



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

MEMORIA PARA OPTAR AL
TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTES
CON MENCIÓN EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

**La obra de Carsten Höller en el contexto biopolítico:
Reflexiones desde la Estética Relacional y el diálogo arte-ciencia**

Tania L. Orellana Muñoz

PROFESOR GUÍA:
Rodrigo Zúñiga Contreras

Santiago de Chile
Marzo de 2009

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Estética Relacional	10
El Paradigma Relacional	11
Las Paradojas del Enfoque Relacional	17
Lo Relacional en la Obra de Höller	22
Capítulo 2: Arte y Ciencia en la obra de Höller	31
Arte y Ciencia en Höller: ¿una relación forzada?	32
El Beneficio de la Duda	41
El Gen Egoísta	45
¿Arte despiadado?... los Límites de la Ciencia y el Arte	50
Capítulo 3: La Obra de Höller en el Contexto Biopolítico	56
El Paradigma Biopolítico	57
Relaciones de Dominio: una Casa para Animales y Personas	64
Alcances sobre la percepción y configuración del tiempo en Höller	73
Conclusión	76
Bibliografía	88

Índice de Figuras

Capítulo 1: Estética Relacional

Carsten Höller, <i>Trapezoid Swinging Room</i> (2004/2005)	24
Carsten Höller, <i>The Pinocchio Effect</i> (1994/2000)	25
Carsten Höller, <i>Hard, Hard to be a baby</i> (1992)	27
Carsten Höller, <i>Test Site</i> (2006-2007)	29
Carsten Höller y Rosemarie Trockel, <i>A House for pigs and people</i> (1997)	29

Capítulo 2: Arte y Ciencia en la Obra de Höller

Annie Cattrell en colaboración con Mark Lythgoe, <i>Seeing and Hearing</i> (2001/2002)	37
Ken Rinaldo, <i>Autopoiesis</i> (2000-2004)	38
Carsten Höller, <i>Phi Wall</i> (2002-2004)	39
Carsten Höller, <i>Umkehrbrille (Upside-Down-Goggles)</i> (1994/2001)	39
Carsten Höller, <i>Solandra Greenhouse</i> (2004)	41
Carsten Höller, <i>Trapezoid Swinging Room</i> (2004/2005)	43
Carsten Höller, <i>Three-Fold Delayed Infrared Room</i> (2004/05)	44
Carsten Höller, <i>Killing Children I, 220 volt</i> (1992)	49

Capítulo 3: La Obra de Höller en el Contexto Biopolítico

Diagrama de la obra <i>A House for pigs and people</i>	65
Carsten Höller y Rosemarie Trockel, <i>A House for pigs and people</i> (1997)	66
Vista del "lado" de los cerdos	66
Carsten Höller y Rosemarie Trockel, <i>A House for pigs and people</i> (1997)	66
Vista del "lado" de las personas	66
Carsten Höller y Rosemarie Trockel, <i>A House for pigs and people</i> (1997)	66
Visión general de la obra	66
Carsten Höller y Rosemarie Trockel, <i>Mückenbus</i> (1996)	70
Carsten Höller y Rosemarie Trockel, <i>Eyeball: A House for Pigeons, people and rats</i> (1996/2000)	71
Dan Graham. Esquema de la obra <i>Time Delay Room I</i> (1974)	74



Introducción

Introducción

Desde el arte objetual, procesual y conceptual, hasta las últimas formas de desmaterialización en la presente década, las producciones artísticas han experimentado una ampliación y mixtura de formatos. En esta línea, los artistas han trabajado con la apropiación de imágenes, los medios virtuales y una materialidad diversa, que en la actualidad se extiende incluso al campo de la genética y de la materia viva. En este contexto, se han incorporado no sólo objetos sino procesos de diferente índole, tradicionalmente ajenos al campo del arte, que incluyen por ejemplo procedimientos científicos, tecnologías, actividades comerciales y de servicios, entre otros, encontrándonos con obras que instalan en un determinado lugar de exhibición -museo, galería, espacios públicos- operaciones que al ser descontextualizadas pierden su función original –con respecto a la actividad en la que surgen- adquiriendo un valor estético.

Algunas de estas producciones se caracterizan por su ejecución en tiempo real y por la incorporación del espectador en un rol más activo, al ser interpelado a salir de su posición de observador y participar de diferentes formas en la obra. De esta manera, el “sentido” de la obra no descansa sólo en la intención del artista, sino también en el espacio de interacción abierto por ésta y por ende, en el “usuario” que en muchos casos es quien activa o concreta el trabajo.

En este escenario se insertan las obras del artista belga Carsten Höller, cuyo trabajo tiene como particularidad la inclusión de conocimientos, elementos y procedimientos del área de la ciencias, específicamente de la biología – botánica, entomología, etología y fisiología humana y animal- articulados en dispositivos en donde el visitante participa como objeto de experimentación científica.

Uno de los planteamientos teóricos que ha abordado este tipo de prácticas es la *Estética Relacional* propuesta por el crítico francés Nicolas Bourriaud. Bajo el prisma relacional, este autor ha reunido y analizado el trabajo de diferentes artistas, entre ellos el de Carsten Höller, quien en el año 1996 participó en la exposición colectiva *Traffic* en

CAPC Bordeaux, Francia, curada por Bourriaud¹. El crítico centra su atención en el carácter convivial, participativo e interactivo de las obras desarrolladas a partir de la década de los noventa, hablando de un arte que pone énfasis en las relaciones humanas y en su contexto social: “El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear con su público, o en la invención de modelos sociales”².

Para Bourriaud, las relaciones generadas por este encuentro de subjetividades constituyen nuevas “formas artísticas” –*meetings*, citas, manifestaciones, tipos de colaboración, entre otras- cuyo valor va más allá de lo que denomina el “consumo estético”, reservando para el arte un potencial y rol político. De esta manera, la propuesta de Bourriaud posiciona al arte en un lugar especial dentro del contexto social, definiendo a la obra de arte como “intersticio” entendido como “espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema integrado de manera más o menos armoniosa y abierta al sistema global”³.

Los trabajos de Höller pueden ser leídos, efectivamente, desde una óptica relacional; sin embargo, este enfoque considera y nos permite abordar sólo algunos aspectos de su obra, como por ejemplo el carácter interactivo de sus dispositivos y la incorporación de procedimientos, técnicas y conocimientos generados en campos distintos al arte, los que se transforman en materia prima y recursos de la obra. No obstante, los postulados y principios esgrimidos por el modelo relacional distan mucho de la estrategia de Höller, partiendo por la misma importancia que tienen dentro de este paradigma las formas de relación entre los sujetos.

Por otra parte (considerando la producción artística en general), el enfoque relacional presenta varios contrapuntos, derivados principalmente, de la situación paradójica del arte en el contexto social actual. Bourriaud plantea que el arte no constituye una esfera autónoma de producción simbólica, ya que “la red de arte es porosa, y son las relaciones de esta red con el conjunto de los campos de producción las que determinan su evolución”⁴. Esta condición “abierto” del arte se contrapone con su posición privilegiada, “cerrada”, en cuanto espacio que garantiza libertad e

¹ Las obras de estos artistas han sido tratadas tanto en *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, ed., 2006) como en *Post producción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, ed., 2004).

² Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

independencia frente a los mecanismos globales que operan en el contexto de lo que Brea define como la era del capitalismo cultural, caracterizado por la confluencia de las industrias culturales, de información y de las comunicaciones, en donde el arte ha perdido su primacía como productor simbólico⁵. Al respecto, podríamos preguntarnos ¿por qué debiera ser el arte un espacio que garantice la convivencia y que de paso a nuevas formas de sociabilidad si en él operan los mismos mecanismos de poder que en el resto de la sociedad?

Retomando el trabajo de Höller, si bien en sus obras la participación del visitante es clave, más que abrir un espacio relacional en cuanto a "formas" de encuentro o sociabilidad, sus trabajos constituyen dispositivos en donde se incorporan operaciones de un campo de conocimiento muy específico como es la ciencia (por ejemplo de la Teoría de la Gestalt y el Fenómeno Phi definido por Max Wertheimer e investigaciones sobre la visión de George Stratton), dispuestos para que el visitante pase de ser observador a experimentador en primera persona. Lo que ha sido graficado por Jennifer Allen como experimentación por una vía completamente íntima y una oportunidad para que el espectador tenga una experiencia de la historia de la ciencia en sí mismo⁶. Esto se puede apreciar en trabajos como *Trapezoid swinging room* (2004/2005), *Phi Wall* (2002/2004) y *Solandra Greenhouse* (2004) en donde el visitante se somete a estímulos somato-sensoriales que alteran sus sentidos y evidencian los mecanismos que están detrás de la percepción del entorno y de nuestra corporalidad, e incluso de las propias emociones, como en el caso de la última obra.

Este vínculo entre arte y ciencia en la obra de Höller no deja de ser controversial si consideramos el contexto bioético actual, en donde existen fuertes cuestionamientos a la experimentación con animales como parte del quehacer científico y en donde el desciframiento del genoma humano ha agudizado el debate sobre los límites de la manipulación e intervención de la vida. Al respecto, la experimentación con seres humanos, que incluye procedimientos de alteración y estimulación física, química y psicológica (como los aplicados por Höller), está sujeta a un conjunto de normas y regulaciones dentro del campo biomédico. Entonces, ¿cómo podemos leer los trabajos de Höller en donde el espectador se transforma en la materia viva que será "puesta a prueba" a través de estímulos que actúan a nivel fisiológico? ¿Qué sucede con los límites

⁵ José Luis Brea, *El Tercer Umbral*, 2003. Disponible en <http://www.eltercerumbral.net> [consulta: julio de 2007].

⁶ Jennifer Allen, *20/20*. En: *Carsten Höller. Logic* (Londres: Gagosian Gallery, 2005), pp. 1-30.

éticos cuando las operaciones propias de la experimentación científica se trasladan al campo del arte? ¿Se encuentra el arte en un sitio de exención ética en favor de un valor estético?

Al respecto, el mismo Bourriaud en su libro *Estética Relacional* hace alusión a esta problemática, definiendo el arte contemporáneo como un lugar de importación de métodos y de conceptos, una "zona de hibridaciones" que ofrece un "derecho de asilo" inmediato a las prácticas que se apartan de la norma y que no encuentran su lugar en su lecho natural (citando a Robert Filliou del movimiento FLUXUS). De esta manera, a juicio de Bourriaud, muchas de las obras importantes de estas tres últimas décadas sólo llegaron al campo del arte porque habían alcanzado un punto límite en otros dominios⁷.

Desde otra perspectiva, menos optimista que la visión de Bourriaud con respecto a las prácticas artísticas contemporáneas, Paul Virilio, en su ensayo *Un Arte Despiadado*, señala: "¿Ética o estética? Tal es la pregunta de este fin de milenio. En efecto, si la libertad de expresión científica no tiene más límites que la ARTÍSTICA, ¿dónde se detendrá mañana la inhumanidad?"⁸. El autor critica lo que denomina lo deshumanizado del arte contemporáneo, centrándose en el paso desde un arte de representación a uno de presentación en tiempo real (experimentado principalmente a partir de la incorporación de lo audiovisual en las artes plásticas), en donde las formas y materiales que tradicionalmente dieron sustento a la escultura o la pintura, dan paso a la incorporación de otros recursos representacionales "ajenos" al campo del arte, que ponen énfasis en la experiencia de la obra como fenómeno. En este sentido, Virilio plantea que a partir de los sucesos vividos durante el siglo XX (guerras, holocausto, etc.) se ha instaurado una estética del horror y de profanación de las formas y cuerpos, en un arte que busca romper límites y tabúes, situación en que la ética y la estética se enfrentan.

Esta visión da cuenta de parte de la problemática ética en el arte y nos permite abordar un aspecto de la producción de Höller, en tanto sus dispositivos ponen énfasis en la experiencia del sujeto que interactúa o se "somete" a ellos, relevando la obra en tanto fenómeno. Sin embargo, ¿podemos situar los trabajos de Höller dentro de un arte deshumanizado? El planteamiento de Virilio no responde a la complejidad y extensión de la relación arte-ciencia en la producción de Höller, y a su vez (aplicado a las

⁷ *Estética Relacional*, p. 128.

⁸ Paul Virilio, *Un arte despiadado*. En: *El Procedimiento Silencio* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 2005), p. 79.

producciones artísticas en general), nos conduce a una encrucijada, al descartar las obras que no obedecen a categorías tradicionales, clausurando de antemano la reflexión y discusión con respecto al estatuto material de éstas, a los límites del arte y a su potencial en cuanto productor de subjetividad.

Además del carácter fenoménico de los trabajos de Höller, en el marco de la experimentación científica llevada al arte, estos dispositivos tienen como denominador común una alta cuota de humor y una constante presencia de lo lúdico, como sucede por ejemplo en *Hard, hard to be a baby* (1992), *Killing Children I*, *220 Volt* (1992) y *Killing Children II Bicycle Bomb* (1992), donde Höller ironiza con el tema de la niñez, o en *Mirror Carousel* (2005), *Amusement park* (2006) y *Test Site* (2006-2007), instalaciones que invitan al juego y en las que el artista utiliza artefactos-símbolos de la diversión infantil (carruseles, parques de diversión, toboganes).

Esta característica introduce un nuevo elemento de análisis que sin duda complejiza este nudo ético-estético señalado en los párrafos que anteceden y que perfila su trabajo hacia otro camino, distinto al señalado por Virilio, en la medida en que Höller sustrae el carácter utilitario de estos conocimientos científicos transformándolos en experiencias y sensaciones que se enmarcan en un tiempo de juego, que se ofrece al visitante para el disfrute personal.

¿Qué nos plantea entonces Höller?: visitantes que someten sus cuerpos a alteraciones fisiológicas, que con sarcasmo son invitados a un espacio de "juego", pero por sobre todo, trabajos en los que el elemento central es la duda, "inducida" en el público que interactúa con sus dispositivos, actuando tanto a nivel fisiológico como a nivel de hábitos y prácticas normalizadas en nuestro comportamiento. De esta manera, se podría pensar que la estrategia de Höller busca generar incertidumbre y quiebres con respecto a las bases de nuestra constitución biológica y comportamiento social; en este sentido, ¿podemos asumir sus trabajos como dispositivos críticos que desarticulan o reafirman prácticas, conocimientos y quehaceres culturales y sociales?

Una respuesta a estas conjeturas se delinea desde el campo de la biopolítica, temática ampliamente trabajada por Foucault, que reconoce a la vida y lo viviente

como los retos de las nuevas luchas políticas y estrategias económicas⁹. La biopolítica plantea un nuevo ordenamiento, articulación y estrategia de los poderes, abocados al dominio de la vida en todas sus formas de acción y reproducción, a partir del “descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder”¹⁰. En este contexto, la concepción negativa del poder, operando desde una estructura central a través de la prohibición, la censura y el castigo, es decir, como “puro límite trazado a la libertad”, es refutada por un poder heterogéneo que opera a través de mecanismos positivos que permiten e inducen discursos, placeres y saberes. Estos mecanismos obedecen a una analítica de control de los cuerpos, las conductas y la vida¹¹.

El escenario planteado por Foucault con respecto a las mallas de poder es complejo y concibe que una sociedad “no es un cuerpo unitario en el que se ejerzan un poder y solamente uno, sino que en realidad es una yuxtaposición, un enlace, una coordinación y también una jerarquía de diferentes poderes, que sin embargo persisten en su especificidad”¹².

Para Foucault no existe biopoder sin resistencia y ésta “nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”, ya que las relaciones de poder tienen un carácter “estrictamente relacional”¹³. Las formas de resistencias y respuestas frente a la coerción de los biopoderes, que se mueven en pro de un control total del cuerpo como ejercicio de dominio de las conciencias y de la vida hasta en sus menores intersticios, corresponden a la “libertad” y “capacidad de transformación” radicada en el sujeto e implicada en los “ejercicios de poder”¹⁴. Las resistencias son caracterizadas por Foucault como “puntos móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreductibles”¹⁵.

⁹ Mauricio Lazzarato, *Del Biopoder a la Biopolítica*, 2003. Disponible en <http://sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm> [consulta: mayo, 2007].

¹⁰ Michel Foucault, *Vigilar y Castigar* (Madrid: Siglo Veintiuno, ed., 1984), p. 140.

¹¹ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, ed., 2006), p. 92.

¹² Michel Foucault, *Las Mallas del Poder*. En: *Estética, ética y hermenéutica* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 1999), p. 239.

¹³ *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber*, p. 116.

¹⁴ Lazzarato, op. cit.

¹⁵ *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber*, p. 117.

De esta forma, es posible realizar un análisis de las obras de Höller desde la óptica biopolítica, en tanto el artista trabaja directamente con lo biológico (humano y también animal) en dispositivos que, por una parte, evidencian los mecanismos que subyacen a las formas de percepción de nuestro cuerpo y entorno, y que por otra, cuestionan y/o establecen quiebres en las concepciones y discursos que hemos interiorizado en nuestro saber y prácticas. Es así como la obra *A House for pigs and people* (1997), trabajo realizado en conjunto con Rosemarie Trockel para "Documenta X" en Kassel, Alemania, sin perder el carácter de experimentación de las obras de Höller, nos induce al cuestionamiento de las relaciones de dominio y poder sobre los animales, las formas de producción e implicancias de comer animales y el trasfondo social, político y filosófico que está detrás de estas acciones.

De igual manera, podemos abordar obras como las mencionadas *Mirror Carousel* (2005), *Amusement Park* (2006) y *Test Site* (2006-2007), que ofrecen un espacio y tiempo para el juego, relevando el valor de la experiencia como puro momento de placer por sobre la funcionalidad¹⁶, no sólo con respecto al ejercicio científico, sino también en cuanto a la organización del tiempo en sociedades en que el éxito, la eficacia, eficiencia y productividad se erigen como referentes para nuestro quehacer y comportamiento.

Al respecto, y retomando la dinámica de los mecanismos y resistencia a los biopoderes planteada por Foucault, ¿es posible leer los trabajos de Höller como espacios de resistencias? ¿Son ellos una evidencia, una constatación o una desarticulación de las operaciones de los mecanismos de control en el escenario biopolítico actual?

A partir de lo expuesto y de las interrogantes y supuestos planteados, el presente trabajo se propone realizar un análisis de la obra del artista belga Carsten Höller tomando como ejes estructurantes la Estética Relacional, la vinculación arte-ciencia y el enfoque biopolítico. El informe está dividido en tres apartados. En el primero, se aborda el paradigma relacional, recogiendo las ideas de Bourriaud y también los contrapuntos de este planteamiento aplicado a los trabajos de Höller, estableciendo como fondos de contraste, por una parte, las perspectivas de José Luis Brea con respecto al contexto socio-cultural, a partir del diagnóstico que realiza en torno al concepto de "capitalismo cultural", y por otra, la lectura y crítica a la Estética Relacional, centrada en la figura de

¹⁶ Al respecto, Daniel Birnbaum ve en los trabajos de Höller una crítica al utilitarismo global y a la competitividad capitalista, al establecer una forma de placer que no obedece o no se relaciona con las fluctuaciones del mercado. Daniel Birnbaum, *And...And...And...* (En: *Carsten Höller. Logic*, pp. 27-31).

Dominique Baqué (quien dentro de este ejercicio ha tratado la obra de este artista). Se trabajan obras de Höller de inicios de la década del 90 como la serie *Killing Children* (1992) y también obras recientes como *Test Site* (2006-2007).

En un segundo capítulo, se analiza la relación arte-ciencia (incluyendo la problemática ética-estética) en los trabajos de Höller. El estudio se focalizará por una parte, en la incorporación de conocimientos y prácticas del campo de la ciencia en sus producciones y en las interrogantes que abre este desplazamiento desde su quehacer científico como doctor en ciencias agrícolas hacia las prácticas artísticas, y por otra, a la situación de sus obras como campo de exención ética en "beneficio" de un valor estético. Se incluye la perspectiva de Virilio y Bourriaud, así como algunos aspectos del enfoque biopolítico y en particular, el planteamiento del neodarwinista Richard Dawkins, en la vinculación de su teoría con el pensamiento de Höller (que ha sido abordado por algunos críticos como la misma Baqué y David Perreau). Se trabajan obras en las que el visitante se torna sujeto-objeto de testeo y en las que Höller se centra en la experimentación (como parte del método de las ciencias) aplicando, por ejemplo, técnicas, principios y conocimientos de diferentes teorías y procedimientos científicos como el fenómeno Phi, la Teoría de la Gestalt y los mecanismos que regulan y explican el funcionamiento de nuestro sistema somato-sensorial, como *Trapezoid swinging room* (2004/2005), *Phi Wall* (2002) y *Solandra Greenhouse* (2004). Además, se realiza una relectura de los trabajos de la serie *Killing Children* (1992), a partir del diálogo y productividad del pensamiento de Dawkins en relación a la obra de Höller.

En el último capítulo se aborda la producción de Höller desde la óptica biopolítica, tomando como base el planteamiento de Foucault y los posteriores trabajos de Lazzarato, Agamben y Zúñiga. El análisis se enmarca en la dinámica de los biopoderes y las resistencias, y pretende dar cuenta de las implicancias y potencialidades que tienen estas producciones en el contexto de la imbricación de la vida natural en la vida política. Se consideran específicamente las obras *A House for pigs and people* (1997), vinculada a *Mückenbus* (1996); *Eyeball: A House for Pigeons, people and rats* (1996/2000); así como el trabajo *Trapezoid swinging room* (2004/2005).



Capítulo 1

Estética Relacional

El Paradigma Relacional

La *Estética Relacional* ha tenido como su principal exponente al crítico francés Nicolás Bourriaud, quien bajo este paradigma se ha centrado en el análisis de las producciones artísticas desarrolladas a partir de la década de 1990, que enfatizan lo interactivo y relevan las formas de encuentro y comunicación propiciadas en el espacio del arte¹⁷.

Una de las primeras aristas que es necesario abordar para introducirnos al pensamiento de Bourriaud, es la que concierne al concepto de lo "relacional". El autor señala que el arte es un campo relacional en la medida en que "*presenta un sistema de posturas diferenciadas que permite leerlo*" (citando al sociólogo francés Pierre Bourdieu) y define a la obra como un "*lugar geométrico*" de articulación de diferentes enfoques y visiones entre remitentes y destinatarios¹⁸.

Bajo esta perspectiva, la condición relacional de una obra no se limita a las producciones de la última década. La obra de arte es de por sí relacional, sea ésta un objeto de contemplación o un dispositivo que requiera o incite una participación activa del espectador, en tanto, en palabras de Bourriaud, implica siempre un diálogo y vínculo entre posiciones, razón por la cual podemos decir que su interpretación, significación o productividad no se agota en un momento y tiempo determinado, perpetuándose en la medida en que se mantienen las condiciones para que se presenten estos lazos.

Entonces, ¿cuál es la particularidad de las obras relacionales? A juicio de Bourriaud, la diferencia radica en el carácter de las "relaciones" que se configuran "en" y "a partir" de las producciones artísticas desarrolladas desde la década de 1990 en adelante, ya que el acento de estos trabajos se encuentra en las relaciones humanas, no como estrategia o recurso, sino como finalidad.

¹⁷ Las bases y aspectos medulares de esta teoría se encuentran en los libros *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, ed., 2006) y *Post producción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, ed., 2004) en donde el autor también expone los procedimientos ocupados por los artistas relacionales en sus obras y las implicancias y potencialidades de éstos en el contexto socio-cultural actual.

¹⁸ *Estética Relacional*, p. 29.

Al respecto, el autor no se refiere sólo a la vinculación del artista con su público sino a la articulación del conjunto de personas que se reúnen en el espacio-tiempo abierto por esta obra y a las formas de encuentro que se desarrollan o reproducen en este mismo¹⁹. Sobre esta base, define la obra relacional como “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo”²⁰.

Bajo este prisma, Bourriaud reúne las producciones de un grupo de artistas con propuestas conceptual, material y formalmente disímiles, pero que a su juicio tienen como denominador común el facilitar, generar y/o llevar al espacio de exhibición modelos de sociabilidad²¹. Estas instancias de encuentro constituyen “formas artísticas plenas”. Entre ellas se encuentran los *meeting*, citas, manifestaciones, tipos de colaboración entre personas, juegos, etc., prácticas y recursos que se han hecho comunes en parte importante de los trabajos contemporáneos.

En cuanto a la noción de forma, ésta no se reduce al aspecto material y asible de la obra. Bourriaud define la forma como “encuentro duradero” que articula momentos de subjetividad en determinadas experiencias, constituyendo “unidades coherentes” que presentan dependencias internas. Al respecto, plantea que existe un vacío categorial para abordar y analizar las obras actuales, ya que la definición de forma en el contexto de una estética formalista o de su concepción como un complemento en la dualidad forma-contenido están desfasadas conceptualmente con respecto a las dinámicas esencialmente relacionales y dialógicas que caracterizan las obras actuales²².

En esta línea, el crítico postula que el análisis del arte contemporáneo debe referirse más que a formas a “formaciones”, ya que los artistas no crean o presentan objetos sino dispositivos, que proveen de un espacio y/o modelan e inducen formas de encuentro. Por esta razón, señala que “la esencia de la práctica artística residiría así en la

¹⁹ Bourriaud plantea que se podría estructurar una historia del arte a partir del carácter de estas relaciones, señalando que en un comienzo se habría presentado la primacía de relaciones humanidad-divinidad, que posteriormente, a partir del Renacimiento, se transformó en una relación humanidad-objeto, llegando en la actualidad a relaciones interhumanas. De esta manera, se habría producido un cambio y un proceso no lineal en que la comunicación que se estableció inicialmente con lo trascendente y luego con el mundo, se ha volcado en nuestra contemporaneidad hacia los sujetos y los vínculos entre ellos.

²⁰ *Estética Relacional*, p. 142.

²¹ En los libros *Estética Relacional* y *Posproducción*, Nicolas Bourriaud cita y caracteriza el trabajo de los artistas relacionales, entre los cuales se encuentran Rirkrit Tiravanija, Félix González Torres, Pierre Huyghe, Dominique González Foerster, Liam Gillick, Maurizio Cattelan y el mismo Carsten Höller, aunque su producción no es tratada en detalle en ninguno de los dos textos.

