01 2007

# Cuando el arte deviene vida

## Artistas investigadoras y biotecnologías

**Claire Pentecost**

**Traducción de Bani, revisada por Joaquín Barriendos y Marcelo Expósito**

En el año 2000 el artista Eduardo Kac llamó la atención de las grandes cadenas de televisión al anunciar que había encargado la "creación" de un conejito transgénico llamado Alba. La campaña de comunicación incluía una imagen muy realista de un conejo retocada fotográficamente para que éste apareciera verde, ya que la proteína verde fluorescente (Green Fluorescent Protein o GFP) producida por el ADN extraído de la medusa Aequorea Victoria y empalmada en el zigoto de uno de los antepasados de Alba se puede ver solamente en cierto espectro luminoso. Kac consideró como parte de su trabajo (*GFP Bunny*) toda la discusión que pudiera surgir de este acto premeditado de provocación, así como el proceso de integración social del conejo a través de su familia. La polémica y el debate fueron documentados por medio de trabajos ampliamente publicitados. El proceso de integración social propuesto por Kac se convirtió en una campaña para "Liberar a Alba" ya que el *Institute Français de la Recherche Agronomique*

(Instituto Francés de Investigación Agronómica), donde el conejo había sido producido, se negó a dejarlo salir de sus edificios debido a un litigio sobre la naturaleza del acuerdo[1]. Al parecer, los detalles de esta parte de la polémica no fueron reivindicados por el artista ni en su libro sobre este proyecto, ni en las fotos de las presentaciones de artículos de prensa sobre *Alba*, ni en su pieza interactiva en la que el público puede juntar varios titulares sobre *Alba* para crear nuevos textos recombinados llenos de jerga *biotech*[2].

Para buena parte del público general, seguramente, *GFP Bunny* fue su primera experiencia en arte de este tipo. En el mundo del arte (en el que curadores, instituciones y expertos de todo tipo son muy rápidos en plantar sus banderas sobre nuevas islas) se le dio un nombre a esta tendencia: *bioarte*. Este subgénero tenía presencia en los medios de comunicación desde antes del año 2000, mediante formatos que tecnológicamente resultaban a veces más o a veces menos atractivos.

El primer éxodo de artistas[*] desde las telas con paisaje hacia el ambiente natural ocurrió en una época en la que los habitantes del planeta empezaron a darse cuenta de una nave espacial llamada Planeta Tierra, una (nave) nodriza que necesitaba, a su vez, ser cuidada. Artistas como Robert Smithson y Michael Heizer aplicaron en los años sesenta los principios del arte conceptual y minimalista a este ámbito. Pronto floreció todo un género, el cual comprendía el movimiento ecologista de primera generación, el feminismo y algunas perspectivas utópicas de los años setenta. El arte contemporáneo que se corresponde en la actualidad con los trabajos de arte de paisaje de la generación anterior ha integrado ya el uso de las nuevas tecnologías, siendo consciente que éstas definen en parte las relaciones de lo humano con lo natural. Ningún ejemplo explica mejor esta afirmación que las

biotecnologías que prepararon el auge meteórico de las ciencias biológicas a partir de 1970, cuando se celebró el primer Día de la Tierra (*Earth Day*).

En Mayo de 2004 me encontré con la tarea de explicar a unos agentes del FBI en Buffalo (Nueva York) la legitimidad que tienen las artistas de usar material biológico de alta tecnología. Había cogido un avión desde Chicago para estar con mi amigo Steve Kurtz, miembro fundador del colectivo *Critical Art Ensemble* (CAE), justo el día siguiente al de la intempestiva muerte de su mujer mientas ambos dormían. Cuando la policía vino a investigar el deceso encontraron una mesa repleta de material de laboratorio y, desconcertados por la explicación de Kurtz (que defendía que lo utilizaba para su trabajo artístico) llamaron al Joint Terrorism Task Force (Cuerpo Especial Mixto contra el Terrorismo). Junto conmigo llegó también el FBI. Kurtz fue detenido y alejado de su casa, la cual fue registrada exhaustivamente, incluyendo su material de investigación, sus dos ordenadores y sus documentos personales. Yo también fui detenida e interrogada junto con mi amigo. El intento de explicar un arte así no era una experiencia que me resultara nueva, pero las circunstancias (un amigo acusado de bioterrorismo) le daban una urgencia inédita.

