

# Lo viviente museificado

## Tensiones y operaciones de “cancelación”

Claudia Valente<sup>1</sup>, Cecilia Vázquez<sup>2</sup>

### Resumen

Presentamos el análisis de dos episodios de “cancelación” motivados por la presencia de entidades vivientes en dispositivos estéticos expuestos en el circuito artístico de Buenos Aires durante el año 2022. Las tensiones entre las materialidades de lo vivo, las instituciones del campo del arte y los públicos de redes sociales provocaron la obturación de la puesta en convivencia biosemiótica. En este accionar, la poética de lo viviente que habilitaría la desantropomorfización del pensamiento para activar la revisión del binomio cultura / naturaleza no encontró lugar en el circuito artístico.

**Palabras clave:** bioarte, naturaleza, cultura, cancelación, museos, redes sociales digitales

---

<sup>1</sup> Instituto del Desarrollo Humano, Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, Argentina.

[cvalente@campus.ungs.edu.ar](mailto:cvalente@campus.ungs.edu.ar), [claudia.valente.8@gmail.com](mailto:claudia.valente.8@gmail.com)

<sup>2</sup> Instituto del Desarrollo Humano, Licenciatura en Comunicación, Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires, Argentina.

[cvazquez@campus.ungs.edu.ar](mailto:cvazquez@campus.ungs.edu.ar)

**Claudia Valente** es Artista, docente e investigadora. Doctoranda en “Artes y tecno estéticas” de la UNTREF. Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF). Licenciada en Artes Visuales (UNA). Profesora Nacional de pintura (UNA). Investiga sobre los modos de construir poéticas vinculadas a la vida en tiempos de urgencia ambiental, focalizando en el bioactivismo artístico desde una perspectiva estético semiótica.

**Cecilia Vázquez** es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Doctora en Ciencias, ambas por la FCS-UBA. Investigadora docente y profesora Adjunta en el IDH UNGS. Investiga sobre modalidades de visibilidad pública de acciones artísticas colectivas activistas, producción cultural y política. [cvazquez@campus.ungs.edu.ar](mailto:cvazquez@campus.ungs.edu.ar)

---

Fecha de recepción: 31/03/2023 – Fecha de aceptación: 20/10/2023

---

CÓMO CITAR: Claudia VALENTE, Cecilia VÁZQUEZ. “Lo viviente museificado Tensiones y operaciones de “cancelación””, en: Revista Estudios Curatoriales, nº 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 89-108.

## The living in the museum

### Tensions and operations of “cancellation”

#### Abstract

We present an analysis of two episodes of “cancellation” motivated by the presence of living entities in aesthetic devices exhibited in the artistic circuit of Buenos Aires during the year 2022. The tensions between the materialities of the living, institutions of the art field and the publics of social networks caused the blockage of a biosemiotic coexistence. In this action, the poetics of the living that would enable a deanthropomorphization of thought found no place in the art circuit and could also have activated a revision of the culture / nature binomial.

**Key words:** bioart, living signs, biosemiotics, cancellation, museums, massive and digital media

## Introducción

Los casos de cancelación que registramos en esta investigación nos permiten abordar la necesidad y la urgencia de repensar la relación arte-vida y la posibilidad de su inclusión en los espacios del circuito del arte. Se trata de dos bioinstalaciones, la primera pertenece a Joaquín Sánchez, *Sí, quería* (2001-2022), que formó parte de la exposición *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay* y fue curada por Lía Colombino y presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). La otra es una de las versiones del proyecto *La persistencia del presente* (2019-continúa) del artista Pablo Logiovine, ganador del 1° premio en la categoría Bioarte del Premio Fundación Itaú 13° edición, que fue expuesto en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). De modo sintomático, aún en tiempos de urgencia ecológica, la cancelación ejercida por “los públicos” desde sus cuentas de redes sociales, acatada por las instituciones artísticas desde su lectura de comentarios en redes sociales o por las reglamentaciones de los espacios de exhibición, lograron obturar un debate necesario para actualizar los sentidos que se ponen en juego cuando se define relación arte-naturaleza. Asimismo, la cancelación también limitó en parte el reconocimiento de la convivencia entre seres vivos y objetos materiales, como en el caso de la obra de Sánchez, o por no poder acceder directamente a la exhibición completa de la exhibición de Logiovine.

Este trabajo se aproxima a la complejidad de la convivencia biosemiótica a partir del análisis de los eventos de cancelación desde distintas perspectivas. En la primera parte, se analiza la materialidad viviente y sus efectos en las construcciones de sentido en cada proyecto artístico atravesado por los testimonios de artista, jurados y curadores que dan cuenta de los hechos y decisiones que impidieron las exhibiciones completas. La segunda parte analiza complementariamente, desde un enfoque socio-semiótico y comunicacional, algunos de los aspectos involucrados en la problemática para recuperar los hilos del debate generado a partir de la “cancelación”.

## Lo viviente en las prácticas estéticas

Entender la incorporación de entes “vivos” como posible materialidad estética, lleva a considerarla como “medio soporte: un nuevo plano de inmanencia que tiene a la vida misma como extensión” (Andermann, 2018, p. 344). Ello implica superar la zona de exclusividad que la categoría del bioarte fijaba, en sus inicios, a la experimentación con material biológico o al devenir *cyborg* de los cuerpos (Haraway, 1995). Actualmente las poéticas de lo viviente abarcan lo que Costa (2020, p. 369) describe como “la relación entre las especies: la capacidad de intervenir e inferir en los procesos de la naturaleza, allí donde han sido transfigurados por la cultura y el desarrollo humano”. Las producciones que analiza-

