



No. 10. DIC 2020.

ISSN: 2477-9199

Temas del Arte

DOI: 10.26807/cav.vi10.382

RETRATOS CULTIVADOS. VISIONES (MICROORGÁNICAS Y SIMPOIÉTICAS) DEL CUERPO EN LA OBRA DE LUCIANA PAOLETTI.

CULTIVATED PORTRAITS. (MICROORGANIC AND SYMPOIETICS) VISIONS OF THE BODY IN THE WORK OF LUCIANA PAOLETTI.

Nadia Martin

Resumen

El trabajo aborda la serie *Retratos* (2010-actualidad) que Luciana Paoletti realiza mediante el cultivo de los microorganismos capturados en los cuerpos de seres queridos, siguiendo el programa de "hacer visible lo invisible". Se analizan los desvíos que la artista realiza tanto de la disciplina científica como del concepto de bioarte. Se reflexiona, también, acerca de las tensiones que la serie entabla con la tradición moderna del retrato, a la que comenta. La pregunta central, es qué tipo de potencia referencial detentan estas imágenes respecto del "modelo vivo" representado. Mediante el concepto de simpoiesis aportado por Donna Haraway, se analiza la ruptura que esta artista realiza respecto la escala visual humana. Se concluye que, lejos de una relación de semejanza con el cuerpo al que refieren, entablan una relación metonímica, basada en el contacto y en el devenir-con. El cuerpo se muestra, así como territorio de una vida microbiológica a descubrir.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Arte, ciencia y tecnología; Bioarte; Cuerpo; Posthumanismo; Retrato.

Abstract

This work addresses the series Retratos (2010-present) which the artist and biotechnologist Luciana Paoletti makes by cultivating microorganisms captured in the bodies of loved ones, following the program of "making visible the invisible". I analyze the deviations that the artist makes from both the scientific discipline and the concept of bioart. This paper shows the tensions that the series establishes with the modern tradition of portraiture. The question is, what kind of referential power do these images hold with respect to the "living model" represented? Through the concept of sypoiotics contributed by Donna Haraway, the rupture that this artist makes with the human visual scale is analyzed. It is concluded that, far from a relationship of similarity with the body to which she describes she establishes a metonymic relationship, based on contact. The body is shown as the territory of a microbiological life to discover.

Keywords: Art, science and technology; Bioart; Body; Contemporary art; Portrait;

Posthumanism.

Biografía de la autora

Nadia Martín (Buenos Aires, Argentina - 1984). Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Tesista del Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) en el marco

de una Beca Doctoral Interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investiga imaginarios del cuerpo en los cruces contemporáneos entre arte, ciencia y tecnología. Se desempeña como Asistente del Comité Editor de la Revista Estudios Curatoriales. Es curadora independiente. Coordina el proyecto de arte en territorio Enroque.

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9650-9976>

Introducción

2010, Rosario, Argentina. Una Licenciada en Biotecnología y Doctora en Ciencias Biológicas que cursa una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), reparte placas de *petri* entre sus compañeros. Pero no, no son los compañeros del laboratorio sino los del Taller de Pintura II de la carrera de Bellas Artes, que estudia en paralelo a su actividad científica, quienes reciben el recipiente estéril y la instrucción de interactuar libremente con él. Algunos expelen su aliento, otros frotan su cabello u otras zonas del cuerpo, dejando sobre el soporte gelatinoso el rastro de los microorganismos que habitan en ellos. Luciana Paoletti, la protagonista de esta historia, los cultivará hasta que las colonias crezcan de forma tal que se vuelvan visibles para el ojo humano, sin la mediación de lentes u otras tecnologías. Presentará los resultados de este experimento como obra artística; más precisamente, como un conjunto de retratos, tensando así los límites iconográficos, conceptuales y materiales de un género tradicional de las Bellas Artes.¹

1 No es la primera vez que se utilizan bacterias y otros microorganismos en el arte. El científico que descubrió la penicilina, Alexander Fleming (1881-1955), aficionado a las artes visuales, realizó sus *germ paintings* con microorganismos sobre placas con nutrientes, que secaba y montaba en papel. Aun así, su principal objetivo era didáctico y no artístico. En el caso argentino, es preciso destacar el trabajo de Maucho Machado, físico y artista, quien trabaja con microorganismos, y a fines de los '90 produce una serie de autoretratos generados con saliva sobre colonias de hongos teñidas. Trabajos contemporáneos en esta línea se encuentran en *Metabodies* (2013) de Sonja Baumel y Manuel Seig (3 series de placas de petri con huellas de una mano) y en la serie de retratos *Visiones extrañas* (2012) de Heather Dewey-Hagborg (impresiones en 3D de rostros reconstruidos a partir del ADN dejado en chicles y cigarrillos en la calle); entre otros.