La detención resultó ser ilegal y 22 horas después, en cuanto Kurtz logró contactar a un abogado a través de un teléfono móvil, nos dejaron libres. Todo lo que el CAE realizó en sus 18 años de historia fue siempre algo público y en buena parte organizado con el apoyo de instituciones artísticas reconocidas. Su trabajo está documentado en su página web y en una serie de libros publicados por la editorial Autonomedia, además de numerosos artículos publicados de forma independiente[3]. No obstante, durante la investigación del Ministerio de Justicia de Estados Unidos sobre Kurtz muchos de su colaboradores fueron llamados a explicar a la

prensa y al público en general la naturaleza y la legitimidad de este tipo de arte.

En seguida notamos que este caso nos ofrecía la oportunidad de hablar públicamente sobre las verdaderas cuestiones que CAE se había planteado siempre desde el ámbito del arte. Durante la década anterior su trabajo se había enfocado principalmente en las implicaciones de la ingeniería genética y en sus múltiples aplicaciones. Lo que el gobierno había secuestrado en casa de Kurtz era el material de un laboratorio móvil para analizar alimentos procesados en búsqueda de ingredientes genéticamente modificados. El aparato de investigación secuestrado formaba parte, por lo tanto, de un nuevo proyecto sobre el desvío de recursos desde la salud pública hacia los nuevos programas de biodefensa. Cierto tiempo después del comienzo de la pesadilla de Steve Kurtz (que por cierto sigue, hablaré de ello más adelante), empecé a formular no solamente una justificación del rol de las artistas en las ciencias, sino también de los criterios para llevar a cabo la implicación del arte y la ciencia. Teniendo en consideración el papel que juegan actualmente las ciencias biológicas como motores de las nuevas quimeras del oro y de una serie de progresos tecnocientíficos que solamente benefician a una minúscula parte de la población mundial, el objetivo de proponer tales criterios era el de distinguir claramente entre los proyectos que tratan de interrumpir tal tendencia y los proyectos que en el fondo acaban fortaleciéndola.

### ¿*Bio* en biología es lo mismo que b*io* en biopoder?

La explosión de cursos de especialización en biología bien financiados (en particular dentro de los títulos de Genética, Bioinformática y Biotecnologías) está fuertemente relacionada con la

manera en que la biología ha sido ajustada a los mecanismos de la *doxa* de nuestra época, el neoliberalismo. Desde el punto de vista de la teoría económica, el neoliberalismo sostiene que los individuos y la sociedad prosperan cuando el gobierno se limita a garantizar y proteger la propiedad privada, los mercados libres y el libre comercio. Esta ideología ha logrado un extraordinario poder de influencia gracias a su asociación con la nociones morales de libertad del individuo y de dignidad humana, especialmente frente a los que se percibían como sus enemigos, es decir, los regímenes comunistas totalitarios y, desde el final de la Guerra Fría, el fundamentalismo islámico. Planteando la cuestión de esta manera, el deseo humano universal por tal sistema se da por sentado sin necesidad de demostraciones.

Por medio de esta ideología, cualquier elemento de la vida humana se convierte en algo legalmente articulado como propiedad de un actor en perjuicio de otro actor; no sólo la propiedad inmobiliaria, los productos materiales y los inventos tecnológicos sino también los elementos básicos de la vida, de la salud y de la seguridad: los conocimientos, la creatividad, la nutrición, las condiciones de salubridad, los medicamentos, el agua. Por consiguiente, hemos asistido (no solamente en el ámbito de las ciencias) a la transformación de la vida en una serie ilimitada de oportunidades para reclamar legalmente la propiedad privada y el derecho inalienable de sacar beneficios de ella. A este escenario hay que añadir una jurisprudencia que *de facto* privilegia a las corporaciones frente a las personas concretas en lo que respecta al derecho y la protección de los individuos. Situemos además todo ello en un sistema de instituciones públicas de investigación y educación que, de nuevo en concordancia con los principios neoliberales, ha sido gradualmente desprovisto de financiación, por lo que depende cada vez más de la colaboración con empresas y de generar productos

derivados del conocimiento que se puedan patentar y comercializar[4]. Finalmente, extendamos todo este sistema a escala planetaria mediante acuerdos comerciales despiadados en los que los regímenes de propiedad intelectual son impuestos por las superpotencias económicas y militares mundiales[5]. Éste es el contexto actual de las ciencias biológicas.

