

Arte contemporáneo y controversias de laboratorio: *Zoología fantástica*

Pablo La Padula

El conocimiento científico se va articulando a través de controversias, que adquieren el formato de hipótesis plausibles de ser abordadas en las mesadas de los laboratorios. Para ello, el investigador hace uso de un lenguaje cuantificador matematizando el sentido de lo observado. Pero no todas las controversias científicas sobre el mundo natural persiguen un fin matematizante. Estas son entonces abordadas desde diferentes lenguajes y lógicas de pensamiento, pero no por ello dejan de pertenecer al campo científico. En estas acciones, la ciencia se hibrida, adquiere nuevas formas y se muestra potencialmente polisémica de sentidos y poéticas. El presente trabajo se monta sobre la experiencia de la exhibición Zoología fantástica realizada en el Centro de Arte y Naturaleza del MUNTREF, sede Ecoparque, en la que problemáticas biológicas fueron planteadas al público no especializado en clave visual con la lógica del arte contemporáneo.

1. Introducción

1.1. ¿Transdisciplinario o simbiótico?

Un fragmento del campo del arte contemporáneo como praxis de su propia definición diluye fronteras (Bourriaud, 2009) y expande sus dedos de forma radial sobre un mapa cultural inadvertido, dando lugar a una polisemia de nuevas formas transdisciplinarias colaborativas. En este proceso, se bocetan nuevas relaciones cuyo grado de respiración es dependiente directamente de la cooperatividad e intercambio de información entre las partes.

En este trabajo nos referiremos a las relaciones entre arte y ciencia, más específicamente a las ciencias biomédicas, dado que la relación con las ciencias humanísticas tiene larga y fructífera trayectoria.

Generalmente, entre los campos citados, el flujo de información y energía, conocimiento y experiencia es asimétrico, y el grado de asimetría determinará si la nueva relación es de uso o colaborativa; si es parásita, en la que solo una parte se ve beneficiada, o si, por el contrario, es simbiótica y ambas partes incrementan su fuerza vital generando una nueva región de identidad-acción. De más está decir que los procesos simbióticos han jugado un rol clave en la evolución biológica y permitieron que asociaciones entre organismos simples unicelulares, como las bacterias, dieran lugar a las complejas arquitecturas biológicas a través de nuevos grados de organización, como son los seres pluricelulares, con mayor grado de complejidad tanto estructural como funcional (Margulis y Sagan, 2013).

Como contraejemplo de relaciones simbióticas podríamos citar las acciones unidireccionales de arte-ciencia del siglo XXI, en las que el campo científico hace uso del virtuosismo técnico y creativo de los artistas para ilustrar sus propias producciones, y viceversa, desde el campo del arte contemporáneo, un uso retórico tan solo inspirado en lo que se suele creer que son las prácticas científicas, y la validación por el propio peso específico del campo citado. En estas acciones no hay diálogo creativo, no hay desborde de fronteras, sino un simple engorde o expansión del tamaño de cada organismo en sí mismo. En el monólogo no hay flujo creativo con el otro, hay tan solo uso y desuso estratégico y ocasional del uno sobre el otro.

El diálogo creativo permeabiliza las fronteras. No las licua, no las anula, habilita su interpenetración. Y será el grado de este último el que determinará el flujo de información y la posible aparición de una nueva región blanca cartográfica a poblar. Acorde a las características de este nuevo territorio híbrido generado por la colisión de formas de pensamiento diferentes, se irá poblando el blanco del papel con nuevos sentidos y poéticas (Lois, 2018). Los ejemplos más claros no provienen de la posmodernidad, sino –paradójicamente– de los albores de la revolución científica, cuando aún los saberes no estaban fronterizados o cristalizados por las prácticas disciplinares del conocimiento, en los cuales los estudios visuales y el abordaje del mundo natural aún estaban amalgamados en la práctica de un conocimiento unicista.