²² *Estética Relacional*, pp. 19-20, 22.

invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito"²³.

La Estética Relacional es definida por Bourriaud como una *"teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan"*²⁴, teniendo como principal característica *"considerar el intercambio interhumano en tanto objeto estético de pleno derecho"*²⁵. No obstante, las formas de encuentro y convivialidad no están restringidas al espacio del arte, siendo éste uno más de los modos de relación posibles de generarse en el complejo social. Bourriaud da cuenta de este hecho, pero al mismo tiempo, confiere al arte la facultad de proveer de un espacio en donde pueden emerger nuevas formas de sociabilidad, depositando en él la capacidad de restituir lazos sociales fragmentados o debilitados bajo la hegemonía de modelos de comunicación masivos y mecanizados.

Al respecto, cabe preguntarnos ¿en qué se basa la diferencia del arte con respecto a los demás ámbitos y quehaceres desarrollados en el extenso campo social? Para elaborar una respuesta desde la propia Estética Relacional es necesario detenernos en algunos conceptos e ideas planteados por Bourriaud. Por una parte, el crítico sostiene que el arte no constituye una esfera autónoma y aislada de los demás campos de la sociedad, es decir, que los procesos y mecanismos que operan y regulan los terrenos sociales, culturales, económicos, etc., atañen también al arte, dinámica que explica los cambios en las producciones artísticas. Por lo tanto, el arte es esencialmente cambiante en la medida en que el tejido social se modifica y los artistas, en tanto individuos, operan y son parte de él. Así sucede con las innovaciones tecnológicas, los cambios económicos, culturales y en los sistemas de valores, en el cuerpo de símbolos y códigos sociales que son parte de la "materia" con que trabajan los artistas. Para Bourriaud, estos productores, inmersos en el complejo social, más que inspirarse en él y representar formas de sociabilidad las modelan²⁶.

Así, el artista es un *"obrero calificado"* que opera en la reapropiación cultural, razón por la cual, una de las características del trabajo de los artistas relacionales es el uso

²³ Ibid., p. 23.

²⁴ Ibid., p. 142.

²⁵ *Post producción*, p. 36.

²⁶ *Estética Relacional*, p. 17.

de “*formas sociales existentes*”, en un quehacer que Bourriaud denomina la utilización del mundo y la manera cómo los escenarios se convierten en formas²⁷. De esta manera, agrega el autor, las estrategias, procedimientos y materiales utilizados por estos productores son heterogéneos y no podemos reconocer en sus obras un estilo común, justamente porque la materia prima y las formas de éstas son tan diversas como el mismo espectro social.

Dentro de la gama de prácticas y obras, este tipo de producciones “*atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de producción*”²⁸.

Por lo tanto, cuando Bourriaud caracteriza el trabajo de los artistas relacionales y señala entre sus quehaceres la incorporación de elementos desde otras actividades, este ejercicio no implica sólo objetos y técnicas, sino también un conjunto de saberes, procedimientos, códigos y signos provenientes de cuerpos teóricos, disciplinas y labores específicas, que son trabajadas, modeladas y potenciadas en el espacio artístico, relativizando su funcionalidad y adquiriendo un valor estético. Es en este proceder en donde se genera el quiebre con respecto al “*campo real de la producción de servicios y de mercaderías*” en un juego de ambigüedad entre las funciones utilitarias y estéticas de los objetos, conocimientos, modos, tecnologías, entre otros, que son trabajados por los artistas²⁹.

De esta manera, Bourriaud apuesta a que los encuentros y relaciones que se producen en el espacio del arte constituyen “*nuevas formas*” que pueden contribuir a forjar discursos y provocar fisuras que abren espacios de relativa libertad con respecto a los mecanismos del sistema de producción dominante, tomando a éste en el amplio sentido (producción material y simbólica), definiendo a la obra como “*intersticio social*”,

²⁷ *Post producción*, p. 23.

²⁸ Ejemplo de lo anterior es el proceso de post producción aludido en su libro homónimo, en donde el autor apunta a la incorporación de procedimientos derivados de los medios virtuales de comunicación y producción y del trabajo con formatos digitales audiovisuales, deteniéndose en la implicancias que éstos tienen desde el punto de vista de la ejecución del artista, de la participación del público y de la cualidad de la obra misma, en el contexto de lo que denomina una “*cultura global*”. El término post producción alude justamente, a los procesos que se realizan sobre un material visual grabado (montaje, sonido, efectos especiales, etc.); Bourriaud establece un símil entre éstos y los modos y prácticas utilizadas por los artistas actuales, que no elaboran sus obras a partir de materiales en bruto, es decir, no *crean ex nihilo*, sino que utilizan “*productos culturales disponibles*”. *Ibid.*, p. 7.

²⁹ *Estética Relacional*, p. 40.

entendido como espacio que permite formas de intercambio que escapan a las de los modos dominantes. De esta manera, el potencial de la obra de arte trasciende también el ámbito estético, como queda de manifiesto en el siguiente extracto:

“Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (...)”³⁰.

Esta visión emancipadora del arte nos conduce a una temática no menos controversial que el planteamiento relacional, en tanto concierne a la modernidad y a las lecturas de fracaso y vigencia del proyecto moderno. En el primer apartado de su libro *Estética Relacional*, Bourriaud plantea que hay un aspecto no cerrado de la modernidad, reconociendo la subsistencia de lo que denomina un “espíritu”, presente en las producciones de los artistas relacionales, vinculado, entre otros, a la generación de cambios culturales y al mejoramiento de las condiciones de vida individual y social, que siguen constituyendo retos, promesas y demandas en las sociedades actuales.

Para Bourriaud, la modernidad no fracasó ni está concluida; lo que en sus palabras murió fue la visión idealista y teleológica de la modernidad. Por esta razón, los trabajos actuales, aunque bajo formas y contextos distintos, son continuadores de los lineamientos trazados por el proyecto moderno; así señala: *“Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian”³¹.* Bajo esta premisa, reconoce y otorga al arte un rol político-social, ya no abocado a un proyecto emancipador global sino a modificaciones de pequeña escala, operando en el campo de las micro-utopías. Consecuentemente, si dentro del pensamiento moderno el arte *“tenía que preparar o anunciar un mundo futuro”*, en la actualidad éste *“modela universos posibles”* y, dentro de esta labor, *“las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera fuera la escala escogida por el artista”³².*

³⁰ Ibid., p. 53.

³¹ Ibid., p. 11.

³² Ibid., pp. 11-12.

En este escenario, el artista ya no forma parte de una “vanguardia” (tomando este concepto en el sentido de avanzada, anticipación y promesa de un futuro a realizar), sino por el contrario, “*toma el mundo en marcha*” y es un “*inquilino de la cultura*” (citando a Michel de Certeau)³³. En concordancia con esta concepción, los trabajos artísticos en que Bourriaud centra su atención se caracterizan, entre otras, por las prácticas de apropiación, bricolaje y reciclaje cultural.

Recapitulando y volviendo a la pregunta realizada más arriba, sobre los fundamentos en base a los cuales Bourriaud otorga al arte la capacidad de generar prácticas contrahegemónicas, si bien el autor considera que los encuentros propiciados en el espacio artístico son sólo una más de las formas de sociabilidad desarrolladas en el complejo social, postula que el espacio del arte, en tanto intersticio social, tiene la particularidad de generar formas que favorecen la convivialidad y que son capaces de restituir lazos sociales, diferencia que recae en la “*relativa transparencia social de la obra*”. Al respecto, señala:

*“Si está lograda una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana que Marcel Duchamp llamaba el “coeficiente del arte”, un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora”*³⁴.

La transparencia está referida, por una parte, a la propiedad de exponer y/o sugerir su proceso de fabricación y de producción, y por otra, al lugar o función que le otorga al que mira y al comportamiento creador del artista. Por esta razón, dentro de la lectura de Bourriaud, a pesar de que los artistas utilizan elementos, procedimientos y formas de relaciones existentes, pertenecientes a actividades específicas y también al ámbito de lo cotidiano, el arte garantiza un espacio que no está dominado por las dinámicas de comunicación y producción vigentes, en donde operan la mecanización y eficacia en las relaciones entre los sujetos, pauteando sus comportamientos y quehaceres.

De esta manera, la *Estética Relacional* deposita en el arte la capacidad de generar nuevas formas de sociabilidad y restituir el tejido social, basada por una parte, en la permeabilidad y articulación del campo del arte con respecto a otras actividades y

³³ Ibid., p. 12.

³⁴ Ibid., pp. 49-50.

tareas de cualquier índole, y por otra, a las singularidad del espacio del arte, bajo las premisas de la "transparencia social de la obra" y del "coeficiente del arte", que lo sitúan como un lugar que promete grados de libertad y rupturas con respecto a las formas de intercambio impuestas por el sistema de producción masivo. Así, en un sentido más amplio, la obra y la experiencia estética propuesta por el artista o el conjunto de artistas, son un medio para generar y/o fracturar modelos de sociabilidad y generar discursos críticos. En este sentido, la teoría relacional sitúa al arte dentro de un proyecto cultural y político e intenta hacer de él un espacio más participativo, en donde lo esencial son las personas y los vínculos que se establecen entre ellas.

Las Paradojas del Enfoque Relacional

Si nos remitimos a los planteamientos de Bourriaud y nos preguntamos ¿qué tienen de particular las formas de sociabilidad que se generan en el espacio del arte?, la respuesta recae en las nociones de intersticio social y transparencia social de la obra. Sin embargo, ¿es posible esta transparencia en el contexto de la denominada industria cultural? Más aún, ¿puede el espacio del arte mantenerse "libre" de los mecanismos de poder que operan y se articulan en el entramado social? y si esto es posible, ¿cuál es esta dinámica?

Al respecto, Bourriaud reconoce la hegemonía de formas de comunicación y funciones sociales propias de un sistema de producción masivo y mecanizado, e inserta a la *Estética Relacional* en una línea de pensamiento materialista que, contraria a las tendencias de una sociedad cada vez más globalizada, apuesta por la intersubjetividad, rescatando el carácter esencial de los lazos sociales como parte de la condición humana. Sin embargo, el diagnóstico de Bourriaud no repara en la complejidad del escenario socio-cultural actual en un contexto en el que la producción simbólica no está ajena a las formas de producción y circulación material, en el sentido de lo que Brea define como la "era del capitalismo cultural", caracterizada por la "colisión entre el sistema económico-productivo y el subsistema de las prácticas culturales y de representación"³⁵.

³⁵ José Luís Brea, *El Tercer Umbral*, 2003, p. 12. Disponible en <http://www.eltercerumbral.net> [consulta: julio de 2007].

En su diagnóstico, Brea postula que estamos *ad portas* de una fase avanzada del capitalismo, en la cual han confluído dos tendencias: la primera, el crecimiento de la industria cultural y la segunda, la espectacularización de la economía, articuladas ambas por la publicidad, que integra el sistema mercantil y de la imagen. En esta fase, que denomina "capitalismo cultural", la producción y distribución simbólica es el nuevo gran motor de riqueza³⁶. En este contexto, el autor repara en la pérdida de hegemonía del arte y en el consecuente debilitamiento de su capacidad de "invertir identidad", y por ende, generar diferenciación y subjetivación.

El diagnóstico de Bourriaud, si bien reconoce la preeminencia de formas de comunicación mecanizadas y el debilitamiento del tejido social como consecuencias del esquema dominante, plantea que las formas de encuentro, en las que está reservado un potencial emancipatorio, han sido propiciadas por la intensificación y crecimiento de los intercambios entre sujetos, favorecidos por la "proximidad" que trajo consigo la aceleración de los procesos de urbanización y de movilidad de la población a partir de la segunda guerra mundial, en el contexto del auge de las telecomunicaciones y de las redes que facilitaron la conectividad entre diversos lugares y territorios. En un análisis opuesto, Brea señala que este aumento de la "movilidad" en todo ámbito (geográfica, económica, del sistema de creencias, etc.), ha sido favorecida por procesos migratorios y de información que han sido impulsados dentro del esquema de globalización y de la flexibilidad del tejido social que éste lleva consigo, en un escenario en que se fortalecen como motores de simbolicidad los basados en la difusión de la mercancía³⁷.

De esta manera - siguiendo los lineamientos de Brea-, si por una parte asistimos a la confluencia de las industrias culturales, de información y de las comunicaciones favorecidas por los medios virtuales, en un escenario en el que la esfera del arte pierde su poder como productor simbólico y por otra, somos testigos de la ductilidad del tejido social y consecuente fragmentación de lazos entre los agentes sociales, en un contexto en que las mismas "formas de encuentro" han sido también modeladas por los propios procesos que han caracterizado el desarrollo de un modelo capitalista, ¿en qué grado es posible que el espacio abierto por una obra sea necesariamente favorecedor de

³⁶ Ibid., p. 15.

³⁷ Ibid., p. 14.

encuentro entre sujetos, en contraste con la distancia que se establece en las relaciones a partir de la ductilidad social y de la espectacularización de la vida?³⁸.

El escenario es complejo, aún más cuando se consideran el diálogo entre la práctica artística y otras labores o campos de conocimiento y la tendencia de los artistas a trabajar con una materialidad tan extensa como el mismo campo social y el quehacer humano (procedimientos muy bien graficados por la Estética Relacional). Por lo tanto, las interrogantes nos conducen siempre al mismo nudo, cómo producir diferenciación dentro de un esquema en que opera como fondo de contraste el "sistema extendido de la imagen", tal como lo define Brea, y en donde los sistemas de producción tienden a asimilar y canalizar las tendencias o focos críticos, subsumiéndolos en el juego constante entre la divergencia o disensión y la homogenización.

El planteamiento de Bourriaud no deja de mantener en su seno la utopía moderna. Si bien rechaza el dogmatismo y opera en escalas y contextos distintos, el arte no deja de ser depositario de promesas de emancipación, aunque ya no concierne a cambios globales, sino más bien a "micro utopías" y a pesar de rechazar el perfil del artista como creador, adelantado y visionario, el autor considera que el arte actual es heredero de las vanguardias del siglo XX, reafirmando y depositando en él un rol político-social³⁹.

En este sentido, los cuestionamientos y paradojas del paradigma relacional han llevado a críticos, como Dominique Baqué, a calificar los postulados de Bourriaud como "la Ilusión Relacional"⁴⁰, en un análisis que se centra en las contradicciones y posiciones ilusas, ingenuas y poco comprometidas de Bourriaud en el contexto político y socio-cultural actual.

La crítica de Baqué alude a lo poco transgresoras de las obras de los artistas relacionales y a lo que califica como la vacuidad de los trabajos de algunos de sus exponentes. La autora intenta develar el trasfondo del concepto de *convivialité*, central en el planteamiento relacional, planteando que éste no es inherente al arte y que en las

³⁸ Nos referimos aquí a la espectacularización graficada por Guy Debord en *La Sociedad del Espectáculo* (Buenos Aires: Ed. La Marca, 1995. Traducción de F. Alegre y B. Rodríguez), en donde el espectáculo se define como "una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes", entendiéndolo no como producto de un exceso del mundo visual a partir del desarrollo de técnicas y mecanismos de difusión masivas, sino como una "visión del mundo que se ha objetivado", que es la resultante y a la vez el objetivo de un modo de producción en donde los seres humanos han sido sometidos por la economía y en donde los medios de producción masivo son sólo su aspecto más superficial.

³⁹ *Estética Relacional*, p. 54.

⁴⁰ Dominique Baqué, *L'illusion Relationnelle*. En: *Pour un Nouvel Art Politique* (Paris: Flammarion, ed., 2004).

obras relacionales constituye un lazo efímero y frágil que se crea en un espacio de exposición, destinada a un público de elite preformado⁴¹. De esta manera, refiere a una convivialidad “casi forzada” que “conduce a una sociabilidad pacificada, aséptica, que nivela conflictos, separaciones y diferencias”⁴². Por lo tanto, a su juicio, los trabajos relacionales no constituyen dispositivos con potencial “revolucionario” y no tienen la capacidad de confrontar la complejidad y “suciedad” del mundo actual.

Otro aspecto que ha sido tratado en esta crítica a la *Estética Relacional*, se refiere a la diversidad de estrategias y formas de las producciones relacionales, condición que fue mencionada más arriba y que es reconocida por Bourriaud, quien argumenta que la ligazón de estos artistas y sus trabajos no se encuentra en un estilo sino en el carácter sustancial que en ellos tienen las formas de encuentro que devienen formas artísticas, lo que permite agrupar a artistas tan disímiles como Carsten Höller y Rirkrit Tiravanija, Félix González Torres, Philippe Parreno, entre otros⁴³.

Desde otra arista, la idea de que la *Estética Relacional* no alude a procedimientos nuevos en el campo del arte, ha sido también parte de los cuestionamientos realizados por Baqué, quien niega lo novedoso del enfoque relacional, en tanto las operaciones involucradas ya han sido incorporadas en producciones de artistas de la década del 60 como, por ejemplo, los *happenings* de Allan Kaprov, los trabajos de FLUXUS y de la artista norteamericana Adrian Piper quien se interesó en las reacciones de los espectadores frente a sus intervenciones. Para Baqué, las obras de Piper constituyen un antecedente de las prácticas relacionales, al centrarse en conceptos como el diálogo, la interacción, la participación y el rol social de la obra⁴⁴. Algo muy pertinente si consideramos que Piper veía al arte como un medio de comunicación entre individuos y creía en su potencial como motor de cambios sociales y culturales.

La *Estética Relacional* opera dentro de una lógica en la cual la condición de obra se obtiene por la “acción” de situar un determinado objeto, procedimiento, proceso o

⁴¹ Ibid., pp. 143-173.

⁴² Ibid., p. 156.

⁴³ A modo de ejemplo, tomando el caso de Höller y Tiravanija, mientras el primero diseña dispositivos en donde aplica conocimientos científicos y deja al espectador la posibilidad de experimentar con su propio aparato somato-sensorial, citando en sus obras a pensadores y científicos de los siglos XIX y XX, el segundo, adscrito al budismo, genera espacios en donde dispone alimentos para que sean cocinados y consumidos por los espectadores, enmarcado, a diferencia de Höller, en un planteamiento explícitamente relacional, en donde prevalece lo colectivo, la interacción y los grados de espontaneidad que se producen en una obra cuya forma y concreción depende esencialmente de la participación del visitante.

⁴⁴ Referencias al trabajo de Piper se pueden encontrar en <http://performancelogia.blogspot.com> [consulta: 10 de marzo, 2008].

actividad en el espacio del arte, lugar investido de un “poder” que otorga a estos elementos la categoría artística, tal como lo develaron los *ready made* de Duchamp, los trabajos de Piero Manzoni o de Alberto Greco (específicamente sus *Vivo-Dito*), en un contexto de cuestionamiento al estatuto de la obra y a la institucionalidad del arte. Sin embargo, en el marco en que se desarrollan los actuales trabajos relacionales y considerando la vacuidad que Baqué acusa en ellos, la crítica a estos procedimientos no se dirige sólo a revelar lo que podríamos denominar la falta de innovación de su estrategia, sino también lo insustancial de este ejercicio, en tanto carece de un “real” potencial crítico. Es así como Baqué ironiza con la eficacia de algunos de los trabajos relacionales como dispositivos capaces de generar “quiebres” o “fracturas” que posibiliten cambios, incluso cuestionando su condición y “calidad de obras de arte”⁴⁵.

Recapitulando, uno de los puntos centrales de la crítica de esta autora a la Estética Relacional, alude a lo idealista e iluso del pensamiento de Bourriaud con respecto a las dinámicas del complejo social y en este contexto, a lo políticamente correcto que se vuelve su planteamiento, en tanto muchas de las obras relacionales carecen de un verdadero potencial de transformación por moverse justamente en un espacio de “*elite preformada*”. Sin embargo, la misma Baqué reconoce al arte relacional como el “*arte oficial del último decenio*”. Es decir, y en este punto hay concordancia, que las prácticas y estrategias en las que se detiene Bourriaud son parte de las propuestas de por lo menos un grupo importante de artistas, que trabajan centrados, por una parte, en las potencialidades de las relaciones entre sujetos y por otra, en base a una materialidad múltiple, extendida a todo el campo social y al quehacer humano, ejercicio en el cual llegan incluso a operar con una materialidad viva en su sentido más amplio.

Sin pretender dejar de lado las paradojas y contrapuntos planteados, se podría decir que la Estética Relacional nos ofrece una lectura para acceder a producciones que presentan dificultades o resistencias a ser abordadas bajo esquemas y conceptualizaciones tradicionales, trabajando en torno al nudo que se genera por los desfases categoriales y la materialidad de las obras, problemática muy relevante dentro de la dinámica de la producción actual. A su vez, el paradigma relacional nos conduce a una reflexión sobre la posición y perspectivas de las propuestas artísticas dentro de la

⁴⁵ Uno de los artistas más fuertemente criticados por Baqué es Tiravanija, quien abre en el museo o galería un espacio para desarrollar una actividad tan cotidiana como la de preparar y compartir alimentos. La autora cuestiona estas intervenciones señalando, a modo de interrogante, si es suficiente compartir una comida para hacer una obra. *L'illusion Relationnelle*, p. 150.

diversa y masiva producción cultural que caracteriza a parte importante de las sociedades contemporáneas, insistiendo y retornando a la discusión y lectura del rol político del arte dentro del proyecto moderno.

Para un autor como Zúñiga, la "ilusión relacional" y la misma obsesión de ésta "por el vínculo comunitario y el intercambio social", evidencian también su carácter sintomático, a la vez que retorna y trae a colación lo que considera el problema fundamental de la práctica artística moderna: "El del horizonte de poder, como su determinación en última instancia"⁴⁶, en donde entra en tensión el papel del arte en su potencial crítico, como generador de nuevas formas de subjetivación y de propuestas contrahegemónicas en el contexto del capitalismo avanzado, caracterizado por Brea por la constitución de las denominadas industrias culturales, en un esquema complejo, en cuanto a la estructuración de las relaciones de poder, en un escenario en donde la vida en toda su extensión y dimensión (cuerpo, producción, saberes, discursos, placeres, afectos, etc.) se posiciona como objeto de poder.

Lo Relacional en la Obra de Höller

En el año 1996 Carsten Höller participó en la exposición colectiva *Traffic* en el CAPC -Museo de Arte Contemporáneo de Bourdeaux, en Francia- muestra que fue curada por el crítico Nicolas Bourriaud⁴⁷. En esta exhibición, Höller presentó una fotografía en blanco y negro en donde estaban retratados el curador y los integrantes de la muestra (incluyendo al propio Höller). Si bien este trabajo se incorporó como parte de sus producciones (sin especificar el nombre del fotógrafo), no fue Höller quien tomó la fotografía. Jennifer Allen describe y se detiene en esta acción del artista, señalando que este "gesto" da cuenta de los procesos relacionales en el centro de la exhibición, planteando que la fotografía no es un objeto separado sino que abre una afiliación: "*Höller is merely one point in the circulation of the image, which remains part of a shared experience*"⁴⁸.

⁴⁶ Rodrigo Zúñiga, *¿Un Arte que trata con la vida?* En: *La Demarcación de los Cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. (Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008), p. 47.

⁴⁷ Dentro del grupo de artistas que participaron en *Traffic* estuvieron, además de Höller, Rirkrit Tiravanija, Félix González-Torres, Maurizio Cattelan, Angela Bulloch, Philippe Parreno y Liam Gillick, entre otros. El trabajo de estos artistas ha sido abordado por Bourriaud, tanto en *Estética Relacional* como en *Post Producción*.

⁴⁸ Jennifer Allen, *20/20*. En: *Carsten Höller. Logic* (Londres: Gagolian Gallery, 2005), p.12.

Estos procesos relacionales a los que alude Allen, ponen énfasis en lo colectivo por sobre la experiencia individual frente a la obra y recurren a prácticas como el bricolaje, la apropiación de imágenes y la incorporación, entre otros elementos, de conocimientos, técnicas, lenguajes y formas de relación que pasan a constituir la materia prima de estos trabajos, procedimientos centrados en la idea de encuentro convivial, que Bourriaud plantea como innovación dentro de la práctica artística. Este quehacer no es exclusivo de los artistas relacionales y constituye uno de los blancos de la crítica a la teoría relacional, en la que nos detuvimos en el punto anterior.

El trabajo de Höller ha sido abordado por Bourriaud dentro de la *Estética Relacional*, el crítico rescata el diálogo que el artista establece entre el arte y el campo científico, haciendo hincapié en la aplicación de sus conocimientos específicos para poner en juego el comportamiento humano, señalando que sus obras “*construyen modelos de lo social aptos para producir relaciones humanas*”⁴⁹. En el caso de otros críticos, como el de Allen, se ha reparado en lo relacional como un momento en la trayectoria de Höller, centrado en su participación en la muestra *Traffic* o se ha cuestionado el aspecto relacional de su trabajo, como en la crítica de Baqué.

Si bien existen antecedentes que vinculan el trabajo de este artista con la *Estética Relacional* y su obra ha sido leída dentro de este paradigma, específicamente en alusión a lo que Bourriaud llama la “*recreación de modelos socioprofesionales*”, ¿predomina en sus trabajos lo colectivo?; ¿abren éstos un espacio para la convivialidad y así, para la generación de nuevas formas de sociabilidad? Las respuestas a estas preguntas requieren de la revisión de las estrategias y propuestas de Höller en diferentes momentos de su trayectoria, desde su incorporación al campo del arte a inicios de la década de 1990, hasta sus últimas intervenciones en la presente década, ejercicio en el cual nos encontramos con bastantes contrapuntos entre su obra y la lectura relacional.

Un elemento que está presente en la mayor parte de los trabajos de Höller es la experimentación. Este artista, que proviene de una formación de alto nivel en las ciencias biológicas (no olvidemos su grado de doctor), no sólo incorpora conocimientos científicos a sus obras, sino que instala en el espacio de exhibición laboratorios o dispositivos en donde el visitante participa como objeto de prueba o testeo, sometién dose a alteraciones de su sistema perceptivo. Höller cita y aplica en sus trabajos los resultados de

⁴⁹ *Estética Relacional*, p. 86.

algunas investigaciones de científicos que en los siglos XIX y XX han marcado hitos dentro del estudio de la fisiología humana y en particular del sistema somato-sensorial, como, por ejemplo, obras basadas en los descubrimientos y postulados de Max Wertheimer dentro de la Psicología Gestalt o Teoría de la Forma, quien analiza el movimiento aparente, estroboscópico o Fenómeno Phi.