Bajo el neoliberalismo, la gobernancia de la vitalidad y la fertilidad de pueblos enteros, que Foucault conceptualizó como biopoder, es asumido por las fuerzas del mercado. En Estados Unidos, los fondos de pensiones y los planes de jubilación, el cuidado de la salud y de la alimentación, la vacunación y los antibióticos, la fertilidad asistida y el aumento de la longevidad están siendo desplazados cada vez más hacia el ámbito privado bajo la prioridad del derecho de propiedad y de la individualización de las perspectivas. El aparato de propaganda (tanto de la investigación biotecnológica como de la economía de mercado) promete el acceso a la normalidad idealizada de una existencia humana en continuo perfeccionamiento. Ésta, se consigue a nivel del cuerpo individual pero se vende a nivel de los medios de comunicación de masas; a partir de una supuesta continua disponibilidad, se toman decisiones que afectan a toda la población. Sin embargo, si es que semejante existencia en continuo perfeccionamiento se puede efectivamente alcanzar, su disponibilidad se reducirá a quienes tengan los recursos para comprarla en el mercado.

Las artistas pueden establecer diversos tipos de compromisos frente al panorama que acabo de resumir. Lo que yo sugiero es que abordan problemas que afectan al mundo en que la mayoría de la gente vive: la ciencia al servicio del neoliberalismo aleja a quienes no sean especialistas pero cuya vida, sin embargo, está profundamente afectada por las aplicaciones comerciales de la propia ciencia. No es mi intención encarar en sí mismos los

conocimientos especializados, los cuales seguirán siendo oscuros y no por eso menos fiables para los neófitos. Es más bien la actual redefinición de la ciencia, investida aún de las pretensiones tradicionales de representar la verdad y de estar al servicio del bien común, la que requiere que se le reconozca a la sociedad su derecho a opinar.

Los actuales mecanismos de alienación, los cuales frustran las posibilidades de un cuestionamiento público, se pueden organizar en tres categorías principales; primero: la abstracción y la mistificación; segundo: la naturaleza ambigua de la financiación, sea pública o privada, la cual oculta eficazmente los intereses involucrados; tercero: herramientas legales diseñadas para proteger los conocimientos bajo el concepto de secretos comerciales o de propiedad privada intelectual. Tales herramientas legales incluyen las patentes y los acuerdos para transferir material [Material Transfer Agreements (MTA)], los cuales regulan el uso de materiales biológicos para la investigación en tanto que propiedad intelectual. Según mi esquema, la artista-investigadora es quien rompe estas barreras en pro de los miembros de una comunidad, la cual ha sido privada de estos conocimientos. El diagrama 1 articula este proceso:

Figura 1

En el diagrama ofrezco una lista de posibles métodos de la artista, clasificados en categorías que se corresponden más o menos con la alienación: escenificación de procedimientos científicos en escenarios participativos para proporcionar experiencias materiales de trabajo científico; la iniciación en sectores de conocimiento

especializado emancipa a los no especialistas y les permite construir nuevas narraciones con una perspectiva diferente sobre los asuntos en juego; jugando a ser aficionado, la artista se esfuerza en encontrar colaboradores dentro del ámbito científico y/o accede a convertirse en "ladrón" del conocimiento privatizado con el objetivo de politizar o, por lo menos, cuestionar este secuestro.

**¿*Bio* en bioarte es lo mismo que b*io* en biopolítica?**

A pesar de que Kurtz sí tenía un colaborador, fue acusado de ladrón. Tanto Kurtz como el Dr. Robert Ferrell, profesor de genética en la Universidad de Pittsburgh y desde mucho tiempo colega y colaborador de Kurtz, fueron acusados de fraude postal y de cuentas bancarias. Las leyes en que están basadas estas acusaciones no tienen nada que ver con el bioterrorismo sino con la propiedad.

Supuestamente Ferrell ayudó a Kurtz a conseguir tres bacterias inocuas con un valor de 256 dólares, utilizadas habitualmente en laboratorios de biología. Algunas muestras biológicas están reguladas por ley porque plantean riesgos para la salud, mientras que todas las muestras comerciales están reguladas por ley como propiedad. Las herramientas legales claves son los MTA, firmados por el responsable de las investigaciones del laboratorio y que prometen no compartir, reproducir, vender o ceder ninguna parte de un material comprado cuya reproducción (ya que ese material ¡sí está vivo!) es imposible de controlar una vez que está en manos del consumidor. En la investigación biológica, compartir muestras y otros materiales es casi tan común como compartir música para la generación de oyentes que se han criado con las tecnologías digitales.

