISBN 978-607-02-4507-7, 2014.

La obra de arte es un artefacto a interpretar. Desde el punto de vista de la interpretación, la obra de arte no es sino un artefacto y como tal lo identificamos por ser una intervención en el medio que nos involucra como audiencia, es decir, como interpretes. En este sentido, el artefacto artístico no es distinto de casi cualquier otro artefacto (en un sentido amplio, que incluye entidades abstractas como los textos). La intervención en el medio es lo que vínculo al artefacto (y por lo tanto al arte) con lo artificial. Pero no todo artefacto es interpretable. Para ser interpretable, un artefacto debe involucrar a su audiencia, invitarla u obligarla a convertirse en intérprete. En otras palabras, para haber interpretación, la participación del interprete es absolutamente necesaria. Al involucrarse con el interprete, el artefacto debe manifestar su carácter de artefacto, es decir, no sólo debe darse a notar, sino que también debe notarse el intencional acto creativo detrás de él. Interpretar un artefacto no es más que preguntarse por qué alguien haría algo de ese tipo. Cuando vemos a alguien alzar y mover las manos con dificultad a mitad de una alberca o en el mar, interpretamos su acto como una señal de auxilio precisamente porque abducimos que la razón por la cual mueve los brazos así es para llamar nuestra atención con urgencia y que la causa probable sea porque se encuentra en peligro.¹ Esta abducción, por supuesto, es falible, es decir, podemos equivocarnos al interpretar. La interpretación es una actividad guiada por un objetivo y como tal, puede ser exitosa o no (y, además, puede ser accidentalmente exitosa o no); podemos equivocarnos la interpretar una obra de arte, y esto significa que detrás de la práctica de interpretación hay una normatividad. Que haya normatividad, es decir, que haya maneras correctas e incorrectas de interpretar no significa necesariamente que haya una única manera de interpretar o una sola interpretación que buscar. Detrás de un sólo acto, puede haber

¹ Kepa Korta y John Perry, *Critical Pragmatics: An Inquiry Into Reference and Communication*, Cambridge University Press, 2011. La relación entre contenido y obra (o signo) puede ser mimética o representacional. En otras palabras, una obra puede mimetizar su contenido, o representarlo. El modo mimético se manifiesta en obras que reproducen o recreen sus contenidos, por ejemplo, poniéndolos en escena. En este tipo de casos, obra y contenido (signo y significado) son entidades del mismo tipo; la mayoría de las veces, sin embargo, las obras meramente representan su contenido. En ambos casos, para determinar el contenido de la obra es necesario abducir la intención comunicativa del autor. Las piezas de bio-arte que discuto en este capítulo también combinan elementos de ambos tipos.

muchas intenciones. No hay que confundir la normatividad con la unicidad. Para que la interpretación tenga sentido, no es necesario que haya un sólo contenido. Sin embargo, por otro lado, sin por lo menos la ilusión de algún contenido, la interpretación no tiene sentido. El mero deambular del pensamiento alrededor de un acto u objeto no es interpretación. La interpretación es pensamiento en busca de sentido. En otras palabras, es inherente a la noción y actividad misma de la interpretación el guiarse por la búsqueda de un contenido. Su normatividad gobierna la interpretación. Esta normatividad del contenido no puede reducirse al descubrimiento de la intención del autor o la regimentación del efecto de la obra sobre su audiencia. El autor puede fallar al realizar su obra, y la audiencia puede equivocarse al reaccionar. El contenido es algo distinto, es aquello que da sentido, razón, porque a la existencia de la obra. Como tal, el contenido ocupa un espacio intermedio entra la intención del autor y el efecto de la obra sobre su audiencia. Ninguno de los dos define por sí mismo al contenido. La razón es sencilla, el hablar de intenciones y de efectos se mantiene en el campo de lo descriptivo, mientras que la noción de contenido, como hemos ya indicado, es eminentemente normativa. Es necesario, por lo tanto, introducir otra noción (normativa): la de racionalidad. El contenido de una obra de arte, como la de cualquier signo o artefacto por lo tanto, debe identificarse con aquello que una audiencia podría racionalmente abducir es la intención de su autor. Dado que la noción de racional es altamente sensible al contexto, es decir, en tanto qué sea racional abducir depende sustancialmente en el contexto en el que se realiza la abducción, cuál es el contenido de la obra también depende de manera sustancial en su contexto (el de la interpretación, más que el de la obra).