Carsten Höller, *Trapezoid Swinging Room* (2004/2005)⁵⁰

Dentro de esta línea se encuentra *Phi Wall* (2002/2004), obra en la que Höller devela la relación entre el cerebro y la visión, justamente a partir del fenómeno Phi y el trabajo *Trapezoid Swinging Room* (2004/2005), en cuyo caso, el artista generó condiciones para alterar el sistema somato-sensorial de los visitantes a través de la forma e inclinación de los muros, la iluminación y la estabilidad de la estructura, "jugando" con la visión y

propriocepción, sentido interno que permite tener noción de nuestros cuerpos y sus distintas partes.

Otros trabajos afines son *The Pinocchio Effect* (1994/2000) y *Umkehrbrille (Upside-Down-Goggles)* (1994/2001). El primero, un vibrador muscular que al ser utilizado generaba la sensación de crecimiento y hundimiento de la nariz y el segundo, anteojos que revelaban al público cómo veríamos si no existiera el mecanismo que invierte la imagen retiniana, permitiendo "ver" las cosas literalmente "al revés", que es como las apreciaríamos si sólo operaran los receptores que captan y refractan los estímulos lumínicos (trabajo basado en las investigaciones sobre la visión del psicólogo George Stratton).

⁵⁰ Exhibida en la muestra *Die Innere Konkurrenz*, Galería Esther Schipper, Berlín. Artnet [en línea]: <http://www.artnet.com/galleries/Exhibitions.asp?gid=164972&cid=75091> [consulta: 14 de agosto de 2007].



Carsten Höller, *The Pinocchio Effect* (1994/2000)⁵¹

Bourriaud? Sin duda, Höller lleva conocimientos y operaciones desde el campo de la ciencia al del arte, con la salvedad, en comparación con otros de los artistas relacionales, de ser él mismo un hombre de ciencia. Sin embargo, en sus trabajos no hay predominio de lo colectivo y por el contrario, se trata de un ejercicio individual que, oponiéndose a la obra que abre una esfera convivial, en la que las relaciones entre los asistentes a la muestra se transforman en *"formas artísticas plenas"*, se dirige a proveer un espacio para que los visitantes tengan una experiencia sensorial, en la que están presentes, a la vez, lo lúdico y lo mecánico, en trabajos que, sin necesariamente explicitar este proceder, evidencian los procesos que operan en nuestro cuerpo.

Al respecto, Jennifer Allen plantea que Höller provee al espectador la posibilidad de tener una experiencia de la historia de la ciencia en sí mismo, sin que en ningún momento esto sea develado, señalando:

*"While using bodily phenomena common to all, Höller allows them to be experienced in a completely intimate way. The abstraction of the scientific experiment-tested on anonymous individuals to draw conclusions about the general populace- is reversed. Höller gives individual spectators an opportunity to experience the history of science themselves"*⁵².

El trabajo de Höller no se encuentra en el camino de modelar relaciones entre sujetos, con la finalidad de corregir las "fallas del lazo social" a través de pequeños

⁵¹ Exhibida en Fondazione Prada, Milán. Airdeparis [en línea]: <http://www.airdeparis.com/holler/2000/67.htm> [consulta: 28 de septiembre de 2008].

⁵² 20/20, p. 16.

“gestos”, asumiendo al arte como “programa angelical” que realiza un conjunto de tareas al lado o por debajo del sistema económico real con el fin de zurcir pacientemente la trama relacional, como lo plantea Bourriaud⁵³. Aún más, la obra de Höller es controversial por los mismos procedimientos que incorpora, ya que desprovisto del fin de la práctica científica, en tanto generación de conocimiento y aplicación de éste (dejando de lado momentáneamente los reparos y cuestionamientos a este mismo quehacer), somete a prueba el cuerpo del visitante y revela de manera cruda su naturaleza puramente fisiológica, lo que Zúñiga define como una “*una experiencia de su propio devenir materia*”⁵⁴.

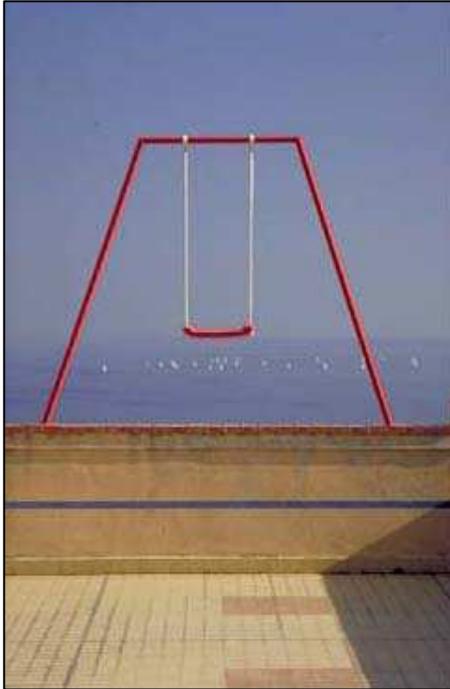
Sin duda, las instalaciones de Höller tienen un carácter participativo e interactivo, en la medida en que requieren de la intervención del espectador, como objeto de ensayo para concretar la obra, y en ellos se produce una ambigüedad entre la función original de ciertos procedimientos y técnicas en el ámbito científico y el valor estético que adquieren al ser llevados al espacio del arte, aspectos señalados por Bourriaud como parte de las estrategias y características de las prácticas relacionales. Sin embargo, este procedimiento está aparentemente exento de un “espíritu humanista”, por lo menos del que se encuentra en el esquema relacional. Lejos de la filantropía y la convivialidad, trabajos como *Solandra Greenhouse* (2004) avalan lo expuesto. En este caso, Höller construyó un receptáculo tipo invernadero en donde cultivó la especie venenosa *Solandra máxima*, planta de propiedades alucinógenas que tiene la particularidad de expeler feromonas, sustancias capaces de estimular el aparato olfativo e inducir sensaciones que comúnmente se experimentan asociadas al enamoramiento. El dispositivo actúa además sobre los receptores de la visión a través de un juego de luces estroboscópicas y de esta manera recrea y evidencia en el mismo cuerpo del visitante los mecanismos del efecto físico de “*caer en enamoramiento*”⁵⁵, en una especie de parodia que reduce este sentimiento a una naturaleza físico-química, lo que Zúñiga describe como “*parodia de las mitologías del amor*”⁵⁶.

⁵³ *Estética Relacional*, p. 42.

⁵⁴ ¿*Un Arte que trata con la vida?*, pp. 72-73.

⁵⁵ Carsten Höller, Carnegie International, Carnegie Museum of Arts, Pittsburg [en línea]: http://www.cmoa.org/international/the_exhibition/artist.asp?holler [consulta: 9 de septiembre de 2007].

⁵⁶ ¿*Un Arte que trata con la vida?*, p. 75.



Carsten Höller, *Hard, Hard to be a baby* (1992)⁵⁷

Además de los trabajos señalados, en los que Höller evidencia nuestra naturaleza orgánica, más que en el sentido de lo vivo, en el de una materialidad físico-química, hay un conjunto de obras realizadas entre 1992 y 1994 en las que se agudiza aún más la tensión entre la producción de Höller y su lectura dentro del planteamiento relacional.

Estas producciones reunidas bajo la serie *Killing Children*, incluyen objetos familiares a los niños, que el artista modificó, transformándolos en dispositivos de mortalidad infantil encubiertos. En *Hard, Hard to be a baby* (1992) Höller instala un columpio en el borde de la azotea de un edificio de trece pisos de altura, mientras que en *220 Volt* (1992) deja a disposición de los visitantes un conjunto de chocolates que conducen a un cable de electricidad y en *Bicycle Bomb* (1992) adapta una bicicleta para niños, agregando un pequeño estanque lleno de gas con una mecha y un fósforo que hipotéticamente se prende y consume en el momento en que se produce el pedaleo. A estas verdaderas "carnadas" para niños, se suman *Pest Control* (1993), presentada en la apertura de la Bienal de Venecia, un vehículo atrapa niños y *Jenny Happy* (1993), video en el que se exponen formas para deshacerse de un niño.

En estas obras, Höller aborda con una alta cuota de ironía y sarcasmo el tema de la niñez y el trato a los niños, tal como pudimos ver en los trabajos mencionados anteriormente, alusivos al amor y a la condición material del visitante, en tanto cuerpo reducido a su naturaleza fisiológica. Al respecto, Dominique Baqué niega tajantemente a través de estos dispositivos cualquier lectura relacional de la obra de Höller. Sin avalar sus prácticas, la autora ve en ellas un juego que tiene la intención de entretenerse con una mezquindad o maldad "perfectamente demoníaca" y que destituye los principios éticos sobre los que se erige la *Estética Relacional*⁵⁸, entiéndase las apuestas a la convivialidad,

⁵⁷ Exhibida para *Project for U.F.O.*, Air de Paris in Monte Carlo. Airdeparis [en línea]: <http://www.airdeparis.com/holler2.htm> [consulta: 2 de septiembre de 2007].

⁵⁸ *L'Illusion Relationnelle*, p. 165.

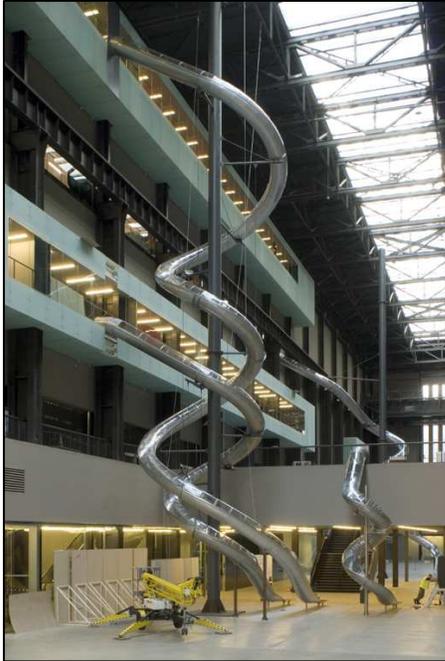
a la generación de formas de encuentro y comunicación no mecanizadas, a las perspectivas de restitución del tejido social y por sobre todo, a un espíritu altruista, que no detectamos en la propuesta de Höller.

Con respecto a este último punto, la misma Baqué y el crítico David Perreau⁵⁹ establecen una vinculación entre el trabajo de Höller y el pensamiento de Richard Dawkins, biólogo que ha defendido la tesis de la evolución centrada en los genes y que ha postulado que la sobrevivencia de éstos se basa en un despiadado egoísmo que, como señala Perreau, niega el sentido evolutivo de conceptos como el "amor universal" y el "bienestar de la especie". Para Perreau, el trabajo de Höller devela ese "egoísmo genético" que se mantiene oculto dentro de cada uno de nosotros, a la vez que demanda una relectura de nuestro propio comportamiento.

Como hemos constatado en esta breve revisión de algunas de las interpretaciones del trabajo de Höller en su vínculo con el planteamiento relacional, los términos *egoísmo genético*, *escepticismo*, *nihilismo*, *arte amoral y cruel*, *ironía*, *fantasía*, entre otros, forman parte de los calificativos a su obra, nada más lejos, como estrategia, del altruismo de las vinculaciones "amistosas" y del "programa angelical del arte" esbozado por Bourriaud.

Sin embargo, hay algunas características de la producción de Höller que son importantes de mencionar dentro de esta lectura y que de alguna manera dialogan con lo relacional. Lo lúdico y el juego son también constantes en las propuestas de este artista. A modo de ejemplo, la reciente *Test Site* (2006-2007), conjunto de monumentales resbalines que ocuparon la galería *Tate Modern* en Londres. En este trabajo se acentúa lo interactivo y en una primera instancia, podríamos coincidir con Bourriaud en lo que respecta al espacio de encuentro que abren las obras relacionales. La participación en este caso, es tanto para quienes usan la plataforma, deslizándose, como para los visitantes que se quedan en la posición de observadores.

⁵⁹ David Perreau, *Carsten Höller. Galerie Air de Paris (24 de May-19 July)* (Francia: *Art Press* (227), septiembre de 1997), pp. 76-77.



Carsten Höller, *Test Site* (2006-2007)⁶⁰

Hay también en este ejercicio una apertura a un espacio-tiempo dispuesto a la experiencia como puro momento de juego, desprovisto del ya mencionado carácter utilitario. No obstante, ¿podemos pensar que este tipo de trabajos garantizan o proveen de un espacio de quiebre con respecto a las formas de comunicación dominantes? y más aún, ¿de qué tipo de comunicación hablamos en un centro de exhibición? y desde otra perspectiva, ¿puede este trabajo ser leído también como un dispositivo de prueba, en este caso suministrando una estructura de deslizamiento en donde el cuerpo humano se somete a sensaciones de ansiedad, emoción, vértigo, euforia, etc.?

En este sentido, si bien la interacción y participación del visitante son elementos claves en las obras de Höller, tal como lo es la incorporación de conocimientos desde campos tradicionalmente ajenos al arte - características que se enmarcan dentro de lo que Bourriaud grafica como parte de las prácticas relacionales-, éstos no son suficientes para situar su trabajo dentro de este paradigma, principalmente porque nos entrega una lectura parcial de su estrategia y nos conduce a constantes paradojas o desajustes con los principios relacionales, tal como los estipula Bourriaud.



Carsten Höller, *A House for pigs and people* (1997)⁶¹

⁶⁰ Exhibida en la muestra *Test Site* en la galería Tate Modern, Londres. Marcus Leith and Andrew Dunkley © Tate Photography [en línea]: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/carstenholler/photos.shtm> [consulta: 14 de abril de 2008].

⁶¹ Exhibida en la muestra *Documenta X*, Kassel, Alemania. Catálogo [en línea]: http://n244.null2.net/502/geteiltes_haus/haus_e.html [consulta: 23 de julio de 2007].

En los trabajos de Höller el énfasis no está en la "relación" o "forma de relación" entre los sujetos, sino en aspectos tales como la experiencia individual que abre la obra, que se sitúa en parte importante de ellas en el campo de lo somático, aunque existe un conjunto de trabajos en que ésta se da en el ámbito de nuestro comportamiento social y sus bases, tal es el caso de las producciones realizadas en colaboración con Rosemarie Trockel, entre las que podemos nombrar *Mückenbus* (1996), *A House for pigs and people* (1997) y *Eyeball: A House for Pigeons, people and rats* (1996/2000). En estos trabajos, lo participativo se perfila de una manera diferente a lo que vimos en las producciones anteriormente señaladas. Estos dispositivos permiten en un mayor grado el encuentro entre el público, pero el énfasis nuevamente no está en la forma de la experiencia colectiva y tampoco en la experiencia sensorial de la obra, sino en la "visión", no como sentido, sino como trasfondo social, cultural e ideológico que condiciona la percepción y conocimiento que tenemos de nosotros mismos y de los "otros", y las relaciones de dominio que se construyen a partir de ello.

Por lo tanto, mientras que para la Estética Relacional lo convivial no es sólo un recurso utilizado por el artista en su obra, sino que es la clave de una apuesta por el arte, en tanto espacio que puede generar discursos críticos y formas de comunicación que contribuyan a reparar los deteriorados lazos sociales, en proyectos de pequeña escala, el trabajo de Höller carece de un aspecto utópico, sea este macro o micro. Los grandes conceptos y retos modernos que Bourriaud perpetúa y reactiva a través del arte relacional están completamente excluidos de las propuestas de Höller, quien aborda y reduce con sarcasmo la filantropía y la posición excelsa de sentimientos como el amor y temas como la niñez, revelando nuestra naturaleza físico-química y la condición de materia de nuestros "cuerpos", así como los comportamientos que al estar normalizados y asimilados, reproducen y validan tácitamente una manera de actuar y vincularnos con los otros.

En este sentido, se puede plantear que la obra de Höller es por sobre todo un trabajo con lo vivo a nivel del cuerpo, en tanto materia, afectos, lenguajes, discursos, etc., y de esta manera, las potencialidades de su trabajo y del arte como generador de nuevas formas de subjetividad, en el complejo de relaciones que se configuran en un escenario de producción masiva de lo visual y de ductilidad social, nos lleva necesariamente a pensar su obra fuera del esquema relacional.



Capítulo 2

Arte y Ciencia en la Obra de Höller

Con estudios en ecología evolutiva y comunicación olfativa de los insectos, en el Instituto de Fitopatología de la Universidad Christian-Albrechts, en Kiel, Alemania y con una formación doctoral en ciencias agrícolas, Carsten Höller incursiona en el campo del arte a partir de 1987⁶², incorporando y aplicando en sus trabajos conceptos y elementos del campo de las ciencias, principalmente de la biología en su amplio espectro. En este ejercicio, Höller diseña y monta en el espacio de exhibición verdaderos “laboratorios” o “dispositivos de experimentación” con los asistentes a la muestra, que no sólo interactúan con la obra, sino que pasan a ser parte de su materialidad, en la medida en que su participación activa la obra y se transforma en un “vivo” recurso de esta misma.

Al abordar la producción de Höller y su estrategia de obra en el contexto de su formación científica, nos enfrentamos a temas polémicos, partiendo de la misma relación arte - ciencia y los cuestionamientos éticos que surgen al trabajar con una materia viva. ¿Cómo definir categorialmente su trabajo?, ¿qué implicancias hay en su desplazamiento desde el ejercicio de la ciencia de alto nivel al del arte?, ¿cómo se configura el nudo ético-estético en su obra? Estas interrogantes abren el espacio de discusión del presente apartado.

Arte y Ciencia en Höller: ¿Una relación forzada?

Como campos de producción material y simbólica⁶³, no podemos establecer ni graficar un nexo univoco e inmutable entre arte y ciencia, dada la dinámica y complejidad propia de éstos. Por esta razón, es necesario considerar ciertos antecedentes y establecer algunos parámetros de referencia, que no se remiten necesariamente al concepto de campo y que desde otros enfoques abordan el arte, la ciencia y sus vinculaciones. De esta manera, podremos trabajar de mejor manera el carácter de esta conexión en la producción de Höller.

⁶² Otros antecedentes biográficos sobre Höller se encuentran disponibles en <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/1903#Biography> [consulta: 25 de abril, 2008].

⁶³ La noción de campo a la que aludimos es a la trabajada por Bourriaud, basada en Bourdieu, a la que se ha hecho referencia en el capítulo anterior.

Una mirada de la relación arte-ciencia que aporta elementos muy útiles para este análisis, es la realizada por Pablo Oyarzún, quien reconoce en la "magia" el origen común del arte y la ciencia, en tanto forma arcaica de apropiación de la realidad. El autor plantea que posteriormente, se habría generado una ruptura entre ellas que condujo a dos formas de comprender la realidad, surgiendo la concepción de que la ciencia procede y produce un conocimiento racional, abordando una realidad "objetiva" con respecto al observador, mientras que el arte habría mantenido el vínculo con el origen ancestral, a partir del privilegio que otorga a la "fantasía" y a la importancia que da a los sujetos y sus respuestas frente a los productos que genera⁶⁴.

Sin embargo, Oyarzún señala que esta dicotomía no se condice con lo que podemos observar en una revisión histórica de la relación arte-ciencia (considerando el período desde el Renacimiento hasta nuestros días), postulando que entre ellas existen más bien lindes difusas. De esta manera, reconoce tres momentos. El primero, situado en el Renacimiento, se habría caracterizado por una correspondencia entre arte y ciencia a partir de un trabajo conjunto por "*configurar una imagen del mundo únicamente desde las capacidades humanas, sin el auxilio de la revelación divina*"⁶⁵. El segundo instante de esta relación es situado por el autor en el siglo XVIII y lo denomina "*determinación estética del arte*", momento que se habría caracterizado por la incorporación de otros elementos de la subjetividad, que no se encuentran bajo el dominio y control de una "*racionalidad única*", dentro de los cuales se sitúan las emociones y la imaginación. En este marco y bajo la noción de juicio estético de Kant y de la imposibilidad de que éste se rija por preceptos como los que regulan el conocimiento científico, arte y ciencia estarían disociados.

Finalmente, el autor plantea un período de encuentro entre arte y ciencia, generado a partir de la denominada crisis del arte, detonada por la acción de las vanguardias de postrimerías del siglo XIX y graficada en la tesis hegeliana del fin del arte,

⁶⁴Pablo Oyarzún, *Indicio histórico de la relación arte y ciencia*, 2001. Disponible en <http://www.explora.cl/otros/arte/cienciarte.html> [consulta: 15 de abril, 2008].

⁶⁵ El ícono del modelo racional renacentista, establecido por Oyarzún, es Leonardo Da Vinci, imagen del artista, inventor y científico. Su exploración de la realidad como fenómeno y el papel privilegiado de la visualidad dentro de este ejercicio dieron como resultado diversos estudios de la naturaleza y anatomía humana, así como el diseño de "máquinas" o "artefactos" que integran la lista de sus creaciones. Al respecto, en el *Tratado de la Pintura* (Buenos Aires, 1945, versión española de la edición de 1828) se pueden revisar las concepciones de Da Vinci sobre perspectiva, proporción y movimiento de las partes del cuerpo humano, así como las bases de "la teoría científica del espesor transparente del aire" que sustentan la perspectiva aérea y el *sfumato*, característicos de su pintura, encontrándose también los principios sobre cómo debe proceder el artista en el estudio de la naturaleza y del hombre, enfatizando en el carácter científico de este quehacer, como forma de estudio y reflexión racional, a la vez de establecer la duda como elemento clave de los progresos en el arte.

en donde “la producción artística asume rasgos de una exploración que recurre a menudo a procedimientos habitualmente asociados a la pesquisa científica, y de una experiencia que interpela expresamente a las posibilidades de conocimiento de la realidad y de una intervención activa en ella”, desarrolladas como respuesta al desafío que impone la “configuración del dominio técnico de la realidad, fundado en el conocimiento científico”⁶⁶. Dentro de este último estadio, desde el campo de la ciencia, se habría instaurado también un reconocimiento de otras formas de racionalidad, dentro de las cuales juega un papel fundamental la noción de imaginación⁶⁷.

En esta línea, Ken Rinaldo, artista visual que trabaja en el ámbito de la robótica, grafica un estado de la relación actual arte – ciencia, planteando como elementos o procedimientos metodológicos comunes a ambos, la investigación, formulación de preguntas y proposición de hipótesis, señalando que los dos actúan como exploradores guiados por nuevas ideas y conjeturas que dan lugar a nuevas formas de ver, abocándose a la indagación de nuestro universo físico, material y estructural, creando sistemas de análisis, pero a la vez, cuestionando estos mismos sistemas y los elementos que los conciernen y sustentan. Dentro de este ámbito de acción, Rinaldo pone el acento en el papel que dentro de estos procesos juega la creatividad, como elemento primordial para el avance tanto de las ciencias como del arte⁶⁸.

Si además de lo expuesto consideramos las producciones artísticas y científicas como productos culturales, formando parte de lo que Bunge denomina la “cultura intelectual”⁶⁹, en tanto sus postulados y producciones se configuran en un cuerpo de teorías, posturas filosóficas y creencias desarrolladas en un momento determinado, tanto el arte como la ciencia tienen soportes “extracientíficos”. En el caso del primero, este aspecto ha sido tratado en el capítulo anterior al abordar el modelo relacional, en donde se hizo referencia a la diversidad material, formal y teórica con que trabajan una parte importante de los artistas contemporáneos y a la importancia dentro de este paradigma,

⁶⁶ Oyarzún, op. cit.

⁶⁷ Al respecto, desde la propia epistemología de las ciencias durante el pasado siglo, se han producido críticas tanto al método como al alcance del conocimiento científico, pasando por cuestionamientos sobre la posibilidad de la ciencia como generadora de conocimientos y principios inmutables, en donde se pueden mencionar los aportes de Kuhn y los conceptos de paradigma y ciencia revolucionaria, hasta los reparos al racionalismo como única forma de conocimiento válido, dentro del pensamiento de Paul Feyerabend. Para mayor información, se pueden consultar *El método en las Ciencias: Epistemología y Darwinismo* (Ciudad de México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000), de Rosaura Ruiz y Francisco J. Ayala, específicamente el capítulo II, “La Estructura de las revoluciones científicas: Thomas Kuhn”.

⁶⁸ Artículo disponible en <http://newelectronicartist.com/one.html> [consulta: 27 de abril, 2008].

⁶⁹ Mario Bunge, “¿Cuál es el método de la ciencia?”. En: *La Ciencia su Método y su filosofía* (http://www.dcc.uchile.cl/~cguatierr/cursos/INV/bunge_ciencia.pdf [consulta: 18 de abril, 2008]), pp. 24-45.

de las “formas de encuentro” como tipos de lazos sociales, que se transforman en la materia prima de las obras, extendiendo su materialidad a todo el espectro social y ejercicio humano.

No obstante, y retomando lo planteado por Oyarzún, el aspecto de la relación entre ciencia y arte que es de nuestro interés, no se remite al traspaso de conocimientos, información y técnicas (desde el primera al segundo) por ende, no se reduce a la vinculación que deriva del desarrollo tecnológico y su masificación, en tanto aplicación del conocimiento científico para la producción de bienes materiales que modifican el medio en el cual se desarrolla el hombre (incluyendo artefactos de uso cotidiano, tecnologías médicas, herramientas, materiales, sustancias, etc.). Ejercicio común desde hace bastante tiempo dentro de la práctica de los artistas que incorporan en sus obras materiales no tradicionales, como en algún momento sucedió con las resinas, el plástico y el concreto y hoy ocurre con los productos de la robótica y el material genético. Por el contrario, el punto que nos interesa en este procedimiento está centrado en la forma y utilización de estos recursos por parte del arte, en la reflexión implícita en ello y en la producción de sentido que genera la obra, considerando que arte y ciencia son formas de abordar, comprender y construir realidad, pero también son saberes que están diagramados por los mecanismos, sistemas de creencias y relaciones de poder que se configuran y validan a través de ellos.