remos en este trabajo se sitúan en esa evolución de la categoría del bioarte. Una referencia ineludible al respecto es la de las investigadoras de Colectiva Materia (2022), dedicadas en Argentina al estudio de las prácticas artísticas vinculadas a lo viviente desde una perspectiva filosófica, materialista y posthumanista. Ellas recuperan la noción de *agencia*, diseñada por Deleuze y Guattari (1975) para comprender cómo los modos de existencia interespecíficos se articulan en el arte. Más específicamente, en *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari, 2004) observan el *agenciamiento maquínico de los cuerpos* (p. 94) al plantear la interrelación entre los cuerpos y todo lo que ellos agencian; y el *agenciamiento colectivo de enunciación* (p. 81), referido a los actos y los enunciados y a las “transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos” (p. 92). Colectiva Materia (2022) extiende estas categorías a los diversos “modos de existencia que pueblan la tierra” (p. 1), y con este posicionamiento a los “seres vivos más-que-humanos”.<sup>3</sup> Es decir, “no como entidades celestiales o espirituales sino como los seres que habitan el planeta junto con los humanos” (Abram, 2010, p. 9). A esta operación de nominación se agrega la de considerar que en los mensajes de orígenes multiespecíficos “las especificidades semióticas involucradas en las configuraciones de mundos no son estancas, y se producen en una coexistencia de fronteras permeables y cambiantes” (p. 4).

Cuando dicha convivencia se produce en discursividades del arte se generan tensiones e interacciones entre los mensajes humanos, sus lenguajes, las distintas materialidades y retóricas, y los signos producidos por los “más-que-humanxs”. Más precisamente, entendemos que para acceder a un agenciamiento de lo viviente se requiere un proceso de desantropomorfización que habilite el desarrollo de producciones sensibles a los lenguajes humanxs y de lxs otrxs vivientes puestos en relación desjerarquizada. Este proceso demanda también que los espacios del circuito artístico se abran a la experimentación y reflexión sobre este tipo de propuestas.

## Arañas en retirada

El 8 de abril del año 2022 se inauguró en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires la exposición *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay* curada por Lía Colombino, actual directora del Museo de Arte Indígena del Museo del Barro.

En la conferencia inaugural del evento, Colombino junto a Damián Cabrera, escritor, curador e investigador en la misma institución paraguaya, tejieron un relato embebido en la conciencia territorial e histórica con la que trabajan. En diálogo

---

<sup>3</sup> Usaremos la expresión no-humano a lo largo del texto siguiendo la bibliografía referida. Sin embargo, buscamos otros modos posibles de referir esa inmensa otredad de seres otros entre sí que solo se sostiene en la hipótesis excepcionalista (Colectiva Materia, 2022).

empático, ellos analizaron la problemática cultural enfatizando el vínculo fluido del mundo humano con la naturaleza desde un enfoque decolonial. Relativizaron las relaciones jerárquicas que el mundo artístico asigna a los centros y a sus periferias para recuperar la vivencia de artistas que se nutren de un paisaje constituido por aromas, comidas, climas y tensiones culturales. Paisaje aplanado históricamente por la explotación de los suelos y sus recursos, la cual uniformiza las diversidades culturales y naturales.



**Figura 1.** Joaquín Sánchez, *Sí, quería* (2021). Exhibida en *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*, MALBA (2022).

Fotografía extraída de Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2022/05/12/por-presion-de-las-redes-el-malba-debio-retirar-aranas-de-una-obra-de-arte/>



**Figura 2.** Joaquín Sánchez, *Sí, quería* (2021). [Fotografía (detalle)].  
Prensa MALBA. Recuperado de: [https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=96fd4872-7d21-464b-914c-f975eee2b205](https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/?utm_source=ig_embed&ig_rid=96fd4872-7d21-464b-914c-f975eee2b205)

Durante la conferencia, también dedicaron un tiempo importante a explicar la técnica del ñandutí (tejido de araña), bordado que en el contexto de esta exhibición aparece integrado a la instalación *Sí, quería* de Joaquín Sánchez (Barrero Grande, Paraguay, 1975). Más allá de que las herramientas para este bordado hayan sido importadas entonces desde España y no se encuentren registros de él en los textiles de la cultura guaraní-tupí precolombina, lo cierto es que el ñandutí nació en los espacios de labor compartida por las mujeres, lugar de intimidad que guarda en secreto el posible origen mestizo del bordado. Gustavo González (1967) en sus investigaciones sobre el ñandutí señala que el primer registro documental de ese nombre es del año 1838. Indica que “sus orígenes quedan a la sombra” encubriendo un proceso de “aculturación introducida por las españolas de la época colonial” y que en realidad la designación en lengua guaraní presenta diseños formales semejantes a las cribas y soles propios de los bordados españoles de la época. Desde otra perspectiva podríamos interpretar como un gesto fagocitador el hecho de nombrar con lenguaje propio un diseño transculturalizado para resignificarlo desde la zoología local.

Así, la objetualidad de la propuesta incorporó un vestido de novia, perteneciente a la madre del artista, que presenta a la altura del pecho la figura de un corazón realizado con encaje ñandutí. El vestido se encontraba dentro de una vitrina que aisló el espacio por algunos días para constituir el hábitat de algunas arañas migradas desde la Reserva Ecológica Costanera Sur de la Ciudad de Buenos Aires. Así fue como se originó el diálogo, dentro de un marco vidriado en el espacio museístico, entre objetos y arañas.

La carga simbólica del ñandutí se redimensiona en el diálogo con el vestido de novia que perteneció a la madre del artista. Lía Colombino (2022) profundiza la lectura de esta relación e indica que:

Este corazón anatómico de encaje que Joaquín Sánchez pone sobre el vestido refiere a la historia del textil y de las mujeres en el Paraguay. Ñandutí quiere decir tela de araña y es por eso que están estas laboriosas arañas aquí. Pero el tejido también tiene que ver con otra cuestión: implica un espacio propio de pensamiento, un espacio donde a las mujeres no se las molesta, donde pueden tener cierta autonomía. Una autonomía que a su vez es económica: el ñandutí es un encaje que ayuda a la emancipación económica de las mujeres.