Si, como señala Belting (2002, p. 144) los metarrelatos teórico-críticos de la modernidad estética escribieron la historia del retrato como la historia de una imagen en la que se lee su semejanza con un modelo vivo: ¿a qué imagen del cuerpo refieren estos retratos? ¿qué atributos de la personalidad del retratado expresan? ¿Cómo identificar en estas imágenes, que no muestran rostros sino colonias de hongos y bacterias, a esos cuerpos humanos que fueron durante años el referente del retrato?

Paoletti inicia así, con ese ejercicio (y con las inquietudes que agita), la producción de una de sus series de obras más tempranas. La misma se prolongará durante años (aún está abierta) mediante distintas siembras de materiales microorgánicos y la aplicación de protocolos de selección y cultivo de estos, a los que capturará en tomas fotográficas.

A lo largo de este escrito, profundizaré en aquellos diálogos y giros lúdicos que esta serie provoca con la tradición del retrato pictórico y fotográfico, y más particularmente en los corrimientos respecto de la centralidad del individuo, es decir, del imperativo de expresar la personalidad o las cualidades morales y espirituales que portaría el cuerpo vivo del retratado. El cuerpo individual, en estos retratos, ya no es tal, ya no es el referente (ese fondo de realidad presupuesto) al que señalan las potencias supuestamente miméticas e indiciales de la imagen retratística. Como veremos, esta serie refiere al cuerpo como el territorio de una vida que atraviesa las fronteras anatómicas del organismo humano y que, a nivel microbiológico, constituye el entorno vital de relaciones "simpoiéticas" (Haraway, 2019) en el que el cuerpo se desenvuelve.

Antes de ello, reflexionaré brevemente acerca de la ubicación particular de Luciana Paoletti en las zonas de cruce entre arte y ciencia; en tanto ella misma pareciera desmarcarse de un conjunto de metarrelatos teóricos y críticos contemporáneos que definirían su obra como "bioartística".

Lo "bio" en el arte contemporáneo

Existe hoy un acuerdo extendido respecto de que las primeras relaciones contemporáneas entre arte, biología y tecnología se pueden rastrear ya en 1936, cuando Edward Steichen expone en el MoMA de Nueva York sus *delphinium*, plantas a las que modificaba genéticamente aplicando las

leyes de la herencia de Gregor Mendel. No quisiera perder la oportunidad de destacar los trabajos pioneros en el área de argentinos como Luis Bénédict (en particular, sus *Microzoo*, de 1968, y su *fitotrópico*, de 1970) y Víctor Grippo (más precisamente, sus famosos trabajos con papas y circuitos electrónicos que comienza en 1970), antecedentes frecuentemente desatendidos en las narrativas globales del bioarte. Aún con la existencia de éstos y otros antecedentes, es durante los '90 que en un sector del arte empieza a ser convocado por nuevas inquietudes suscitadas en la extensión global de las nuevas tecnologías electrónicas, los lenguajes digitales y las intervenciones biotecnológicas sobre lo viviente.

Así pues, es recién con el cambio de siglo (y en el marco proliferante del arte de los nuevos medios) que se instituye el campo contemporáneo del bioarte. Según reconstruyó López Del Rincón (2015), Eduardo Kac —quien se atribuye haber acuñado el término— hablaba en 1997 de un "arte transgénico", de la misma manera que, ya en 1988, Vilen Flusser especuló acerca de un arte de lo viviente y, en 1993, Gessert teorizó sobre un arte genético. No obstante, el concepto de bioarte² empieza a extenderse recién en los primeros años del siglo XXI mediante algunos trabajos (Hauser, 2005, 2008; Mitchell, 2010, etc.) entre los que vale incluir el ya célebre debate "Art & Biology" organizado en 2006 mediante la plataforma *Yasmin*³, en el que personalidades como Pau Alsina, Mónica Bello, George Gessert, Jens Hauser y Roger Malina retomaron los principales aportes y discutieron la terminología.