Antes de abocarnos a la relación arte – ciencia en la producción artística de Höller, cabe señalar que el análisis que compete a este estudio está referido principalmente a la biología humana y ámbitos afines, incluidas dentro de las denominadas ciencias de la naturaleza, ciencias físicas-naturales o ciencias fácticas, por ser éste el campo de acción del artista, en donde el cuerpo humano y la vida en su amplio sentido se posicionan como elementos centrales que están “en juego” en sus propuestas.

A partir de lo expuesto, cabe preguntarnos ¿qué particularidad tiene la relación arte – ciencia en el trabajo de Höller? y ¿qué diferencias y/o vinculaciones podemos establecer entre su obra y las propuestas de otros artistas que han trabajado o trabajan en esta línea?

Al respecto, y además de los trabajos de artistas contemporáneos a Höller, es posible establecer puntos de encuentro con producciones anteriores, por ejemplo las obras elaboradas en un diálogo con investigaciones científicas como en la pintura impresionista y neoimpresionista, en su vinculación con estudios sobre la naturaleza de la luz⁷⁰ y, en la primera mitad del siglo XX, los trabajos desarrollados dentro del denominado arte óptico, en donde se puede mencionar la obra del artista húngaro-francés Víctor Vasarely⁷¹, quien aplica en sus producciones principios basados en estudios sobre la visión, ejercicios que de cierta manera pueden ser considerados antecesores de algunos procedimientos de Höller, como la utilización de "ilusiones ópticas", en tanto recursos constitutivos de la obra, aunque estos trabajos aún se enmarcan en formatos tradicionales, como pintura y escultura, siendo la obra el resultado de un proceso en donde el visitante participa principalmente como observador⁷².

Situándonos en el contexto actual, existen bastantes artistas que sin tener una formación científica profesional como la de Höller trabajan en vinculación con investigadores y centros de alto nivel en el área de la biología, biotecnologías, informática y comunicación. Ejemplos sobre la materialidad común entre algunas prácticas artísticas y el ejercicio científico, principalmente en lo que implica a la "materia viva", se encuentran en el denominado arte transgénico o bio-arte y también en el arte robótico y de terminologías afines.

Dentro del primer grupo, podemos mencionar el caso de la artista inglesa Annie Cattrell y el trabajo *Seeing and Hearing* (2001/2002), elaborado en colaboración con el

⁷⁰ En este caso los artistas toman como referentes las investigaciones del químico Michel Eugéne Chevreul, de Ogden Rood y del fisiólogo Hermann von Helmholtz, siendo Seurat uno de los casos más relevantes (desde esta perspectiva) cuyo trabajo se elabora a partir de los estudios de la visión y de la naturaleza física de la luz, que sustentan tanto su planteamiento teórico como pictórico. Un ejemplo de ello es el estudio que realizó sobre la obra del físico James Maxwell. Una breve referencia a esta relación se encuentra en *El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*, de Giulio Carlo Argan (Madrid: Ed. Akal S.A., 1988).

⁷¹ Vasarely, quien además realizó estudios de medicina, elaboró trabajos en donde jugaba con la ilusión óptica, que da la sensación de movimiento en composiciones geométricas y de tendencia abstracta, como las obras que integran la serie *Zebras*, realizada entre 1937 y 1950. Al respecto, se puede consultar el sitio oficial del artista: <http://www.vasarely.com/site/site.htm> [consulta: mayo, 2008].

⁷² En momentos anteriores y considerando la periodización planteada por Oyarzún, además de los casos más renombrados sobre estudios anatómicos realizados por artistas durante el Renacimiento, en donde, según lo esbozado por el autor, habría existido una correspondencia entre arte y ciencia, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, ya instaurada la anatomía moderna, nos encontramos con producciones que se enmarcan más bien en el ámbito de la ilustración del quehacer científico y de los avances de los estudios anatómicos. Algunos ejemplos se encuentran en *Siete Libros sobre la Fábrica del Cuerpo Humano (1543)* del anatomista Andrés Vesalio, que contó con ilustraciones de Van Kalkar, pintor discípulo de Ticiano o la *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp (1632)* y *La lección de anatomía del doctor Joan Deijman (1656)* de Rembrandt, en los que se ilustran momentos relevantes dentro del campo de la investigación y práctica médica como fue la disección de cadáveres humanos.

neurocientífico Mark Lythgoe, en donde la artista realizó esculturas del cerebro humano en vidrio soplado, a partir de la utilización de tecnologías que permiten captar la imagen del cerebro en 3D a través de la técnica Imagen Funcional de Resonancia Magnética (fMRI), una especie de escáner que registra el “estado” del cerebro en un momento dado, permitiendo visualizar las zonas de éste que son estimuladas y activadas cuando la persona realiza una determinada acción⁷³.



Annie Cattrell en colaboración con Mark Lythgoe, *Seeing and Hearing* (2001/2002)⁷⁴

Esta técnica también ha sido utilizada por la artista portuguesa Marta de Menezes, quien además incorpora otros procedimientos, como sucede en sus “pinturas vivientes” en las que trabaja con proteínas y ADN, tomando un camino a la inversa de Höller desde el arte hacia la ciencia, operando en un límite difuso, ya que sin abandonar el primero, trabaja con procedimientos específicos aplicados dentro

de los estudios genéticos y bioquímicos, realizando aportes al propio ejercicio de investigación científica⁷⁵.

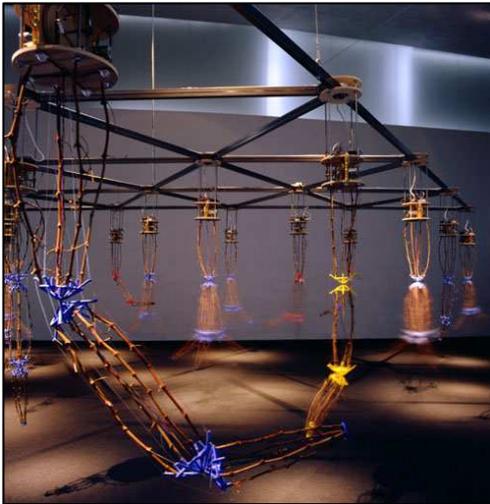
Por otra parte, están los trabajos en que se aborda la noción de cuerpo-máquina, como en la producción de Ken Rinaldo y su obra *Autopoiesis* (2000-2004), basada en el concepto de vida postulado por los científicos Francisco Varela y Humberto Maturana. Esta instalación, compuesta por un conjunto de quince piezas, constituye una “escultura robótica” cuyas partes se comunican a través de una red informática y telefónica que utiliza tonos perceptibles, de manera tal que las piezas se relacionan con el público y se retroalimentan, respondiendo y modificando su comportamiento de acuerdo al diálogo con el entorno⁷⁶.

⁷³ El trabajo de Cattrell, así como el de otros artistas, principalmente británicos, ha sido tratado por Siân Ede en *Art & Science* (New York: I. B. TAURIS, ed., 2005), especialmente en el capítulo *New Bodies for Old* (pp. 134-160).

⁷⁴ Disponible en <http://www.mlythgoe.com/4sculp.htm> [consulta: 14 de septiembre de 2008].

⁷⁵ Se puede obtener información sobre los trabajos de la artista en <http://www.martademenezes.com/> [consulta: 18 de abril, 2008].

⁷⁶ Para conocer en detalle éste y otros trabajos de Rinaldo se puede consultar el siguiente sitio: <http://accad.osu.edu/~rinaldo/> [consulta: 18 de abril, 2008]



Ken Rinaldo, *Autopoiesis* (2000-2004)⁷⁷

En este trabajo está implícita la noción de “nuevas formas de vida” y de “relación” que trascienden lo humano, en una instalación esencialmente interactiva, que en este ejercicio se va modificando y auto-produciendo.

En las últimas obras citadas, se trabaja en base a materia viva, existiendo una vinculación entre ciencia y arte tanto material como técnica, así como reflexiva. Comparativamente, Höller opera con una materia similar, pero este ejercicio se realiza a nivel del cuerpo como sistema, más que a escala de unidades básicas como los

genes o proteínas y no se desarrolla en un contexto post-orgánico⁷⁸, sino por el contrario, releva lo orgánico, reduciendo la “naturaleza humana” a un aspecto puramente fisiológico.

Por otra parte, la mayor parte de los trabajos de Höller no aluden, por lo menos evidentemente, a los últimos avances en el campo de la biología y disciplinas afines: muchas de sus obras hacen referencia a experimentos desarrollados durante los siglos XIX y XX, que contribuyeron al conocimiento del sistema de percepción humana. De esta manera, así como en décadas anteriores los artistas se interesaron en el funcionamiento del sistema de la visión y en la naturaleza de la luz, en el caso de Höller, su campo de acción es el aparato somato-sensorial en su amplio espectro, generando obras para ser experimentadas en primera persona, en una cita, no evidente para el visitante, de hitos científicos muy específicos y en algunos casos poco conocidos o difundidos, y por supuesto lejanos al público o espectador medio.

En este contexto se ubican las producciones en las que trabaja con el Fenómeno Phi, descubierto por el psicólogo Gestalt Max Wertheimer en la primera década del siglo pasado, como *Phi Wall* (2002/2004), en la que el visitante se enfrenta a un panel de aluminio en donde un círculo luminoso se desplaza a saltos en una y otra dirección. El

⁷⁷ Realizada por encargo del Museo Miasma, Helsinki, como parte de *Outoaly, the Alien Intelligence Exhibition 2000*: <http://accad.osu.edu/~rinaldo/> [consulta: 18 de abril, 2008].

⁷⁸ La definición de pos-orgánico a la que nos referimos aquí, se basa en el concepto que Eduardo Kac utiliza para reunir los productos de clonación, ingeniería genética, robótica, etc.



Carsten Höller, *Phi Wall* (2002-2004)⁷⁹

movimiento observado es una ilusión óptica, que se genera a partir de la persistencia retiniana que nos permite retener la imagen captada, haciendo que podamos ver un movimiento en donde sólo hay un círculo de neón estático que se enciende y apaga en una determinada frecuencia y en distintas partes del panel.

Este principio también fue aplicado en *Flicker Films* (2004), instalación en la que se presentaron tres secuencias de imágenes del concierto del congolés Werrason, el que fue filmado por tres cámaras desde diferentes enfoques. En cada una de las secuencias grabadas, se incorporaron secciones en negro que se proyectaron de manera tal que mientras una imagen mostraba parte del concierto las otras dos estaban oscurecidas. Como resultado, el público veía una imagen del concierto desplazándose y saltando en sentido diagonal sobre un fondo negro⁸⁰.



Carsten Höller, *Umkehrbrille (Upside-Down-Goggles)* (1994/2001)⁸¹

Otro caso es el de la obra *Umkehrbrille (Upside-Down-Goggles)* (1994/2001), en donde Höller aplicó el estudio de la inversión retiniana de George Stratton, psicólogo de finales del siglo XIX, quien realizó experimentos para confirmar esta condición, utilizando por varios días un lente que invertía lo observado en 180°. El trabajo de Höller cita esta prueba, revelando a los visitantes la manera cómo veríamos si efectivamente no existiera esta inversión efectuada por nuestro cerebro.

⁷⁹ Exhibida en MAC, Marseille, 2004. Airdeparis [en línea]: <http://www.airdeparis.com/holler/mac/3D2.jpg> [consulta: 14 de septiembre de 2008].

⁸⁰ Este trabajo es abordado por Jennifer Allen en *20/20* (pp. 1-30) en el catálogo de la muestra *Logic*, realizada entre el 1 de septiembre y el 8 de octubre de 2005 en Gagosian Gallery, Londres.

⁸¹ Exhibida en la muestra *Instrumente aus der Kiruna Pshycholabor*, Schipper & Krome, Berlin. Airdeparis [en línea]: <http://www.airdeparis.com/holler/2001/upside.htm> [consulta: 14 de septiembre de 2008].

Por lo tanto, una de las aristas desde la cual podemos abordar la relación arte-ciencia en Höller, alude a la incorporación de procedimientos, técnicas y conocimientos que han surgido en el ejercicio científico, para generar trabajos en los que el testeó tiene un carácter central, a partir de lo cual, la obra ya no es la consumación de un proceso, sino el proceso mismo, activado en el momento en que el visitante se introduce o interactúa con ella. De esta forma, uno de los aspectos más interesantes de estos trabajos, radica en su condición de dispositivos que alteran el funcionamiento del cuerpo como máquina de percepción y evidencian procesos de los que no somos concientes en estados "normales", aunque esto no sea necesariamente racionalizado por el público que los vivencia.

Esta estrategia se confirma al realizar una revisión general de la producción de Höller, ejercicio en el que nos encontramos con una gran diversidad material y formal, incluyendo entre sus obras, instalaciones, máquinas, artefactos, habitaciones, elementos de uso cotidiano, luces fluorescentes, aves y otros animales, etc., que han sido dispuestos, en tanto recursos, no para recrear o reproducir un proceso o modelo científico, sino que a partir del conocimiento de éstos, posicionar estas creaciones como campos de experimentación con el visitante, que de cierta manera se enmascaran detrás del ofrecimiento de un espacio de experiencia sensorial y lúdica.

En este sentido, el vínculo entre ciencia y arte en la producción de Höller no es sólo práctico y funcional, por ende, no se limita al traspaso y uso de información, tecnologías o técnicas generadas en el campo científico, ya que estos recursos no son asimilados ni trabajados de manera pasiva. Höller se centra en una etapa fundamental dentro del método de las ciencias fácticas, la experimentación y observación, redireccionando este proceso hacia el propio público, en cuyo cuerpo se evidencian, confirman, refutan y cuestionan saberes y prácticas. Esta lectura de sus trabajos nos conduce a una encrucijada, generada por la relevación del cuerpo, en tanto campo de percepción y la reducción de éste a un ámbito pura y crudamente fisiológico, punto a partir del cual se abre una discusión en torno a las implicancias teóricas y éticas de este ejercicio.

El Beneficio de la Duda

En el punto anterior, se mencionó como una de las características de la obra de Höller el trabajo a nivel del sistema perceptivo, señalando como parte de la estrategia de algunas de sus obras la alteración de nuestros sentidos, que conduce a la desorientación con respecto a nuestro cuerpo y su funcionamiento, a la vez que evidencia los mecanismos que subyacen al sistema somato-sensorial. Desde esta perspectiva, Höller sienta las bases de nuestro comportamiento en aspectos netamente fisiológicos, reduciéndolo a operaciones, procesos y relaciones biológicas que se extienden incluso a comportamientos sociales y sentimientos.



Carsten Höller, *Solandra Greenhouse* (2004)⁸²

Este aspecto fue esbozado en el capítulo anterior tomando como ejemplo la obra *Solandra Greenhouse* (2004). En el invernadero construido con aluminio y acrílico Höller creó las condiciones de temperatura y humedad necesarias para el desarrollo de la especie *Solandra máxima*, endémica de México. Con una fisonomía frondosa y gran altura, que en condiciones naturales puede llegar incluso a los 60 metros y con sobresalientes flores amarillas de aspecto inofensivo, esta planta ha sido tradicionalmente usada por algunas comunidades por sus efectos alucinógenos, evidentemente conocidos por el artista.

Höller cultiva un número significativo de individuos de esta especie, buscando que las propiedades de esta solanácea actúen sobre quien se anime a ingresar al invernadero, generándole sensaciones corporales que son típicamente experimentadas al “caer en enamoramiento”. Si a ello le agregamos el juego de luces estroboscópicas que inducen la desorientación, la obra es un receptáculo

⁸² Carnegie Internacional, Carnegie Museum of Arts, Pittsburgh [en línea]: http://www.cmoa.org/international/the_exhibition/artist.asp?holler [consulta: 9 de septiembre de 2007].

que requiere de la participación del público para activarse y que no sólo altera los sentidos, sino que ironiza y juega introduciendo la interrogante sobre el funcionamiento de nuestro organismo, pero a la vez, sobre la misma "naturaleza del amor". De cierta manera, *Solandra Greenhouse* anula el carácter único e irrepetible de la experiencia del amor, para convertirlo en una generalidad basada en el funcionamiento fisiológico común a la especie.

En este contexto, el trabajo de Höller puede definirse como un "laboratorio de dudas", tal como su obra homónima de 1999, consistente en un vehículo que circuló sin recorrido predefinido y que contaba con altoparlantes a través de los cuales Höller extendía dudas a los transeúntes. La estrategia de Höller introduce la duda a través del cuestionamiento que induce con respecto a la percepción que tenemos de nuestro cuerpo y su funcionamiento, pero también sobre nuestro comportamiento social. Esto último se acentúa en las obras realizadas en colaboración con Rosemarie Trockel "*A House for pigs and people*" (1997), *Mückenbus* (1996) y *Eyeball: A House for Pigeons, people and rats* (1996/2000) y en la serie *Killing Children* (1992-1994).

Con respecto a esta característica de la obra de Höller, Jennifer Allen señala que el artista rompe muy desicivamente con la ciencia a través de su pasión por la duda, agregando que mientras revive experimentos históricos, hace uso de ellos no para establecer certezas, verdad y conocimiento, sino para propagar incerteza, vacilación y perplejidad⁸³.

Alex Farquharson también reconoce a la duda como elemento fundamental del trabajo de Höller, al generar en el espectador una incertidumbre ya sea sobre el funcionamiento de los mismos dispositivos, como sobre la experiencia que tenemos de las cosas y de nosotros mismos, incluyendo ejemplos diversos, desde los cuestionamientos sobre el funcionamiento de nuestro organismo hasta la naturaleza del amor, en alusión a la citada *Solandra Greenhouse*⁸⁴.

Farquharson se focaliza en el momento en que Höller se desplaza desde el campo de la ciencia hacia el arte, destacando sus estudios post doctorales a finales de los años 80 y su especialización en entomología, período en que desarrolla sus primeros trabajos

⁸³ Allen, op. cit., p. 6.

⁸⁴ Alex Farquharson, *Before and after science*, Air de Paris, Septiembre, 2004. Disponible en http://www.airdeparis.com/press/crstin_frieze04.pdf [consulta: 02 septiembre, 2007].

artísticos. En este contexto, plantea que sus obras podrían leerse como "simples actos de recontextualización", como en los experimentados citados más arriba; sin embargo, señala que el ejercicio de Höller dista del quehacer del científico convencional, en tanto éste busca resolver problemas, partiendo desde una posición de incertidumbre hacia una de certidumbre, mientras que Höller realiza la acción contraria, introduciendo la incertidumbre en donde no la hay.

Coincidimos con Farquharson en cuanto a que el esquema asimilado y estandarizado del método científico nos pone frente a dos hechos. El primero, bajo la formulación de una hipótesis, busca a través de pruebas y testeos, falsar esa hipótesis y llegar a una certidumbre (aunque esta sea sólo momentánea) a favor o en contra de lo que estaba planteado a priori, lo que constituye el segundo hecho. Esto podría operar para Höller (en el sentido que grafica Farquharson) quien instala las condiciones de las obras y en cierta forma para el visitante, en tanto las vivencia, partiendo de un estado de certeza hacia uno de dislocación de aspectos no menores, como el funcionamiento de su organismo, las respuestas que éste tiene frente a su entorno y el qué y cómo percibe. Sin embargo, el participante no es consciente (por lo menos directamente) de esta relación con el proceder científico.



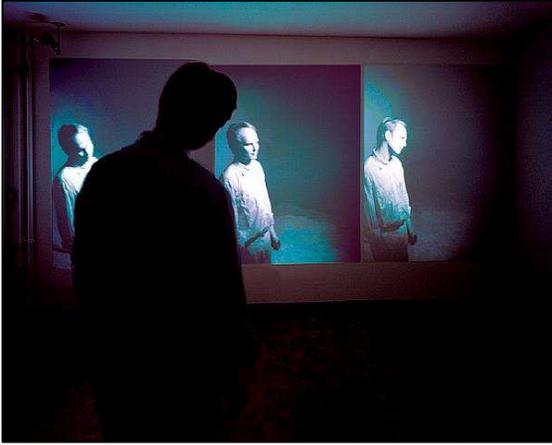
Carsten Höller, *Trapezoid Swinging Room* (2004/2005)⁸⁵

Una obra que permite visualizar muy bien lo descrito es *Trapezoid Swinging Room* (2004/2005), estructura suspendida del cielo de la sala de exhibición y estratégicamente proveída de luces estroboscópicas y muros inclinados, que otorgaban a la pieza una condición de inestabilidad que ante el más mínimo movimiento generaba en el visitante la pérdida del equilibrio. De esta manera, la persona que se decidiera a ingresar en el receptáculo, se sometía a

una serie de alteraciones generadas a partir de la no correspondencia entre los sentidos de la visión y la propiocepción⁸⁶.

⁸⁵ Exhibida en la muestra *Die Innere Konkurrenz*, Galería Esther Schipper, Berlín. Disponible en <http://www.artnet.com/galleries/Exhibitions.asp?gid=164972&cid=75091> [consulta: 28 de agosto de 2007].

⁸⁶ Este último sentido forma parte de lo que se denomina los interoceptores, que nos permiten tener referencia de nuestra posición y movimiento basándose en nuestro medio interno y no en sentidos externos (vista, tacto, olfato, gusto y oído). Los sensores que interfieren en este proceso son, por ejemplo, los músculos que transfieren al



Carsten Höller, *Three-Fold Delayed Infrared Room* (2004/05). Video-Film⁸⁷

Este trabajo se presentó junto al video-film *Three-Fold Delayed Infrared Room* (2004/2005), que proyectaba una imagen de la persona captada por tres cámaras infrarrojas, pero presentándolas en la pared en tres secuencias levemente desfasadas y en tiempos no sincrónicos. Este retardo también generaba una alteración en la percepción de nuestra posición y movimiento, obtenida a través de los sentidos externos e internos (que en este caso no son coincidentes), patente en la discordancia entre lo que vemos en los monitores y nuestra concepción del tiempo y posición dentro de la sala. Ya que la memoria sensorial sólo retiene una imagen por escasos segundos, es posible que el observador pierda la noción del tiempo que ha transcurrido realmente⁸⁸.

La duda dentro del quehacer científico es metodológicamente un elemento clave, como lo es también dentro del ejercicio reflexivo de distintas disciplinas. Sin embargo, podemos analizar esta introducción de la duda en los trabajos de Höller desde otras perspectivas. La persistencia de revelar mecanismos y procesos netamente biológicos con el acento en el funcionamiento neurofisiológico como sustento del comportamiento humano y de la manera de percibir nuestro cuerpo y entorno, por ende, la insistencia en nuestra condición de materia, inhabilita la intención de dar a la obra de Höller no sólo un fin filantrópico y convival, empático y utópico, como se vio ya en el capítulo en que se trató su trabajo dentro del paradigma relacional, sino que también ha llevado a algunos críticos a vincular su obra con posturas como el neo-darwinismo de Richard Dawkins, a partir de lo cual su producción se ha interpretado bajo el concepto de

cerebro la información de su posición relativa, el movimiento y la rapidez de éstos. María Jesús Ledesma Carbayo, *El sistema somato-sensorial*, Documentos Curso de Ingeniería Neurosensorial 2007-2008, Departamento de Ingeniería Electrónica, Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en <http://insn.die.upm.es/docs/tacto.pdf> [consulta 28 de agosto, 2007].

⁸⁷ *Die Innere Konkurrenz*, Galería Esther Schipper, Berlín. Disponible en <http://www.artnet.com/galleries/Exhibitions.asp?gid=164972&cid=75091> [consulta: 28 de agosto de 2007].

⁸⁸ Podemos establecer un vínculo entre este trabajo y la obra de Dan Graham *Present Continuous Past(s)* (1974), en la cual los asistentes a la muestra eran grabados en una habitación con muros cubiertos con espejos desde el piso al techo. La imagen captada era transmitida en dos monitores que, al igual que el trabajo de Höller, tenían un pequeño desfase, que en este caso era de 8 segundos.

“arte deshumanizado”. ¿Qué tan acertada es esta lectura? ¿Es el arte de Höller un arte despiadado? y ¿cuál es la vinculación de su trabajo con el pensamiento de Dawkins?

El Gen Egoísta

En un artículo de la revista *Art Press*, el crítico de arte David Perreau analiza la obra de Höller, planteando un vínculo entre ésta y las teorías evolutivas, particularmente el neodarwinismo de Richard Dawkins, a quien indica como el pensador más próximo a Höller dentro de esta línea. Perreau, señala que los trabajos del artista se dirigen a develar un tal vez “*insospechado egoísmo genético oculto dentro de nosotros*”, en concordancia con lo planteado por Dawkins en su controversial libro *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*, publicado en la década de los 70. Perreau rescata del texto de Dawkins la idea de que el factor clave dentro de la evolución humana no es el bien de la especie sino del individuo, proceso dentro del cual quedan fuera conceptos como el amor y el bienestar de las especie⁸⁹.

De igual manera, Dominique Baqué, en su crítica a la Estética Relacional y a los artistas que han sido incluidos por Bourriaud dentro de esta línea, cita a Perreau y hace alusión al vínculo entre el pensamiento de Dawkins y el trabajo de Höller, calificando a éste como un arte amoral y cruel, en una apuesta por un despiadado egoísmo genético que se desarrolla en la encrucijada entre el quehacer científico de alto nivel y lo que denomina desvíos lúdicos, fantasistas y excéntricos, bajo la tesis de Dawkins de que todo organismo viviente estaría seriamente programado por sus genes⁹⁰.

Baqué alude, dentro de los trabajos citados, a las obras *Solandra Greenhouse* (2004) y la serie *Killing Children* (1992-1994), destacando en la primera el ataque que Höller realiza a las “mitologías del amor” socialmente asimiladas, planteando que el artista se vuelve el “apologista del placer solitario y egoísta”, tanto al enfatizar la preponderancia del sistema endocrino dentro del amor, en *Solandra Greenhouse*, así como por el ataque al “amor espontáneo que suscitan los niños”, en referencia a *Killing Children*.

⁸⁹ David Perreau, *Carsten Höller. Galerie Air de Paris* (24 de May-19 July) (Francia: *Art Press* (227), septiembre de 1997), pp. 76-77.

⁹⁰ Dominique Baqué, *L'illusion Relationnelle*. En: *Pour un Nouvel Art Politique* (Paris: Flammarion, ed., 2004), pp. 143-173.

