

Prácticas interesadas en arte-ciencia. La obra de Luciana Paoletti
Magdalena Mastromarino
Arte e Investigación (N.º 26), e111, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e111>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PRÁCTICAS INTERESADAS EN ARTE-CIENCIA. LA OBRA DE LUCIANA PAOLETTI

INTERESTED PRACTICES IN ART-SCIENCE: THE WORK OF LUCIANA PAOLETTI

MAGDALENA MASTROMARINO | magdalena.mastromarino@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0007-1124-3779>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Instituto de investigación de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales (IIFHLEO). Universidad del Salvador. Argentina

Recibo 06/08/2024 | Aceptación 29/10/2024

RESUMEN

El presente trabajo se centra en la cuestión del interés al interior de las prácticas científico-estéticas, partiendo de la producción de la artista y bióloga Luciana Paoletti. Entendido por la modernidad como una suerte de contaminación subjetiva, que horada la objetividad del objeto de estudio, su impugnación no sólo invisibilizó el carácter exploratorio y afectivo bajo el cual se desarrolla la ciencia, sino que a la vez encontró en la disciplina estética un correlato capaz de reforzar la producción de un sujeto representativo, libre, propietario y autónomo. Sin embargo, el poshumanismo y los nuevos materialismos nos brindan nuevas herramientas conceptuales para abordar las formas interesadas del arte y de la ciencia.

PALABRAS CLAVE

arte y ciencia; interés; poshumanismo; antropoceno

ABSTRACT

This paper focuses on the question of interest within scientific-aesthetic practices, based on the work of the artist and biologist Luciana Paoletti. Modernity understands this as a kind of subjective contamination, which undermines the objectivity of the object of study. Its challenge not only made invisible the exploratory and affective character under which science is developed, but at the same time found in the aesthetic discipline a correlate capable of reinforcing the production of a representative, free, proprietary and autonomous subject. However, posthumanism and new materialisms provide us with new conceptual tools to address the interested forms of art and science.

KEYWORDS

art and science; interest; posthumanism; anthropocene



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Desde finales de los años noventa, el mundo académico ha asistido a un verdadero *boom* de teorías no antropocéntricas, no binaristas, poshumanistas y materialistas, que conectan los territorios generalmente desligados de las ciencias y las humanidades. Asistimos así a la posibilidad de una renovación de la academia más afín a los entrecruzamientos que a las taxonomías, que hace del campo del arte, tal vez, el lugar propicio para repensar las formas de la sensibilidad generalmente aisladas a un ámbito *humano demasiado humano*. La entrada del Antropoceno como era a la vez histórica y geológica es también un llamado a salirnos de los marcos epistemológicos asignados por la modernidad, para enredarnos con aquellas entidades humanas y no humanas, bióticas y abióticas que «se pliegan [...] de maneras diversas, apasionadas, corpóreas y significativas» (Haraway, 2019, p. 117). La distancia fundante del sentimiento de lo sublime, tan valorada por la modernidad, y que consideramos se encuentra en la base de nuestras operaciones representativas, redundando en palabras de Latour, en una total desconexión entre el fenómeno de la crisis ambiental y nuestras emociones. Considerando aquellas participaciones que se enredan con las nuestras, advirtiendo la densidad temporal que conforma nuestro presente, podemos abandonar un relato de un tiempo ya acabado, atado a la catástrofe, que pareciera cerrar de una vez y para siempre toda posibilidad de futuro.

Atendiendo a este contexto autoras como Karen Barad, Donna Haraway, Vicianne Despret, entre otras, desterritorializan los saberes tradicionalmente pensados en la desconexión depurada del saber científico, atendiendo a lo que los diferentes modos de ser hacen juntos. Este arte de prestar atención a las diversas formas de disponibilidad, y a los medios capaces de hacer sentir esas presencias que fueron debilitadas tiene ya una extensa tradición en las prácticas que articulan arte y ciencia. Ya sea, por ejemplo, desde la intervención técnica con el propio cuerpo o con diversos materiales biológicos, los artistas han sabido en muchos casos desarticular las nociones hegemónicas establecidas en torno a la ciencia. El presente trabajo abordará la cuestión del interés en el interior prácticas científico-estéticas desde una perspectiva poshumanista. Para ello me centraré brevemente en la relación entre el desinterés y la lógica representativa para luego analizar los aportes que brinda el poshumanismo y los nuevos materialismos en lo que refiere a las formas interesadas del arte y de la ciencia. Por último, analizaré diversas producciones de la artista y bióloga Luciana Paoletti.