En las palabras de Colombino, se entiende que las arañas tejiendo en tiempo real cumplen la función de resignificar el origen biomórfico del bordado.

Por otra parte, la instalación *Sí, quería* plantea tensiones que se manifiestan en el dispositivo formal. Por ejemplo, en el uso de la vitrina, objeto museístico que se originó con el fin de proteger el material exhibido y que, en este caso, funciona para demarcar el territorio habitable por la araña ante los objetos culturales. El peso de la vitrina se acentúa en el contexto de una muestra de arte textil en la que las otras obras no presentan un marco-objeto. Este dispositivo impone una distancia particular con el espectador que es simbólica y retórica.

A un mes de iniciada la muestra y a partir de los reclamos que el MALBA recibe por parte de su público en redes digitales (debate que quedó registrado en el Instagram de la institución, entre el 7 y el 9 de mayo del año 2022)<sup>4</sup>, deciden retirar a las arañas vivas de la obra de Sánchez. La institución argumenta haber elegido una especie arácnida de gran reproductibilidad –por lo que no constituía un impacto sobre el medio ambiente haber llevado algunas al museo–, también declara haberlas hidratado y alimentado a diario bajo la supervisión de un biólogo y que el tamaño de la vitrina y la estructura interna estuvieron anatómicamente diseñadas para su labor (MALBA, 2022).

Estos argumentos que podrían haber sido suficientes hace unos años para sostener la exhibición de la obra tal como estaba prevista por el artista entran en crisis en el escenario actual, en el que la urgencia ecológica es un tema instalado en los medios de comunicación y en el circuito del arte. Como contraste, recordemos la instalación de Tomás Saraceno en el MAMBA<sup>5</sup> aclamada por la crítica y

<sup>4</sup> MALBA / @museomalba (7 de mayo de 2022). Joaquín Sánchez (Barrero Grande, Paraguay, 1975), "Sí, quería" forma parte de la exposición *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*. [Instagram] [https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=5788b2b4-9ce7-4e22-9dd9-dbf5a39f9b21](https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/?utm_source=ig_embed&ig_rid=5788b2b4-9ce7-4e22-9dd9-dbf5a39f9b21)

<sup>5</sup> Se trata de la exhibición *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, realizada del 7 al 30 de abril de 2017 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires.

acompañada por una masiva asistencia de público. En este sentido, podríamos también reponer otras historias míticas en torno a operaciones semejantes en el pasado, que cuentan que las hormigas se escaparon del *Laberinto* (1974) que diseñó Luis Bénédict o que algunas de las 7.000 arañas *Parawixia bistriata* que Tomás Saraceno transportó del Chaco al MAMBA, en ocasión de montar la instalación *Instrumento Musical Cuasi-Social IC 342* (2017), terminaron tejiendo en los conductos de ventilación del museo.

Por su parte, y en contraste, en el caso de *Sí, quería*, las arañas de la especie *Tricho Nephila clavipes* generan una controversia al llegar al museo en un momento en el que la perspectiva posthumanista entra en el debate público, buscando hackear progresivamente el paradigma antropocentrista de la modernidad. El público, por su parte, pareciera no estar percibiendo la convivencia biosemiótica entre las arañas y el humanx.

## Caracoles que nunca llegaron

La segunda de las obras seleccionadas para repensar la relación arte-vida y la convivencia biosemiótica a partir de proyectos artísticos creados para ser exhibidos en espacios institucionales del circuito artístico es *La persistencia del presente*, del proyecto *La incomodidad de lo que nos rodea*, de Pablo Logiovine.

La obra consiste de un biosistema artificial en el que una colonia de caracoles, de la especie *Rumina decollata*, devora papeles impresos de procedencias significativas para la construcción de sentido de la propuesta. Esta relación de fagocitación y transformación entre organismos vivos y objetos culturales tuvo varias versiones durante el desarrollo de investigación artística antes de constituir la instalación presentada al premio Itaú y descrita en la publicación *Arte Online* de este modo:

una colonia de caracoles que, día tras día, mastica y come parte de un libro con 17 acuarelas del pintor Fortuny sobre la historia de los uniformes policiales en Argentina. La acción persistente de los caracoles redefine las capas de sentido que las ilustraciones proponen sobre las fuerzas del orden, en un proceso del que ellos mismos salen transformados, convertidos en creadores. En contraposición, un algoritmo computacional intenta recomponer lo comido: imagen y palabra procuran volver a la vida, ya siendo otras. La persistencia del presente navega entre dos operaciones no humanas. Los moluscos y un programa informático dialogan en un proceso continuo sin fin. Luego de cientos de horas, el algoritmo logra redibujar, ordenar la página, comida por la colonia, y reconfigura un nuevo territorio donde no rigen las fuerzas humanas.

La bioinstalación de Logiovine utiliza un terrario, dispositivo con orígenes en el campo de la ciencia, que funciona como observatorio de biosistemas. Podríamos decir que, si bien este terrario porta la retórica de la biología, al no tener tapa desaparece el límite entre los caracoles y el espacio espectacular. De hecho, esta fue una de las razones –que los caracoles pudieran escapar– para que se los retirara de la obra expuesta en el Premio Itaú. Ya que, si bien la nota publicada por *Arte Online* el miércoles 29 de junio de 2022 anuncia que la instalación está “compuesta por 16 páginas de libro enmarcadas, un terrario de caracoles y un video”, el día de la inauguración en la ciudad de la Plata faltaba el terrario con los caracoles.