Podemos concordar con la visión de Baqué con respecto a la tendencia de Höller a explicar y en algunos casos a reducir parte de nuestro comportamiento social a bases netamente biológicas; en este sentido, la relación de su obra con el pensamiento de Dawkins es bastante oportuna. Sin embargo, al llegar a este punto es necesario detenernos, aunque sea brevemente, en el planteamiento de este último autor en *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*, ya que tanto Baqué como Perreau omiten algunos aspectos muy relevantes de su planteamiento que nos permitirán ver desde otra óptica la vinculación con la producción de Höller.

Dawkins señala que dentro de la teoría evolutiva existen dos formas de acercarnos a la selección natural: desde la perspectiva del gen y desde el individuo. El autor se inclina por la primera forma, en la cual el gen es el *replicador* y el individuo el *vehículo* de ésta, no existiendo competencia entre ellos. Por esta razón, su referencia a la evolución se realiza en base a la selección que ocurre en los niveles inferiores, en donde la unidad fundamental es el gen, cuyo comportamiento es calificado por Dawkins como egoísta⁹¹.

¿A qué se refiere el autor con comportamiento egoísta? Dawkins plantea que el motor y núcleo de la evolución se encuentra en la tendencia de los genes (que componen no sólo a la especie humana sino a toda estructura viviente) a replicarse y de esta manera, sobrevivir en un medio altamente competitivo, en el cual se mueven en beneficio propio y no de la especie en su conjunto. Si pudiéramos transferir algún propósito a esta unidad y preguntarnos ¿qué busca un gen?, Dawkins nos responde que “*está tratando de hacerse más numeroso en el acervo génico*” y con respecto al modo cómo lo consigue, nos dice que “*lo logra, básicamente, ayudando a programar los cuerpos en que se encuentra para sobrevivir y reproducirse*”⁹².

Así, Dawkins establece que la naturaleza genética del ser humano es esencialmente egoísta, constituyendo la base de su comportamiento. Pero el científico va más allá y señala que esta conducta egoísta en algunas circunstancias se desarrolla bajo acciones aparentemente altruistas, que en el fondo no son más que estrategias de defensa de los intereses propios. Los ejemplos al respecto están referidos a relaciones entre organismos vivos, animales e insectos, algunas de ellas del tipo simbióticas y otras en las que trata el

⁹¹ Richard Dawkins, *El Gen Egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*, “Prefacio a la Edición de 1989” (Barcelona: Ed. Salvat, 2002). Disponible en <http://www.anatomiafractal.com/elgenegoista.pdf> [consulta: 29 de abril, 2008].

⁹² Dawkins, “Gen y Parentesco”. Op. cit., cap. VI.

tema del suicidio y sacrificio de algunos individuos dentro de un grupo. A partir de esto, el autor establece ciertos paralelos con el comportamiento humano, poniendo énfasis en este carácter de buenas intenciones que enmascaran el móvil de la búsqueda del beneficio propio, señalando:

“Quizá una de las razones de la gran atracción que ejerce la teoría de la selección de grupo sea que está en completa armonía con los ideales morales y políticos que la mayoría de nosotros compartimos. Es posible que, con cierta frecuencia, nos comportemos egoístamente como individuos, pero en nuestros momentos más idealistas, honramos y admiramos a aquellos que ponen en primer lugar el bienestar de los demás”⁹³.

Aunque Dawkins es certero en plantear una naturaleza genética, según la cual no podemos esperar vivir en una sociedad altruista en la que los individuos se muevan en búsqueda del bien común, es también taxativo en señalar que no está a favor de una moralidad basada en los genes, ya que las características derivadas de éstos no son inalterables y, aún más, plantea en contra de cualquier determinismo genético, que el hombre tiene la capacidad para rebelarse contra esta “primera naturaleza”. En este escenario, posiciona a la cultura como elemento diferenciador de la especie humana con respecto a otras, en tanto provienen de ella la mayor parte de las características “inusitadas y extraordinarias” de su ser, señalando que la perspectiva del gen dentro de la evolución del hombre moderno debe quedar desechada como único cimiento⁹⁴.

Siguiendo esta línea, el autor establece una analogía entre la unidad básica de la selección natural, en tanto organismo replicador, el gen, y una unidad básica de origen cultural, que igualmente actúa como replicador, ya no genético sino en el campo de las ideas y el quehacer humano, que denomina *meme*. La replicación en este caso se daría a través de la palabra, la escritura, el arte, es decir, la producción cultural material e inmaterial. De esta manera, establece un paralelo entre la evolución biológica y la cultural, aclarando que la evolución genética es sólo uno de los tipos posibles.

Dawkins cierra esta idea puntualizando que frente a un determinismo genético y también cultural, el ser humano, dentro de la diversidad de especies vivientes, tiene la capacidad de rebelarse contra ambas estructuras, focalizadas en el gen y el *meme*. Por

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Dawkins, “Memes: Los Nuevos Replicadores”. Op. cit., cap. XI.

esta razón, cualquier comportamiento heredado o adquirido puede ser modificado. Así señala: “Somos *construidos como máquinas de genes y educados como máquinas de memes, pero tenemos el poder de rebelarnos contra nuestros creadores. Nosotros, sólo nosotros en la Tierra, podemos rebelarnos contra la tiranía de los replicadores egoístas*”⁹⁵.

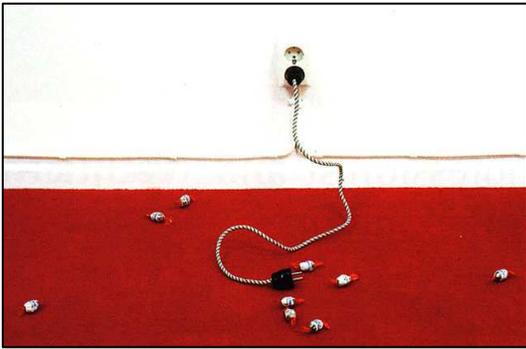
Desde esta perspectiva, podemos volver al trabajo de Höller para centrarnos en su estrategia, ya no sólo como una reducción cruel y deshumanizada que se perfila en contra de cualquier interés altruista y convival, como lo señala Baqué, sino por el contrario, es factible ver en su obra una especie de resistencia justamente a ciertos patrones de conducta socialmente aceptados y enaltecidos, en pro de cuestionar sus sustentos y/o acusar la fragilidad de éstos. Así, el retorno a una cruda naturaleza biológica, puede ser entendido también como un develamiento de nuestra estructura puramente material-orgánica que, si bien explica parte de nuestro comportamiento, actúa como estrategia para despojarnos de los hábitos y concepciones aprendidas y normalizadas, introduciendo la incertidumbre y generando controversias con respecto a éstos.

En algunos trabajos este ejercicio se hace más evidente, como sucede en *A House for pigs and people* (1997), en donde la refutación se dirige hacia la relación con el otro, como especie y ser vivo; por ejemplo, las relaciones de dominio con respecto a los animales, aludiendo al cuerpo de posturas religiosas, filosóficas, políticas, entre otras, que las sustentan. Parte de esto es planteado por el mismo Höller en la introducción del catálogo de la obra, realizado en conjunto con Rosemarie Trockel, al que nos referiremos más adelante.

En esta lectura, no debemos ni podemos dejar de lado la recurrencia a la ironía en los trabajos del artista, ya que ésta no sólo confiere un tinte humorístico y un carácter lúdico a sus obras, sino que, en la misma línea de lo expuesto, contribuye a generar una fractura dentro de discursos comunes y patrones de comportamiento. Así, no debiera extrañarnos que Höller parodie justamente con las denominadas “mitologías del amor”, como lo plantean Zúñiga y Baqué, así como con la niñez, en la serie *Killing Children*.

⁹⁵ Ibid.

Con respecto a esta última, la inclusión de una de las obras que componen la serie en la exposición *Rendición Extraordinaria (2007)*⁹⁶, nos permite ejemplificar lo expuesto y plantear otra lectura que se opone a los términos *crueledad, amoralidad* y *egoísmo* con los que se han calificado estos controversiales trabajos. En esta exposición se reunieron un conjunto de producciones bajo las nociones de incertidumbre, amenaza e inseguridad, como parte fundamental de la estructura y funcionamiento de las sociedades actuales, planteando el presente como una "mitología cultural" generada a partir de la noción de riesgo, en su amplio espectro. En esta línea, se presentó el trabajo de Höller *220 volt*, como parodia de la sensibilidad social con respecto a la protección de la infancia frente al riesgo.



Carsten Höller, *Killing Children I, 220 volt* (1992)⁹⁷

Como los demás dispositivos que componen la serie *Killing Children*, la obra es una trampa letal: los dulces e inofensivos caramelos, tan apetecidos por los niños, conducen a un cable de corriente, cuya manipulación podría incluso producir la muerte. La lectura de este trabajo, planteada dentro de la muestra, se dirige al cuestionamiento de lo que denominan el "estado excepcional adquirido por los niños en una sociedad cada vez más adversa al riesgo" y al "pánico moral en torno a la explotación de los más vulnerables". Siguiendo esta idea, podríamos plantear también que esta obra, en tanto dispositivo incluido en la exhibición, introduce la duda sobre las contradicciones que existen con respecto a la posición y trato de los niños, en sociedades que en su discurso promueven, proclaman y establecen como incuestionable la protección de éstos, pero en las que coexisten formas de maltrato infantil, abusos físicos y psicológicos y también explotación económica⁹⁸.

⁹⁶ La muestra *Rendición Extraordinaria* se exhibió entre el 22 Marzo y el 19 de Mayo 2007 en la Galería Nogueras Blanchard, Barcelona. Una presentación de la muestra se encuentra disponible en http://www.lftds.org/projects/previous/noguerasblanchard/nbarchive/files/ER_RE%20PressPack.pdf [consulta: 2 de septiembre, 2007].

⁹⁷ Designboom, "Carsten Höller". Disponible en <http://www.designboom.com/portrait/ch2.html> [consulta: 2 de septiembre, 2007].

⁹⁸ En este último caso, aludimos, por ejemplo, a la utilización de niños en labores productivas (como sucede en algunos países asiáticos, que concentran el 61% del trabajo infantil, según los datos de la UNESCO), que se materializa en menores costos de producción de artículos de consumo que llegan a los mercados de sociedades que en su discurso oficial condenan el trabajo infantil, pero que en la práctica se benefician de éste.

Por lo tanto, y a partir de lo expuesto, la concepción de la obra de Höller como un arte deshumanizado se va desplazando hacia un trabajo que trata de despojarse de discursos comunes y un falso humanismo, para establecer una crítica con respecto a nuestro comportamiento, discurso y práctica. Sin embargo, y retornando a la problemática esbozada en puntos anteriores sobre la dicotomía entre la relevación del cuerpo y la reducción de éste a su condición de materia, cabe preguntarnos ¿esta lectura de la estrategia de Höller lo exime de los cuestionamientos que se abren al trabajar y operar con una materialidad viva?

¿Arte despiadado?... los límites de la ciencia y el arte

“À l'aide de ces sciences expérimentales actives, l'homme devient un inventeur de phénomènes, un véritable contremaître de la création ; et l'on ne saurait, sous ce rapport, assigner de limites à la puissance qu'il peut acquérir sur la nature, par les progrès futurs des sciences expérimentales”⁹⁹.

(Claude Bernard)

Una temática que no podemos dejar de tratar al analizar la obra de Carsten Höller, en el contexto de su desplazamiento desde las ciencias biológicas hacia el arte, se refiere a las implicancias e interrogantes que se abren al trabajar con una materialidad viva. La ciencia y el arte operan en una posición controversial, tanto por los “recursos” con que trabajan, así como por las formas de proceder con respecto a éstos y los límites de su ejercicio, encontrándose, a pesar de los cuestionamientos al respecto, en una posición privilegiada dentro del quehacer humano desde el punto de vista ético. Aspectos como la muerte, la disección de cuerpos, la manipulación de especies vivientes, son relativizados cuando éstos se desarrollan como parte de las prácticas de la ciencia y también del arte: ¿en qué se basa esta exención moral?

La interrogante de Paul Virilio, citada en el primer apartado del presente estudio, en donde plantea “¿Ética o estética? Tal es la pregunta de este fin de milenio. En efecto,

⁹⁹ Claude Bernard, “De l'observateur et de l'expérimentateur ; des sciences d'observation et d'expérimentation”. En: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, cap. I/IV, p. 26. Edición electrónica realizada a partir de la publicación de 1966, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 318 pp. Texto integral disponible en http://classiques.ugac.ca/classiques/bernard_claude/intro_etude_medecine_exp/intro_etude.html [consulta 23 de septiembre, 2008].

si la libertad de expresión científica no tiene más límites que la ARTÍSTICA, ¿dónde se detendrá mañana la inhumanidad?"¹⁰⁰, es un buen punto para introducirnos en esta temática. La lectura de Virilio, reticente a las prácticas del arte contemporáneo, desde la incursión de lo audiovisual en las artes plásticas en adelante, posiciona antagónicamente a la ética y la estética. Este juicio se basa en lo que denomina el carácter extremo del arte actual, en el que la *representación* ha sido reemplazada por la *presentación* y la *inmediatez*. El pensador francés realiza una crítica común a la ciencia y el arte en el campo de la genética, acusando una tendencia a la deshumanización y profanación de las formas, en donde se impone una estética que tiende al dominio de lo *transhumano*. En este contexto, el rol de la ética es para Virilio el "*demorar el momento en que las cosas suceden*", al mismo tiempo en que reconoce la debilidad de su acción en el contexto de lo que denomina una "*aceleración generalizada de los fenómenos como parte de la hipermodernidad*"¹⁰¹.

El diagnóstico de Virilio, quien dedica parte importante de su crítica a la intervención y manipulación de la vida a partir de la decodificación del ADN y por ende cuestiona, entre otras categorías, al arte transgénico, nos permite centrarnos en la interrogante sobre la situación que ciencia y arte comparten al situarse en el límite de lo moralmente aceptado.

Al respecto, cuando Bourriaud señala que "*muchas de las obras importantes de estas tres últimas décadas sólo llegaron al campo del arte porque habían alcanzado un punto límite en otros dominios*"¹⁰² y, reconoce, en una cita a Robert Filliou, que el arte otorga "derecho de asilo" a este tipo de prácticas, está implícitamente planteando que el espacio del arte es una zona de exención y de campo para el desarrollo de lo que en otros ámbitos ha alcanzado el límite de lo aceptado, convenido o permitido.

Si bien la obra de Höller está inserta en una línea distinta de las producciones que ataca Virilio (en donde priman la "profanación de las formas", lo transhumano, la manipulación genética, etc.), tiene en común con estas prácticas el énfasis en la obra como fenómeno, el trabajo con el cuerpo humano como materia viva y la incorporación de elementos, procedimientos y conocimientos provenientes de campos "extra-artísticos", como en el caso de la biología y disciplinas afines.

¹⁰⁰ Paul Virilio, *Un arte despiadado*. En: *El Procedimiento Silencio* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 2005), p. 79.

¹⁰¹ Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, ed., 2006), p. 69.

¹⁰² *Ibid.*, p. 128.

En puntos anteriores hemos señalado que los trabajos de Höller recurren a la prueba y la experimentación para introducir la duda y la incertidumbre en el visitante, describiendo sus producciones como especies de laboratorios, aludiendo a su condición de hombre de ciencia y artista. La etapa de prueba es indispensable dentro del método de investigación de las ciencias fácticas y en ella, el científico opera a través de la observación y experimentación dirigidas a verificar, refutar y falsar en la experiencia la validez de los enunciados y supuestos teóricos. Para analizar un determinado "hecho", el investigador genera las condiciones para que éste se presente, manejando y controlando ciertas variables sin las cuales el fenómeno en cuestión no se desarrollaría o no podría ser probado, cuantificado o conocido. Mario Bunge se refiere a este proceso de la siguiente manera:

*"No siempre es posible, ni siquiera deseable, respetar enteramente los hechos cuando se los analiza, y no hay ciencia sin análisis, aun cuando no sea sino un medio para la reconstrucción final de los todos. El físico atómico perturba el átomo al que desea espiar; el biólogo modifica e incluso puede matar al ser vivo que analiza; el antropólogo empeñado en el estudio de campo de una comunidad provoca en ella ciertas modificaciones"*¹⁰³.

¿Cuáles son los límites de estas intervenciones en el caso de los seres humanos?; ¿cómo se configuran y modifican?; ¿deben existir límites para el ejercicio científico? Sin duda, es difícil esbozar una respuesta a estas interrogantes, sin embargo, hay un aspecto muy importante de señalar con respecto a la ciencia. Como parte de la "cultura intelectual" el carácter, rasgos y alcances de la investigación y práctica científica son diagramadas por la dinámica social y política (estructura de poder), que a la vez es configurada y reafirmada en este mismo cuerpo de saber y producción de conocimiento. Por lo tanto, la ciencia no es neutral con respecto a las relaciones e intereses de lo que podemos llamar factores extra-científicos, aunque es recurrente el discurso sobre su autonomía, a partir de lo cual también se ha generado y mantenido su posición de excepción con respecto a procedimientos como el control, intervención y manipulación de la vida¹⁰⁴.

¹⁰³ Mario Bunge, "¿Qué es la ciencia?", p. 11. En: *La Ciencia su Método y su filosofía* (http://www.dcc.uchile.cl/~cguierr/cursos/INV/bunge_ciencia.pdf [consulta: 18 de abril, 2008]), pp. 4-23.

¹⁰⁴ Un caso que permite graficar la situación es la experimentación con seres humanos, actualmente prohibida si no es bajo el "libre consentimiento" de la persona que es sometida a prueba. La protección de la integridad humana y de las personas en condiciones de vulnerabilidad, como principio general, toma fuerza a partir de la mitad del siglo XX. En momentos anteriores del desarrollo de la ciencia, se experimentó con seres humanos bajo

Entre esta condición de la ciencia y la situación del arte en el contexto actual hay varios puntos en común. En reiteradas ocasiones hemos señalado que el arte no constituye un campo escindido de los demás quehaceres y ámbitos del conocimiento humano y que dentro de la diversidad material y formal muchas de las prácticas artísticas incluyen el trabajo con una materialidad viva, no sólo a nivel de cuerpos, sino también de unidades básicas como los genes. En parte importante de estos casos, los artistas no se limitan a representar el quehacer de biólogos y genetistas, sino que ejecutan en las obras los procedimientos que se realizan en el campo científico, es decir, toman como insumo y materia prima el cuerpo y los procedimientos a los que la ciencia recurre y ejecuta dentro de la investigación biomédica. ¿Qué ocurre cuándo este quehacer está desprovisto de una funcionalidad como la que promueven las ciencias? y aún más, si consideramos que existe una normativa ética que regula la manipulación de la vida, la que incluye -dentro de la experimentación con seres humanos- los estudios fisiológicos y de respuesta del organismo vivo a procedimientos y estímulos de tipo físico, químico o psicológico¹⁰⁵, ¿qué sucede con los procesos y recursos que Höller utiliza en sus obras, en las que el "paciente" o individuo informado y voluntariamente objeto de experimentación, es reemplazado por el público que asiste a un museo, galería o espacio de exhibición?

Esta pregunta nos lleva nuevamente a la tensión generada por la dicotomía entre ética y estética, planteada por Virilio¹⁰⁶. Desde esta perspectiva, Höller grafica el desplazamiento desde un lugar de exención de cuestionamientos éticos al amparo del quehacer científico-médico, hacia un sitio de exención en el campo del arte a partir de la adquisición de un valor estético, en donde el consentimiento informado es reemplazado por la invitación lúdica a interactuar y probar la obra en tanto ésta se ofrece como experiencia.

la proclama del progreso y el avance del conocimiento sobre los fenómenos de la naturaleza y del funcionamiento de los organismos vivos, así como del ejercicio médico. En la actualidad, la manipulación de material viviente es realizada bajo términos como "investigación terapéutica" e interés "biomédico", es decir, con la finalidad de aplicarse en el estudio y tratamiento de enfermedades y mejoras en la salud de la población, en el cual se deben buscar los máximos beneficios y minimizar los riesgos, existiendo una normativa internacional que establece condiciones para la manipulación e intervención de los cuerpos vivos.

¹⁰⁵ Al respecto, se pueden consultar las Pautas Éticas Internacionales para la Investigación y Experimentación Biomédica en Seres Humanos: http://www.uchile.cl/bioetica/doc/exper_2.htm [consulta: 25 de mayo, 2008].

¹⁰⁶ Entre las obras polémicas por trabajar justamente en el límite de lo aceptado, se pueden mencionar *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo* (1991), del británico Damien Hirst, quien trabaja con seres vivos utilizando procedimientos de taxidermia, *Coneja Alba* de Eduardo Kac que compete a la problemática de la manipulación genética y *Helena y el Pescador* (2000) de Marcos Evaristi, que increpa al público a participar de la obra y optar por la vida y muerte de una serie de peces dentro de una licuadora, así como las producciones de diferentes artistas que utilizan cuerpos de animales, fluidos corporales, material genético, etc.

A semejanza del proceder científico, Höller genera las condiciones y controla las variables para que se produzca un determinado fenómeno o suceso que será experimentado por el visitante y pone en escena, e invita al público a ser parte de este procedimiento, recurriendo a algunos experimentos clásicos en el campo de los estudios del sistema de percepción humana. ¿Cuál es la diferencia entre este ejercicio y el que el mismo Höller podría seguir realizando dentro de su quehacer como científico? Una respuesta podría delinear desde la concepción de que en estos trabajos no opera la lógica de la eficiencia que está implícita en la labor científica y que ellos rompen con la funcionalidad del conocimiento que ésta genera, tomando a la funcionalidad como aplicación práctica e instrumentalidad técnica. Por otra parte, podríamos recurrir a la estrategia de develar los mecanismos o principios que subyacen a nuestro comportamiento (como en el tratamiento de temas "sensibles" como el amor, la niñez, la "naturaleza" humana, etc.) dentro de una crítica a un falso humanismo. Sin embargo, esto nos lleva nuevamente a la interrogante sobre si este proceder y objetivo exime necesariamente al artista de los cuestionamientos que surgen al operar con cuerpos vivos que son sometidos a prueba.

El trabajo con el cuerpo humano aplicando procedimientos, técnicas y recursos generados dentro de la investigación científica, no es de exclusividad de Höller. Como se trató en puntos anteriores, bajo la relación arte y ciencia, el enfoque dado por los artistas incluye, entre otros, lo puramente biológico, pos-orgánico y genético. Con respecto a este último, dentro del denominado arte transgénico o bioarte, mencionamos las obras de Marta de Menezes y Eduardo Kac, artistas que trabajan directamente con la producción y manipulación de la vida, como en el caso de *Coneja Alba*, en el que Kac introdujo un gen que le otorgó pigmentación "artificial" a esta especie albina. Este artista se ha pronunciado justamente sobre lo que considera la diferencia entre la aplicación de estos procedimientos por parte del arte y su utilización dentro de la ciencia, en una línea que trata a la investigación científica no como un bien en sí mismo, sino en concordancia con intereses económicos y políticos. Al respecto, Arlindo Machado, en un análisis del trabajo y planteamiento teórico de Kac, señala:

"La manipulación de la vida está siendo desarrollada hoy en laboratorios científicos permeados de un racionalismo ciego y mantenidos por el exclusivo interés del capital global, sin considerar los aspectos éticos, sociales e históricos envueltos en esto. En otras palabras, los nuevos descubrimientos científicos están

siendo conducidos por viejas instituciones económicas y políticas en dirección de una apropiación legal (bajo la forma de patentes) de plantas y animales transgénicos, células genéticamente modificadas, genes sintéticos y genomas, configurando por lo tanto una forma de encasillar la vida como propiedad privada"¹⁰⁷.

En otra cita a Kac, Machado plantea como diferencia entre el quehacer científico y el artístico en el campo de la genética, que éste último *"ofrece la oportunidad de una reflexión en torno de los nuevos desarrollos, pero desde un punto de vista ético y social"* y que *"trae a luz toda la complejidad y toda la ambigüedad que envuelven a los procesos de tecnología genética, evitando en consecuencia que cuestiones relevantes sean ocultas en el debate público"*¹⁰⁸.

La incorporación del análisis de Machado y el planteamiento de Kac es muy pertinente por dos razones: la primera, porque nos sitúa en el contexto de la dinámica biopolítica actual, en la cual la vida y producción de la vida se erigen como objeto de poder, y la segunda, porque nos permite volver al punto a donde nos condujeron las interrogantes que guiaron el capítulo anterior y que hacían referencia a la situación paradójica del arte en el contexto de las industrias culturales y de la espectacularización de la sociedad, en un escenario en el que los artistas trabajan con recursos materiales y teóricos provenientes de todo el espectro social. En esta línea, toma fuerza la idea de Oyarzún sobre la lectura de la relación existente hoy entre arte y ciencia, en donde el primero recurre a procedimientos y asimila aspectos de la indagación científica, en respuesta a lo que denomina la *"configuración del dominio técnico de la realidad, fundado en el conocimiento científico"*.

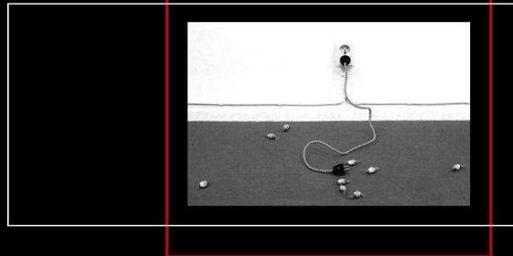
De esta forma, al cierre del presente capítulo, volvemos a una pregunta que se ha mantenido sin respuesta en el desarrollo del estudio: ¿cómo es que el arte utilizando los mismos recursos y procedimientos con los que trabaja la ciencia puede generar diferencia y detonar procesos de significación?

¹⁰⁷ Arlindo Machado, "Por un arte transgénico". Disponible en <http://holonet.khm.de/ekac/artesparttrans.html> [consulta: junio, 2006]. Originalmente publicado en *De la Pantalla al Arte Transgénico*, Jorge La Ferla (org.), (Buenos Aires: Libros de Rojas, ed., 2000), pp. 253-260.

¹⁰⁸ Ibid.