El bioarte como campo de producción, vale destacarlo, incluye una gran heterogeneidad de prácticas artísticas. López del Rincón (2015, p. 44-66) -en continuación a la distinción entre *biotopic* y *biomedia* realizada por Jens Hauser (2008)- identifica dos grandes tendencias: una biotemática, por un lado, que toma la biología como tema y cuyos inicios encuentra en pinturas de Salvador Dalí dedicadas al ADN; y por el otro lado, una tendencia biomedial, que toma la biología como disciplina

2 Existen, en efecto, otros términos como arte transgénico, arte genético, arte vivo, arte semivivo, arte biológico, arte biotecnológico, etc. para referir a las zonas de cruce entre arte, ciencias biológicas y tecnologías. Sin embargo, bioarte es el concepto que ha alcanzado mayor extensión y estabilidad en los espacios productivos y expositivos y en los discursos teóricos e historiográficos.

3 Your Arts Science Mediterranean International Network. Se trata de una lista de moderada, para el debate acerca de las intersecciones entre arte, ciencia y tecnología en la región del Mediterráneo.

y como medio material, y cuyas raíces el autor encuentra en el antecedente anteriormente aludido de Steichen.

En el caso de la artista que aquí tomo, Luciana Paoletti, quien se sirve en sus producciones de material vivo y la aplicación de instrumentos y saberes de la biología, un primer acercamiento permitiría incluir su obra en la segunda tendencia: la biomedial. Sin embargo, esta distinción (clara y necesaria por su operatividad analítica) encuentra a nivel de las prácticas algunas porosidades, mezclas, desplazamientos. En una entrevista en profundidad a Paoletti, ella misma expresaba:

No me interesa llevar un laboratorio a un museo, ni quiero poner un tejido de cerebro en una galería, porque para eso ya tengo el laboratorio. Lo que me gusta es usar la herramienta científica para mostrar cosas del entorno que a simple vista no vemos (...) a la ciencia le doy un carácter más subjetivo; por ejemplo, le doy algunas características amorosas (...) (Comunicación online, 12 de agosto de 2020).

A lo largo del encuentro virtual, la artista se desmarca de adjetivantes como "bio", "tecno" y "científico", entre otros, que pudieran cualificar y fijar sus prácticas artísticas. Y agrega, para terminar de distanciarse de esa estética *high-tech* y de laboratorio que recorre buena parte de la escena internacional: "como artista, me siento más identificada con un botánico del renacimiento que con un científico actual".

Es que sus obras, inspiradas en la belleza visual que encuentra en los mundos microbiológicos que estudia como biotecnóloga y enmarcadas en el programa de "hacer visible lo invisible" de sus entornos cotidianos, no se dirigen a tematizar ni experimentar medialmente los encuentros entre arte y ciencia, sino a generar una fuga de la ciencia por vía estética. En algún punto, sus obras pueden ser pensadas como puestas en práctica de lo que Cladia Kozak (2014, p. 10) ha teorizado como "políticas del desvío ligadas a una desinstrumentalización del fenómeno técnico occidental" en el arte. Aun así, es preciso aclarar, este desvío no se realiza mediante la apertura de la caja negra y el *hackeo* de dispositivos o la reutilización de artefactos obsoletos. Paoletti no tematiza críticamente las lógicas artefactuales y disciplinares de la tecnociencia. En cambio, escamotea instrumentos y protocolos de las ciencias para hacer un desvío lúdico en el que los inviste de vinculaciones afectivas, así como también los usa para sorprender y maravillar en la instancia contemplativa.

La artista sustrae del ámbito aséptico y protocolar del laboratorio sus saberes y técnicas para realizar un uso indisciplinado de la biología. Así pues, del cuerpo de sus seres queridos y del de ella misma, extrae muestras de los microorganismos que, invisibles, realizan su ciclo de vida. Lejos está —como lo estaría la Paoletti biotecnóloga— de interesarse por la sistematicidad del descubrimiento, por el valor de su novedad o por la utilidad de su aplicación. Practica, en cambio, estos cultivos como si se tratara de un ritual mágico en el que emergen modos particulares de gestualidad viva. Ella sabe que los hongos y las bacterias capturados, en el entorno de nutrientes que les procura en la placa de *petri*, se alimentarán y se reproducirán: esa es su naturaleza. Así pues, sólo resta esperar: no tanto intervenir como observar pacientemente para distinguir el momento adecuado. Cuando la colonia de microorganismos haya crecido lo suficiente y exprese a una escala perceptible para el ojo humano su belleza innata, será el momento indicado para la toma fotográfica que consumará ese instante único e irrepetible del retrato.