EL DESINTERÉS Y LA ESTÉTICA MODERNA

Definido por Immanuel Kant como aquella satisfacción que, ligada a la representación de la existencia de un objeto, guarda relación con nuestra facultad de querer, el interés fue entendido por la modernidad como una suerte de contaminación subjetiva, que horada la objetividad del objeto de estudio. Su impugnación no solo invisibilizó el carácter exploratorio y afectivo bajo el cual se desarrolla la ciencia,

sino que a la vez encontró en la disciplina estética un correlato capaz de reforzar la producción de un sujeto representativo, libre, propietario y autónomo. Despojados de todo placer corpóreo, el juicio del gusto hizo del desinterés su condición de posibilidad, a la vez que se presentó como el portador de una extraña experiencia que vincula al sujeto fenoménico con una suerte de validez universal extendida a todos los seres racionales: «[...] cuando damos a una cosa por bella [...]», señalaba Kant, «[...] exigimos de los demás el mismo sentimiento, no juzgamos solamente para nosotros, sino para todo el mundo y hablamos de lo bello como si fuera una cualidad de las cosas» (1999, p. 35). La garantía de esta satisfacción universal fue para el filósofo, la existencia de un sujeto trascendental e imparcial. Incluso ante la experiencia sublime cuando el ser humano se ve amenazado por grandes magnitudes y fuerzas infinitas, el desinterés transformó al terror en superioridad convirtiendo al hombre en aquel ser excepcional, capaz de elevarse por encima de la naturaleza. Como bien advierte Nietzsche la objetividad kantiana supuso una suspensión de sí, siendo lo bello una suerte de calmante de la voluntad, y la representación, una redención de la misma (2005, p. 137).

Claro está que una naturaleza que ya no constituye una amenaza es también susceptible de ser fácilmente dominada. En palabras de Paula Fleisner «La estética funcionó como la disciplina que delimitó las capacidades sensoriales y afectivas de relación entre los recientemente separados sujetos humanos y todo lo demás» (Fleisner, 2022, p. 203). Frente a esta división de lo viviente, que distingue funciones y diferencias, se obturó la posibilidad de pensar la vida como un plano de inmanencia vegetal y animal, orgánico e inorgánico. Una vida pensada políticamente más allá de toda conectividad y de toda intencionalidad (Agamben, 2006).

También podemos pensar con Eagleton que lo estético expresó el modelo ideológico de la subjetividad autorregulada y autodeterminada de la naciente clase media. El término *Aisthithikos*, tal como fue formulado por el filósofo alemán Alexander Baumgarten, nació como discurso del cuerpo que más que al arte refería a la realidad, en el sentido de un mundo prelingüístico, es decir a los «afectos y las aversiones», al «modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas, así como todo lo que surge de nuestra inserción biológica en el mundo más banal» (Eagleton, 2006, p. 65). Esta primera acepción sufrió en la modernidad una curiosa inversión de sentido. Lejos de ser una rebelión del mundo somático terminó transformándose en una suerte de prótesis que permitió a la razón conquistar ámbitos que de otro modo estaban fuera de su alcance. Respondió así a una necesidad por consolidar el poder de forma no coactiva, sino coercitiva apelando más a la sensibilidad que a principios racionales (Del Castillo, 2006, p. 35). Ahora, aquello que pareciera expresar el interés liberador de una particularidad concreta, apareció más bien, como una forma engañosa de

universalismo. «[...] una generosa imagen utópica de reconciliación entre hombres y mujeres, actualmente divididos unos de otros» que, al mismo tiempo «[...] no deja de obstaculizar y mistificar el movimiento político real» (Eagleton, 2006, p. 60). La estética nació así bajo un ideal que hizo del sentido común aquel punto ciego en el que convergemos, y que podríamos decir con Stengers expulsa toda perplejidad, convirtiendo al arte de estar de acuerdo en una abstracción (2022).