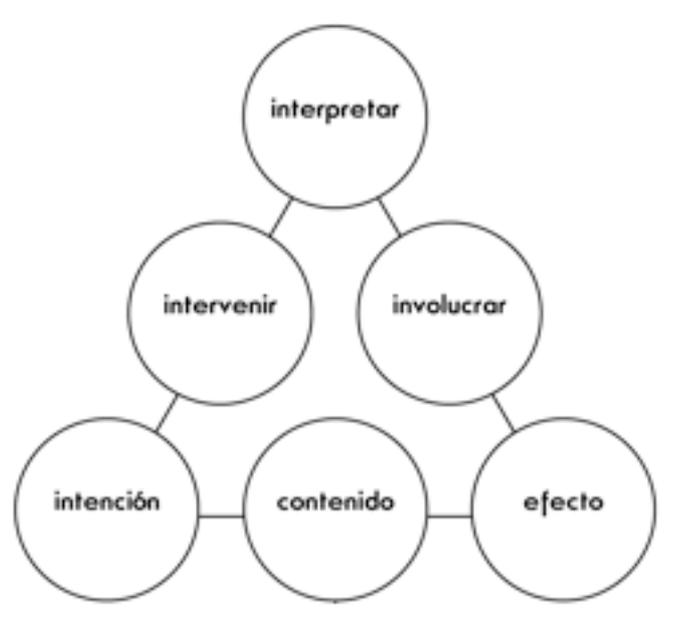


Figura 1. Elementos involucrados en la interpretación.

Que esta concepción de la interpretación es muy útil para dar cuenta de la comunicación verbal ha sido ampliamente mostrado, por ejemplo, en el trabajo de Dan Sperber y Deirdre Wilson,² recientemente también ha sido utilizada para dar cuenta de la interpretación de representaciones pictóricas, incluyendo las del arte figurativo. Sin embargo, la idea de que sirva también para dar cuenta de la interpretación de arte no figurativo ha sido poco explorada. Mi objetivo en este texto es precisamente mostrar que el modelo sirve también para dar cuenta de la interpretación de un tipo muy específico de arte no-figurativo: el bio-arte.

Que (por lo menos parte de) el arte no-figurativo es comunicativo, debe estar fuera de toda duda; mucho del arte político tiene un mensaje claro que quiere comunicar y, en este sentido, un contenido claro que identificar en el proceso de interpretación.³ En tanto que mucho del bio-arte es político, no se escapa a este paradigma. Brandon Ballengée, por ejemplo, se identifica claramente como “un artista involucrado en la preservación de la vida salvaje, [de tal manera que] la desaparición global de la biodiversidad es tanto un tema de interés como de preocupación en mi trabajo.”⁴ Esta preocupación por la biodiversidad no es una mera preocupación personal de Ballengée, como la puede tener cualquier artista o no artista; después de todo, he tomado esta declaración política de su “artist’s statement”, no de una entrevista personal o nada similar. Tal parece, por lo tanto, que uno de los objetivos de su obra artística es contribuir a la preservación de la vida salvaje y comunicar su preocupación por la biodiversidad en el planeta. Hay por lo tanto, intenciones comunicativas identificables en mucho, sino todo el bioarte actual y debe ser por lo menos parte del objetivo de la interpretación de dichas obras el identificar esta intención.

Antes de empezar, por supuesto, me parece importante decir un poco acerca de qué se entenderá por bio-arte en el contexto de este texto. En la literatura, hay muchas concepciones del bio-arte con diferentes extensiones e historia. Para mis objetivos me concentraré en lo que Rob Mitchell llama “bio-Arte Vitalista”⁵ y Adam Zaretsky llama “Vivoarte”, es decir, “cualquier producción artística que integre algún componente vivo al momento de su exhibición.”⁶ Si mi hipótesis es correcta, la interpretación de obras de bio-arte debe estar guiada, entre otras cosas, por la pregunta ¿porqué se incluye a un ser vivo, en general, o a este ser vivo, en particular, en esta obra? ¿Cuál es la razón que llevó al artista a elegir este medio para esta obra? En términos de mundos posibles, debemos

² Dan Sperber y Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell 1985 (edición revisada, 1995).