Capítulo 3

La Obra de Höller en el Contexto Biopolítico



Hasta el momento, hemos analizado la obra de Höller desde dos ópticas. Primeramente, abordamos la Estética Relacional y los contrapuntos de este planteamiento en la producción del artista, en torno a interrogantes sobre las potencialidades del arte actual y las limitaciones que desde el punto de vista relacional se generan al contrastar este cuerpo teórico con las condiciones de la producción material y simbólica en sociedades globalizadas. En un segundo momento, nos detuvimos en la correlación entre el ejercicio científico y la práctica artística, en la medida en que ésta se nutre y asimila materiales, procedimientos y técnicas de la ciencia, revisando la estrategia de Höller y reflexionando sobre las controversias éticas que surgen en este quehacer, en tanto trabajo con la vida, como objeto y materia prima, en obras que se concretan “en” y “con” la experiencia del individuo como cuerpo vivo.

A continuación, nos introducimos en el paradigma biopolítico, en una lectura del trabajo de Höller que dialoga con los dos lineamientos desarrollados en los apartados que anteceden. Por una parte, el eje relacional y las potencialidades que éste vislumbra para el arte y, por otra, el eje bioético-científico, en tanto lo vivo y lo somático se diagraman y transforman en el objetivo de prácticas y saberes, considerando a la ciencia como una “voluntad de saber” que responde, produce conocimiento y construye verdad dentro de una red de relaciones estratégicas de poder. ¿Cómo se sitúa la obra de Höller en este contexto biopolítico?, ¿qué perspectivas abre para el arte el enfoque biopolítico? y ¿qué potencial encierra la concepción de resistencia dentro de este esquema? Son algunas de las interrogantes que guían el análisis del presente capítulo.

El Paradigma Biopolítico

El concepto de biopolítica planteado y desarrollado por Foucault y posteriormente por otros autores, da cuenta de un ejercicio en el cual el cuerpo se transforma en “objeto

y blanco de poder"¹⁰⁹, un poder que busca invadir y administrar la vida en todas sus formas y en sus más mínimos intersticios. Foucault reconoce dos polos en torno a los cuales se desarrolló esta dinámica y estructuración del poder abocado a la vida, las *disciplinas del cuerpo* y las *regulaciones de la población*. Las primeras tienen su raíz en la noción de "cuerpo-máquina", educado y condicionado por las disciplinas (escuela, ejército, cárcel, etc.) en pro de su eficiencia y utilidad, lo que denomina *anatomopolítica del cuerpo humano*, mientras que las segundas, se basan en la noción de "cuerpo-especie", regulado por la *biopolítica de la población del siglo XVIII*¹¹⁰, que tuvo como objetivo "racionalizar los problemas que planteaban a la práctica gubernamental fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas, etc."¹¹¹.

En esta fase de constitución de la sociedad biopolítica, el elemento clave según Foucault es la "entrada de la vida en la historia", en el "orden del saber y del poder" y en el "campo de las técnicas políticas". Este proceso es el que Agamben denomina la entrada de la zoé en la polis, es decir, la entrada de la vida nuda, de la vida natural en la vida política, hecho considerado por este autor como "el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico"¹¹².

Refiriéndose a este mismo proceso, pero poniendo el acento en otro aspecto, autores como Hardt y Negri¹¹³ postulan que el trabajo de Foucault permite graficar el paso desde una *sociedad disciplinaria* a una *sociedad de control*, vinculando a la primera con una etapa temprana de acumulación capitalista, en concordancia con lo planteado por Foucault, para quien la configuración de los biopoderes ha sido un "elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo", en tanto éste se consolidó a partir de una mecánica de dominio de los cuerpos y de su "inserción controlada" en el aparato de producción, "mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos"¹¹⁴.

¹⁰⁹ Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión* (Madrid: Siglo Veintiuno, ed., 4ª edición, 1984), p. 140 (traducción de Aurelio Garzón del Camino).

¹¹⁰ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, ed., 2006), cap. V, "Derecho de Muerte y Poder sobre la vida", pp. 161-194 (traducción de Ulises Guiñazú).

¹¹¹ Michel Foucault, *Las Mallas del Poder*. En: *Estética, ética y hermenéutica* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 1999), p. 209.

¹¹² Giorgio Agamben, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Ed. Pre-Textos, 2006), p. 13.

¹¹³ Michael Hardt y Toni Negri, *Imperio* (Barcelona: Ed. Paidós, 2002). Traducción de Alicia Bixio.

¹¹⁴ *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber*, p. 170.

Desde el punto de vista del ejercicio y carácter del poder, cabe preguntarnos, ¿cuáles son las diferencias entre la sociedad disciplinaria y la sociedad de control? Al respecto, Hardt y Negri señalan que la primera se caracteriza porque la *“dominación social se construye a través de una red difusa de dispositivos y aparatos que producen y regulan las costumbres, los hábitos y las prácticas productivas”*, mientras que la sociedad de control, se define como *“aquella sociedad (que se desarrolla en el borde último de la modernidad y que se extiende a la era posmoderna) en la cual los mecanismos de dominio se vuelven aún más «democráticos», aún más inmanentes al campo social, y se distribuyen completamente por los cerebros y los cuerpos de los ciudadanos, de modo tal que los sujetos mismos interiorizan cada vez más las conductas de integración y exclusión social adecuadas para este dominio”*¹¹⁵.

La particularidad de la sociedad de control es que los biopoderes ya no trabajan ni operan en el esquema de una estructura que sólo censura, coarta, impone o restringe dentro de la dualidad opresores-oprimidos, sino que por el contrario, se validan en el mismo individuo, en tanto éste interioriza y reproduce prácticas y discursos que reafirman, cada vez más desapercibidamente, las nuevas formas de control y de dominio. De esta manera, Foucault rompe con la noción de poder concebida como organización central que actúa a través de mecanismos “negativos” (represión, prohibición, etc.), postulando un escenario problemático, justamente porque es “en” y “por” los propios individuos que este biopoder se afirma y normaliza, entendiendo por poder *“la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización”*. Por lo tanto, el poder no está restringido y concentrado en una institución y por ello, el Estado y la ley no son más que formas terminales de una red diversa y multiforme, en donde el poder es *“el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada”*¹¹⁶.

La dinámica que plantea Foucault concibe un poder omnipresente que actúa con *“técnicas polimorfos”*, en tanto se basa en relaciones de fuerza locales y desiguales, que se reproducen, modifican, debilitan y emergen, a partir de una multiplicidad que se teje en el mismo entramado social. Desde esta perspectiva, una sociedad *“no es un cuerpo unitario en el que se ejerzan un poder y solamente uno, sino que en realidad es una*

¹¹⁵ Imperio, pp. 36-37.

¹¹⁶ Ibid., pp. 112-113.

yuxtaposición, un enlace, una coordinación y también una jerarquía de diferentes poderes, que sin embargo persisten en su especificidad"¹¹⁷.

La concepción positiva del poder, que mencionamos en párrafos anteriores y el carácter multiforme de sus técnicas y mecanismos, en tanto se aboca a la vida y a todas sus formas y manifestaciones, implica también el ámbito de lo simbólico y la subjetividad. En este sentido, el poder no sólo reprime, también induce placeres, incita y produce saberes, construyendo y reforzando discursos, como estrategia de dominio del cuerpo, material e inmaterial, que pasa entonces, necesariamente, por un control del lenguaje¹¹⁸. En *Historia de la sexualidad*, Foucault alude a la relevancia de desentrañar las formas y discursos que el poder utiliza para operar en lo más íntimo e individual de las conductas y deseos humanos, dibujando un escenario complejo, múltiple y móvil en el que discursos y silencios actúan como productores y debilitadores de poder en un modelo de relaciones estratégicas, en donde los discursos son "elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza"¹¹⁹.

Hemos mencionado en varias ocasiones las "relaciones estratégicas", pero no hemos reparado en ellas dentro del pensamiento de Foucault. Para este autor, una relación estratégica no es unilateral, en tanto requiere de dos agentes para constituirse, "biopoderes" y "resistencias". Al igual que los primeros, las resistencias no se remiten a un punto central o único foco de acción, sino que se encuentran distribuidas y multiplicadas en una red de relaciones, tan extensa como el mismo espectro social. Por esta razón, las resistencias no se encuentran en una situación de exterioridad en relación al biopoder y tampoco están en una posición de entrapamiento y/o pasividad con respecto a él. Foucault señala que las relaciones de poder tienen un carácter "estrictamente relacional" y las resistencias se constituyen como el "irreducible elemento enfrentador"¹²⁰. Sin embargo, las resistencias no actúan sólo como el contrapunto del poder. Su acción es mucho más compleja y en ella se deposita la capacidad de generar cambios e inducir transformaciones sustanciales en el entramado social y en la configuración de fuerzas de

¹¹⁷ *Las Mallas del Poder*, p. 239.

¹¹⁸ Esto es ejemplificado por Foucault con la represión y control de la sexualidad en el siglo XVIII, que parte de una reducción en el lenguaje. Esta censura parece revertirse en los tres próximos siglos, en donde se da paso a lo que el autor denomina una "explosión discursiva en torno y a propósito del sexo", pero siempre bajo una estrategia de control. El autor destaca, dentro de la multiplicidad de discursos, la incitación institucional a hablar de sexualidad, que no se remite al ámbito moral, sino también racional, concibiendo a la sexualidad como algo que se debe analizar, clasificar, investigar y administrar para poder ser controlada. De esta manera, la incitación a los discursos es tan coercitiva como la prohibición, aunque asume formas diferentes. *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber*, pp. 24-47.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 122-125.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 112-119.

los agentes de poder, como queda de manifiesto en la definición del propio Foucault, para quien las resistencias son *“puntos móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreductibles”*¹²¹.

Con respecto al papel de las resistencias dentro del planteamiento de Foucault, Lazzarato ha reparado, justamente, más allá de su condición básica de negación, en el carácter creativo de este elemento. Este autor vuelve a la conformación de las relaciones de poder, basadas necesariamente en dos elementos (poderes y resistencias) y establece como punto clave el hecho de reconocer la condición de “sujeto de acción” de la persona sobre la que se ejerce la relación, en donde radica el potencial de las resistencias. Por esta razón, la relación de poder no implica un estado de inmovilidad y por ende, de permanencia de una determinada condición, sino que a partir de ella se abre un abanico de posibles respuestas y dinámicas de acción, reacción y creación. De esta manera, Lazzarato señala que el ejercicio de Foucault está direccionado, precisamente, a relevar la “libertad” y la “capacidad de transformación” que estaría implícita en todo ejercicio de poder, en el cual, las resistencias se configuran como la creación de *“formas de subjetivación”* y *“formas de vida”* que se escapan a los biopoderes¹²².

Luego de lo expuesto, es importante enfatizar dos ideas que bosquejamos en la introducción del presente capítulo. La primera se refiere a cómo en el contexto biopolítico (de control, producción y multiplicación de la vida) el cuerpo se transforma en un “objeto de poder-saber” y cómo el quehacer científico se diagrama en una dinámica en donde discursos y técnicas están intrínsecamente vinculadas y configuradas “en” y “por” relaciones estratégicas. La temática bioética, señalada en el capítulo anterior y el estado actual de la investigación científica en el campo del cuerpo vivo (de lo somático, fisiológico y genético, etc.) y del desarrollo de biotecnologías de control y manipulación

¹²¹ Ibid., pp. 117.

¹²² En este sentido, el autor deposita en la introducción de la vida en la historia (como hecho que marca el origen de la biopolítica) las posibilidades para la constitución de lo que denomina una nueva ontología del sujeto que parte del cuerpo y de sus potencias para pensar el “sujeto político como un sujeto ético”. Mauricio Lazzarato, *Del Biopoder a la Biopolítica*, 2003. Disponible en <http://sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm> [consulta: mayo, 2007].

de la vida, en un modelo de producción capitalista, se inserta justamente en esta línea de análisis y en lo que Lazzarato denomina las nuevas “cartografías de los biopoderes”¹²³.

El segundo aspecto pone el acento en las resistencias y a partir de ellas, retorna a la reflexión sobre el lugar y capacidades del arte en el escenario de producción actual. Al respecto, diversos autores delinean a partir del planteamiento biopolítico un potencial para generar nuevas formas de subjetivación y emancipación. En este sentido, el esquema de poder que grafica Foucault, como lo señalan Hardt y Negri, permite entender que el control sobre los individuos se realiza además del ámbito de las conciencias “en” y “con” el cuerpo, pero que a su vez esta dinámica “*otorga al poder una condición alternativa*” a las respuestas y acciones que se enmarcan en las dualidades obediencia/desobediencia, opresor/oprimido, en tanto relaciones estáticas y a la condición de resistencia sólo como negación y envés del poder¹²⁴.

En su ensayo *¿Un arte que trata con la vida?*, Zúñiga trabaja el paradigma biopolítico en lo que denomina la relación entre las coordenadas arte-vida-poder, tratando en su discusión las posibilidades del arte en cuanto a formas y prácticas contrahegemónicas. El autor plantea que la multiplicación de los dispositivos de poder, que se mueven en pro de abarcar y controlar las *potencias* del engranaje biopolítico, que identificamos con la figura de los biopoderes y las resistencias, obedecen a una estrategia que busca controlar e incluir a todos los agentes-potencias dentro de su dinámica, desplazándose y reproduciéndose, justamente porque en su ejercicio los biopoderes nunca logran tener un alcance y efecto totalizador. En este sentido, el autor no sólo rechaza la reducción y marginación de las fuerzas de resistencia (de negación, reacción, transformación, crítica, emancipación, etc.) sino que también, reafirma su carácter consustancial dentro de la dinámica de los biopoderes, señalando que “*constitutivamente, entonces, se ofrece siempre un margen de resistencia de la potencia, un no-lugar de los dispositivos: los sujetos o agentes son capaces de resistir, tácticamente, a una integración que se pretende sin residuos*”¹²⁵.

Zúñiga, también alude a la situación paradójica y estratégica que se produce en tanto la *razón biopolítica*, como “*estructura de base de la expansión capitalista*”, reúne

¹²³ Ibid.

¹²⁴ *Imperio*, p. 41.

¹²⁵ Rodrigo Zúñiga, *¿Un Arte que trata con la vida?* En: *La Demarcación de los Cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. (Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008), p. 55.

dos tendencias; una a la desmaterialización y otra a la "máxima" materialización, partiendo de la premisa de que en la sociedad biopolítica el poder disciplinario queda subsumido al poder biopolítico y supone un dominio *infratecnológico*, que en tanto normalizador y permanente se vuelve inmaterial. Para el autor, la paradoja se encuentra precisamente en esta dinámica, que se desarrolla en la "*última fase de la «coacción ininterrumpida»*"¹²⁶, cada vez más eficaz como mecanismo de autosustracción, volcándose integralmente en el corazón del bios social: los cuerpos, los afectos, las relaciones humanas"¹²⁷.

Por lo tanto, el cuerpo, en tanto objeto y objetivo del dominio biopolítico, se configura en el cruce de una tendencia a la materialidad (como su condición básica) con la intangibilidad de sus deseos y afectos; y de los mecanismos y estrategias de un poder que reafirma su dominio, en tanto el sujeto lo asimila como "*función vital*" de este mismo cuerpo, como señalan Hardt y Negri, reproduciendo, interiorizando y normalizando sus mecanismos y formas de control. Así, el ámbito de acción de este poder biopolítico se encuentra en el orden de lo somático y de las subjetividades, es decir, en el orden del lenguaje y en lo que respecta a la producción de la vida, en sus formas, deseos, afecciones, identidad, discursos, conocimientos, etc., en una práctica continua que se desplaza y multiplica en pro de un control total de los cuerpos y mentes y de una homogenización nunca alcanzada, dinámica en la cual las resistencias o potencias se erigen como elementos consustanciales, en el campo de una multiplicidad de relaciones estratégicas desarrolladas y configuradas en el cuerpo social.

¿Cuáles son las potencialidades de las prácticas artísticas en este esquema? ¿Es posible pensar un arte que actúe *en o propiciando* un espacio de resistencia, con todas las implicancias del término? ¿Qué alcances y connotaciones tiene el quehacer de Höller

¹²⁶ La coacción ininterrumpida, aludida por Zúñiga y planteada por Foucault, es un ejercicio de coerción constante que "vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos". El autor señala que, a diferencia de la edad clásica, las disciplinas de los siglos XVII y XVIII se constituyeron como "*formulas generales de dominación*", en un proceso de "*apropiación de los cuerpos*", en un momento histórico en el cual surge, efectivamente, un "*arte del cuerpo humano*" que no está solamente dirigido a maximizar sus capacidades ni a gravar su dominación, sino a la "*formación de un vínculo, que en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés*". En este quehacer, la escala de control se mueve desde el cuerpo masa al cuerpo divisible y posible de ser trabajado y dominado en sus diferentes partes constituyentes. El proceso de coacción ininterrumpida parte en la gráfica de Foucault con el dominio de elementos de la conducta y del lenguaje del cuerpo, luego por la economía, la eficacia de los movimientos, etc., llegando a una "*coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos*". *Vigilar y Castigar*, pp. 140-141.

¹²⁷ *¿Un Arte que trata con la vida?*, pp. 51-52.

dentro del esquema biopolítico actual, en particular, en lo que respecta al nudo arte-ciencia y a las interrogantes que éste abre en el campo bioético?

Relaciones de dominio: una casa para animales y personas

En el año 1997, Carsten Höller y Rosemarie Trockel presentaron el trabajo *A House for Pigs and People* para *Documenta X*, en Kassel, Alemania. La obra consistió en un receptáculo de concreto de 6 x 12 metros de base y 4 metros de altura, dividido en dos partes por medio de un panel de vidrio, que tenía la particularidad de ser un espejo hacia uno de los lados de la estructura. La "casa" se dispuso para ser habitada por cerdos en una de sus alas y por personas en la otra. Los visitantes que ingresaban a la construcción podían observar a los cerdos sin que ellos lo notasen, ya que éstos se encontraban del lado en donde el muro vidriado actuaba como espejo y por lo tanto, sólo veían su propia imagen¹²⁸.

En la mitad de la "casa" en donde habitaban los cerdos se encontraban, además, instalaciones para la crianza de los animales, incluyendo lugares para el almacenaje de su comida y regaderas, contando con un espacio exterior por donde podían desplazarse; lugar delimitado por altos cercos de setos pertenecientes a la *Orangerie* del jardín en donde se emplazó la obra. Así, los cerdos podían mantenerse dentro de la casa y también salir hacia el exterior, pero ellos no tenían referencia de sus observadores.

En cuanto a la mitad dispuesta para las personas, el acceso a la casa se realizaba por un costado de la construcción. Al ingresar, los visitantes se encontraban con una plataforma inclinada, cuya pendiente disminuía hacia el muro de vidrio, incitando, direccionando e invitando a la observación de los animales. De esta manera, los asistentes a la muestra tenían una visión dirigida y casi obligada del "lado" de los cerdos, como si estuvieran frente a la imagen proyectada por un televisor o pantalla muda de cine o video, en donde sólo opera la "visión", sin establecer contacto con los animales y sin tener percepción de ellos a través de otros sentidos.

¹²⁸El texto con la descripción general de la obra, realizada por Baldo Hauser e incluida en el catálogo de la muestra, se encuentra disponible en http://n244.null2.net/502/geteiltes_haus/haus_e.html [consulta: 23 de julio, 2007].

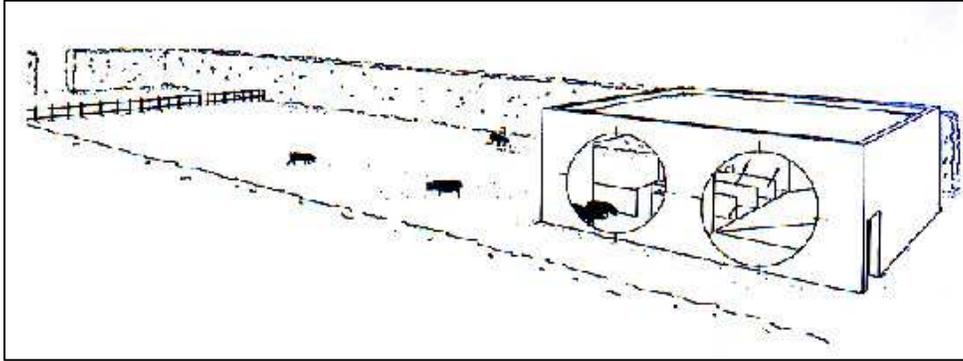


Diagrama de la obra *A House for pigs and people*¹²⁹

Daniel Birnbaum ha reparado en este aspecto, estableciendo un símil entre esta “imagen” silenciosa y una gran pintura o fotografía que podemos observar en un museo, ilusión que se mantiene hasta el momento en que uno de los integrantes de la familia de los cerdos se mueve y nos damos cuenta de que se trata de seres vivos. Al respecto, señala:

“You enter a place of calm reflection, meditation, even wonder. Groups of people, young and old, sit or lie on gray carpets arranged on a concrete incline. Everybody is looking in the same direction, as if silently scrutinizing a large painting in a museum. But what these people are marveling at is alive: a group of pink pigs with big black spots (...) The pig family, relaxing behind a large sheet of glass, was sometimes so still that they didn't seem quite real. At time you had the feeling you were looking at a large photograph. Then, suddenly, one of the piglets would start moving and the fiction of a still life disintegrated”¹³⁰.

¹²⁹ Richard Shusterman, *A House Divided*. En: <http://www.artsandletters.fau.edu/humanitieschair/haus.html> [consulta: 2 de septiembre de 2007].

¹³⁰ Daniel Birnbaum, *Mice and Mand – Carsten Höller and Rosemarie Trockel - Brief Article* (ArtForum, Feb. 2001). Disponible en http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_39/ai_75577296 [consulta: 23 de julio, 2007].



Carsten Höller y Rosemarie Trockel, *A House for pigs and people* (1997). Vista del "lado" de los cerdos¹³¹



Carsten Höller y Rosemarie Trockel, *A House for pigs and people* (1997). Vista del "lado" de las personas¹³²

La obra puede leerse como una alusión a un "modo de ver" que grafica una relación de dominio entre personas y cerdos (animales en general), enfoque en el que prima uno de los agentes, justamente el que tiene las herramientas para disponer, observar y controlar los movimientos de los otros, en tanto genera las condiciones para que éstos vivan y se reproduzcan, otorgándoles alimento, abrigo y cuidados, ya que conoce sus requerimientos y necesidades.



Carsten Höller y Rosemarie Trockel, *A House for pigs and people* (1997). Visión general de la obra¹³³

En este sentido, la casa pone en obra la mirada hegemónica de los humanos con respecto a los cerdos, que se hace patente en el uso de los recursos representacionales, como el panel de vidrio que separa y limita el hábitat de unos y otros, al mismo tiempo en que oculta para unos la presencia del otro y transforma a los animales en un objeto de contemplación. Esto puede ser llevado a la posición de los cerdos dentro de la producción animal, en

donde el vínculo que establecemos con ellos se basa en su carácter utilitario, en tanto los animales son concebidos como recurso, propiedad y producto.

En este contexto, no es azaroso ni deja de tener relevancia el hecho de que los cerdos escogidos para habitar la casa pertenecieran a la raza *Bentheimer Landrasse*, que se caracteriza por su pasividad y resistencia al estrés y que fuera precisamente una

¹³¹ Catálogo [en línea]: http://n244.null2.net/502/geteiltes_haus/haus_e.html (consulta: 23 de julio de 2007).

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

“familia” de cerdos la que se pusiera en exhibición, en un recinto en donde todo estaba diseñado para satisfacer sus necesidades. Así, la puesta en escena, tiene mucho de ironía con respecto a la situación real o cotidiana de los cerdos que viven en criaderos o cautiverio.

En el catálogo de este trabajo, Höller y Trockel nos introducen en la obra a través de interrogantes sobre las relaciones de dominio de los seres humanos con respecto a los animales, pero además, nos inducen a un cuestionamiento sobre nuestra propia condición dentro de esta relación y a partir de ello, a la interacción que establecemos con los “otros” y a la forma en que miramos a los “otros”, sean estos animales o no, señalando que en ello prima una maximización del beneficio de unos en desmedro de otros¹³⁴.

Los cuestionamientos de Höller y Trockel incluyen preguntas sobre los tabúes religiosos que prohíben el consumo de algunos alimentos de origen animal, sobre si somos o no lo que comemos, estableciendo, a la vez, algunas paradojas con respecto a la abstinencia, el ascetismo y prácticas afines, como parte de un proceso para llegar a estados espirituales o de conciencia superiores (como la iluminación en el budismo). A ello se suman interrogantes sobre el origen de la posición de dominio de quienes poseen animales y deciden su muerte y sobre cómo es posible que matemos animales que conocemos o que hemos criado y, en el caso contrario, qué sucedería si para alimentarnos debiéramos matar (nosotros mismos) a los animales que nos sirven como sustento. Preguntas que se extienden incluso al por qué no comemos carne humana, si muchas personas mueren de hambre pudiendo comer cadáveres, o el por qué no podríamos comer seres humanos anónimos, si por el contrario comemos animales que sí conocemos, e interpelaciones sobre el carácter de las enfermedades que los animales domésticos transmiten a los humanos, en cuanto éstas podrían pensarse como una forma de protesta pasiva o activa contra nosotros.

Todas estas interrogantes se elaboran a partir de una misma relación, seres humanos-animales, desplegando una multiplicidad de respuestas y perspectivas que en ningún caso nos conducirán a una sola verdad, sino que más bien nos inducen a tener una actitud crítica frente a estas formas de relación que reafirmamos en nuestras prácticas y comportamientos cotidianos.

¹³⁴ Ibid.

El énfasis que vimos en otras producciones de Höller, en el proceso como experiencia más que en la obra como una consumación o presentación de un resultado obtenido y su alusión al método de las ciencias fácticas, es también aplicable a este trabajo. Uno de los aspectos claves es nuevamente la inserción de la duda, aunque las conjeturas se dirigen a develar los fundamentos de las relaciones hombre–animal y por ende, las bases de los discursos, creencias y conocimientos que las sustentan, pasando por aspectos religiosos, éticos, simbólicos, económicos, etc. El ejercicio de la duda constante, como vimos en el párrafo anterior, se hace patente en el mismo planteamiento teórico de Höller y Trockel, quienes hacen referencia en sus preguntas al propio quehacer científico, tanto en lo que respecta a los límites de la manipulación y control de la vida, como por ejemplo en el caso de la clonación de animales, así como en el cuerpo del saber científico, con respecto por ejemplo a las características que reconocemos como netamente humanas.