DIFUMINACIÓN DE LÍMITES

«Confiamos en nuestros ojos, creemos ver fronteras rígidas y bordes nítidos e inherentes que marcan el límite de entidades separadas. Sin embargo, al examinarlos más de cerca, los efectos de difracción –la naturaleza indefinida de esos límites– se hacen evidentes.»
Karen Barad (2014)

En *La promesa de los monstruos* (2019) Donna Haraway rescata el modelo óptico de la difracción para pensar los estudios de la ciencia en tanto que estudios culturales. Mientras que las visiones reflexivas apelan a los relatos de la réplica o la reproducción, la difracción es una cartografía de la interferencia. Entender a la ciencia y la tecnología a partir de estos modelos, implica la emergencia de colectivos humanos y no humanos que surgen, ya no a partir de operaciones de distanciamiento, sino de relaciones de conexión, encarnación y responsabilidad.

Dicen que Alexander Fleming, solía entretenerse pintado con bacterias. Cultivaba los microbios en una placa de Petri con agar que luego mezclaba con diferentes pigmentos naturales. De este modo dibujaba bailarinas, casas, soldados; formas figurativas que, sometidas al crecimiento de las bacterias, resultaban luego indefinidas y difuminadas. También cuentan que mientras se encontraba trabajando con unas colonias de *estafilococos* notó un territorio oscuro alrededor del cual las bacterias morían. Aparentemente la causa de ese cuerpo extraño fue un accidente. Las mucosas, causadas por un estornudo proferido por el propio científico, se depositaron en la placa de Petri, permitiendo así constatar la acción de una sustancia llamada *lisozima*, que, como fue establecido luego, evita las infecciones. Si bien otros científicos hubieran desechado este experimento, incapaces de ver algo allí «el ojo de artista de Fleming pudo descubrir el descubrimiento, en la “falla”» (Stubrin, 2021, p. 44) La penicilina fue así la prueba de lo que los cuerpos pueden hacer juntos, cuando no responden a las taxonomías estáticas de la epistemología moderna.

Desde el surgimiento de las vanguardias, las prácticas artísticas avanzaron hacia una expansión de sus lenguajes y medios, así como al continuo desborde y desdefinición de sus nociones terminológicas. En este contexto, la irrupción de las nuevas

tecnologías contribuyó a romper con la idea de obra en tanto objeto terminado, en pos de las características performativas presentes en todo el entramado artístico. Podríamos arriesgar que en lo que se refiere a la escena latinoamericana, mientras el carácter intermedial de las mismas contribuye a la producción de un imaginario que se resiste a sustancializarse, las diferentes operaciones que surgen del encuentro con las culturas centrales dan cuenta de una imaginación tecnológica desviada que se opone al dualismo binario tecnófobo o tecnófilo, propio de los centros hegemónicos. Por otro lado, el interés por la agencialidad de entidades tanto bióticas como abióticas, nos lleva repensar las nociones de creación, autoría e interacción. En las prácticas bioartísticas latinoamericanas autoras como Iliana Hernández García (2019) analizan la irrupción de una hiperactividad no humana en la que los procesos evolutivos tanto biológicos como maquínicos resignifican las nociones de creatividad. Mariela Yeregui, por otro lado, centra su análisis en aquellas producciones biomediales que desarticulan la noción antropocéntrica de razón instrumental, al alejarse del concepto moderno de obra y adoptar prácticas o dispositivos, que se sustraen a una lógica objetual, operando en el sentido de complejos agenciales en reorganización permanente (2017, p. 9). Como sostiene la Colectiva Materia «lo viviente se incrusta, inserta, interfiere o interrumpe en un cierto modo antropocéntrico de concebir la relación arte/artificio/naturaleza» (2021, p. 1). Así es que Paula Fleisner propone el término *cosmoestética* para

pensar las condiciones para una estética terrestre que nos permitiría, por un lado, pensar la agencialidad propia de la materia involucrada en las obras de arte por fuera de la lógica artista/forma - material/formado; y por el otro, experimentar con opciones no antropocéntricas para la imaginación, la afectividad y la percepción (2022, p. 204).

Siguiendo esta línea de análisis, el proceso creativo exige ser abordado, ya no como una práctica unidireccional que va de autor en autor, sino más bien como una elaboración y reelaboración iterativa y mutuamente constitutiva. Autor, obra, espectador, no son entidades fijas. Su carácter intraactivo exige que entendamos estas figuras a partir de los cortes agenciales siempre dinámicos, y reelaboraciones iterativas. Para decirlo con Barad «La realidad no se compone de cosas-en-sí-mismas o de cosas-detrás de-los-fenómenos, sino de “cosas”-en los-fenómenos». No hay fenómenos a ser representados. «Es a través de intraacciones específicas que se establece un sentido diferencial del ser» —por ejemplo humano/no humano— «en el flujo y reflujo continuo de la agencia». El artista no informa una materia pasiva por el contrario la materia es cocreadora. «El mundo es un proceso abierto y continuo de materialización a través del cual la propia “materia” adquiere significado y forma, en la realización de diferentes posibilidades agenciales» (2023, p. 80).¹ Esta ontología hecha por tierra la brecha entre representaciones y entidades