¿Dónde está el cuerpo? Acerca del referente en el retrato

Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca devenires reales, todo un devenir clandestino.

Deleuze y Guattari.

Los seres humanos no han contemplado al cuerpo y al rostro con los mismos sentimientos en todos los tiempos, las geografías y las culturas. Una genealogía del cuerpo y el rostro a lo largo de la historia occidental, como las que realiza Le Bretón (2002, 2010), permite identificar que el sentimiento de diferenciación del individuo a través de la singularización del cuerpo y del rostro, consiste en una construcción cultural moderna determinada por el estatus social que progresivamente se concedió a la persona, no ya como un semejante en el seno de una comunidad, sino como individuo. A lo largo de esta historia de la emergencia del cuerpo y del rostro modernos, el retrato tuvo mucho que ver.

En efecto, recién a lo largo del siglo XV el retrato se vuelve una fuente de inspiración principal en la pintura.⁴ La progresiva extensión de la visión humanista del mundo, la emergencia del concepto moderno de persona y la competencia de la burguesía que disputará a los estratos sociales superiores su hasta entonces monopolio de la representación, irán estableciendo las condiciones sociales del retrato moderno; condiciones de las que recibirá su carácter formal y su contenido: no ya la referencia a una jerarquía social, sino al valor individual de la persona auto centrada. Así, se abandonará la vista de perfil y aparecerá la frontalidad; vale decir, el rostro que mira, la metáfora de los ojos como ventana del alma. En palabras de Belting (2010), el retrato constituirá un "medio del cuerpo"⁵ en tanto aparecerá en su lugar, extendiendo su presencia en el espacio y el tiempo. Es decir, será el medio de una comunicación (una suerte de interfaz que se separa del cuerpo al que alude mediante una copia) que instará al espectador al encuentro visual con el mortal, es decir, con el individuo vivo, con su cuerpo *real* cifrado en la imagen. Así, el retrato autónomo adoptará características radicalmente fisionómicas (no ya religiosas ni genealógicas), y el artista tendrá el desafío de poder expresar, mediante su trabajo en la imagen, la vida interior -las cualidades morales y espirituales y la emocionalidad- de aquel cuerpo individual. Cuerpo e imagen quedarán así unidos en una relación de analogía y de semejanza. En palabras de Nancy (2006):

El retrato no alcanza, pues, su dignidad artística sino a condición de ser, como lo formula la tradición, el retrato del 'alma' o de la interioridad, y ello, no *con preferencia* a la apariencia exterior, sino cabalmente *en lugar* de esta apariencia (...) (p. 26).

-
- 4 Como señala Le Bretón (2010, p. 32-33), en la tradición judía e islámica la representación surgida de la realidad y, sobre todo, la referida al hombre, están prohibidas. En el antiguo Egipto y en el imperio romano, los bustos y máscaras funerarias no personalizan rasgos, sino que constituyen abstracciones simbólicas que cumplen la función de conservar la memoria y la existencia del difunto en el más allá (vale decir, son signos y no imágenes del cuerpo). En la alta Edad Media, sólo los altos dignatarios de la Iglesia se retratan, pero sin mayor atención a la personalización de sus rasgos, en tanto queda en primer plano el marco de inscripción en escenas religiosas y el entorno de personajes celestiales. Progresivamente, irán apareciendo los retablos, los frentes de altares y las primeras pinturas de caballete, en cuyas imágenes irán apareciendo y ganando terreno la figura de los donantes y mecenas; a la vez que el retrato irá estabilizándose como un género privilegiado de la pintura.
- 5 Según el autor, durante un largo período, el retrato y el escudo de armas constituirán un mismo entramado mediático del cuerpo; elementos de una misma praxis visual de la sucesión legal (en la que entablarán una oposición simbólica y estética). Portadores, ambos, de una referencia corporal, compartirán la función de extender la presencia del cuerpo referenciado en el tiempo y en el espacio. Mientras el escudo era heredable e identificaba una genealogía familiar (y su estatus social y político) portada por cuerpos, el retrato significaba al portador vivo del nombre en su cuerpo natural de persona. Será con el avance de un nuevo tipo sociedad de clases en la que el sujeto central será el individuo, que se acentuarán sus diferencias hasta el punto en que se excluyan mutuamente.