En la página del artista figura un texto curatorial de Marcelo Terreni (2021) para una versión anterior de *La persistencia del presente*. Este paratexto resulta muy interesante para el análisis de la función antropomórfica del artista que diseña el sistema y de los roles diversos que cumplen los vivientes más que humanos en este complejo. Terreni interpreta el proyecto como “la puesta en escena de una operación mental” diseñada por Logiovine, quien “erige sus terrarios, construye un ecosistema hecho de imágenes previamente seleccionadas y criaturas motivadas por instinto a saciar su hambre y, con la paciencia del etólogo, se sienta a esperar. Llegado un momento decide que ya está bien, que ya es hora de fijar un límite al desplazamiento de sentido”. En esta escena “Los buenos salvajes se mantienen ajenos al fin último de sus acciones que representan dos voluntades en fricción: la de la colonia de moluscos comandada por un gesto aparentemente instintivo y la de Logiovine, que transforma ese patrón innato en una operación simbólica cargada de múltiples significados. Así es que imagina a los caracoles al mismo tiempo como cocreadores y desconocedores de la “una subjetividad implantada, una puesta en relación de símbolos ajena a sus acciones, más o menos automáticas”. El texto de Terreni expone claramente la tensión entre las construcciones teóricas biosemióticas y posthumanistas que sostienen la producción de arte con lo viviente y las condiciones de reconocimiento en el marco de una matriz de lectura semiótica.



**Figura 3.** Pablo Logiovine, *La persistencia del presente* (2022).

Foto registro de bioinstalación: Prensa Arte Online. <https://www.arte-online.net/Notas/La-persistencia-del-presente-de-Pablo-Logiovine#:~:text=Se%20trata%20de%20una%20instalaci%C3%B3n,el%20Centro%20Cultural%20San%20Mart%C3%ADn.>



**Figura 4.** Pablo Logiovine, *La persistencia del presente* (2022).

Exhibida en el Centro Universitario de Arte, UNLP. Foto registro de bioinstalación: Fundación Itaú. Recuperado de: <https://www.facebook.com/FundacionItaUAr/photos/a.10161109881628906/10161709258888906>

Para entender el caso, comenzaremos revisando la categoría Bioarte del Premio Fundación Itaú en su 13° edición, ya que en ella se determinó que la obra *La persistencia del presente* del artista Pablo Logiovine fuera la que obtuviera el Primer premio. La selección se hizo en el marco de las resonancias del suceso de cancelación del MALBA relatado en el apartado anterior. María Menegazzo Cané (2023), creadora y curadora de la categoría, comenta que durante la jura de premiación, y en conocimiento de lo que había sucedido en el MALBA cuatro semanas antes, consultó a los jurados su opinión acerca de la exposición de lo vivo en un espacio museístico. Cada uno de los jurados compartió sus argumentos a favor de exponer la obra tal como el artista la había presentado, con mención a la colaboración entre humano/animal y evitando pensar la obra desde la idea de dominación moderna. También señaló que en la obra de Logiovine los terrarios estaban abiertos y los caracoles podían salir de allí de manera natural.

Sumado a ello, si se observan en detalle bases generales del concurso (13ª edición Premio Itaú de Artes Visuales 2021-2022), la convocatoria ya planteaba una contradicción cuando indica que:

por ser un premio adquisición cuyas obras pasan a formar parte de la Colección Itaú de Arte Contemporáneo, no se admitirán performances, happenings, intervenciones sitio específicas, u otras obras de carácter efímero. Tampoco se admitirán bocetos. Por el mismo motivo, todas las obras deberán ser estables y perdurables (p. 2).

Lo particular de la convocatoria fue que, al anexar, tal como lo hacen desde hace seis años, una categoría nueva –de Bioarte en esta instancia–, se la definió como “práctica artística que incluye organismos vivos manipulados por medio de procedimientos tecnológicos” (p. 7). Más aún, se aclaraba que podrían incorporarse “materiales biológicos (de origen vegetal o animal en sus diversas escalas)”(p. 7). De esta manera, entre las bases generales y la categoría de bioarte se abría un espacio de potenciales contradicciones dado que el material biológico está en permanente transformación. En las bases, además, los organizadores se amparaban cuando se enuncia que la información era exclusiva de la Categoría Arte y Tecnología: Bioarte. Lo que allí no estaba indicado estaba regido por las Bases y Condiciones de la Categoría General del Premio. Se anunciaba así el conflicto por venir.

En respuesta a los sucesos, Logiovine (2023) señala que “es necesario debatir la ampliación de la sensibilidad y empatía por lo vivo y seguir cuestionando cuál es nuestra relación con lo no humano”, también se pregunta cómo se podrían desdibujar (seguir desdibujando) las fronteras que se trazaron y que definen el mundo de lo exclusivamente humano. El artista considera que, al ser retirado el terrario de la instalación, la obra perdió su carácter instalativo y su lado biológico. “El terrario aportaba lo vivo (la sensación de estar ante algo vivo) que no era

sólo la colonia de caracoles ya que a esto se sumaba la gran cantidad de tierra, plantas y otros seres como ciempiés, bichos bolitas, babosas, entre otros” (Ibid.).

En el mismo sentido, Menegazzo Cané (2023) indica que:

existe una diferencia sustancial entre la obra premiada y la modificada. Podemos decir que la obra se compone de tres partes: las páginas del libro enmarcadas; el video y el terrario con caracoles. Si bien estas partes configuran un juego dialéctico, tanto en su versión original como modificada, la *presencia* de los caracoles guarda una enorme distancia con su reproducción en términos de percepción por parte del público. Los caracoles que devoran láminas, y el video mostrando un algoritmo que las recompone, son elementos que contrastan la actividad biológica con la actividad tecnológica. Cuando los caracoles son mostrados por medio de una filmación, ese contraste pierde fuerza. La presencia de los caracoles habilita de manera más directa reflexiones en torno a la autoría; a la posibilidad de repensar jerarquías y a la ampliación de la idea de cultura como producto exclusivamente humano.