¹ Barad se desmarca del concepto de interacción que supone la existencia de entidades independientes. Con el concepto de intraacción la autora hace referencia a una relacionalidad que no es exterior a las mismas y que posee prioridad ontológica.

al apuntar a aquellas prácticas que reponen los procesos de indistinción entre materia y forma. Si la lógica inductiva de la reflexión es movilizadora por la similitud que existe entre una universalidad que engloba determinaciones particulares, el método difractivo difumina los límites, así como la supuesta separabilidad entre el sujeto enunciante y el objeto de estudio. De este modo se no invita a abandonar la noción de estética, por un lado, pensada como hegemonía de la creatividad humana o como dispositivo de una sensibilidad hominizante.

EL ARTE DE INSTAURAR SERES INVISIBLES

«Pienso en un pequeño niño que había dispuesto cuidadosamente, detenidamente, diversos objetos, grandes y pequeños, de una manera que consideraba muy bonita y ornamental, sobre la mesa de su madre, para “complacerla mucho”. La madre llega. Tranquila, distraída, toma de los objetos uno que necesita, vuelve a poner otro en su lugar ordinario, deshace todo. Y cuando las explicaciones desesperadas que siguen a los sollozos contenidos del niño le revelan la extensión de su desprecio, exclama desolada: “¡Ay, mi pobre niño, no había visto que era algo!»
Étienne Souriau, (2021)

Luciana Paoletti es biotecnóloga y artista. En ambos campos trata con aquel mundo invisible de hongos y bacterias. Su modo de producción oscila entre el control y el azar. En algunos casos apela a la fotografía directa de microorganismos, y en otros, opta por acciones más controladas, siempre a partir del uso de técnicas de microbiología. «Desde mi primer trabajo en el laboratorio comencé a disfrutar de las imágenes que observaba de una manera especial. Eso hizo que cada resultado para mí sea mucho más» (Centro de Documentación Visual, 2024). Luciana indaga en aquello que escapa al nombre de las existencias habilitadas. Aquello que, ajeno a la mirada del científico, continuamente lo afecta y lo habita. De la misma forma en la que los novelistas son guiados por sus personajes, decide tomar un desvío que permita involucrar a los microorganismos en otras historias. Les otorga un plus de existencia en donde pueden enredarse en esos relatos que poco le interesan a la ciencia.² Retomando esa curiosidad movida por lo irrelevante, indaga en los microbios que habitan los rostros de sus amigos y familiares. Mas que alejarse de quehacer científico, diría que evidencia las «instancias amorosas o mágicas» (Paoletti, s. f.) que desde siempre perforan la delimitación del objeto de estudio. Asimismo, des territorializa estas imágenes de su funcionalidad científica. Desvía el interés, lo fabrica, al sumergirse en aquellos componentes afectivos acallados en las historias científicas.

² Para Souriau, toda existencia debe ser instaurada: «Instaurar es entonces participar de una transformación que lleva a una cierta existencia, es decir, como lo hemos evocado, a un plus de existencia llevar a un ser a la existencia involucra, de parte del que instaura, la responsabilidad de acoger un pedido» (Despret, 2022 p. 17).

Al espectador puede que le interese cómo es un laboratorio y el cultivo de células neuronales, eso yo lo puedo hacer desde la ciencia. Pero a mí, desde el arte, me gusta mostrarle las bacterias de los malvones de una maceta. Algo que a la ciencia no le importa pero que el espectador no lo puede ver porque es invisible (Universidad Nacional de Entre Ríos, s. f.).