³ Lucy Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, The New Press, 1995.

⁴ Brandon Ballengée, *Artist’s Statement* (http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-35__artist_id-19.html), consultado en Febrero de 2012.

⁵ Robert Mitchell “Bioarte: Medios, Evolución y Cultura”, en este mismo volúmen, 2012.

⁶ Adam Zaretsky, “Viva Vivo! Living Art Is Dead”, *Leonardo*, vol. 37, num. 1, 2004, pp. 90-92.

preguntamos qué diferencia hace en la obra el que el material/medio que se use sean seres vivos. En algunos casos, el carácter orgánico del elemento vivo es de tal manera esencial para la identidad de la obra que es difícil imaginar como sería la obra si el ser vivo no estaría vivo (por ejemplo, si estuviera muerto o inerte), y es precisamente en esos casos cuándo es más importante preguntarse el porqué.

En este respecto, algunas piezas de bio-arte se asemejan al body art y movimientos similares; en ambos casos el medio es el cuerpo de un organismo vivo, con la diferencia de que el cuerpo manipulado en el bio-arte actual no suele ser el del artista⁷ (y, en la mayoría de los casos, tampoco el de algún otro ser humano), sino organismos inferiores, como bacterias, animales, etc. No es de sorprender que esto haya sido interpretado como estableciendo una diferencia abismal entre ambos tipos de arte, y una re-instalación del artista como creador. En el body art, se cuestionan, entre otras, la distinción entre obra y artista, obra y ejecución, etc. En el bio-arte, en contraste, la obra se distingue claramente del artista; hay una clara distinción entre el creador (activo) y su creación (pasiva, aunque viva). No es una casualidad que, para su pieza *Genesis* (1999), Kac haya elegido como punto de partida aquel pasaje de la Biblia que dice “Hagamos que el hombre ejerza dominio sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados, sobre toda la tierra, y sobre todo reptil que se arrastra sobre la tierra.”. Entre el contenido de esta afirmación y la acción del artista no hay la suficiente distancia crítica como para decir que Kac cuestiona el papel del hombre como amo de la creación, subordinado a Dios pero con dominio sobre el resto de la naturaleza. Por el contrario, uno estaría justificado en afirmar que su referencia al pasaje bíblico no tiene como sentido cuestionar o criticar la presunción de dominio del hombre sobre la naturaleza, sino re-afirmar cómo la tecnología ha reiterado y extendido dicho dominio. En este sentido, es difícil no interpretar el surgimiento y reciente progreso del bio-arte como un episodio más en la continua domesticación e ingenierización de la naturaleza. Por lo tanto, tampoco debe sorprendernos el que se critique a Kac y artistas similares de “ingenuos”⁸ e “inconsistentes”. Si efectivamente, el objetivo del bio-arte es cuestionar la bio-ingeniería y, en general, la manipulación excesiva de lo vivo; es difícil entender porque los bio-artistas se dedican, principalmente, a la bio-ingeniería y a buscar nuevas maneras de manipular lo vivo.

El 14 de Enero de 2003, el periódico inglés *The Guardian* publicó un artículo del activista estadounidense Jeremy Rifkin criticando a Kac y otros bio-artistas emergentes por estetizar la bio-ingeniería y así anestesiarse al público general frente a ella.⁹ Para Rifkin, uno de los primeros, y más reconocidos críticos de la bio-ingeniería, aún cuando la intención de los bio-artistas sea “forzar a la gente a pensar sobre las múltiples implicaciones de la nueva ciencia... es mucho más probable que la

⁷ Una de las notables excepciones es la obra *Oreja en el brazo* de Stelarc, la cual discutiremos más adelante.

⁸ Frances Stracey, “Bio-art: the ethics behind the aesthetics”, *Nature Reviews Molecular Cell Biology* vol. 10, Julio 2009, pp. 496–500.