1.2. Centro de Arte y Naturaleza, MUNTREF, sede Ecoparque

El contexto determina el sentido de lectura del contenido. Esto es bien sabido en el campo del arte contemporáneo, que ha hecho de ello una práctica casi fisiológica en su joven vida. En el campo de la ciencia, esta verdad no es percibida como tal, seguramente por la retórica de objetividad y universalidad que maneja. Un árbol será un árbol, ya esté en un bosque, en un parque o en una sala de arte. Metáfora grado cero. Contrariamente, un mingitorio será tan solo un mingitorio en un baño, pero será chispazo fundacional del arte contemporáneo si es trasladado a una sala de exhibición de arte. El nivel del grado de metáfora no es, por lo tanto, un buen mediador entre estas dos formas de articular conocimiento con el mundo.

El Centro de Arte y Naturaleza, MUNTREF, sede Ecoparque, se presenta como una posible tercera posición entre estas dos posturas metafóricas fundamentalistas. Anclado en un zoológico, hoy denominado Ecoparque, cuyo mandato educativo articula ciencia y sociedad en clave de entretener como una estrategia para educar a un público fundamentalmente no especializado, junto a sus laboratorios y granjas de estudios ecológicos y zoológicos específicos para actores profesionales del campo de las ciencias naturales.

Es por ello que la creación de un centro de arte contemporáneo enclavado en el corazón mismo del zoológico genera por propio peso específico una porosidad de fronteras entre arte, ciencia y entretenimiento. Los objetivos deben amalgamarse en una nueva cartografía de la inteligibilidad sobre lo natural, articulando modos de ver que sean plausibles simultáneamente tanto para el campo científico como para el artístico y el público general. A la vez, su nueva región cartográfica blanca aparece a ser cargada de nuevos sentidos al convocar a nuevos públicos exploradores ávidos de nuevas propuestas superadoras entre el elitismo de la extrema subjetividad artística y la devastadora y uniforme objetividad última de la ciencia.

2. Planteo

La invitación a realizar una muestra de arte contemporáneo en el Centro de Arte y Naturaleza, MUNTREF, sede Ecoparque, necesitó el planteo de una serie de estrategias metodológicas, tanto conceptuales como objetuales, para pensar un dispositivo expositivo que cargara de sentido esta cartografía blanca. Se decidió articular material que construye y define el campo biológico en clave visual utilizando la lógica de pensamiento y expositiva del arte contemporáneo. *“La idea es que nos volvamos todos un poco mirones, como somos los actores del campo artístico y a la vez que por un momento, seamos todos un poco científicos, recorriendo las salas, indagando sobre las posibles relaciones que se pueden establecer entre los diferentes dispositivos y elementos de la muestra”*, comentó la curadora, Diana Wechsler, al público el día de la inauguración.

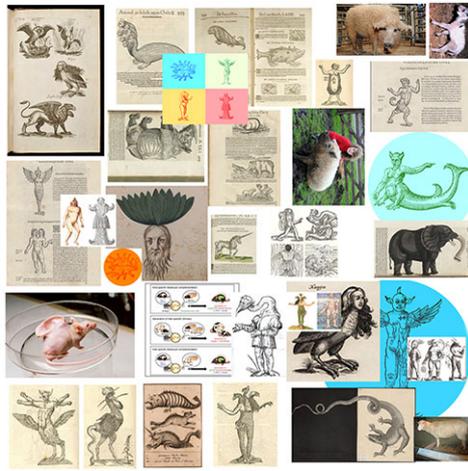


Lámina 2. La vida fabulosa.

Pero el mundo que miraba Plinio el Viejo era el mismo que el de Newton o Darwin. El mundo que intentaban abordar era el mismo, al igual que sus programas: describir lo que vemos sobre la faz de la Tierra, dar cuenta de lo vivo, dar cuenta de sus mecanismos de acción (Calvino, 1999). Plinio miraba con lentes aristotélicas un mundo que, como se puede intuitivamente percibir caminando por un bosque, constituye un gran sistema, vivo. En este gran organismo, la materia fluye constantemente de una forma a la otra (Bynum, 2014) en un mundo cerrado, sin tiempo ni comienzo ni fin (Koyre, 2008). En este mundo increado, sin leyes de reproducción ni de evolución, todas las combinaciones posibles podían ser encontradas alguna vez en ese mundo eterno. Paradójicamente, más de 400 años después de la prohibición racional de las quimeras o monstruos plinianos, de las manos de los científicos que modelan la materia genética, vieron la luz las primeras quimeras fabulosas de la modernidad: los seres transgénicos.