De esta manera, se hace una incisión que evidencia el nudo de poder-saber en el que se han construido estas “verdades” de la ciencia. Así sucede por ejemplo con las interrogantes sobre la auto-reflexión y la capacidad de recordar del ser humano o sobre la insuficiencia de establecer diferencias entre animales y humanos, basadas en aspectos morfológicos, lo que también se puede extender a las relaciones interhumanas. Al respecto, Richard Shusterman señala que los trabajos realizados por Höller y Trockel nos recuerdan que los productos a base de cerdos, que consumimos, son realizados a partir de criaturas vivas con las que compartimos el mundo, así como se comparten las “casas”, y que la condición de inferioridad de los cerdos es también extensible a la situación de algunos seres humanos que, tal como lo señalan los artistas, se encuentran en el lugar de los “sin derechos”, definidos por una mirada hegemónica basada en un privilegio socio-cultural que establece diferencias a partir de razas, etnias, situación económica, etc.¹³⁵.

Por esta razón, en esta obra más que en otras, la incertidumbre, la ironía y la experimentación, como características del trabajo de Höller, se vuelcan más que a aspectos fisiológicos a nuestro comportamiento social y a las relaciones que se desarrollan en este entramado, en una lectura que atañe a la producción, tanto material como simbólica. Höller y Trockel denuncian una “sociedad brutal” en donde prima la maximización del beneficio económico, en desmedro no sólo de los animales, sino de los seres humanos, principio que para ellos se ha generalizado como forma de vida y que a

¹³⁵ *A House Divided*.

su juicio se propaga cada vez más, con las consecuencias y costos para aquellos involucrados directa o indirectamente que se ven reducidos para favorecer otras formas de vida¹³⁶.

En este sentido, Daniel Birnbaum, en la lectura de este trabajo, define al ser humano occidental como una “*criatura esencialmente comedora de carne*” (en una cita a Derrida), señalando que la humanidad occidental se ha definido a sí misma sobre una violenta exclusión e incorporación del animal. De esta manera, continúa la cita, el sujeto occidental no sólo necesita dominar y poseer activamente la naturaleza, sino que también, en nuestras culturas, él acepta el sacrificio y consumo de carne¹³⁷.

Pensar esta obra dentro del paradigma biopolítico nos conduce entonces a entender la producción de Höller, en tanto trabajo con el cuerpo vivo, en su materialidad y dimensión biológica, pero además en su construcción social y producción de sentido en el contexto político, social, cultural y moral, dominado por prácticas que dentro de un modelo de producción capitalista buscan la maximización del beneficio en pro de un control de la vida y en desmedro de quienes en este ejercicio son objetualizados y se transforman en blanco de mecanismos que disocian, analizan y multiplican estos cuerpos.

A diferencia del paradigma relacional, en donde las potencialidades del arte se basan en un espacio de “libertad” que a través del encuentro convivial reconstituye lazos sociales rotos y potencia nuevas formas de sociabilidad, en una teoría criticada, por no sopesar suficientemente la problemática de sociedades globalizadas dentro de un modelo capitalista, el enfoque biopolítico nos permite entender estas producciones en un esquema complejo, múltiple, pero también dinámico y en constante transformación y desplazamiento, en tanto se basa en relaciones estratégicas entre agentes o potencias. De esta forma, podemos ver en el espacio del arte no una garantía de “creación” o “emancipación” *per se*, basada en una posición privilegiada, ni en ejercicios necesariamente de negación, sino en una posibilidad de pensar, generar y delinear prácticas contrahegemónicas a partir de su posición en este campo de fuerzas, en el que las resistencias son tan consustanciales como los agentes de poder.

¹³⁶ Catálogo [en línea].

¹³⁷ *Mice and Mand – Carsten Höller and Rosemarie Trockel – Brief Article.*

¿Podemos perfilar el trabajo de Höller dentro de una práctica anti-hegemónica? Sin duda, esto es difícil de aseverar, pero sí podemos plantear que sus trabajos se centran en una estrategia que niega a través de la intromisión de la incertidumbre y crea - propone en un ejercicio de develamiento, otorgando un espacio para la experiencia, somático, sensorial y también teórica, conceptual y discursiva, que opera a través del quiebre y la deconstrucción de discursos, creencias y saberes.



Carsten Höller y Rosemarie Trockel, *Mückenbus* (1996)¹³⁸

Volviendo a las obras, *A House for Pigs and People* no es el único trabajo que Höller y Trockel realizaron en esta línea. Un antecedente se encuentra en *Mückenbus* (1996/2000), primer proyecto de colaboración entre los artistas. Con una alta dosis de sarcasmo, la obra se planteó como un dispositivo para el encuentro entre seres humanos e insectos que, al igual que la mayor parte de los trabajos de Höller se activaba al entrar en contacto con el visitante.

Mientras que el último proyecto realizado en conjunto por Höller y Trockel fue *Eyeball: A House for Pigeons, people and rats* (1996/2000), presentado en la EXPO 2000 en Hannover. La obra consistió en un gran "globo ocular" dirigido hacia el cielo, que se emplazó en la cima de una colina del parque. Originalmente, el recinto fue pensado para la convivencia de animales verdaderos (ratas y palomas), sin embargo, se utilizaron finalmente animales mecánicos. En la concepción primera, la parte superior de la estructura, en donde se ubicó el "iris", tenía la particularidad de abrirse en determinados momentos, mecanismo que permitiría que las palomas pudieran salir volando hacia el exterior.

¹³⁸ Catálogo [en línea].



Carsten Höller y Rosemarie Trockel, *Eyeball: A House for Pigeons, people and rats* (1996/2000)¹³⁹

El visitante podía ingresar a la esfera a través de cuatro escaleras ascendentes y observar a los animales en un movimiento mecánico y constante, totalmente controlado. En el interior, existía un “balcón circular” desde donde el público tenía una visión privilegiada de las palomas en la parte superior y de las ratas en la inferior, en una alusión al hábitat y medio en que se desarrollan estas especies.

Para Birnbaum este trabajo enfatiza más que *A House of Pigs and People* la “mirada fija” del ser humano en su relación de dominio con respecto a los animales, que se encuentran en una posición de inferioridad, como lo diferente y además menospreciado, en tanto palomas y ratas son comúnmente identificados con la suciedad, el transporte y transmisión de parásitos y enfermedades¹⁴⁰.

Hay también en este caso una gran coherencia entre los conceptos y planteamientos teóricos trabajados en la obra y los recursos materiales, manifiesta en gran parte en la arquitectura del recinto. El mismo autor repara en las características de la construcción, señalando que ella alude a la visión hegemónica, representando al propio órgano de la visión y haciendo una metáfora de este proceso.

Esta estrategia también se encuentra presente en *A House for pigs and people* y ha sido mencionada por varios autores, entre ellos Daniel Birnbaum, Baldo Hauser y Richard Shusterman, que participaron del catálogo de este trabajo. La relación de dominio del hombre con respecto a los animales, en este caso los cerdos, se materializa (al igual que en la obra anterior) en la arquitectura de la casa, en tanto la estructura deja por sentado quiénes son los objetos, quiénes los observadores y quiénes están en posición de superioridad y por ende, hacia quiénes se inclina la relación. De esta forma, en la obra hay una extremación de los recursos representacionales que denota la propia configuración de este vínculo; así, la tensión se produce a través del énfasis en elementos tales como la marcada dualidad de la estructura, el contraste entre el exterior y el interior, la incitación y perfilamiento de una sola mirada, la disposición de condiciones adecuadas

¹³⁹ [Designboom](http://www.designboom.com/portrait/ch2.html), “Carsten Höller”. Disponible en <http://www.designboom.com/portrait/ch2.html> [consulta: 2 de septiembre, 2007].

¹⁴⁰ *Mice and Mand – Carsten Höller and Rosemarie Trockel – Brief Article*.

para los animales, actuando, a la vez, como una crítica y parodia de lo que sucede dentro de la producción e industria alimenticia basada en la crianza de cerdos y por otra, como un contrapunto para la propia mirada distante y pasiva que tienen los visitantes con respecto a los animales.

Baldo Hauser¹⁴¹ plantea la casa como una metáfora de la concepción cartesiana y dualista que ha caracterizado el pensamiento occidental en el cual se establecen los pares mente-cuerpo, objeto-observador, etc. Este punto es muy relevante porque se puede extender a la propia configuración del conocimiento y método de las ciencias occidentales que, si bien corrientes más bien recientes rechazan, está muy arraigado en su quehacer. En este sentido, la ironía y crítica de la obra, también comprende y cita el propio ejercicio de experimentación científica, en donde el investigador controla, dispone y maneja las condiciones para que se presente un determinado hecho, y para la observación y testeo de este mismo.

En relación a esta dualidad, Shusterman¹⁴² señala que la arquitectura actúa bloqueando la mayor parte de nuestros sentidos, justamente como una alusión a la dualidad mente-cuerpo y a la preeminencia de la primera con respecto a la segunda. Esta idea toma fuerza si consideramos otras obras de Höller, ya descritas en capítulos anteriores, como una crítica a la omisión o silenciamiento del cuerpo, trabajos en donde el artista constantemente está activando y estimulando nuestros sentidos en su más amplio espectro, relevando nuestra constitución fisiológica y nuestra condición de materia viva.

De esta manera, el diseño de estas "casas" encuentra su antecedente en el propio "espacio analítico" que caracterizó a la organización disciplinaria, ahora modificado en una sociedad de control y transformado en un mecanismo y red extensa, que no sólo controla sino que también reproduce y multiplica la vida en todas sus formas. Así, la funcionalidad de las construcciones y la coherencia con una dinámica de relaciones de poder, posicionan a estos trabajos de Höller en una línea de crítica y parodia de los dispositivos biopolíticos, a través del juego y quiebre de la posición privilegiada y dominante del visitante, en donde queda por sentado el carácter de "construcción" de esta mirada hegemónica.

¹⁴¹ Catálogo [en línea].

¹⁴² *A House Divided*.

Alcances sobre la percepción y configuración del tiempo en Höller

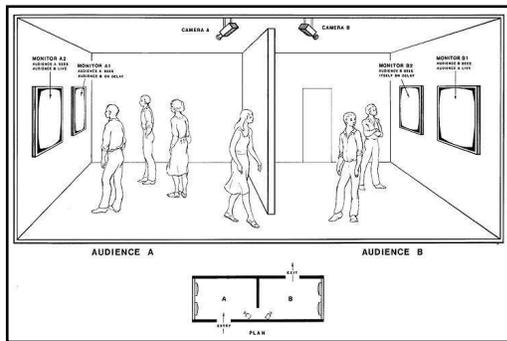
Otro aspecto interesante de mencionar dentro de la lectura biopolítica de la producción de Höller es el tema del tiempo, que podemos revisar en la obra *Three-Fold Delayed Infrared Room (2004/2005)*¹⁴³. En este trabajo Höller utiliza recursos basados en el funcionamiento del aparato de percepción humana, en donde entran en juego la visión, la propiocepción y la memoria, generando una ruptura en la percepción y función del tiempo, lograda a través de pequeños desencajes que introducen la "incertidumbre" en el visitante, con respecto a la posición de su cuerpo, del transcurrir del tiempo y de la concepción que tiene de éste.

Así, el público que participa en la obra, se somete a una dinámica en la que constantemente pasa de ser observador a objeto observado, ejercicio que desde otra arista puede leerse como una alusión al dominio de los cuerpos, que de múltiples formas, opera en las sociedades de control y en donde la visualidad adquiere un rol fundamental. La dualidad de la posición del espectador, en esta acción de vigilante y vigilado y la asimilación de esta práctica en su propio cuerpo, que si bien está siendo experimentada en primera persona es "vista" como ajena, resulta también una parodia de la propia normalización y reproducción de los mecanismos de control.

Este dispositivo encuentra un antecedente en algunas obras de Dan Graham, como *Present Continus Past (1974)* y *Time Delay Room I (1974)*. En el caso del primero de estos trabajos, el público ingresaba en una habitación con muros cubiertos completamente con espejos, mientras sus acciones eran grabadas y proyectadas en dos monitores que, al igual que el trabajo de Höller, tenían un pequeño desfase, produciéndose un desencaje entre la percepción interna del visitante con respecto a la posición y acción de su propio cuerpo, la imagen "reflejada" y "vista" en los espejos y la proyectada en los monitores. Por su parte, *Time Delay Room I* contaba con dos habitaciones dispuestas para ser recorridas por el público, proveídas (cada una de ellas) de una cámara de vigilancia y dos monitores que en tiempo real proyectaban las imágenes de quienes se encontraban en ambas habitaciones, con la particularidad de

¹⁴³ La descripción de este trabajo se realizó en el Capítulo 2, pp. 43-44.

que la toma con la imagen del cuerpo del observador se presentaba con un desfase de 8 segundos. En esta obra, también de marcada dualidad y coherencia entre los conceptos trabajados y el diseño del recinto, se mezclan una alusión a los sistemas de vigilancia en una representación del control total y la vigilancia mutua, que se rompe en tanto es alterada la percepción del tiempo y de la posición de los visitantes, evidenciándose la observación de unos con respecto a otros, en un juego en donde se es, a la vez, observador y observado.



Dan Graham. Esquema de la obra *Time Delay Room I* (1974)¹⁴⁴.

Desde esta perspectiva, el campo abierto por obras como *Three-Fold Delayed Infrared Room*, promueve un espacio-tiempo individual, que se ofrece y despliega a partir de la propia vivencia del público y de estos ejercicios de desencaje que actúan como contrapuntos a la organización, control, manejo y promoción del tiempo en toda su magnitud, mientras que, por otra parte, trabajos como *Mirror Carousel* (2005) y *Test Site* (2006/2007), sin

recurrir a alteraciones temporales, pueden ser concebidos como una promoción del tiempo lúdico y de juego, que relativiza la utilidad y productividad del uso de éste, a partir de la obra como experiencia personal e irrepetible, revelando la corporalidad y los sentidos en su más amplio espectro.

En este contexto, no es casual que Höller utilice en sus instalaciones artefactos y elementos que comúnmente asociamos al juego y diversión infantil, como los trabajos compuestos por toboganes o resbalines. En esta línea, Daniel Birnbaum¹⁴⁵ hace alusión a una entrevista que sostuvo con Höller, en la que el artista plantea este tipo de intervenciones como una “crítica sutil al utilitarismo global”. Birnbaum se focaliza en el interés que pone Höller en la actitud de “dejarse ir” de las personas que utilizan estos resbalines, como forma de placer desvinculada de las “fluctuaciones del mercado” y en una cita a Höller señala:

¹⁴⁴ *Medien Kunst Netz/Media Art Net* [en línea]: <http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/> [consulta: 12 de octubre, 2008].

¹⁴⁵ Daniel Birnbaum, *And...And...And...* En: *Carsten Höller. Logic* (Londres: Gagosian Gallery, 2005), p. 31.

“Once you let go, you travel without motivation to some specific place. It’s a very special state of mind. Maybe “happiness” (or “pleasure”) isn’t the right word, but it has to do with relief or even freedom”.

A partir de lo expuesto y considerando la obra de Höller en su conjunto, estos trabajos no constituyen simples, ingenuos e inofensivos espacios de diversión. Por el contrario, ampliando la lectura de las obras analizadas, podemos llegar incluso a una crítica a la propia división y organización del tiempo en sociedades que, como lo diagnosticó Debord¹⁴⁶, se caracterizan por la primacía de un tiempo de producción, tiempo-mercancía, tiempo consumible, que se esgrime en oposición al “desarrollo” humano y que compete también a la concepción y utilización del tiempo de ocio.

En este esquema, la recuperación y relevación del cuerpo y de la pura experiencia a través de éste, constituye, entonces, no sólo una reducción de la persona a su dimensión puramente fisiológica, sino también un ejercicio que se opone a la normalización y reproducción de comportamientos y discursos (tal como lo vimos en obras como *Solandra Greenhouse* y *A house for pigs and people*), en una dinámica en la cual la obra se perfila con un potencial crítico a partir de su condición de dispositivo, accionado por el público que vivencia y experimenta estas fracturas en su propio “cuerpo” material e inmaterial y que en este ejercicio se configura como “agente activo”.

¹⁴⁶ Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo* (Buenos Aires: Ed. La Marca, 1995), *El tiempo Espectacular*, parágrafo 147 (traducción de F. Alegre y B. Rodríguez).



Conclusión

Conclusión

En la introducción del presente estudio abordamos el trabajo de Carsten Höller en el contexto del arte actual, destacando algunas características de la producción artística de las últimas décadas como: la diversidad material, formal y discursiva de un conjunto de obras cuya materia prima y recursos se extienden prácticamente a cualquier campo de acción humana, ejercicio en el que los artistas incorporan formatos, materiales, operaciones y técnicas generadas en actividades y/o disciplinas diferentes al arte, como por ejemplo los conocimientos y procedimientos de la ciencia que Höller aplica en sus trabajos. Puntualizando, que esta acción comprende, en algunos casos, una materialidad que atañe a la propia vida y formas de vida, tanto de la especie como del individuo en sus diferentes niveles (cuerpo material e inmaterial, cuerpo individual y social, cuerpo biológico, etc.). Contextualizando este quehacer en un escenario biopolítico en el que justamente la vida y producción de la vida se esgrimen como objeto de poder.

Otro rasgo que consideramos importante en este tipo de obras, es el rol del espectador que en muchos casos se transforma en recurso constitutivo de las mismas producciones. Trabajos que son ejecutados o concretados en tiempo real y que enfatizan la experiencia que el público tiene al involucrarse o interactuar con ellos.

En concordancia con lo expuesto y basándonos en las estrategias y obras de Höller en distintos momentos de su trayectoria, iniciada a finales de la década de 1980, planteamos como propósito del estudio analizar el trabajo de este artista desde tres aristas: el paradigma relacional, el vínculo arte-ciencia y el enfoque biopolítico, perspectivas que como se pudo constatar están muy interrelacionadas. El análisis se basó en algunos supuestos e interrogantes (expuestos en la introducción) que guiaron el desarrollo de cada capítulo y que recordaremos aquí brevemente. Con respecto a la *Estética Relacional* establecimos como primera premisa, la discordancia entre este cuerpo teórico y la estrategia de Höller, principalmente por la importancia que tienen dentro de este paradigma las formas de relación entre los sujetos (como formas sociales) y el carácter convivial que prima en los trabajos relacionales. El segundo supuesto, se basó en el cuestionamiento del concepto de "intersticio social", a partir del cual nos

preguntamos ¿por qué debiera ser el arte un espacio que garantice la convivencia y que dé paso a nuevas formas de sociabilidad si en él operan los mismos mecanismos de poder que en el resto de la sociedad?

En lo que concierne al nudo arte-ciencia, la reflexión tomo como punto de partida el desplazamiento de Höller desde la ciencia hacia el arte junto a las implicancias ético-estéticas de este ejercicio y la consecuente calificación e incorporación de su trabajo, en lecturas que lo insertan dentro de un arte deshumanizado, amoral y cruel. Frente a lo cual, planteamos como contrapunto y supuesto, que la estrategia de Höller busca generar incertidumbre y quiebres con respecto a las bases de nuestra constitución biológica y comportamiento social (introduciéndonos en el eje biopolítico), preguntándonos si podemos asumir sus trabajos como dispositivos críticos que desarticulan o reafirman prácticas, conocimientos y quehaceres.

Al respecto, planteamos la pertinencia de realizar un análisis de las obras de Höller desde la óptica biopolítica, en tanto el artista trabaja directamente con lo biológico (humano y también animal) en dispositivos que, por una parte, evidencian los mecanismos que subyacen a las formas de percepción de nuestro cuerpo y entorno, y que por otra, cuestionan y/o establecen quiebres en las concepciones y discursos que hemos interiorizado en nuestro saber y prácticas. De esta manera, esbozamos interrogantes que guiaron la reflexión en torno a si es posible leer los trabajos de Höller como espacios de resistencias y si ellos son una evidencia, una constatación o una desarticulación de las operaciones de los mecanismos de control en el escenario biopolítico actual

En el desarrollo del estudio, además de estas interrogantes surgieron otras problemáticas derivadas fundamentalmente del trabajo con "lo vivo", en tanto Höller incorpora en sus producciones elementos y métodos provenientes (principalmente) del área de la biología y que se manifiestan o activan al interactuar con el público, que de esta forma constituye una pieza clave participando en algunos casos como verdadero "objeto de experimentación". Esta práctica fue abordada a partir de la incorporación de visiones muy contrastantes, como sucede con las posturas antagónicas de Nicolas Bourriaud y Dominique Baqué. El primero destacando su obra como un espacio de "encuentro" y la segunda catalogando su trabajo como amoral, egoísta, deshumanizado y cruel, lectura que lleva implícitos cuestionamientos éticos a su ejercicio.

Pero no es sólo en lo que respecta al contexto bioético en donde surgieron las controversias. En el desarrollo del estudio pudimos percatarnos de que en el quehacer de Höller se vislumbran problemáticas muy relevantes con respecto a la práctica artística actual. Por una parte, como fue ampliamente expuesto, lo que concierne a la materialidad de las obras y por otra, a las perspectivas y potencialidades del arte en la esfera de la producción simbólica, en el diálogo entre el arte como campo específico y el espectro social en toda su amplitud.

En esta línea, al revisar los fundamentos y aporías de la *Estética Relacional*, tanto en el ámbito teórico como en la aplicación al propio ejercicio de Höller, se pudo constatar la utilidad de este enfoque para abordar obras diversas material, formal y conceptualmente, en las que las formas de interacción o participación del público son un elemento gravitante y las que de cierta manera “resisten” las categorizaciones más o menos tradicionales, entregándonos herramientas para analizar este tipo de trabajos y los procedimientos incorporados por los artistas (por ejemplo, los relacionados con los medios virtuales y los procesos de posproducción) y por ende, reflexionar sobre las propias lindes del arte (tanto en lo que respecta a su quehaceres como a sus límites ontológicos). Sin embargo, uno de los puntos que en el análisis se reafirmó como el más conflictivo y por lo tanto, objeto de fuertes críticas a este planteamiento teórico, es su fragilidad en relación al rol político-social que Bourriaud, como principal exponente, atribuye al arte, postulándolo como un espacio para desarrollar nuevas “formas de relación” entre individuos, en un escenario que diversos autores coinciden en calificar como complejo, desde la perspectiva, por ejemplo, de la ductilidad de los lazos sociales (como lo postula Bourriaud) y que esbozamos recogiendo los planteamientos de Brea en cuanto a la pérdida de supremacía del arte en el esquema de las industrias culturales y de lo que el mismo Debord planteaba con anterioridad a éste, al analizar los procesos y mecanismos involucrados en la espectacularización de la vida.

Lejos de dilucidar o dar respuestas certeras a las interrogantes sobre esta materia, las paradojas del planteamiento relacional nos permitieron vislumbrar algunos de los aspectos, desafíos y perspectivas que conciernen a la producción artística actual y que son y han sido objeto de interés y teorización no sólo reciente, sino desde hace bastantes décadas atrás, particularmente en lo que concierne a los retos y propuestas del propio proyecto moderno (tal como lo expresa el mismo Bourriaud y como lo puntualiza Zúñiga) que se erige como temática abierta e inconclusa en lo que respecta al rol político-social

del arte dentro de éste y a las vinculaciones arte-vida. Consecuentemente, los conceptos de "intersticio social" postulado por Bourriaud, de "sociedades de conocimiento", utilizado por Brea para graficar un escenario futuro en el cual se potencien las capacidades del arte como ejercicio crítico o la noción de "resistencia" dentro del planteamiento biopolítico (trabajado por Foucault y posteriormente por otros autores) grafican esta insistencia en las potencialidades del arte, retornando a la práctica artística y a sus proyecciones como generadoras de quiebres que induzcan en el campo de las ideas, de la representación, del lenguaje, del discurso, de los afectos, etc. posturas y planteamientos críticos que pueden contribuir, trabajar y constituirse como prácticas contrahegemónicas (en ello ha reparado un autor como Zúñiga).

Sobre este aspecto y en particular en lo que concierne al enfoque relacional, es importante esclarecer algunos puntos. El primero, es nuestra concordancia con la *Estética Relacional*, en tanto ésta asume que el arte ofrece un sitio que resignifica objetos y prácticas que originalmente fueron generadas en contextos extra-artísticos, lo que ha sido constatado y propuesto por teóricos y artistas desde hace bastantes años atrás (Duchamp, Manzoni, Greco, Piper entre otros). El segundo punto, en el que coincidimos, es que muchos de los trabajos artísticos actuales relevan (especialmente) en este quehacer, la participación e interacción del o los espectadores "en", "con" y "a partir" de la obra. El nudo del problema no radica en este proceder, sino en el hecho de asumir que el arte garantiza (necesariamente) un espacio cuyas formas de relación y significación, escapan a las dinámicas de producción de lo simbólico en un contexto (graficado por Brea, Debord y otros autores) en donde operan las tendencias a la espectacularización y homogenización, en una dinámica en el que rápidamente las prácticas son asimiladas e incorporadas, por ejemplo, a las industrias de la moda y el entretenimiento masivo.

A partir de lo expuesto y volviendo al trabajo de Höller, el paradigma biopolítico nos ofrece no sólo una lectura más de su obra, sino que nos permite abordar la producción artística en el complejo escenario de producción de lo simbólico y en la múltiple red de relaciones y estrategias de poder, en donde los agentes biopolíticos (biopoderes y resistencias) se erigen como "potencias consustanciales", activas y móviles, en un contexto en el que la vida y el cuerpo "vivo" se posicionan como objeto de poder y saber, diagramados en el discurso y prácticas que este mismo cuerpo reproduce, produce y desarticula en su actuar. Por lo tanto, y en lo que concierne a Höller, dentro

del enfoque biopolítico asumimos que la producción artística no ocupa un lugar privilegiado *per se*, por lo tanto, sus potencialidades y perspectivas se configuran a partir de su posición en el centro mismo de la temática bioética y sus derivadas.