⁹ Jeremy Rifkin, “Dazzled by the science” *The Guardian*, Reino Unido, martes 14 de Enero, 2003.

verdadera consecuencia de tales exposiciones de arte sea legitimar la idea de un nuevo movimiento de Eugenesia artística.” (Op. cit.) En escritos anteriores, Rifkin había ya relacionado a la bio-ingeniería con la Eugenesia y el Trans-humanismo, es decir, con la búsqueda de control y manipulación de los rasgos hereditarios humanos; aunque en años recientes ha matizado su postura, poniendo énfasis en los riesgos no ampliamente reconocidos de la ingeniería genética en el medio ambiente. En el texto de *The Guardian*, su preocupación era que “el mezclar ciencia genética con expresión artística puede contribuir a que el público en general acepte [productos de la bio-ingeniería como] animales clonados, transgénicos, quiméricos y bebés de diseño.” (Op.cit.)

La crítica de Rifkin al bio-arte hace eco de críticas similares a otras expresiones artísticas con similares intenciones socio-políticas. Por ejemplo, ¿cómo es posible, por ejemplo, que la representación o, aun más la presentación de un acto de violencia en el contexto de una obra de arte pueda llevarnos a cuestionarnos críticamente sobre la violencia y su papel en nuestra vida, sociedad o cultura en vez de, por el contrario, tener el efecto de estetizar la violencia y así contribuir a de-sensitarnos frente a ella?¹⁰ La pregunta es difícil de responder, tanto en el contexto de reducido del bio-arte, como en el contexto extenso del arte en general. En este mismo respecto, el bio-artista Adam Zaretsky, tal vez con un dejo de ironía, reconoce que “La sensación de ser un observador moralmente superior e independiente es práctica común, tanto del científico como del artista” (Op cit.). En el bio-arte, según Zaretsky, se combinan la arrogancia del científico con la arrogancia del artista, dos disciplinas que suelen concebirse a sí mismas (de manera romántica e idealizada) cómo si ocuparan un espacio privilegiado, mas allá del juicio y la responsabilidad moral o política.

La tensión entre las intenciones del artista y las consecuencias esperadas es central a la interpretación de todo arte no figurativo (y mucho del figurativo), y el bio-arte no es la excepción. Las observaciones de Rifkin y de Zaretsky antes citadas surgen precisamente de esta tensión. Por más que al bio-artista tenga las mejores intenciones para con su obra, es aún posible que ésta no tenga el efecto deseado en su público. Es por ello que no podemos identificar el contenido de la obra con la intención del artista, por más manifiesta que ésta sea. Si el artista busca afectar al pública de cierta manera, más le vale mejor asegurarse que su obra efectivamente tendrá el efecto buscado. No basta que el artista declare que su obra es crítica o que busca provocar la reflexión entre los espectadores, si no genera tal crítica ni provoca tal reflexión.

Es cierto que, como bien señaló la crítica Stanley Frances poco antes de morir, “colocar creaciones muta-genéticas en el espacio público de la galería permite un acceso más amplio a debates culturales complejos sobre cómo y quién es responsable de dar forma a nuestro futuro bio-tecnológico,

¹⁰ Katarzyna Kosmala, “Imagining relational violence: On taking a visual turn”, *Journal of Arts and Communities*, Vol. 2, Num. 3, 9 de Enero de 2012 , pp. 197-208. Maggie Nelson, *The Art of Cruelty: A Reckoning*, W. W. Norton & Company, 2011.

abriendo así un espacio para el diálogo crítico más allá de o entre los discursos especializados del arte y la ciencia.” (Op cit., p. 500) Sin embargo, hay una distancia grande entre permitir y promover. Uno puede muy bien estar expuesto a muchos fenómenos que no nos levantan la mínima curiosidad y, mucho menos, generan en nosotros una reflexión crítica o la necesidad de participar en un debate sobre su futuro. Aun si la obra bio-artística supera el primer obstáculo y nos llama la atención hacia las posibilidades futuras de la bio-ingeniería, se necesita mucho más para generar una reflexión crítica o debate profundo, no importa cuál sea la intención del artista.