Aunque el caso de Ferrell y Kurtz podría parecer otra baja provocada por el alcance excesivo de la mano del gobierno en tiempos "excepcionales", se trata en efecto de uno de los numerosos casos que demuestran las consecuencias potencialmente serias de desbaratar la lógica del *bussines as usual* en el mundo científico. Podemos ver hasta qué punto ciertos ámbitos del conocimiento están protegidos no solamente por los mecanismos tradicionales de la profesionalidad, sino también por exclusiones legales erigidas en nombre de la propiedad (cuando no por razones de seguridad nacional). La mayoría de estas leyes se hacen cumplir de forma más o menos discrecional y la decisión de procesar o no a quienes las infringen depende de la cantidad de bienes privados que están sustrayendo, o de cuánto insisten en politizar sus acciones.

Durante casi una década el trabajo del CAE ha abordado exactamente el tipo de problemas en la aplicación de las biotecnologías que acabo de esbozar. La mayoría de sus proyectos están pensados como escenarios participativos realizados en museos, centros culturales, universidades y otros lugares tan diversos como hospitales y mercados agrícolas, en los que el público puede adquirir experiencia directa de prácticas de laboratorio y debatir cuáles intereses reflejan la mercadotecnia y las normas actuales alrededor de estas tecnologías. Los proyectos del CAE están concebidos para ser accesibles a gente con posiciones ideológicas diferentes; sin embargo, sus escritos no eluden ni mistifican nunca la dimensión política de sus contenidos, sean las tendencias hacia la eugenética en la reproducción tecnológicamente asistida o la imposibilidad de definir normas adecuadas sobre comida genéticamente modificada sin que haya sido analizada por científicos independientes.

Para elaborar mis pautas en torno al *bioarte* concentré mi atención en primer lugar en cómo las artistas pueden dar a personas ajenas a

la comunidad científica la capacidad de acceso a las decisiones que definen las prioridades científicas. Al hacerlo me di cuenta que tenía que considerar otra necesidad de la artista: la de superar las barreras de otro territorio fuertemente vigilado: el territorio mismo del arte. Los objetivos en juego podrán parecer menos urgentes, pero si las artistas se proponen dotar a su público de autonomía frente a los *bulldozers* de la economía y la política actuales, antes tendrán que elaborar estrategias inteligentes para superar el legado histórico acumulado hasta ahora el cual aleja del trabajo de las artistas profesionales a la mayoría de quienes no son especialistas.

La reorganización del valor que ha acompañado las rupturas sociales y psíquicas del siglo XX ha acostumbrado al público a la continuada migración del arte hacia territorios inesperados. Esto no significa desde luego que el público entienda o haga más caso a lo que hacen las artistas. A lo largo del último siglo la necesidad continua de las bellas artes de distinguirse de los medios de masas y del entretenimiento popular ha acabado manteniendo el lenguaje y la lógica del arte culto en un estado de marginalidad oscura y hasta elitista en que el prestigio y el valor comercial parecen evolucionar según reglas propias. La mayoría de las intervenciones discursivas y prácticas de las formas reconocidas de acción artística que han sido historizadas como movimientos supusieron y se proponían explícitamente la puesta en marcha o la modificación de las estrategias de distribución, mientras que las innovaciones de las artistas llenaban de soluciones inesperadas el nuevo instrumento de recepción. Podríamos mencionar los impresionistas y el *Salon des Refusées*; los artistas dadá y surrealistas exponiendo en cafés y cabarets donde hacían circular sus pósters y publicaciones experimentales; las artistas de Fluxus, el Artist Placement Group, los insertos en revistas hechos por artistas conceptuales, la performance, el arte postal, el vídeo activista y de televisió por

cable, el arte comunitario, el net.art, etcétera. Sin embargo, lo que queda en el canon de la historia del arte está depurado de toda perturbación de las formas autorizadas de creatividad y de distribución unidireccional y centralizada.

El problema no es solamente si los cambios en las estructuras existentes desestabilizan inversiones de billones de dólares, sino el hecho de que estos cambios requieren validar otras formas de arte, de artistas y de prácticas creativas. Esta validación desestabiliza la función que el sistema de distribución existente cumple a la hora de producir una distinción firme entre la artista profesional y la aficionada. Aunque nos encontramos en una sociedad que dice estar basada en ideales democráticos, este proceso de desestabilización necesita muchas energías para sostenerse y puede que ésta sea una de las razones por las que las bellas artes están marginalizadas, incluso cuando ya nos enfrentamos la ola de las "industrias creativas".