Un nuevo capítulo se inicia en esta historia con la irrupción de la fotografía, sus disputas con la pintura en relación a su artisticidad y la denominada democratización del arte que conlleva. El mismo ya ha sido ampliamente documentado (Benjamin, 1989; Freund, 1983; Newhall, 2002; etc.). Vale señalar, no obstante, que las potencias indiciales del dispositivo mecánico tan cristalizadas en *La cámara lúcida* (1989) por Barthes, sólo parecieran afirmar la idea de que el rostro que aparece en el retrato forma parte del cuerpo natural al que pertenece y que se representa bajo el impulso indicial de la imagen. Vale decir, la foto refuerza la idea de una transparencia en la imagen, de cierto isomorfismo entre el retrato y el cuerpo verdadero del retratado.⁶

Ahora bien, ¿Cómo inscribir los retratos de Paoletti en un diálogo con tal tradición? Tomemos el caso del autorretrato que presenta en el XV Salón Nacional de Rosario 2011. Para componerlo, Paoletti hisopa distintas zonas de su rostro frente al espejo, en el baño de su casa. El proceso de cultivo y de captura fotográfica ya fue descrito en el apartado anterior. En este caso, la obra será expuesta enmarcada y acompañada de un atril en el que la artista detallará el protocolo experimental aplicado. La imagen muestra, en lugar de su rostro, a las colonias de bacterias que moraban en él. Visibiliza, expone, no tanto la vitalidad *de* la persona como la vida que se desarrolla *en* ella. Si el retrato moderno buscaba hacer visible la interioridad inmaterial del cuerpo, Paoletti, en cambio, busca expresar la materialidad viva de su superficie. Señala y revela la existencia de una vida que existe fuera de la escala humana, pero que se desarrolla de forma conjunta a ella. Quiero decir, este autorretrato desoculta, también, mediante su cultivo, algo "invisible" de la persona: no tanto las profundidades del alma como los microorganismos en su epidermis. La misma artista lo declara: "casi nada es microscópico en mi obra. Es literal que vuelvo visible lo invisible" (Entrevista online realizada en agosto de 2020).

6 Ciertamente, la idea de indicialidad del referente fue discutida desde los inicios de la fotografía. Desde los primeros tiempos, las fotografías se montaron, se retocaron y se trucaron: vale referir al caso de la fotografía titulada *fading away*, con la que en 1858 Henry Peach despertó una polémica en relación a la veracidad o no de la imagen. Siguiendo así, por ejemplo, los estudios de Cortés-Rocca (2004) sobre fotografía de espectros y fantasmas en el siglo XIX, es posible afirmar que la idea de la imagen fotográfica como aquella que tiene una relación de indicialidad, de señalamiento y correspondencia con el referente "real", es más un efecto del metadiscurso teórico que lo ha fijado históricamente a tales funciones, que una cualidad del medio y su lenguaje. Buena parte de la fotografía artística contemporánea, como también así la imagen digital (el cambio morfogenético que reconfigura la lógica de significación de las imágenes), ha problematizado, ironizado o desatendido este presupuesto.