Pero cuando hablamos de bio-arte, debemos recordar que la del artista no es la única intención relevante detrás de la obra: juegan un papel muy importante también las intenciones de los científicos e ingenieros involucrados en el proyecto; y no sólo ellas, también las de instituciones e individuos que financian los comúnmente caros proyectos bio-artísticos. Tomemos como ejemplo la obra Oreja en brazo de Stellarc, en la cual se cultivo una oreja artificial con tejido del mismo artista, la cual le fue luego colocada en el brazo. En la realización de la obra, estuvo involucrado el equipo quirúrgico de los doctores Malcolm A. Lesavoy, Sean Bidic y J. William Futrell, además de la supervisión de Wayne A. Morrison durante el tratamiento posterior a las operaciones quirúrgicas y el apoyo del Dr. Ramon Llull para el proceso de cultivo celular. Además de el equipo médico y científico, el proyecto involucro el trabajo de coordinación de Jeremy Taylor, a nombre de la empresa productora cinematográfica October Films, la fotografía de Nina Sellars y el trabajo de modelado y animación tridimensional del laboratorio de información espacial y arquitectura del Instituto Tecnológico de Masachussetts. Finalmente, el canal de televisión Discovery US patrocino el proyecto, dentro de su serie de documentales “Medical Mavericks”. En una conferencia asociada a la exhibición Trauma en la galería GV de Londres, en la cual se presentó la obra, Stelarc comento: “Aparentemente, en la sala de operaciones, mientras me cosían la oreja, escuché a los cirujanos discutir la obra. Uno afirmo “esto tal vez sea una obra de arte, pero si es así, nosotros debemos ser los artistas.”¹¹

Así cómo las intenciones del rotulista contratado para pintar un letrero en un muro importan poco a la hora de determinar su contenido, uno podría pensar que sólo las intenciones del artista importan a la hora de determinar el contenido de una obra de arte; que hay una distinción clara entre artistas y técnicos, y que los segundos pertenecen a los medios de los que hacen uso los primeros para expresarse en sus obras. Sin embargo, es claro que el arte contemporáneo no es como pintar carteles, y que una de las distinciones clásicas más difíciles de dibujar (especialmente en el bio-arte, como Robert Mitchell (Op. cit.) bien ha enfatizado) es la que separa al medio de la obra o el medio del artista (como en el caso de obras como Oreja en el brazo). La naturaleza compleja y colectiva del bio-arte demanda una concepción compleja y múltiple de contenido.

¹¹. Alice E. Vincent, “Bioart: Science, Art Or Just Playing God?”, *The Huffington Post*, Estados Unidos, Febrero 21, 2012.

Aún sin meterse en el espinoso debate de quién es el artista en obras colectivas como ésta, es importante reconocer que con el número de personas involucradas aumenta también el número de intenciones que dilucidar, y el caso de la Oreja en el Brazo es especialmente ilustrativo en este respecto. Por principio de cuentas, el equipo de médicos detrás de la prótesis de Stelarc está formado exclusivamente por cirujanos plásticos, una de las ramas más controvertidas de la medicina moderna. Adicionalmente, Sean Bidic y William Futrell no son los típicos cirujanos plásticos. Además de sus estudios en medicina general y cirugía plástica, la formación académica del Dr. Bidic contiene una maestría en Bellas Artes y estancias de investigación en el instituto de robótica e ingeniería de sistemas complejos y en el centro de investigación interdisciplinaria STUDIO de la universidad de Carnegie Mellon. Con estos antecedentes, es difícil pensar en Bidic como un personaje meramente auxiliar, cuya contribución al proceso de creación de la oreja en el brazo haya sido meramente técnico. “Nosotros debemos de ser los artistas”, escucho decir Stelarc, pero no logró identificar de quién era la voz de estas palabras. William Futrell, por su parte, además de haber sido presidente de la asociación estadounidense de cirugía plástica, es considerado uno de sus innovadores más notables. Impulsor de la ingeniería genética y de su uso dentro de la cirugía plástica, en un perfil publicado en el periódico británico *The Observer*, se habla del Futrell como un cirujano plástico “muy alejado de las rinoplastias y los implantes de pechos”, más interesado en “las posibilidades de descifrar el genoma humano, la robótica, el cultivo de células madres de la grasa, la ingeniería de tejidos, la cirugía sin anestesia, la cicatrización acelerada o la completa abolición de las cicatrices.” Una vez más, en el artículo aparece mencionado el trans-humanismo y se compara a Futrell con el Dr. Frankenstein.¹²