La tradición de las prácticas artísticas que se conoce como crítica institucional quedó definida sobre todo por aquellas obras que criticaban los sistemas que perpetúan las bellas artes en tanto que ámbito especializado. El análisis de la historia del arte sugiere que si no existe una base de aspiraciones éticas que busquen superar una definición estrecha de los intereses del arte, este tipo de crítica se convierte fácilmente en otra oleada más de conocimiento autocomplaciente afirmada por quienes se sitúan adentro del propio campo artístico. Lo cual sirve de poco o nada a la hora de redefinir las fronteras de la especialización que, fortalecida por una especulación económica sin frenos, amenaza con distorsionar intereses humanos de todo tipo. A pesar de que la especialización de los conocimientos ha logrado evidentemente grandes objetivos, el afianzamiento legal y comercial de la exclusión provoca ignorancia sistemática, alienación generalizada, frustración del

potencial individual y, a largo plazo, daños sociales todavía difíciles de prever. Mi esquema requiere entonces un diagrama en el que se tengan en cuenta ambas disciplinas de las que se compone el término *bioarte*:

Figura 2

**Criterios en la ecología de la recepción**

Lo que acabo de proponer no es un sistema de puntuación o una lista de control, sino una serie de pautas que sirvan para revelar las causas únicas y los resultados de los esfuerzos artísticos los cuales, por su propia naturaleza, nos llevan al terreno de lo incuantificable.

Eduardo Kac sostiene que, en la época de las biotecnologías, el papel de la artista como creadora se extiende ahora a la vida misma. Además de poder tocar el tema del sensacionalismo, la prensa fue muy eficaz al relacionar la imagen audaz de la artista con la de una industria abierta al futuro. Se podría suponer que justamente esta conexión y la posible sensación de irresponsabilidad que generaría fue lo que los científicos del *Institut National* querían evitar en el momento en que se estaban destapando los escándalos de las vacas locas y de la glosopedia, sucesos que habían debilitado la confianza pública en Francia y el Reino Unido. Debido a su capacidad de alcanzar un público amplio, *GFP Bunny* se ofrece como un objeto-fetiche bien ejecutado que muestra la mistificación de la creatividad y la opacidad de las sociedades, de los regímenes de propiedad, de los intercambios de conocimiento así como el complejo estado de anidamiento de las biotecnologías en estructuras corporativas oligárquicas.

El trabajo del CAE nos ofrece un contraejemplo a lo descrito; encontramos otro en el artista randon Ballengée, cuyos proyectos tratan también de crear puntos de acceso no tanto a los métodos de laboratorio sino más bien a los métodos de investigación de campo. A lo largo de más de una década Ballengée ha conducido una seria investigación de campo en pantanos y otros ecosistemas con el propósito de contribuir a la investigación científica, a reivindicaciones ecologistas y a la educación medioambiental a través de formas innovadoras de documentación visual de sus descubrimientos. Entre sus áreas de interés están las flores de algas tóxicas, el declive y las deformidades de la población anfibia y el legado de la contaminación atómica y química. Aunque él expone su trabajo para el público del mundo del arte en importantes instituciones, también complementa su trabajo estando en contacto con otros ámbitos en las fases de la investigación y producción de sus proyectos. Con este objetivo en mente, él organiza e imparte talleres de ecología, biología, evolución, genética e imagen digital para escuelas y para un público general en parques urbanos y rurales, museos, zoológicos, tiendas de animales, mercados de pescados y residencias de artistas[6].

Con un bagaje de educación formal en las artes y no en las ciencias, Ballengée es un ejemplo de la tradición del naturalista *amateur*. En ningún otro ámbito se guarda una relación más estrecha con tal tradición que en una disciplina aún joven, compleja y poco desarrollada como la ecología, que requiere cientos de horas de observación y recopilación de información de campo. Poco después de su nacimiento en los setenta, la cual coincidió con la toma de conciencia de los efectos de agentes contaminantes de origen humano, la ecología empezó a perder terreno en los departamentos de biología de las universidades, cuando la explosión de las biotecnologías y los cambios en sistemas de patentes y en las leyes

de transferencia de tecnología convirtieron a la genética en el centro neurálgico de la inversión en investigación.