Además, la curadora planteaba que “la exhibición de lo viviente traería seguramente múltiples reacciones por parte del público, pues desafía la noción de obra de arte como algo inerte. Y eso seguramente habilitaría una producción crítica sustancial, que considero necesaria, en pos de superar el binomio humano-naturaleza.” (Ibid.).

El registro de los testimonios del artista, la curadora y una de las jurados permite entender la complejidad de una problemática aún no resuelta. Logiovine en la misma entrevista observaba que:

en los últimos años (pandemia por medio) se desarrolló una nueva sensibilidad por lo no humano y dentro de este nuevo mundo las agrupaciones por los derechos de los animales y en especial el movimiento vegano cobraron mucha fuerza, creció en la misma medida que la necesidad de lxs artistas por exponer y pensar proyectos vivos.

Finalmente, el artista considera que su obra superó la capacidad y posibilidades expositivas del Centro de Arte de la Universidad de La Plata, lugar donde se exhibió la obra.

Lucía Stubrin (2023), miembro del jurado del premio Itaú, agrega como otro aspecto problemático la tensión que genera creer que cualquier acercamiento a un no humano constituye una violencia o control, y señala la necesidad de entender el cuidado que se toma en las prácticas artísticas para lograr diálogos con otras especies que podrían llevar a la comprensión de modos distintos de relación y

convivencia hasta ahora desconocidos entre especies. Recuperando el bioarte como lenguaje, afirma que comprender esto implicaría que se puedan dar comunicaciones diferentes a los paradigmas de la modernidad. Asimismo, plantea la necesidad de transformar la mirada que habilita el bioarte como espacio para observar el complejo cruce de diferentes miradas.

## Lo viviente en el museo

No obstante la inespecificidad de los dispositivos estéticos que incorporan lo viviente, la potencial retórica de las materialidades, objetos y discursos que aportan los diversos campos disciplinares se potencian o relativizan según los espacios de exhibición. El ingreso al museo de este tipo de signos inclina la balanza hacia los paradigmas estéticos propios del ámbito.

A propósito de este tema, podemos recuperar el planteo de Andermann (2018, p. 398) sobre los proyectos que comprenden formas vivas, cuando señala que el verdadero desafío es poder interpretar “el régimen de administración de lo viviente” inscripto en las configuraciones bio cibernéticas que presentan en directo “los procesos invisibles y dinámicos de la vida”. En este sentido, los casos analizados permiten constatar lo que indica el autor acerca del problema que enfrentan las tendencias contemporáneas del bioarte y el arte ecológico. En efecto, este tipo de obras no solo refieren al lugar central que se concede a los regímenes modernos de “ambientación”, de captura, almacenaje y ordenamiento, de experimentación y transformación de lo viviente, sino a la posibilidad de crear dispositivos en los que pueda dialogar la vida.

Siguiendo el argumento para conceptualizar este tipo de bioarte, citamos lo que Costa (2020, p. 400) denomina “invasión del laboratorio”, en la que se produce la réplica de los procedimientos científicos del viaje y la colección. Esta operatoria agrega a los discursos biosemióticos una dimensión biopolítica, en tanto que los discursos y enunciados específicos que “no llegan a volverse ciencia, pero tampoco son tan claramente asimilables al arte en cuanto a sus procedimientos y afiliaciones formales, ni, finalmente, se reducen únicamente a mensajes políticos de militancia ecológica o de crítica hacia la biotecnología. Ciencia, arte y política se confunden así en una deliberada puesta en indeterminación del soporte que, a pesar de su pertenencia biotemática o biomedial, participa y también se desmarca de esos tres ambientes de enunciación” (Ibid.).

Por otra parte, recuperando otro núcleo conceptual, Colectiva Materia (2022) genera una categorización en torno al análisis de los dispositivos utilizados para museificar la materia viva. Siguiendo su planteo, en los proyectos que estudiamos pudimos identificar algunas de las modalidades que ellas indican para pensar la relación entre los imaginarios y el mundo natural. Un primer modo podría pensarse “bajo la lógica del diorama, donde tanto lo vegetal como lo animal

convocados en el dispositivo artístico aparecen como soporte simbólico de determinadas cargas referenciales” (p. 10). El diorama fue un dispositivo implementado por los museos de ciencias naturales a principio del s. XX que consistía en escenografías para la reproducción de espacios naturales fijados en un tiempo histórico que podían incluir taxidermia y plantas artificiales a fines de brindar la narrativa literal sobre un momento de lo natural perdido. Un segundo modo de relación entre el arte y lo viviente lo encontramos en la incorporación de animales o seres vivos a obras de arte que “hacen eco de la naturaleza como un capital simbólico y material” (pp. 11-12) pero que utilizan “lo natural” con el “objetivo último de formular una pregunta relevante para el nosotros humano que conforma el público del museo” (p. 12).

Finalmente, aparecen las configuraciones estéticas que incorporan lo viviente para desencadenar procesos diversos de semiosis entre entidades humanas y más que humanas, abordaje que “habilita una diversificación de esa idea de lo natural o de la naturaleza que, de otro modo, quedaría planteada de una forma demasiado abstracta porque se refiere a una totalidad unificada, a todo aquello que cae del otro lado de las fronteras del mundo humano” (p. 12). En suma, la entrada de lo “viviente” al museo demanda reconfigurar los modos de exhibición que condicionan el discurso ético e ideológico para evitar la obturación de los diálogos urgentes que venimos indagando hasta aquí.

Llegado este punto podemos plantear que cuando aparecen dispositivos museísticos que incorporan lo viviente se vuelve indispensable revisar sus resonancias éticas e ideológicas. Y en consonancia, para evitar la obturación de los diálogos urgentes que venimos indagando hasta aquí, necesitamos profundizar el análisis en la controversia que se generó en redes sociales digitales a propósito de las cancelaciones.