Volvamos a Rifkin. ¿Es el bio-arte una especie de propaganda en pro de la bio-ingeniería? La respuesta no es sencilla. Hurgando un poco en sus antecedentes, es fácil ver que Lesavoy, Bidic y Futrell no son nada ingenuos respecto a la imagen pública y los cuestionamientos éticos que rodean a la cirugía plástica y la bio-ingeniería entre el público no especialista. Por lo menos Lesavoy y Futrell han aparecido frente a las cámaras y micrófonos como representantes de dichas disciplinas. En el 2002, Malcolm Lesavoy fue uno de los primeros cirujanos plásticos que participaron en el controvertido programa de televisión “Extreme Makeover” de la cadena norte-americana de televisión ABC. Como presidente electo de la asociación estadounidense de cirugía plástica, Futrell participó en 2001 en un panel de discusión sobre la investigación con células madres en el popular programa de televisión de Charlie Rose. Aún sin un statement explícito como el de Stelarc, es razonable afirmar que parte de su motivación para participar en la obra de bio-arte en cuestión era mejorar la imagen pública de sus respectivas disciplinas. Después de todo, dudo que los doctores no fueran conscientes del inminente impacto mediático de la obra – recordemos que había cámaras durante la operación, y que uno de los

¹². “The Flying Doctor”, *The Observer*, Reino Unido, 11 de noviembre 2001.

patrocinadores era un canal de televisión – y que no hayan sopesado las posibles consecuencias de su participación en la percepción general de las técnicas médicas utilizadas.

Es difícil generalizar sobre las motivaciones generales de los artistas que participan en obras de bio-arte, pero no es muy aventurado conjeturar que las intenciones de los artistas suelen ir en consonancia con las de los científicos involucrados. En el caso de la Oreja en el brazo, por ejemplo, es clara la actitud positiva de Stelarc frente a la bioe-ingeniería y la prostética. Al presentar su obra, el artista realza los aspectos positivos de estas técnicas, llegando a afirmar que gracias a ellas ahora somos capaces de producir “órganos externos adicionales para funcionar mejor en el terreno tecnológico y mediático que ahora habitamos.”¹³ No es de sorprender, por lo tanto, que Lesavoy, Bidic y Frutell quisieran contribuir con él en su proyecto.

Mientras más difícil es distinguir entre arte, ciencia y tecnología, más difícil es distinguir la intención artística de la científica o tecnológica. Proyectos como “Imaging biodiversity” de Brandon Ballengée y Stan Sessions (profesor de biología de Hartwick College) se ubican precisamente en ese espacio gris donde se desdibujan los límites entre las tres. Brandon Ballengée es bastante explícito al respecto cuando señala que su trabajo “busca borrar los límites, de por sí ya ambiguos, entre el arte ambiental y la investigación ecológica.” (Op. cit.) A decir verdad, mucho de su trabajo artístico no puede sino ser considerado también científico; tanto así que el resultado de su investigación sobre deformaciones en anfibios se publicó en el *Journal of Experimental Zoology* (2009) bajo la autoría conjunta de de Ballengée y Sessions. La obra de Ballengée es tanto ciencia como arte.