La lámina 3 nos presenta otro escenario del natural, esta vez de manos de pintores y científicos viajeros que cuestionan la pertinencia de la descripción de lo vivo visto tan solo desde la biblioteca o la mesa de disección. Estos encuentran apropiado volver al encuentro del escenario originario: la naturaleza primigenia. En sus registros del natural, fundamentalmente anclados entre los siglos XVIII y XIX, la pluma del científico y el lápiz del artista modelaron una imagen de una naturaleza salvaje apta para ser civilizada. Sujeto, objeto y paisaje se funden en un constructo visual inédito y único. En el paisaje como tejido natural en clave visual, la ciencia romántica excitada por Goethe y comandada por Humboldt, se acuña el mítico nombre-concepto: el cuadro de la naturaleza (Wolf, 2016).

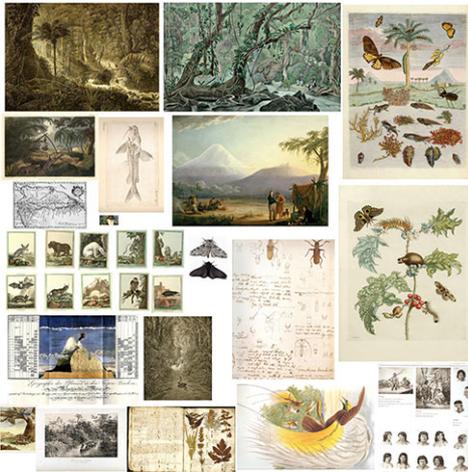


Lámina 3. El cuadro de la naturaleza.

Esta será la antesala de la zoología positivista, tan solo falta su disección a través de la operatoria de los museos. De la colección afiebrada de los gabinetes de curiosidades del siglo XVI, como se puede ver en la lámina 4, a su ordenamiento disciplinar de los siglos XVIII y XIX, por el cual las colecciones de lo natural y lo artificial serán taxonomizadas, ordenadas, y reconfiguradas en lo que hoy denominamos museos de ciencias naturales y de bellas artes, entre otros.



Lámina 4. Orden disciplinar natural.

3.1.2. El grado cero del dibujo científico

Definida la ciencia en el siglo XVII metafóricamente como *el espejo de la naturaleza* dado su carácter de objetividad, sus producciones visuales serán perfecta imagen del mundo que estudiamos. Si todos observamos a través del lente de la objetividad ajustándonos al programa científico, siendo capaces de dejar de lado el temblor de nuestro pulso emocional

ante tales visiones, el mundo se nos presentará unívocamente igual a todos. La imagen que el espejo visual científico nos dará será única y común a todos los observadores. El dibujo científico será, por lo tanto, definitivo, sin firma humana posible que pretenda su potestad. El propio programa de observación funde al observador con la naturaleza a tal grado que logra el propio borramiento de fronteras de subjetividades; ya no hay autoría, tan solo creación de un infinito archivo universal de imágenes que dan cuenta del amplio mundo que habitamos. Pero tal archivo tiene una característica fundamental, es fragmentado, y esto responde a la propia constitución fisiológica de la percepción del ser humano, que es cuántica, discreta, nunca continua. Ese fragmentamiento será entonces a la filosofía natural del siglo XVIII lo que es cada encuadre a la fotografía. Habrá tantos encuadres posibles como ángulos de observación. El archivo será, por lo tanto, inconmensurable. El desarrollo de la mirada instrumentalizada y la búsqueda de un patrón común a todos los seres vivos podrá triunfante consolidar la unión de lo visual recién en los albores del siglo XIX. El advenimiento de la microscopía del siglo XVII junto con la imagen modelizada y sintética de los arquetipos enciclopedistas (Barthes, 2011) brindarán la ventana visual idónea que las ciencias biológicas no abandonarán jamás (figura 1).

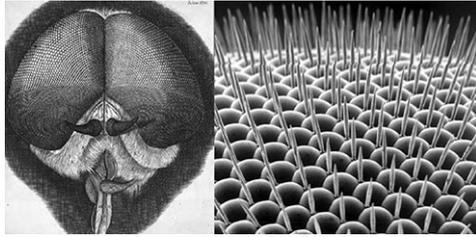


Figura 1. Cabeza de mosca, Robert Hook, siglo XVII, grafito sobre papel (izquierda); ojo compuesto de mosca, microfotografía electrónica, siglo XXI (derecha).