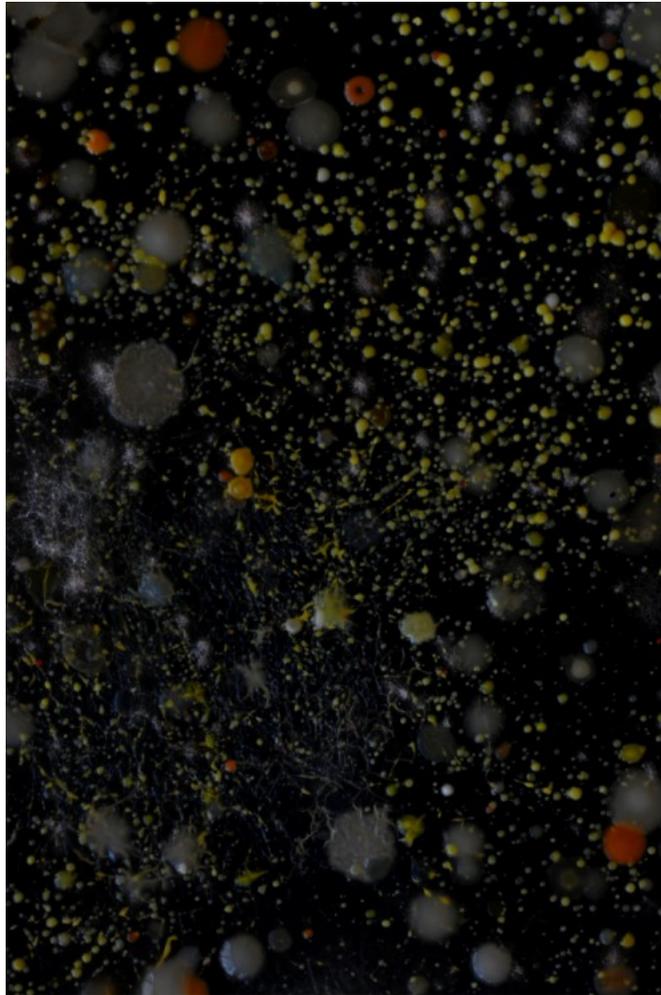


Figura 1. *Autoretrato* (2011), serie "Retratos", Luciana Paoletti.
Imagen: gentileza de la artista.

A nivel iconográfico, es posible distinguir un necesario abandono de la figuración (ya no la intención de una relación de semejanza con la anatomía y la fisonomía del cuerpo retratado) en favor de una expresividad abstracta y colorida (generada por la proliferación de las colonias de hongos y bacterias que viven en el modelo) (figura 1). Aun así, en algunos de los retratos, las referencias formales al cuerpo retratado son aludidas mediante un guiño conceptual, efectuado mediante el juego con las medidas de los cuadros.

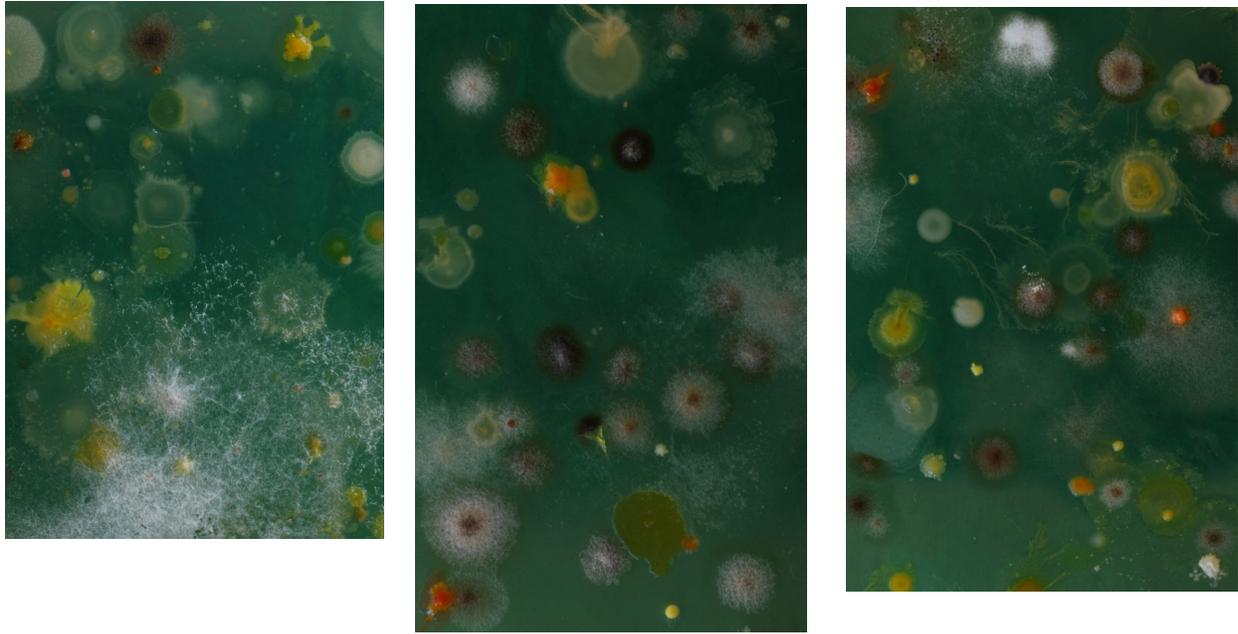


Figura 2. *Los Guzmán* (2012), serie "Retratos", Luciana Paoletti.
Imágen: gentileza de la artista.

Tal es el caso de la serie "Los Guzmán" (figura 2), con la que Paoletti queda seleccionada en 2015 para participar de la décima edición del Premio Itaú Cultural de Artes Visuales. Se trata de retratos de seres queridos de la familia así apellidada: tomando en cuenta la altura y flacura de cada uno, cada una de las fotografías ajustaban su formato siguiendo las proporciones del cuerpo referido. En la entrevista, la artista refiere a otro ejemplo: al retrato de un amigo, compuesto por la extracción de los microorganismos de su barba. En el cultivo, creció un hongo con una vellosidad tupida. Generaba así, nuevamente, un juego de evocaciones entre las características de la imagen generada (o más bien, del microorganismo capturado) y las del cuerpo retratado.