Casos como el de Ballengée y Sessions muestran que, en el bio-arte, la interacción entre arte, por un lado, y ciencia y tecnología, por el otro, no fluye en una sola dirección. Mucho del bio-arte no es sólo bio-ingeniería y ciencia *aplicadas* al arte. Mucho del bio-arte busca afectar activamente a la ciencia biológica y al bio-ingeniería en varias de sus dimensiones. En casos como el de Ballengée, por ejemplo, se busca que al obra de bio-arte produzca y divulgue el conocimiento bio-científico. Pero en otras ocasiones, la intención es *dirigir* o de alguna manera afectar el desarrollo futuro de la ciencia biológica y la bio-ingeniería. Así es como presenta este objetivo el colectivo de investigación bio-artística Symbiotica:

“Biology is evolving from a phase of discovery into a phase of creativity and utilization. The effects on society will be profound. Hands on wet biological art is starting to be seen as valid means of expressing cultural and artistic perceptions as well as exploring neglected areas in biological research.”¹⁴

¹³. Stelarc, “Ear on Arm” (<http://stelarc.org/?catID=20242>) consultado el 9 de marzo de 2012.

¹⁴. Symbiotica Research Group, “Fish and Chips/MEART”, (<http://www.fishandchips.uwa.edu.au/>) y (<http://www.adl.gatech.edu/research/xdisc/site1/fishnchips.html>), consultada el 1 de marzo, 2012.

Al hablar de “áreas de investigación ignoradas”, *Symbiotica* da voz a una crítica común del bio-arte hacia el quehacer biocientífico y tecnológico actual. Se le critica el no desarrollar áreas de investigación que, de no ser por los bio-artistas, serían ignoradas. La misma crítica aparece expresada de manera aún más clara en el proyecto Laboratorio Argentino de Bio-Arte, de la Universidad Maimónides. Al anunciar la inauguración de dicho laboratorio, la mencionada universidad argentina declaró que lo que se pretende con él es “brindar a los investigadores y artistas, la oportunidad de generar exploraciones basadas en la curiosidad, sin las demandas y restricciones asociadas a la actual cultura de la investigación científica, sin perder de vista las cuestiones éticas.”¹⁵ Aún sin ser explícitos respecto a qué “demandas y restricciones” se refieren, en el mensaje de la Universidad Maimónides se deja vislumbrar una visión de la “actual cultura de la investigación científica” en la cual ésta debería liberarse de esos compromisos que no le permiten guiarse sólo por la curiosidad de los investigadores, ni aceptar más límites que los que le impone la ética. Uno no necesita compartir esta opinión del quehacer científico actual para reconocer aquí un diferente tipo de intención: la intención de guiar a la ciencia y la ingeniería biológicas a nuevos desarrollos que, de no ser por el bio-arte, tal vez no desarrollarían. El objetivo es hacer a la ciencia y la tecnología *más* como el arte, o por lo menos, más como el arte, tal y como lo conciben colectivos como Symbiotica y el Laboratorio Argentino de Bio-Arte, es decir, como una empresa de exploración guiada ante todo por la curiosidad de sus practicantes. No por nada que, detrás las declaraciones de intenciones que acompañan a las obras de bio-arte, la crítica Frances Stracy haya encontrado el espíritu de curiosidad de quién hace algo simplemente porque se puede hacer:

“Reading through catalogues and interviews with bio-art practitioners, their rationales and justifications for turning life into art often remain hidden behind aestheticism or scientism, or rather glib ‘because I can’ attitudes.” (Op. cit. p. 496)

¿Cómo se interpretan entonces las obras de bio-arte? En este breve ensayo he tratado de explorar la hipótesis de que nuestra interpretación de este tipo de obras no es distinto del de otros actos humanos comunicativos, independientemente de que sean lingüísticos o no. En el acto de interpretación, buscamos identificar la intención comunicativa que más racionalmente deba atribuirse al autor para explicar sus actos. La interpretación se complica, por lo tanto, en tanto el bio-arte es una empresa heterogénea y colectiva, que involucra, entre otros, a artistas, científicos, médicos, ingenieros, instituciones educativas, mediáticas, etc. En este texto ofrezco apenas mis primeras reflexiones alrededor de algunas de las cuestiones, cuestiones que a mi parecer es necesario elucidar para llevar a cabo esta tarea, aunque debo reconocer que aún quedan más preguntas abiertas que las que encuentran respuesta en estas líneas.

¹⁵. Laboratorio Argentina de Bio-Arte, “Qué es el BIOLAB?”

(<http://www.maimonides.edu/investigacion/biolab/index.html>) consultada el 9 de marzo, 2012.