Sus obras se caracterizan por una imbricación entre lo social y lo biológico que cuestiona la purga de la práctica científica de todo componente subjetivo y personal. «Analizo al cuerpo humano como un territorio sobre el cual viven, se desarrollan o simplemente transitan una gran cantidad de organismos invisibles». De este modo realiza su serie *Retratos* optando por una visión más que humana [Figura 1]. A diferencia de otras obras en donde el trabajo con bacterias resulta un material para generar formas representativas,³ aquí al carácter unificador del



Figura 1. Luciana Paoletti, *Retratos* (2010, actualidad)

³ Me refiero, por ejemplo, a obras que siguen una lógica que distingue la materia de la forma, como *Visible Human Bodies* de Peta Clancy, en la que dibuja figuras humanas utilizando bacterias en placas de Petri, o *Bakterium-Vanitas* (2000-2001) de Edgar Lissel, que emplea la reacción de las cianobacterias ante la exposición a la luz para generar formas figurativas.

nombre propio, se opone a la porosidad de diversos microorganismos que conforman un cuerpo ya no individual sino simpoiético: una producción colectiva de entidades de todo tipo, sin límites espaciales o temporales autodefinidos.⁴

Podemos pensar que la modernidad hizo del ciudadano independiente un modelo para la individualidad biológica. El sistema inmunológico fue un ejemplo de una conformación del «yo como armamento [...] defensivo, evolucionado para proteger el cuerpo» (Gilbert, Sapp & Tauber, 2012, p. 32). Este abordaje, por el contrario, responde por esos elementos mínimos, apenas visibles, apelando ya no al cuerpo propio, sino a aquellos enlaces que responden más, podríamos decir, a una lógica de la infección. La simbiosis concibe a nuestros cuerpos como holobiontes (Gilbert, Sapp & Tauber, 2012, p. 32) «nudos poliespaciales y politemporales», unidos de manera «contingente y dinámica» (Haraway, 2019, p. 100) Como señala Jane Bennet (2010) retomando a Bergson «la materialidad es un flujo, un continuo indivisible de devenires» (p. 242). La extrañeza de una carne «poblada y constituida por distintos enjambres de extranjeros» (p. 242), nos llama a reconsiderar lo que entendemos como interés propio. De este modo, la intimidad entre desconocidos desplaza a los modelos científicos de la competencia, que tanto tienen que ver con el sujeto propietario y autónomo y nos sitúa en un entramado en red que restituye la presencia de esos otros en nosotros.

Hacer ciencia es también dar cuenta de un «desborde metafísico». La población del mundo no es una tarea finalizada, siempre hay nuevos personajes capaces de encarar nuevas agencias políticas y relaciones de responsabilidad (Latour, 2017, p. 109).⁵ El artista y la obra, el investigador y el objeto de estudio, no funcionan como entidades separadas. El acto creativo de salir al encuentro de algo donde antes no había nada, genera en quien lo emprende un proceso de transformación. Si hay una imagen, si hay un modelo, ambos alcanzan juntos la existencia (Souriau, 2017). Si coincidimos con Souriau, además, en que todo existente permanece por siempre inacabado, la creación ya no es la sumisión de la materia a una forma preestablecida, sino un bosquejo.

Paoletti expone las placas de Petri en su fiesta de cumpleaños —en la serie *momentos*— para luego cultivar estos microorganismos, de variada procedencia, en su laboratorio [Figura 2]. La acción se repite al año siguiente. También explora la similitud de estos territorios-micro con ambientes naturales. De allí surgen sus *desiertos* de la serie *Espacios intransitables* a partir de maquetas in vitro —paisajes efímeros que cambian durante el crecimiento y mueren cuando se consumen los nutrientes— [Figura 3]. «En realidad, yo creo que lo microscópico y lo muy

⁴ Nadia Martín (2020) trabaja específicamente esta serie en el artículo Retratos cultivados: Visiones microorgánicas y simpoiéticas del cuerpo en la obra de Luciana Paoletti.

⁵ «[...] sólo para aquellos que creen que la tarea de poblar el mundo ya está terminada. La metafísica es la reserva, siempre por volver a guarnecer, de la física» (Latour, 2017, p. 109).

macro, hasta las galaxias, se súper relacionan. Lo muy chiquito y lo muy grande, visualmente, son muy parecidos» (Universidad Nacional de Entre Ríos, s. f.). Las formas de la sensibilidad del tiempo y del espacio se materializa, se cultivan. Si bien la fotografía congela un instante, también condensa un espesor de vivencia, sujeto a mutaciones.