La enciclopedia ilustrada será la matriz visual con la cual la modernidad científicista construirá relatos sobre un fondo uniforme, blanco, newtoniano. La gran narrativa de las formas sin finalismos y muda de juicio será la base para una narración evolucionista fruto de la contingencia, el azar y la necesidad (Monod, 1993).

La instalación de dibujos sobre vidrio (figuras 2-5) monta un diálogo contingente de imágenes fragmentadas provenientes de enciclopedias, suturado a través de un relato poético perceptivo, elocuente, pero no literal. Incorpora así al ángulo científico lo misterioso e indeterminado, lo que depende exclusivamente de los caprichos de la luz y la posición circunstancial del observador. El visitante deviene explorador y constructor del mundo a medida que desliza su mirada sobre superficies que lo espejan y reflejan como sombras de un teatro científico, tan sólido, real y sensible como lo es la llama de una vela a un soplo.



Figura2. Teatro de sombras. Dibujo de sombra sobre pared.

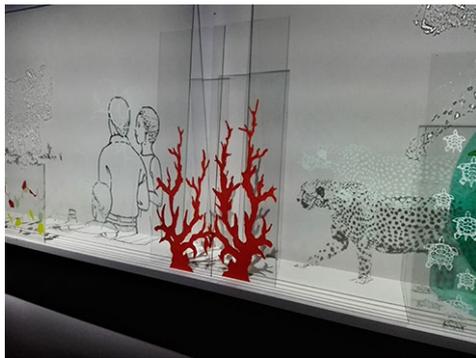


Figura 3. Teatro de sombras. Dibujo de sombra sobre pared (detalle).

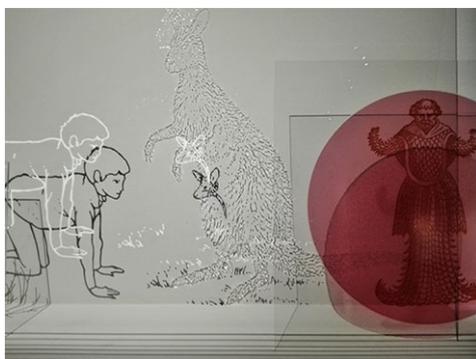


Figura 4. Teatro de sombras. Dibujo de sombra sobre pared (detalle).

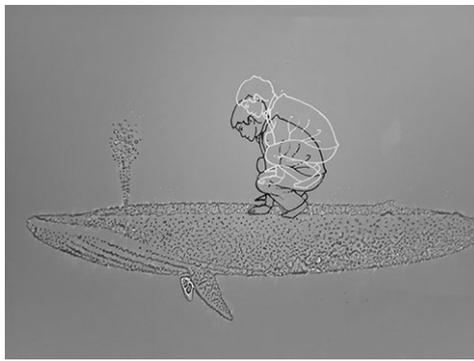


Figura 5. Teatro de sombras. Dibujo de sombra sobre pared (detalle).

3.1.3. Identificación y extrañamiento visual científico

El campo visual científico expandido construye, a lo largo de sus dos mil años de desarrollo, un imaginario de cultura natural al cartografiar el mundo que ve con las lentes epocales en mano. Cuanto más instrumentalizada y profunda es la mirada, especialmente en los niveles de organización celular y molecular, más abstracta, precisa y ajena deviene al observador. La representación por contacto extremo de lo real [Didi-Huberman, 2015], dada su inmediatez y atemporalidad, parece expulsar al propio sujeto, quien contempla solitario una escena incomprensible de sentido sin la apoyatura de la cita textual de página. Paradójicamente, la ilustración científica preinstrumentalizada, lejos de poner en escena lo anecdótico del dibujante, permeabiliza al observador desprevenido en un devenir naturalista. Cuanto más subjetiva es la representación, más permeable parece hacerse a la apropiación por parte del observador. La proyección simultánea y sincronizada de estas dos retóricas visuales (figuras 6 y 7) pone en tensión, a través de un ejercicio perceptivo de identificación-extrañamiento, la idea de lo real-objetivo versus lo ficcional-subjetivo como matrices posibles para abordar la controversia de la apropiación de la naturaleza a través de su descripción visual. El grafito del dibujante naturalista científico, exaltado por la visión de lo natural, transmite anacrónicamente al observador, junto con la cartografía de un territorio, una experiencia sinestésica de corte físico y sensual, en la cual la experiencia de conocer ancla en una potente vivencia corporal [Onfray, 2016]. La experiencia puramente racional, como se puede ver en las microfotografías, transforma al observador en espectador ajeno sin posible experiencia física de un territorio exótico. Las experiencias de sala frente a los videos duplicados dejan un sabor perturbador: empatía sinestésica ante la cartografía subjetiva del científico viajero, y extrañamiento y exclusión ante el registro verdadero e inobjetable de la realidad mediada por la miniaturización del mundo biológico a través del microscopio del laboratorio.