## Cancelación ¿y después?

La cancelación es un fenómeno relativamente reciente, también considerada como una cultura, porque es una práctica compartida y extendida entre distintos grupos o sujetos individuales. Se dirige a cualquier evento, práctica o persona y a todo tipo de actividades. La “cultura de la cancelación” surge como reacción a aquello que resulta problemático, moralmente condenable o produce gran indignación. Cancelar es hacer desaparecer aquello que se considera injusto o inadecuado para no tener que lidiar con ello. De este modo, la cancelación se utiliza, por lo general, en contra de personajes públicos, aunque también se produce en comunidades de personas comunes, a quienes se les retira el apoyo público, en base a los estándares de corrección política y del sentido común del momento. Así, se cancela cuando se busca silenciar ideas que no se comparten, ya que, si los propios sesgos no se afirman, la disonancia cognitiva se hace intolerable.

A medida que aumenta la incomodidad en relación con la propia burbuja ideológica, los sujetos individuales y los grupos se van cerrando sobre sí mismos.

En contraste, entre los promotores de acciones canceladoras se argumenta que cuando no se puede hacer justicia, la justicia social es el instrumento para llevarla a cabo. El problema y el riesgo de delegar la justicia a estas voces que son a veces anónimas, que se amparan en cuentas o perfiles que pueden ser falsos, es que no se respeta la presunción de inocencia. Ser denunciado públicamente implica culpabilidad sin posibilidad de defensa y con la intención noble de hacer justicia se producen actos injustos.

Ahora bien, de manera complementaria a lo que ya hemos expuesto, es pertinente retomar las controversias que generaron las “cancelaciones” de obras de bioarte atendiendo a dos sentidos. Por un lado, la cancelación promovida por la acción del público a través de la publicación de comentarios en la cuenta de Instagram del MALBA en contra de la presencia de material viviente en la obra de Sánchez.<sup>6</sup> Por otro lado, la cancelación institucional asociada que llevó a la decisión de exhibir parcializada una obra premiada, como es el caso de Logiovine, ganador del Premio Itaú 2022, así como también a modificar la manera en que era exhibida la obra de Sánchez, retirando de esta el contenido vivo.

En este sentido, desplegar la cronología entre ambas cancelaciones permite establecer una primera aproximación para entender la circulación de los significados que el público puso en juego insistentemente. Con argumentos que peticionan por los derechos de los insectos y moluscos, cuestionaban la artísticidad de la obra, condenaban el accionar de artistas y las decisiones curatoriales, entre otros motivos que fueron elaborando la cancelación.

La obra de Sánchez fue inaugurada en abril de 2022, con buenas repercusiones en la prensa y ningún comentario negativo en Instagram.<sup>7</sup> Unos días después y dentro de la difusión de la muestra colectiva, aparecen apenas dos menciones entre veintiséis comentarios (en general celebratorios de la muestra de arte textil entre la que se encontraba la de Sánchez)<sup>8</sup> denunciando como abuso, maltrato, explotación, “no arte”, la presencia de arañas vivas en la obra. Pero no generan repercusión ni viralización. Los medios tradicionales apenas reproducen la gacetilla de prensa que el propio museo pone en circulación, como sucede habitualmente. No es hasta mayo cuando se produce la reacción del público en redes sociales, con acusaciones de todo tipo de violencias contra las arañas, momento en que las mismas se retiran de la obra. Posteriormente, y alertados

---

<sup>6</sup> Comentarios disponibles en: <https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/> y <https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/> Fecha de consulta 29/3/23.

<sup>7</sup> Comentarios disponibles en: <https://www.instagram.com/p/CcB0J5nDfZK/> Fecha de consulta 29/3/23.

<sup>8</sup> Comentarios disponibles en: <https://www.instagram.com/p/Cc-5pDvrV9a/> Fecha de consulta 29/3/23.

por la fuerte cancelación que circula en Instagram, es que el jurado del premio Itaú decide exhibir la obra de Logiovine pero con modificaciones, sacando a los caracoles, como se detalló en este mismo trabajo.

Sin lugar a dudas, hay un contexto, entendido como condición de posibilidad, que abre una arena de disputas en las que se revisan significados en torno a lo humano, a lo “más que humano”, a la ética involucrada en el quehacer artístico y al rol de las instituciones en su definición. En dicho contexto, que mejor podríamos llamar con Grimson “configuración cultural” (2011), entran en contacto y en conflicto un conjunto espeso de representaciones, símbolos y prácticas que le dan significado a la vida social. La configuración cultural es un proceso en continuo desarrollo y transformación, influenciado por un haz de factores y actores, incluidos los religiosos, políticos, económicos y tecnológicos. En este proceso dinámico, diverso, heterogéneo y plural se negocia y construye el sentido constantemente, a través de interacciones entre diferentes actores sociales. De allí la necesidad de centrarnos en el creciente desarrollo de debates posthumanistas en la era del antropoceno, en el análisis de los efectos de los logros de ampliación de derechos como los que impulsan los feminismos, las disidencias sexuales y otros movimientos activistas por la diversidad donde se ubican los planteos antiespecistas que son los que motivaron la cancelación. Todo este impulso militante, activista, no es homogéneo y antepone la cancelación como modo de regulación de un proceso en curso que es complejo y se extiende por todos los rincones del mundo de la vida.

Precisamente, entendemos la cancelación como síntoma de un momento de profunda revisión y redefinición del sentido de lo viviente en la cultura contemporánea, motorizado por esos debates. Dentro de ese proceso, el giro al punitivismo es un signo de época que obtura más que habilita la discusión pública.