Figura 2. Luciana Paoletti, *Momentos* (2020)

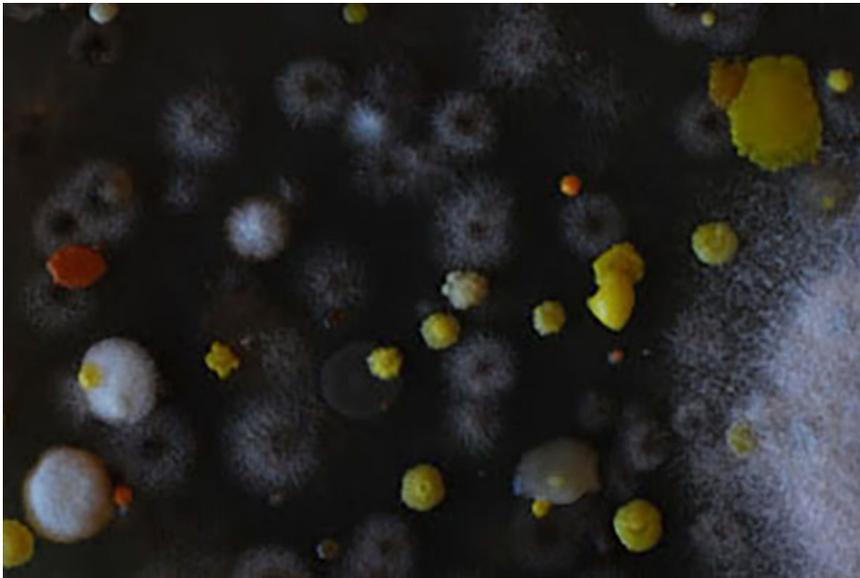


Figura 3. Luciana Paoletti, *Espacios intransitables* (2010)

Este devenir-materia de la memoria en tiempos de pandemia llevo a Luciana a recolectar todo tipo de muestras, las hojas de los plátanos, los pelos de su cepillo, los yuyos que nacen en las juntas de las baldosas: una reunión heterogénea nos advierte sobre los peligros del olvido.

En la *Teoría de la bolsa como origen de la ficción* Úrsula Le Guin señala que los recipientes fueron los primeros dispositivos culturales. A diferencia de aquellas herramientas que sirven para matar, cazar, o imponerse al grupo, y que, según los relatos patriarcales, marcan el comienzo de la narración, la tecnología de la recolección da cuenta de aquellas historias técnicas que cuidan de los seres: «[...] una bolsa llena de comienzos sin fin, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones, y muchos más trucos que conflictos, muchos menos triunfos que trampas e ilusiones [...]» (2021, p. 13). Luciana sigue este legado. En la serie *Micro bestiario del Paraná* se acerca a las condiciones de devastación que sufre el río —afectado por la quema constante de humedales— proponiendo una fusión «científico-amorosa» (Arts & Culture, s. f.). La primera etapa consiste en la interacción con el lugar. Para ello no sólo estudia su geografía y biología, sino también textos, poemas y novelas. Luego toma análisis de muestras con el fin de captar diversos microorganismos. Por último, propone una convivencia in vitro de diversas especies que tienen imposibilitado el contacto físico de manera natural. A partir de ahí, genera dibujos y tejidos, reconectando con una práctica que se remonta a los inicios de la botánica, recuperando ese vínculo que, tiempo atrás, impulsaba al científico a salir a recorrer la naturaleza [Figura 4].



Figura 4. Luciana Paoletti, *Microbestiario del Paraná* (2019-2022)

La práctica artístico-científica de Paoletti es interesada. Se enreda en la experiencia de la biografía y el apego. El suyo es un laboratorio contaminado por la vida personal y colectiva, por el quehacer estético en tanto búsqueda sensible de un sentir común. Su obra da cuenta del proceso de instauración presente en la ciencia «todos los seres deben ser instaurados, tanto el alma como el cuerpo, tanto la obra de arte como el existente científico, electrón o virus» (Latour & Stengers, 2017, p. 18).

EL SENTIDO COMÚN DEL INTERÉS

«Complicar los modelos del mundo e implicar en estos a aquellos a quienes conciernen para luego componer: me parece que esa es una definición común a las ciencias, a las artes y a la política.»
Bruno Latour (2017)