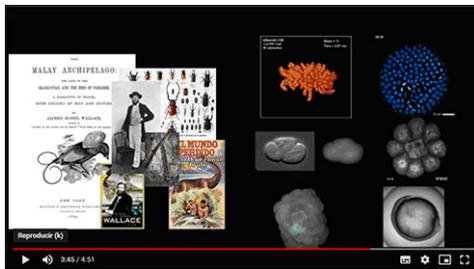


Figura 6. Captura de pantalla de proyección de video instalación en sala.

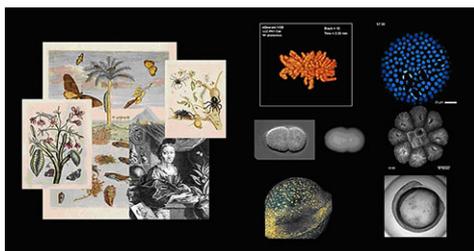


Figura 7. Captura de pantalla de proyección de video instalación en sala.

3.1.4. Cosmogonías reveladas: gabinetes de curiosidades

Intuitivamente, el universo se nos presenta inefable y nuestra situación física en él se traduce contradictoria, y la contradicción convoca a la intranquilidad. Por un lado, parados sobre la superficie de la Tierra, somos el panóptico de nuestro propio mundo. Nuestra mirada construye el mundo que vamos habitando, lo define, pero al hacerlo carente de referencias externas, deviene animal. Paradójicamente, la convención sociocientífica nos lleva a aceptar que un mundo consensuado en leyes exactas es más factible de entender y modelar. La posible matematización del universo nos permite establecer pensamientos y acciones de predicción, y esto es altamente tranquilizador para el caminante de un globo terráqueo en movimiento. Anclado en un pensamiento binario en clave linneana, el ordenamiento de lo vivo sucede a partir de caracterizar las formas orgánicas con base en sus analogías con la geometría en el espacio y sus derivas cuantificadoras. Un orden de lo vivo a través de la lente funcional de las ciencias exactas da con brillo prístino un mundo ordenado, simple, bello y, por ende, verdadero [según la antigua tradición], que también puede ser permanentemente ajustado y recalibrado. Pero, una vez más, parados sobre una Tierra que tiembla, todo pensamiento de tranquilidad y predictibilidad científica se resquebraja, y la incertidumbre se apodera de nosotros ante el accidente climático de una geología antediluviana.



Figura 8. Gabinete de curiosidades (detalle).



Figura 9. Gabinete de curiosidades (detalle).

A cada observador del mundo le corresponde un universo, y en la polifonía de universos caprichosos, todas las voces se configuran en una armonía capaz de comunicar. El gran telón de fondo para este diálogo será el universo abierto, infinito, sin lugares de jerarquía (Koyre, 2003) traccionado tan solo por el azar y la necesidad (Monod, 1998) de la modernidad. Y en esta dualidad, la cultura humana recalibra y oxigena vitalmente el binomio erotismo-racionalismo; nomadismo-sedentarismo.