En este sentido, no es casualidad que las dos obras exhaustivamente analizadas en el apartado anterior propongan una aproximación al diálogo interespecie, en sentido material, un tópico ineludible de la cultura contemporánea. Tal es el caso de la obra de Sánchez, que problematiza a través de dicho diálogo el trabajo cotidiano feminizado, por vía de una continuidad entre la labor de las arañas y las humanas, enmarcada en la institución del matrimonio presentada mediante el vestido de casamiento bordado. O como propone Logiovine al incluir materialidades que refieren a instituciones estatales como las ilustraciones en un manual de uniformes de la policía que es devorado lentamente por caracoles detritívoros.

## El debate en redes sociales digitales

Al profundizar en las reflexiones sobre la capacidad de regulación del sentido que tienen los medios de comunicación y las redes sociales en este caso, la pre-

sencia de material viviente en la obra de arte nos lleva a interrogarnos más allá de las cancelaciones producidas. ¿En qué términos y en qué espacios es posible discutir hoy el vínculo entre cultura y naturaleza que venimos analizando? ¿Cómo opera “la moral de los medios” (Silverstone, 2010) representada por las decisiones curatoriales cuando acepta (no sin contradicciones y resistencias a la propia cancelación) regular la convivencia biosemiótica entre entes vivientes y “más que humanos” decidiendo cambiar las obras de los artistas, dando lugar a la cancelación? Y el sistema del arte, encarnado en las propuestas curatoriales de museos o en los premios como legitimadores del arte, ¿qué tipo de diálogos podría promover entre humanos y no humanos?

Para aproximarnos a estas cuestiones de la cancelación de obras necesitamos ubicarnos en el marco de la reflexión comunicacional desde un punto de vista sociosemiótico y pragmático. En otras palabras, el caso de cancelación de obras puede ser analizado como una controversia en la que se enfrentaron diferentes intereses, valores y visiones de mundo, atravesados por relaciones de biopoder. En este caso, entraron en conflicto los planteos de los artistas a través de sus obras, en contacto con los límites y posibilidades que ofrecen las instituciones artísticas y los intereses de distintas agrupaciones activistas y/o defensoras de los derechos de los seres vivos y de la naturaleza. Es importante señalar que la forma en que se producen y se consumen los contenidos mediáticos en la cultura digital contemporánea (principalmente mediante la participación a través de comentarios) influye en la configuración de la agenda que se pone a consideración pública.

En efecto, si focalizamos en la noción de mediatización digital, podemos identificar algunos modos específicos en que se produce sentido a partir del uso de plataformas mediáticas. Según los planteos de Mario Carlón (2016) y Carlos Scolari (2008), la mediatización digital es la manera en la que se da en las sociedades contemporáneas una intervención activa del público en la comunicación, a través de la publicación de comentarios, compartir o reaccionar ante publicaciones de distintos perfiles o cuentas en redes sociales. Claramente, no es una novedad el hecho de que los medios digitales desde su extensión a la vida cotidiana transformaron la forma en que nos comunicamos y consumimos cultura. Esta transformación tiene consecuencias muy significativas en la configuración de visiones del mundo. Como pudimos ver a partir de los casos analizados, a pesar de las buenas intenciones de Lía Colombino –curadora de la muestra exhibida en el MALBA– y de Lucía Stubrin –miembro del jurado del premio Itaú– para abrir la discusión y el debate sobre los límites de lo humano y la revisión de categorías sobre lo viviente, la cancelación en el arte operó como en otros ámbitos, evitando el debate y cerrando la posibilidad de repensar el estatuto de lo humano en relación con el mundo natural. Siguiendo a Carlón (2016), el punto es que tal como sucede en la era post masiva de los medios digitales, de tipo post broadcasting, donde es posible comentar y compartir contenidos por parte

de los usuarios de redes y plataformas, y donde aparece un sentido antropocéntrico de la comunicación, justamente por el hecho de poder producir y “subir” opiniones y contenidos se da un tipo de circulación de la información que, de manera ascendente, como explica Carlon, el público logra instalar y amplificar temas en los medios tradicionales produciendo una incidencia mayor en la comunicación pública.

En palabras de Colombino (2022), en referencia al poder configurador de los medios, “no se tiene tanto miedo a las redes como a los medios a los que les importa medir cantidad de audiencia sin medir las consecuencias de su accionar”. La curadora manifestó su sorpresa ante la repercusión que tuvo la cancelación de la obra, que trascendió a la prensa internacional –como es el caso de CNN–. Una cancelación a medias, ya que la vitrina que contenía el vestido bordado con ñandutí permaneció exhibida, pero sin las arañas como ya se ha mencionado. De modo que quedarse solo en la denuncia de la cancelación o acatar lo que el público exige es perder una oportunidad para extender la discusión más allá del arte, porque justamente es en las redes donde se produce la cancelación.

Al reponer la voz de los actores involucrados a partir de las entrevistas realizadas, junto con el análisis de las actitudes reactivas y también conciliadoras de las instituciones artísticas, emerge también la incertidumbre ante un fenómeno en curso, de difícil acceso y definición, que es preciso empezar a nombrar y dar lugar para entender los significados que se despliegan en las sociedades posthumanas contemporáneas sobre lo humano y lo “más que humano”.

## A modo de reflexión abierta

La crónica sobre la problemática de incorporar entidades vivientes desarrollada en este trabajo da cuenta de la necesidad de actualizar paradigmas sobre la relación arte-naturaleza y de analizar los modos en que estos se materializan en las producciones artísticas.