Por todo lo expuesto, esta serie no sólo provoca desvíos respecto de la disciplina científica, cuyos saberes, instrumentos y métodos utiliza (lejos de la búsqueda de un conocimiento riguroso y sus aplicaciones prácticas) con fines lúdicos y creativos, para producir acercamientos curiosos al entorno afectivo; además, desde el seno mismo de lo artístico, provoca diálogos y tensiones con una

tradición visual a la que comenta, con un procedimiento muy particular: el cultivo microbiano (figura 3).



Figura 3. *Mauro* (s/f), serie "Retratos", Luciana Paoletti.
Imagen: gentileza de la artista.

Corrimientos en la imagen del cuerpo: la gestualidad simpoiética

Si, como hemos visto, el surgimiento del retrato autónomo es un indicio acerca de la emergencia de una visión moderna del mundo, que incluye un concepto de persona vinculado a una específica imagen del cuerpo, no es de extrañar que estos retratos microorgánicos emerjan en el

contexto del surgimiento de una concepción "posthumana" del cuerpo. Si bien no es este el espacio para ahondar en los debates sobre el término, ya muy extensos⁷, cabe mencionar que -a grandes rasgos- se trata de una inflexión en la visión del humano como resultado de la manipulación tecnocientífica sobre lo viviente y la caída de las jerarquías ontológicas heredadas del humanismo.⁸

En el marco de tales debates, y más precisamente en las vertientes de los nuevos materialismos, se ha destacado la capacidad autopiética de lo viviente; no ya el excepcionalismo de la vida "calificada" de lo humano, sino la vitalidad de las materias, su capacidad de agencia y de autoorganización, que recorre los cuerpos, sus relaciones concretas y sus posibilidades virtuales, trasgrediendo y esfumando las fronteras inter-especies e, incluso, inter-reinos.

Haraway, en su último libro (2019) relea estas discusiones tratando de no invocar al posthumanismo y proponiendo, para ello, un "pensamiento tencacular" que desarrolla a lo largo de todo el escrito. En él, plantea algunas estrategias teóricas, entre las que se incluyen la reformulación del concepto deleuziano de devenir en términos de "devenir-con" (es decir, la idea de que el devenir siempre se realiza en el encuentro, el reconocimiento, la afectación y la transformación mutua con otros compañeros) y el abandono de la idea de autopoiesis (que acarrea la idea de organismos autodefinidos) en beneficio de la "simpoiesis" (del generar-con, del crear y transformar siempre de forma colectiva e interrelacional). En este contexto, la autora golpea fuertemente las figuraciones humanistas modernas del *anthropos*: ese mismo cuerpo individual y centrado sobre sí mismo al que refieren tradicionalmente los retratos. En cambio, señala:

Quizás la irresistible atracción de abrazarse como sensual curiosidad molecular y, sin lugar a dudas, como hambre insaciable, es el motor vital de la vida y la muerte en la tierra. Los bichos se interpenetran unos a otros, se rodean en bucles y se atraviesan mutuamente, se comen entre sí, se indigestan y se asimilan parcialmente, estableciendo

7 Algunos de los aportes más significativos a los debates posthumanistas, se encuentran en: Maturana y Varela, 2003; Haraway, 1991, 1999; Sloterdijk, 2001; Latour, 2007; Sibilia, 2013; Braidotti, 2015; entre otros.

8 Vale aclarar que buena parte de la crítica al humanismo ya se observa en el antihumanismo propio del postestructuralismo francés. No obstante, en las últimas décadas, los autores han estudiado no tanto la crítica filosófica a los principios humanistas, sino la superación histórica del modelo anatómico y fisiológico del cuerpo de la modernidad (basado en las metáforas mecánicas y al que apuntaban los dispositivos de normalización identificados por Foucault). El cuerpo posthumano estaría expuesto a una serie de operaciones, manipulaciones e hibridaciones inéditas (incluso a nivel molecular) por vía informática y biotecnológica.

arreglos simpoiéticos conocidos como células, organismos y ensamblajes ecológicos (Haraway, 2019, p. 100).