A partir de este enfoque, la articulación entre arte y ciencia aparece a menudo como una puesta en acto de la naturaleza indefinida de los límites disciplinares. Obras como las de Luciana Paoletti son un claro ejemplo de que podemos entender la relación entre lo social y lo científico como una articulación intraactiva que se aparta de una lógica de la captura, que paraliza los modos de ser. Tal como piensa Isabelle Stengers la práctica especulativa implica un acontecimiento y una convocatoria. La desterritorialización de saberes y la atención a lo que los diferentes modos de ser son capaces de evocar juntos son algunos de los aspectos de una semiótica política que opta por la articulación en lugar de la representación. Un devenir-con que parte de las singularidades, para recoger, cargar, sostener y alimentar aquellos relatos que hacen sentido por fuera del consenso unánime y totalizante. Así, la ciencia emerge en términos de una creatividad que complejiza los enredos del sujeto y el objeto. Susceptible de una mirada estética ya no fundada en el excepcionalísimo humano, sino en aquellas prácticas que nos hacen sentir juntos como diría Stengers «cada uno a su manera, pero con los otros y gracias a los otros» (2022, p. 75).

REFERENCIAS

Agamben, G. (2006). *Lo Abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo.

Arts and culture. (s. f.). *Biogeneradores de Microbestias (Proyecto Microbestiario del Paraná)*. <https://artsandculture.google.com/asset/biogeneradores-de-microbestias-proyecto-microbestiario-del-paran%C3%A1-microbeast-biogenerators-paran%C3%A1-microbestiary-project-luciana-paoletti/awE6F4yZPvHcsQ?hl=es>

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* [Encuentro con el universo a mitad de camino. Física cuántica y el entrelazamiento de la materia y el significado]. Duke University Press.

Billi, N., Fleisner, P. y Lucero, G. (2020). El feminismo en los límites de la razón extractivista: Una intervención desde el materialismo posthumano. *Red Argentina de Grupos de Investigación en Filosofía; Ideas*, (11), 103-109.

Buck Morss, S. (2014). *Walter Benjamin. Escritor Revolucionario*. La marca editora.

Centro de Documentación Visual (22 de marzo de 2024). *Luciana Paoletti / Florencia Blazquez* [Archivo de video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pRP4pa-Yw70>

Colectiva Materia. (2021). Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas. *Heterotopías*, 4(8), 1-19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/36174>

Del Castillo, R. y Del Cano, G. (2006). Las ilusiones de la estética. En T. Eagleton, *La estética como ideología* (pp. 9-44). Editorial Trotta.

Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de los que quedan*. Cactus.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.

Fleisner, P. (2022). Cosmoestética del afuera. Extranjería poshumana en dos obras de Claudia Fontes. *Aisthesis*, (72), 201-215.

Gilbert, S. F., Sapp, J. y Tauber, A. I. (2012). A symbiotic view of life: we have never been individuals [Una visión simbiótica de la vida: nunca hemos sido individuos]. *Q Rev Biol*, 87(4), 325-341. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23397797/>

Haraway, D. (2019). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Holobionte Ediciones.

Hernández García, I. (2019). Estética posthumana: hacia una indeterminación en la relación arte, ciencia y tecnología. *Estudios curatoriales, teoría, crítica, historia*, 6(8), 3-5. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/629>

Kant, I. (1999). *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime"* (A. García Moreno y J. Rovira, Trad.). Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (Trabajo original publicado en 1876).

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta*. Siglo XXI.

Latour, B y Stengers, I. (2017). La esfinge de la obra. En E. Souriau *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.

Le Guin, U. (2021). *La teoría de la Bolsa como origen de la Ficción*. Oficios varios.

Martin, N. (2020). Retratos cultivados: Visiones (microorgánicas y simpoiéticas) del cuerpo en la obra de Luciana Paoletti. *Index*, (10), 126-142. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/173253>

Nietzsche, F. (2005). *Genealogía de la moral*. Alianza.

Paoletti, L. (s. f.). *Visible in visible*. <https://visible-in-visible.blogspot.com/>

Souriau, E. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.

Souriau, E. (2021). *Tener un alma. Ensayo sobre las existencias virtuales*. Cactus.

Stengers, I. (2022). *Reactivar el sentido común, Whitehead en tiempos de debacle*. Fondo de Cultura Económica.

Stubrin, L. (2021). Bioarte. *Poéticas de lo viviente*. Ediciones UNL.

Universidad Nacional de Entre Ríos. (2020). *Luciana Paoletti, mostrar la belleza de lo invisible*.

<http://rio-srv-3.fc.edu.uner.edu.ar/luciana-paoletti-mostrar-la-belleza-de-lo-invisible/>

Yeregui, M. (2017). Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza. *Artlogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (11). <https://journals.openedition.org/artelogie/1601>