Es significativo que el trabajo de Ballengée se haya desarrollado a través de colaboraciones activas con investigadores e instituciones científicas y que el campo en que ha entrado sin las credenciales convencionales obviamente le toma en serio[7]. Es también significativo que él no sea un científico profesional y que haya aportado a la disciplina algo distinto de lo que prevé la estructura de su formación, es decir, las habilidades visuales, simbólicas y comunicativas de una artista. Coherentemente con una tradición artística diferente que quizás no se aprecie demasiado en el "mercado de las ideas", Ballengée crea y redefine cuáles son las nociones de valor socialmente relevantes. El modelo que nos propone está basado en la adquisición de conocimientos por motivación propia, comprometida con valores que la ciencia orientada al mercado ha abandonado de forma creciente. Lo cual es de por sí político.

Es asombroso observar cómo se ha llegado a instalar, en una sociedad democráctica, la resistencia hacia lo político. Porque la democracia, el concepto y la estructura que legitiman ostensiblemente el poder de nuestro gobierno sobre nuestras vidas (y muertes), no es democracia si quienes viven en ella tienen alergia a toda forma de vida política. En el campo de las ciencias --por lo menos en Estados Unidos, incluso en las ciencias sociales--, si a alguien se le percibe como una persona politizada, ello significa que no es capaz de salir de sus propias ideas para alcanzar la posición objetiva del científico, un desplazamieto que supuestamente fundamenta la credibilidad de este campo. En las artes --en donde por lo general no se espera que tengan lugar procesos de decisión responsables-- ser apasionado, tener personalidad y opiniones definidas son ventajas, pero ser político se considera una actitud

que acaba con la creatividad. Supone tener una opinión que podría ser colectiva, que podría no ser individual, que podría no ser privada y que podría no ser libre. Porque, como sucede con todos los valores en nuestra particular democracia liberal, la libertad se entiende como un valor privado y una de las tareas de la artista es representar la libertad: pero estrictamente en los términos en que nuestra sociedad está más acostumbrada a reconocerla.

Como artistas podemos empezar a formular lo irreconocible, en primer lugar negándonos a representar una libertad definida cada vez más bajo condiciones que legitiman la primacía de lo privado: expresión privada, sentimientos privados, experimentos privados, propiedad intelectual privada, pérdidas privadas, donaciones privadas, destinos privados. Sobre todo porque es cada vez más difícil no ver que dicha garantía "privada" de libertad es un privilegio de rango concedido a cada vez menos gente, a quienes ya disfrutan de la parte del león del progreso estético y de protección social. En la arrogante psicología neoliberal de la vida pública, la retórica de la privatización opone falsamente la libertad y la diversidad funcional de los individuos a toda forma de esfuerzo colectivo. Si la artista busca incidir en el uso de las ciencias y de las biotecnologías frente al proceso de concentración de recursos en manos de unos pocos, entonces tendrá que reconfigurar tanto la práctica científica como la artística.

---

[1] Christopher Dickey, "I Love My Glow Bunny", *Wired*, nº 9/04, abril de 2004.

[2] Véase <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>.

[3] Visítese <http://www.critical-art.net>. Para más información sobre este caso, visítese <http://www.caedefensefund.org>.

[4] Para una excelente visión general de la influencia de las grandes empresas en las universidades véase Jennifer Washburn, *University Inc.: The Corporate Corruption of Higher Education*, Basic Books, Nueva York, 2005.

[5] Para disponer de información continuamente actualizada sobre los detalles de los acuerdos bilaterales de comercio que se negocian bien lejos de la supervisión pública, véase <http://www.bilaterals.org>.

[6] Véase <http://www.greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-19.html>.

[7] Unas muestras de Ballengée han sido adquiridas en las colecciones del Museo Americano de Historia Natural, del Museo del Estado de Nueva York, del Museo Peabody en la Universidad de Yale y del Museo de Zoología de los Vertebrados en la Universidad de California en Berkeley. Ballengée ha colaborado con el Dr. James Barron de la Universidad de Ohio en Lancaster, con el Dr. Stanley Sessions del Hartwick College, con investigadores del Museo de Historia Natural de Londres, con el Instituto Oceanográfico Woods Hole y muchos más. En el 2001 fue nominado para la afiliación en Sigma Xi - The Scientific Research Society.

[*] La autora utiliza a lo largo del texto el femenino como genérico [NdT].