La autora plantea así un cambio de escala en el cual centrar el foco: del nivel anatómico del ser humano, hacia las vidas micro-biológicas. Algo de todo esto pareciera hacerse presente en las imágenes de Paoletti: ella, que conoce esos mundos microscópicos, los despliega, los vuelve visibles, señala su existencia y mutua interacción en los entornos humanos. El cuerpo individual, en sus retratos, ya no es tal, ya no es el referente (ese fondo de realidad presupuesto) al que señalaban tradicionalmente las potencias miméticas e indiciales de la imagen. Si el retrato autónomo era concebido como una duplicación fisionómica en la que se leería una descripción de la persona en el contexto del ritual moderno de la representación estética, los retratos de Paoletti refieren al cuerpo como el territorio de una vida que atraviesa las fronteras anatómicas del organismo humano y que, a nivel microbiológico, constituye un entorno vital de relaciones simpoiéticas.

Como hemos dicho, su método es la siembra del microorganismo, la observación del crecimiento, la espera del desarrollo "natural" de las colonias. La artista, no pareciera interesarse en expresar los atributos de la personalidad del retratado. En cambio, cultiva la gestualidad propia de estos "bichos", sus formas y colores propios; esa gestualidad que vive -invisible para el aparato sensitivo humano, pero con la potencia de manifestarse, si se procuran las condiciones- en su propia organicidad, deniviendo-con, interactuando mutuamente, afectándose -incluso sin saberlo- en sus procesos vitales.

Así pues, la referencia al cuerpo, en esta serie de retratos, no es por vínculo de semejanza sino por metonimia: la imagen no refiere a un "modelo vivo" al que representa, sino que opera por contigüidad, surge del contacto con él, desde el cual emerge por crecimiento; vale decir, por disponer en la interacción del medio para alimentarse. En un tiempo histórico en el que se ha extendido un imaginario del cuerpo ligado a la inmaterialidad del código informático,⁹ estos retratos generan una

9 Recomiendo los trabajos de la argentina-brasilera Paula Sibilía (2013) y del argentino Pablo Rodríguez (2019), que analizan de forma lúcida y detallada el modelo corporal-informacional implicado en la biología molecular, y particularmente en la ingeniería genética: un cuerpo pensado como código plausible de ser corregido mediante

singular vuelta a lo analógico: al mundo de la materia y de los contactos, señalando una dimensión vital del cuerpo que se desarrolla fuera de la escala antropomórfica. El cuerpo, pareciera, no es ya el presupuesto del retrato sino, más bien, un nuevo territorio a descubrir.

Referencias

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.
- Belting, H. (2010 [2002]). Escudo y retrato. Dos medios del cuerpo. En *Antropología de la imagen* (pp. 109-142). Buenos Aires-Madrid, Argentina-España: Katz.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos Interrumpidos, I* (pp. 16-57 y 61-83). Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cortés-Rocca, P. (2004). Fantásmas en la máquina. Fotografías de espectros en el siglo XIX. In *Si(s)tu*, pp. 115 - 128
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia, España: Cátedra.
- Haraway, D. (1999) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao, España: Consonni.

recodificaciones. Es preciso recordar, la secuenciación del genoma humano ha sido un punto de inflexión en este sentido.

- Hauser, J. (2005). Bio Art. Taxonomy of an Etymological Monster. En: Schöpf, C. y Stocker, G. (eds.). *Ars Electronica 2005. Hybrid–Living in Paradox*. Viena, Austria: Ars Electronica.
- Hauser, J. (2008). Observations On an Art of Growing Interest. Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology. En Da Costa, B. y Philip, K. (eds.). *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience* (pp. 83-104). Cambridge, Londres: MIT Press.
- Kozak, C. (comp.) (2014). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1920-2019)*. Paraná, Argentina: La hendija.
- Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Le Breton, D. (2002 [1990]). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2010). "La invención del rostro". En *Rostros: Ensayo de antropología*. (pp. 21-50). Buenos aires, Argentina: Letra Viva.
- López del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era biotecnología*. Madrid, España: Akal.
- Maturana, H. y Varela, F. (2003). *De máquinas y seres vivos: autopoiesis, la organización de lo vivo*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- Mitchell, R. (2010). *Bioart. The vitality of Media*. Seattle, United States: Washington University Press.
- Nancy, J. L. (2006). El retrato autónomo. En *La mirada en el retrato* (pp. 11-36). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Newhall, B. (2002). *Historia De La Fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Rodríguez, P. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Sibilia, P. (2013). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica.

Sloterdijk, P. (2001). El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica. *Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica*, 4.

Enviado: 2020-10-05

Aceptado: 2020-12-06