Desplazarse sobre el gabinete de curiosidades en la sala de la ex cafetería El Águila (1905) del ex zoológico del Centro de Arte y Naturaleza del MUNTREF (figuras 8-12) es devenir en la vida singular de otro. Pero lejos de sentirnos extranjeros en esa vida, el sistema propicia encontrar empatías afectivas con el desconocido. En esa acción perceptiva, ya no importan las certezas narrativas, sino más bien lo elocuente y lo misterioso de lo vivido. El gabinete de curiosidades exhibido se monta con tal objetivo en los dispositivos renacentistas en los cuales se presentaban al público caprichosos objetos naturales y/o artificiales que, gravitando alrededor de sus propios anfitriones, delineaban un universo particular y maravilloso: una especie de biografía caótica y anacrónica en clave objetual. Estos gabinetes conformaron las primeras colecciones abiertas al gran público y, con el transcurrir del tiempo, dieron origen a diferentes tipos de museos como el de Antropología, el de Ciencias Naturales y el de Bellas Artes, entre otros.

El gabinete exhibido, montándose en la controversia del ordenamiento del mundo, persigue una inmersión perceptiva, no literal y anacrónica de la vida. Hace del espectador un explorador del recorrido del otro y deviene, por propio peso específico sinestésico, explorador y revisor de su propia vida. En la sociedad, al calor de la comunidad, cada persona devuelve una imagen de la vida del otro y cada uno, como espejos multiplicadores de lo humano, articula la gran red de información sensorial y racional con la cual se autoensambla el universo que habitamos.

El gabinete de curiosidades, desmarcándose de leyes comprobables y de predicción, habilita un portal de inmersión en la propia experiencia a través de la vida del otro desconocido, articulando pasado y presente sobre una inconsciente expectativa aliteral y misteriosa del futuro que deseamos ser y habitar.



Figura 10. Gabinete de curiosidades.



Figura 11. Gabinete de curiosidades (detalle).



Figura 12. Gabinete de curiosidades (detalle).

4. Conclusiones

La exhibición *Zoología fantástica* de arte contemporáneo se montó sobre controversias que atañen al pensamiento y la práctica científica con perspectiva historiográfica. Evito por estructura interna el discurso formal y la didáctica científica. El arte debe ser elocuente, no literario (Berger, 2011), debe alumbrar zonas de misterio, que seguramente luego las ciencias tomarán como pistas para ampliar sus campos de investigación y dilucidar sus interrogantes. Seguramente la retórica científica, anclada en un inconsciente colectivo de explicación y justificación racional del mundo, emergió

constantemente en la sala de exhibiciones reclamando más texto, literatura y conocimiento formal. Exigencias inéditas en los museos de arte contemporáneo, en los que, a priori, el espectador se entrega vulnerable a la inmersión perceptiva y sinestésica que propondrá el artista. *Zoología fantástica*, paradójicamente, al desmarcarse indisciplinadamente de estas exigencias de campo, propició una extraña plataforma artística de discusión científica. Evidenció que la locución científica en clave visual de arte contemporáneo propicia un abordaje seductor que permite incluir a los no doctos poniendo en valor las cualidades comunicativas del lenguaje perceptivo como forma relevante de abordar los misterios de la naturaleza. A su vez, epifenómenos periodísticos de la exhibición complementaron las demandas de una capa más formal del contenido biológico-historiográfico de la muestra, sumando un nuevo puente de intelección entre arte y ciencia, a través de artículos periodísticos publicados en importantes medios de comunicación nacionales como *Clarín*, *Perfil* e *INFOBAE*, entre otros. En estos artículos, cabe destacar, fue notoria la carga de información científica que brindaron los periodistas del campo del arte y sumaron al público no especializado más herramientas de intelección al pensamiento científico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berger, John (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bynum, William (2014). *Una pequeña historia de la ciencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Calvino, Italo (1999). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Fasmas*. Santander: Shangrila.
- Koyre, Alexander (2008). *Del mundo cerrado al universo abierto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lois, Carla (2018). *Terrae incognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Margulis, Lynn y Sagan, Dorion (2013). *Microcosmos*. Buenos Aires: Tusquets.
- Monod, Jacques (1993). *El azar y la necesidad*. Barcelona: Tusquets.
- Onfray, Michel (2016). *Teoría del viaje*. Buenos Aires: Taurus.
- Wolf, Andrea (2016). *La invención de la naturaleza*. Buenos Aires: Taurus.

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num8_art_3.php