En este sentido, el planteamiento teórico de una obra como *A house for pigs and people* (1997), problematiza e induce en el lector-participante una reflexión en torno al cuerpo de saber y sistema moral que validan la relación utilitaria que tenemos con respecto a otras formas de vida y otros seres humanos, dirigiéndose justamente a lo que Maliandi denomina la conflictividad misma del *ethos*¹⁴⁷. Es así como los artistas nos increpan con preguntas enfocadas a las bases de nuestro comportamiento y nos incitan a tener una actitud crítica de sus fundamentos en lo que implica directamente a la vida y formas de vida humana y animal y a las relaciones de poder que se construyen entre ellas. Lo que hace de este trabajo un dispositivo muy potente desde el punto de vista ético, dirigiéndose a aspectos esenciales del escenario biopolítico actual, que en su momento esbozamos teóricamente a partir de los planteamientos de autores como Foucault, Hardt y Negri; Lazzarato y Zúñiga.

Este ejercicio de Höller y Trockel no se desarrolla sólo en el ámbito teórico, operando en distintos niveles. Por una parte, y como fue señalado en el respectivo capítulo, este tipo de obras se caracterizan por una gran coherencia entre los recursos representacionales y los conceptos trabajados (por ejemplo en *A house for pigs and people* (1997), en la marcada dualidad de la estructura y en el modo como ésta evidencia y fractura las relaciones de dominio entre seres humanos y animales o en *Eyeball: A House for Pigeons, people and rats* (1996/2000), en la coherencia entre la forma del globo ocular y disposición de los recursos representacionales en alusión a la visión hegemónica y a la primacía del hombre con respecto a palomas y ratas). De esta manera, la "activación" de la obra, mencionada como una característica del trabajo de

¹⁴⁷ Tomamos como referente el planteamiento de Ricardo Maliandi en *Ética: conceptos y problemas*, quien considera el *ethos* como "Conjunto de actitudes, convicciones, creencias morales y formas de conducta, ya sea de una persona individual o de un grupo social, o étnico, etc.". El autor entrega antecedentes sobre el origen etimológico del *ethos*, volviendo a su origen griego y señalando la diferenciación entre *êthos* y *éthos*, puntualizando que si bien ambos pueden traducirse como costumbre, el primero tiene una mayor connotación moral, traduciéndolo como carácter, como lo más propio de una persona y de su forma de actuar. Mientras que el segundo haría alusión al hábito, aunque reconoce que semánticamente estarían relacionados (como habría quedado de manifiesto en la propia filosofía griega), una de las vinculaciones sugeridas es justamente la de que el "carácter" se forma a través del "hábito". A su vez, agrega como antecedente que el mismo *êthos* tenía en el griego clásico una acepción más antigua referida a "vivienda", "morada", "lugar donde se habita", rescatando su nexo con las otras dos acepciones en el hecho de aludir a lo "propio, lo íntimo, lo endógeno: aquello de donde se sale y a donde se vuelve, o bien aquello de donde salen los propios actos, la fuente de tales actos" (Buenos Aires: Ed. Biblos, 1994) pp. 13-14.

Höller, se produce al incorporar y extremar estos recursos “en” y “con” los propios cuerpos de los individuos en tanto participan en ella.

En lo que respecta a la relación arte – ciencia, es importante reiterar que a pesar de haber incorporado y hecho referencia a otros artistas que se insertan en esta línea de trabajo, el estudio se centró en los vínculos establecidos a partir del “pasaje” desde la ciencia hacia al arte en la producción de Höller. Luego del análisis, podemos sostener que en la actividad de este artista, los “insumos” y “materiales” generados en el área de la biología (y en campos aun más específicos como la etología, entomología, fitopatología, etc.) no son aplicados de forma pasiva ni para representar este quehacer de manera neutral o para reproducir lo que podría seguir realizando en el área científica, ni tampoco con un fin didáctico-educativo. El vínculo entre ciencia y arte en Höller no se limita al traspaso y uso de información o tecnologías, ni a lo que podríamos denominar lo meramente formal de la obra; el artista redirecciona y resignifica en el propio “cuerpo” del participante, conocimientos y técnicas muy específicas del estudio y desarrollo de la fisiología humana y de otras disciplinas, así como del mismo método de las ciencias, enfatizando en la etapa de experimentación y trabajando (en la mayor parte de los casos) a nivel sensorial.

De esta manera, la obra que se ofrece al público no es directa o abiertamente un dispositivo que destaque el quehacer científico ni sus descubrimientos o teorías. Como materia prima éstos son trabajados, procesados, utilizados y presentados de manera tal, que el público no se queda en estos recursos, por más que ellos estén manifiestos, sino con la experiencia (en un amplio sentido) que a partir de estos mismos ofrece la obra.

El rasgo lúdico e irónico como común denominador del trabajo de Höller, que en una primera lectura podemos ver en asociación con una reducción del ser humano a una base puramente físico-orgánica, fue adquiriendo otro matiz en el análisis. Al revisar diferentes tipos de obras se pudo vislumbrar que estas características forman parte de los mismos recursos y estrategias para inducir en el visitante un desajuste y una alteración, que creemos, contribuye a los cuestionamiento sobre las bases de nuestro funcionamiento biológico y de nuestra conducta social, a la vez que ofrece un espacio (y en esto recurrimos al planteamiento de Höller) para el juego y el puro placer de los sentidos, como lugar para tener una experiencia que rompe con el carácter utilitario y funcional que priman en la sociedades actuales y en la organización de nuestro tiempo.

Lo que desde un punto de vista formal y como propuesta de obra resulta muy atractivo, como sucede en *Test Site* (2006-2007) tanto para quienes participan como “usuarios” de la instalación como para los observadores.

Por lo tanto, desde la perspectiva biopolítica, los trabajos de Höller adquieren un gran potencial, en tanto generan desajustes que evidencian aspectos silenciados de nuestro cuerpo (como: *Trapezoid swinging room* (2004/2005), *Phi Wall* (2002/2004) y *Solandra Greenhouse* (2004)) y/o inducen una actitud reflexiva en lo que concierne a la vida, conjunto de saberes y preceptos morales (como: *Killing Children I*, *220 Volt* (1992) y *Killing Children II Bicycle Bomb* (1992) y *A House for pigs and people* (1997)) perfilándose como dispositivos que directa o indirectamente pueden generar fisuras “con” y “en” el cuerpo del participante, develando estructuras y sustentos de su constitución biológico y social. En esta línea, se refuerzan los planteamientos de Oyarzún, Kac y Machado, entre otros, en lo que concierne a la relación arte - ciencia como formas de abordar, conocer, comprender y construir realidad, así como saberes que están diagramados por los mecanismos y relaciones de poder que se configuran y validan a través de ellos. En este sentido, el arte puede perfilarse con un potencial crítico con respecto, por ejemplo, a la primacía del dominio técnico, economicista y científicista de la realidad.

Al respecto y teniendo presente el dialogo entre arte y ciencia, es muy pertinente destacar la noción de campo, implícita en la Estética Relacional (aunque Bourriaud no se detiene en ella de manera específica), término trabajado por Bourdieu que nos permite entender la dinámica o flujos de relación entre las diversas esferas o campos de producción y conocimiento en un esquema complejo de relaciones estratégicas de poder (tanto al interior de éstos como en su vinculación con otros campos) en el que los condicionamientos, flujos, etc. siempre son diagramados “por” y “en” la propia dinámica de los agentes (principalmente en campos especializados como el arte)¹⁴⁸. De esta manera y en el caso de las vinculaciones con el campo artístico, las formas, técnicas, innovaciones, intereses, etc. no necesariamente circulan o ejercen su influencia de manera directa, sino que en este proceso hay una resignificación o resemantización, es decir que los artistas o los productores (como Höller) no asumen esta materialidad de manera neutral o como replicadores, tal como lo constatamos en diversos trabajos como en la citada *Solandra Greenhouse* (2004), obra que no se agota en la representación o

¹⁴⁸ Con respecto al campo científico y su dinámica se puede revisar: Pierre Bourdieu. *Los Usos Sociales de la Ciencia* (Buenos Aires: Ed. Nueva Visión: 2008). Traducción de Horacio Pons y Alfonso Busch.

presentación y en la cual los recursos derivados de la ciencia están configurados y dirigidos a activar y potenciarse en el “cuerpo” del visitante, trabajando tanto a nivel material (fisiológico) como inmaterial (simbólico).

Bajo esta perspectiva, se refuerza la idea expuesta más arriba, que confronta y relativiza la lectura que ve en la propuesta de Höller sólo una reducción a una cruda condición material con un enfoque que ve este quehacer como una manifestación, problematización y respuesta a la omisión de algunos aspectos y dimensiones del cuerpo (biológico, social, perceptivo, etc.). Planteamiento que vuelve al trabajo de Höller muy dicotómico en sus lecturas, lo que nos puede conducir a más de una encrucijada. No obstante (a partir de esta condición y lecturas contrastantes), creemos que la producción de Höller sintomatiza y evidencia las dinámicas y conflictividad misma que implica un trabajo con lo vivo en la complejidad del escenario biopolítico y de las relaciones y tensiones que en él se configuran, con la salvedad de que en este ejercicio esta misma práctica no está exenta de cuestionamientos éticos.

La denominada exención ética que, según planteamos, compartían los campos científico y artístico, también fue bosquejada incorporando enfoques antagónicos, como por ejemplo la perspectiva de Bourriaud frente a la de Virilio, el primero destacando el campo artístico como espacio que permite realizar o concretar prácticas que se desarrollan en el límite de lo convenido o aceptado, viendo en él un espacio para potenciarlas y el segundo, acusando lo deshumanizado de algunas formas de arte reciente, como el denominado arte transgénico y en general las obras que relevan la experiencia. La incorporación a esta discusión del enfoque biopolítico, nos permitió reafirmar que en algunos casos la utilización de estos recursos por parte del arte, se dirige más bien a develar los mecanismos que subyacen al campo científico y a los intereses políticos o económicos que tienen por ejemplo las innovaciones (entendiendo a éstas como derivadas de las invenciones científicas, en su aplicación a la generación de productos y ganancias¹⁴⁹), como sucede en las lecturas de Kac y Machado, que si bien se dirigen específicamente al arte transgénico, atañen a Höller en el contexto bioético actual en el que la manipulación de la vida implica también los procesos de alteraciones físico-químicas y psicológicas, procedimientos aplicados o aludidos en parte importante de sus obras como: *Trapezoid swinging room* (2004/2005), *Phi Wall* (2002) y *The Pinocchio Effect* (1994/2000).

¹⁴⁹ Ibid., p. 109.

Como hemos podido constatar, el trabajo de Höller no se desarrolla en el campo de la intervención de la vida a nivel genético, ni en lo que un autor como Virilio denomina la profanación de las formas o de lo que Kac define como transhumano y pos-orgánico. El quehacer de Höller y sus implicancias éticas están referidas a una estrategia más sutil, que opera en primer lugar al transformar e invitar al espectador a convertirse momentáneamente en "objeto de experimentación" y a someterse a alteraciones de carácter físico-químico que están tipificadas dentro de las pautas bioéticas, pero que en este caso son relativizadas "en" y "por" el espacio del arte, lo que reafirma esta aludida exención ética.

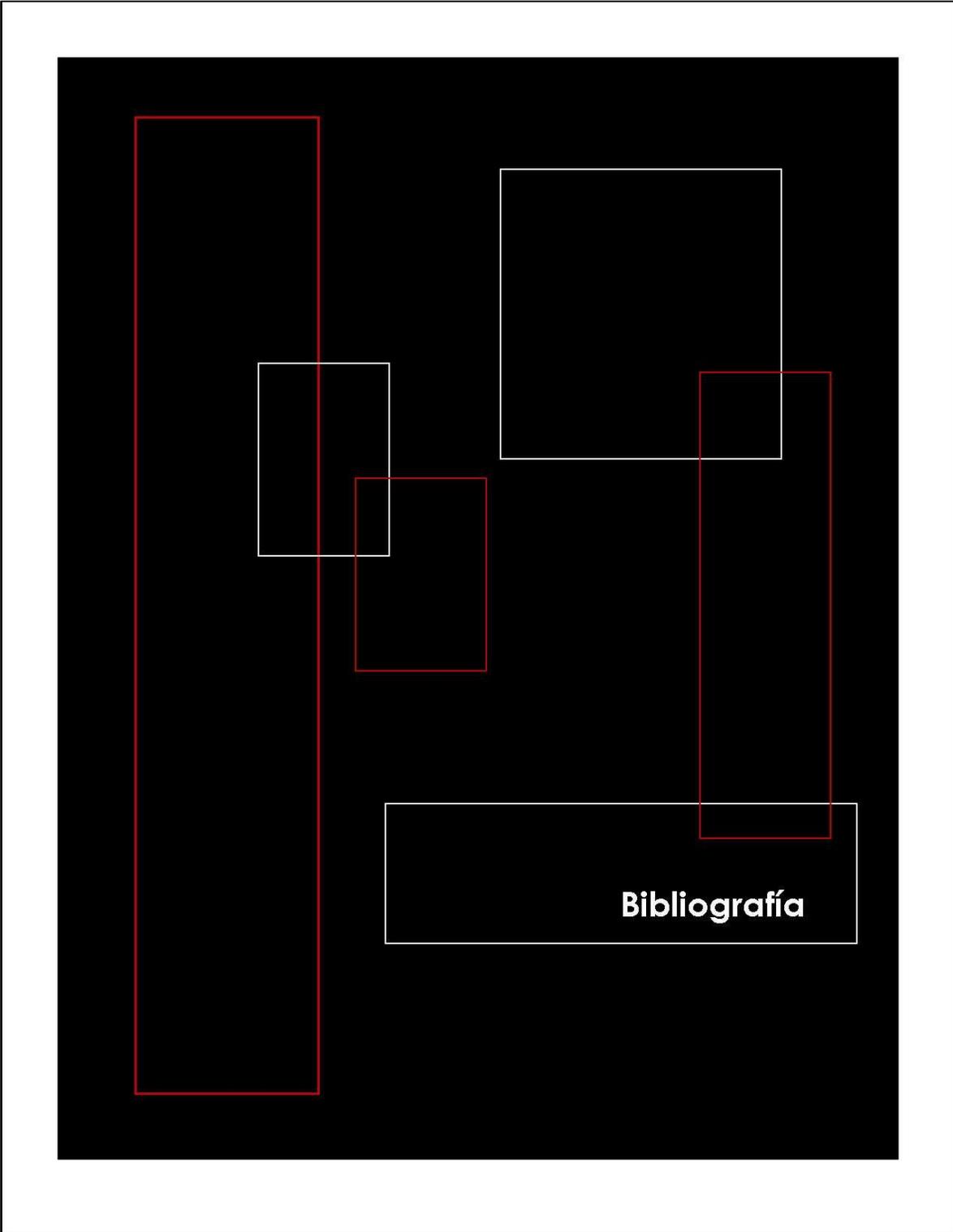
De esta manera, la producción de Höller se mueve justamente en esa ambigua y doble tendencia (muy bien graficada por Zúñiga) que en el complejo biopolítico manifiesta un cruce de dos corrientes que se presentan en el mismo cuerpo: una a la máxima materialidad y otra a la inmaterialidad (afectos, sentidos, significación). Enfrentándonos a una obra que reduce y a la vez releva una base orgánica, fisiológica y material evidenciada en el espectador a través de su interacción con ella, pero que en la experiencia individual, sensorial y lúdica abre una gama de posibilidades y potencialidades en el campo de la producción de sentido.

Un aspecto que nos permitió ahondar en la propuesta de Höller posicionada en este límite difuso y contrastar la lectura que ve en ella una pura exaltación de su constitución material en el marco de un arte deshumanizado, fueron los argumentos, reflexiones e indagaciones realizadas a partir de la vinculación de su trabajo con el pensamiento de Richard Dawkins, justamente porque es a partir de este cuerpo teórico y del propio discurso de Höller que pudimos graficar y delinear de manera más completa su estrategia de obra y las perspectivas que el mismo artista tiene con respecto a su trabajo, abocándonos principalmente a la producción en conjunto con Trockel, pero también a otros trabajos como la serie *Killing Children* (1992) y *Test Site* (2006-2007). En este análisis adquirió mayor fuerza la dinámica biopolítica, por una parte, por la fuerte relación entre arte y vida, en trabajos y cuerpos teóricos que tratan directamente con temáticas biológicas y éticas, y por otra, por develar y aludir a las formas en que primeramente las disciplinas y luego la compleja red de dispositivos biopolíticos configuran, producen y reproducen los cuerpos y la vida en todas sus dimensiones.

La negación que el propio Dawkins realiza de los determinismos genéticos, biológicos y culturales y del carácter de construcción que acusa en ellos, así como la potencialidad de desarticular estas estructuras a partir de la "libertad" del propio individuo, asociada a la revelación y desajuste (en las obras de Höller) de los mecanismos que diagraman y reafirman en el cuerpo vivo (material e inmaterial) un conjunto de saberes, hábitos, quehaceres y discursos (incluyendo aspectos tan diversos como la fisiología, la configuración del tiempo bajo las concepciones de eficacia, eficiencia y utilidad en el uso de éste o los fundamentos de nuestro sistema moral), avalan los argumentos que sostienen y potencian el trabajo de Höller dentro de las prácticas artísticas que en tanto dispositivos, pueden configurarse (en distintos ámbitos y niveles) como generadores de quiebres y fisuras en la dinámica de fuerzas biopolíticas, que desde la perspectiva de las "resistencias" (como agentes "libres", consustanciales, activos y múltiples que se mueven en un esquema que rompe con las dicotomías entre dominadores y dominados y las visiones de un poder central que sólo coarta y reprime) perfilan al arte como prácticas contrahegemónicas, capaces de inducir una reflexión que rompa con las tendencias a la homogenización e inclusión total al esquema de los biopoderes, trabajando en la creación y producción en la esfera de lo simbólico a partir del propio individuo.

En concordancia con lo expuesto en éste y los demás apartados del estudio, caracterizar y definir categorialmente la obra de Höller es una tarea difícil, tanto por su diversidad formal como por la complejidad de sus recursos y estrategias, pero por sobre todo por las implicancias y problemáticas que se delinean y despliegan a partir de su proceder. Sin embargo, al cierre de este estudio quisiéramos sintetizar su obra y lecturas de su trabajo en algunas líneas: Aves, animales, hongos venenosos, luces que se encienden y apagan en un panel a partir de la aplicación del fenómeno Phi, secuencias de imágenes de un concierto del conjunto congolés Werrason, ilusiones ópticas generadas a partir del conocimiento de la inversión retiniana, sensaciones múltiples como la del crecimiento de la nariz, la pérdida del equilibrio o las asociadas a los efectos del enamoramiento, estructuras, "casas", objetos, fotografías, video-film, juguetes, carruseles, toboganes, entre otros, conforman y/o están presentes en su producción, así como el juego, la ironía y lo risible, pero por sobre todo está latente la "duda", con respecto a como sentimos, percibimos y nos comportamos socialmente, dudas que se dirigen a nuestra constitución fisiológica y a lo que sabemos del funcionamiento de nuestro propio organismo y que se manifiestan o materializan en los cuerpos de los asistentes a una

muestra en una galería o centro de arte, dudas que también pueden ser propagadas a los transeúntes desde un vehículo (como en *Laboratory of Doubt* (1999)) o que inducen al lector-espectador a la reflexión ética sobre la vida y los fundamentos de las relaciones entre los seres vivos (humanos y animales), dudas sobre el conocimiento que tenemos del mundo, de nosotros mismos y de los otros, dudas con respecto al propio conocimiento y proceder científico, dudas que con diferentes estrategias, enfatizan en el campo sensorial y en la mayor parte de los casos, dudas que presentan siempre una doble faz, a partir del humor que nos abre una puerta a una obra atractiva y lúdica que nos invita al juego y que a la vez con sarcasmo y agudeza nos desarticula y va develando los mecanismos que subyacen social, moral y políticamente a nuestro comportamiento y a su construcción.



Bibliografía

Bibliografía

AGAMBEN, GIORGIO. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Pre - Textos, Valencia, 2006.

ALLEN, JENNIFER. *20/20*. En: *Logic*. Carsten Höller. Londres, septiembre 1- octubre 8, 2005. Gagosian Gallery. pp. 1-30.

ARGAN, GIULIO CARLO. *El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Ediciones Akal S.A. Madrid, 1988.

BAQUÉ, DOMINIQUE. *L'illusion Relationnelle*. En su: *Pour un Nouvel Art Politique. De l'art contemporain au documentaire* Paris, Editions Flammarion. BLANCO, PALOMA, et al., eds. 2001. pp. 143-173.

BERNARD, CLAUDE. *De l'observateur et de l'expérimentateur ; des sciences d'observation et d'expérimentatio*. En su: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. pp. 23-26. Edición electrónica realizada a partir de la edición de 1966, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 318 pp. Collection: Texte intégral. [en línea] <http://classiques.uqac.ca/classiques/bernard_claude/intro_etude_medecine_exp/intro_etude.html> [consulta 23 de septiembre, 2008].

BIRNBAUM, DANIEL. *And...And...And...* En: *Logic*. Carsten Höller. Londres, septiembre 1- octubre 8, 2005. Gagosian Gallery. pp. 27-31.

BIRNBAUM, DANIEL. *Mice and Mand – Carsten Höller and Rosemarie Trockel – Brief Article*. [en línea] ArtForum. Feb 2001. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_39/ai_75577296> [consulta: 23 de julio, 2007].

BOURDIEU, PIERRE. *Los Usos Sociales de la Ciencia*. Traducción de Horacio Pons y Alfonso Busch. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 2008.

BOURRIAUD, NICOLAS. *Estética Relacional*. Traducción de Cecilia Becerro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2006.

BOURRIAUD, NICOLAS. *Post Producción*. Traducción de Silvio Matón. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2004.

BREA, JOSÉ LUÍS. *El Tercer Umbral*. 2003 [en línea] <<http://www.eltercerumbral.net>> [consulta: julio de 2007].

BUNGE, MARIO. ¿Cuál es el método de la ciencia? *En su: La Ciencia su Método y su filosofía* [en línea] pp. 24-45 <http://www.dcc.uchile.cl/~cguierr/cursos/INV/bunge_ciencia.pdf> [consulta: 18 de abril, 2008]. pp. 24-45.

BUNGE, MARIO. ¿Qué es la ciencia? *En su: La Ciencia su Método y su filosofía* [en línea] pp. 4-23 <http://www.dcc.uchile.cl/~cguierr/cursos/INV/bunge_ciencia.pdf> [consulta: 18 de abril, 2008]. pp. 4-23.

CARBAYO, M^a JESÚS. *El sistema somato-sensorial*. Ingeniería Neurosensorial, Departamento de Ingeniería Electrónica [en línea] <<http://lorien.die.upm.es/insn/docs/tacto.pdf>> [consulta 28 de agosto, 2007].

DA VINCI, LEONARDO. *Tratado de la Pintura*. Versión Española de la Edición de 1828. Buenos Aires, 1945.

DAWKINS, RICHARD. *El Gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*. 2002. Salvat, Barcelona <en línea> <<http://www.anatomiafractal.com/elgenegoista.pdf>> [consulta: 29 de abril, 2008].

DEBORD, GUY. *La Sociedad del Espectáculo*, traducción de F. Alegre y B. Rodríguez. Editorial la marca. Buenos Aires 1995.

EDE, SIÂN. *Art & Science*. I. B. TAURIS, New York. 2005

FARQUHARSON, ALEX. *Before and after science* [en línea]. Air de Paris. Issue 85. Septiembre, 2004. <http://www.airdeparis.com/press/crstn_frieze04.pdf> [consulta: 02 septiembre, 2007].

FOUCAULT, MICHEL. *Historia de la Sexualidad. 1- La Voluntad de Saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Siglo Veintiuno editores. Buenos Aires. 2006.

FOUCAULT, MICHEL. *Las Mallas del Poder. En su: Estética, ética y hermenéutica*. Introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo. Editorial PAIDOS. Buenos Aires/Barcelona. 1999. pp. 235-254.

FOUCAULT, MICHEL. *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. 4ª ed. Madrid. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo Veintiuno editores 1984.

HARDT, MICHAEL Y NEGRI, TONI. *Imperio*. Traducción de Alicia Bixio. Editorial PAIDOS, Barcelona. 2002.

HAUSER, BALDO. Descripción General, Catálogo de la obra *A House for Pigs and People*, Documenta X, [en línea] <http://n244.null2.net/502/geteiltes_haus/haus_e.html> [consulta: 23 de julio, 2007].

HÖLLER, CARSTEN Y TROCKEL, ROSEMARIE. Introducción, Catálogo de la obra *A House for Pigs and People*, Documenta X [en línea] <http://n244.null2.net/502/geteiltes_haus/haus_e.html> [consulta: 23 de julio, 2007].

LAZZARATO, MAURICIO. *Del Biopoder a la Biopolítica*. 2003. [en línea] <<http://sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>> [consulta: Mayo, 2007].

MACHADO, ARLINDO. *Por un arte transgénico* [en línea] <<http://holonet.khm.de/ekac/arlesparttrans.html>> [consulta: junio, 2006]. Originalmente publicado en *De la Pantalla al Arte Transgénico*. Jorge la Ferla, org. Buenos Aires, Libros de Rojas, 2000, pp. 253-260.

MALIANDI, RICARDO. *Ética: conceptos y problemas*. Editorial Biblos. Buenos Aires, 1994.

OYARZÚN, PABLO. *Indicio histórico de la relación arte y ciencia* [en línea]. <<http://www.explora.cl/otros/arte/cienciarte.html>> [consulta: 15 de abril, 2008].

PERREAU, DAVID. *Carsten Höller*. *Art Press* (227): 76-77, Septiembre, 1997.

RUIZ, ROSAURA Y AYALA, FRANCISCO. *El método en las Ciencias: Epistemología y Darwinismo*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México, 2000.

SHUSTERMAN, RICHARD. *A House Divided* [en línea] <<http://www.artsandletters.fau.edu/humanitieschair/haus.html>> [consulta: 2 de septiembre de 2007].

VIRILIO, PAUL. *Un arte despiadado*. *En su: El Procedimiento Silencio*. Buenos Aires. Editorial PAIDÓS, 2005. pp. 43-83.

ZÚÑIGA, RODRIGO. *¿Un Arte que trata con la vida?*. *En su: La Demarcación de los Cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile. 2008. pp. 43-82.