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

En la matriz de los discursos encontramos la convivencia biosemiótica de las distintas entidades vivas. Es aquí donde se generan tensiones e interacciones entre la decodificación de los mensajes humanos, sus lenguajes, materialidades y retóricas, y la percepción de los signos producidos por los más-que-humanxs. En este sentido, aportamos ejemplos de tales relaciones analizando la obra de

Sánchez, cuando la convivencia de la araña tejiendo en tiempo real se asimila al tejido ñandutí, así como también en la obra de Logiovine, cuando las imágenes que registran la historia de los uniformes de fuerzas armadas son devoradas por los caracoles. Las operaciones retóricas se temporalizan y quedan abiertas a un devenir de transformación infinito, en el cual lo más-que-humano interviene de algún modo en las producciones de lenguaje de origen humano para formular zonas vedadas a la decodificación.

Es así que al incorporar lo viviente en el circuito artístico, más allá de las tensiones entre los signos y sus formatos, se produce un llamado a desantropomorfizar el pensamiento. El debate que generaron los casos estudiados y que fue cancelado es necesario y se producirá con mayor fluidez si se generan dispositivos técnicos y de exhibición donde, como señala Colectiva Materia (2022, p. 7), “diferentes y divergentes formas de sensoria se encuentren”. Una suerte, quizás, de “laboratorio de experimentación sensible”, donde puedan producirse “los procesos invisibles y dinámicos de la vida” (Andermann, 2018, p. 398).

De modo que, si artistas, curadores, instituciones del circuito y público pudieran encontrar la manera de elaborar consensos y acuerdos para generar mejores y más respetuosos modos de relacionamiento, se abriría una oportunidad para que como humanos podamos reconocer en esos otros más que humanos una alteridad diferente, ni subordinada ni dominante. Por todo esto, consideramos que antes de emprender cruzadas canceladoras, se debería revisar, entre otras cuestiones, el origen del rechazo, el grado de condicionamiento que se tiene por el entorno, los prejuicios, la corrección política, o si se tiene una visión lo suficientemente profunda de los acontecimientos.

Apostamos a la posibilidad de que el humanx pueda de a poco ceder el centro, atendiendo a la diversidad constitutiva del mundo, para habilitar el surgimiento de una arena de discusiones más horizontal y sustentable para el buen vivir.

## Referencias bibliográficas

---

- 13ª edición Premio Itaú de Artes Visuales (2021-2022). Bases y condiciones. [http://www.premioitau.org/uploads/store/concurso/6/bases\\_doc/9128545b0842b1c7547c-71f5a1059362.pdf](http://www.premioitau.org/uploads/store/concurso/6/bases_doc/9128545b0842b1c7547c-71f5a1059362.pdf) (Fecha de consulta 20/3/23).
- ANDERMANN, J. (2018). *La naturaleza insurgente. Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- ARTE ONLINE. La persistencia del presente, de Pablo Logiovine. <https://www.arte-online.net/Notas/La-persistencia-del-presente-de-Pablo-Logiovine> (Fecha de consulta 28/3/23).
- CARLÓN, M. (2016): *El marco teórico: una perspectiva no antropocéntrica de la mediación. Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

- COLECTIVA MATERIA (2022). Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en las prácticas artísticas contemporáneas., *Heterotopías*, Revista del Área de Estudios del Discurso de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, vol. 4, n° 8. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias>
- COLOMBINO, L. (7 de mayo de 2022). [Citada en el Instagram del MALBA]. [https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=9225c40a-4634-4e8e-98f4-5b76e20a50a9](https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/?utm_source=ig_embed&ig_rid=9225c40a-4634-4e8e-98f4-5b76e20a50a9)
- COSTA, F. (2020). Tecno-poéticas de lo viviente. Cuando el artefacto se hace carne (y viceversa). En Scarnatto, M. y De Marziani, F. A. (comp.): *Investigar en cuerpo, arte y comunicación. Perspectivas e intersecciones en la producción de conocimiento*. Ciudad de México: Editorial Teseo/UNLP.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1978 [1975]). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_ (2004 [1988]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos Ediciones.
- GONZÁLEZ, G. (1967). *Ñandutí (Col. Biblioteca de Estudios Antropológicos del Ateneo paraguayo)*. Asunción: Artes Gráficas Zamphirópolis.
- \_\_\_\_\_ (17 de enero de 2021). *Ñandutí: Historia de una aculturación*. *Diario El Nacional*. <https://www.elnacional.com.py/cultura/2021/01/17/nanduti-historia-de-una-aculturacion/>
- GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- ISTVÁN E. (1985). *Breve historia de las vitrinas*. Unesco Biblioteca digital. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066384\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066384_spa)
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Simpoesis. Simbiogénesis y las artes de seguir con el problema. Seguir con el problema* (Trad. H. Torres). Bilbao: Ediciones Consonni.
- \_\_\_\_\_ (2022). *Introducción. La persistencia de la visión. Visiones primates*. (Trad. Colectiva Materia). Hekht Ediciones.
- MALBA / @museomalba (9 de mayo de 2022). [Instagram del museo]. [https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=96fd4872-7d21-464b-914c-f975eee2b205](https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/?utm_source=ig_embed&ig_rid=96fd4872-7d21-464b-914c-f975eee2b205)
- MENEGAZZO CANÉ, M. (08 de febrero de 2023). [Entrevista con las autoras de este trabajo].
- LOGIOVINE, P. (2023). [Entrevista con las autoras de este trabajo]. Por presión de las redes sociales, el Malba debió retirar arañas de una obra de arte (12 de mayo de 2022). Infobae.
- SCOLARI, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital Interactiva*. Madrid: Paidós.
- SILVERSTONE, R. (2010). *La moral de los medios de comunicación. Sobre el nacimiento de la polis de los medios*. Madrid: Amorrortu.
- STUBRIN, L. (2 de marzo de 2023). [Entrevista con las autoras de este trabajo].
- TERRENI, M. (2021). La incomodidad que nos rodea. Página web de Pablo Logiovine. <https://www.pablologiovine.com/proyectos-obras/la-incomodidad-de-lo-que-nos-rodea/>