

Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea

**Daniel López del Rincón
Laia Manonelles (eds.)**

UBe

Índice

Presentación

Lourdes Cirlot, Daniel López del Rincón y Laia Manonelles Moner 9

Posnaturaleza. El bioarte o el arte de desnaturalizar la biotecnología

Daniel López del Rincón 11

Subversiones de la naturaleza: monstruos

y quimeras en el cine *biopunk*

Marta Piñol Lloret 31

Prácticas de inmanencia radical, o de cómo hackear el orden trascendental. Esbozos de un giro postantropocéntrico

Laura Benítez Valero 51

Juego, ocio y paisaje en la sociedad del hiperespectáculo

Beatriz Escudero 67

El lugar de las artes visuales y las humanidades en procesos de transición ecosocial

José Albelda 87

Militar en el descubrimiento. Un arte sin ideas para la defensa de la naturaleza

Ana Esther Santamaría Fernández 109

«Where have all the flowers gone?». Arte y ecología en el arte indio contemporáneo <i>Eva Fernández del Campo</i>	123
Máquinas de arte y quehacer ecosófico <i>Christian Alonso</i>	141
Intersexualidad(es) y reinversiones de la naturaleza: de las intervenciones sociales a los imaginarios artísticos <i>Víctor Ramírez Tur y Cristina (como miembro de GrApSLA)</i>	159
Pensamientos caminados: nuevos horizontes y peregrinaciones en el arte contemporáneo <i>Laia Manonelles Moner</i>	183

Presentación

Con el advenimiento del nuevo milenio, las históricas relaciones entre Arte y naturaleza siguen más vivas que nunca. La noción de «naturaleza» se encuentra ligada a múltiples factores que afectan material y conceptualmente a todo aquello relacionado con lo natural, lo que lleva sus límites mucho más allá de sus fronteras tradicionales.

No es extraño que la naturaleza se haya convertido en el lugar de trabajo —discursivo, espacial o material— de múltiples tendencias artísticas que, en su conjunto, permiten comprender algunos de los procesos más importantes de la práctica artística contemporánea.

A través de los diez capítulos que lo conforman, este libro aborda las múltiples dimensiones simbólicas y políticas de las prácticas artísticas que parten de la naturaleza con la voluntad de transformar la realidad, y que tienen como objetivo convertirse en un instrumento para potenciar un espacio de diálogo, así como generar debate y pensamiento crítico. Partiendo de campos de investigación aparentemente distantes, los autores responsables de los distintos capítulos ofrecen diferentes puntos de partida para pensar la relación entre arte, naturaleza y política.

El presente volumen recoge algunos de los resultados del proyecto de investigación *Arte, Arquitectura y Nuevas Materialidades* (HAR2014-59261-C2-1-P MINECO), en cuyo marco se han desarrollado iniciativas de carácter diverso entre las que pueden destacarse los cursos de verano *Arte y naturaleza. De la Edad Media a la contemporaneidad* (UB-Universitat de Barcelona, 4-8 de julio de 2016), *El arte como herramienta de transformación social* (UB, 11-15 de julio de 2016), las jornadas internacionales *Arte y naturaleza en el si-*

glo XXI: Bioarte y más allá (UB, MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 8-10 de julio de 2016) y el congreso internacional *Art & Speculative Futures* (UB, CCCB-Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, ASM-Centre d'Arts Santa Mònica, 27-29 de octubre de 2016).

LOURDES CIRLOT, DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN,
LAIA MANONELLES MONER

Posnaturaleza. El bioarte o el arte de desnaturalizar la biotecnología¹

Daniel López del Rincón

En vez de preguntar cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de su época, preferiría preguntar cuál es su posición en estas relaciones de producción.

WALTER BENJAMIN, *El autor como productor*, 1934

La manipulación y el rediseño de la naturaleza, una de las prácticas más antiguas de la humanidad, tiene implicaciones en casi cualquier aspecto de nuestra vida. El siglo XXI afronta un escenario sin precedentes, en parte por la importancia de las innovaciones y aplicaciones biotecnológicas. Las fronteras entre lo natural y lo artificial, lo biológico y lo tecnológico parecen haberse desvanecido en un mundo, el nuestro, que exige nuevas maneras de abordarlo.

El término «posnaturaleza» nos recuerda que la naturaleza ya no es lo que era y que es urgente encontrar espacios, ideas y prácticas que nos permitan desarrollar un pensamiento crítico.² ¿Qué papel desempeñan la ciencia y la tecnología en la redefinición de la vida en el siglo XXI? ¿Qué implicaciones éticas y estéticas emergen? ¿Qué lugar ocupa lo humano en este nuevo contexto? El arte no ha llegado tarde a esta revolución. Son muchas y heterogéneas las prácticas artísticas que, a veces agrupadas bajo la denominación de

¹ El presente texto es una síntesis de las ideas desarrolladas en el capítulo «Diálogos interdisciplinarios: explorando las cajas negras de la biotecnología» (López del Rincón 2015a, 243-271) y el artículo «Arte, biología y tecnología. Relaciones interdisciplinarias en el laboratorio científico» (López del Rincón 2015b), y se ha desarrollado gracias a la concesión de la beca posdoctoral BDR (Beca de Docència i Recerca) impulsada por la Universidad de Barcelona con la colaboración de la Obra Social de la Fundación Bancaria «La Caixa».

² Para una revisión histórico-artística del concepto de «naturaleza» véase «Presentación. La Naturaleza como concepto mutante en la Historia del Arte» (López del Rincón 2017, 11-35).

«bioarte», trabajan al ritmo de las transformaciones biotecnológicas. ¿Qué puede aportar la práctica artística a la articulación de un «bioconocimiento»? ¿Qué imaginarios configuran este contexto y cómo podemos pensarlos y construirlos críticamente? ¿Qué controversias y vías se abren en las múltiples interacciones posibles entre arte, ciencia y tecnología?

Las prácticas artísticas que toman la biotecnología como tema o medio de expresión se valoran en gran medida por su capacidad de explorar las implicaciones de la biotecnología. En este sentido, se considera que tienen la capacidad de remitir a lo que Robert Mitchell ha denominado «la problemática» asociada a las biotecnologías (Mitchell 2010). El análisis de esta cuestión por parte de diversos autores permite asociar al bioarte una función crítica que abarca distintos grados, todos ellos emparentados, como puedan ser la articulación de una «biología contestataria» (Critical Art Ensemble 2002), el fomento del DIY («hágalo usted mismo») como impulso del «bioconocimiento» (Jeremijenko y Thacker 2005), la propuesta de una «biopolítica táctica» (Da Costa y Philip 2008) o la teorización de su potencial desorganizador (Benítez 2013).

El presente texto viene encabezado por una cita tomada del célebre texto en que Walter Benjamin describe las condiciones del artista político, un texto de suma importancia para comprender el arte activista de las últimas décadas y que también resulta útil para responder a la pregunta sobre el potencial político del bioarte. La actitud, la tendencia, o incluso el tema, no es suficiente para hacer del bioarte un arte político, sino que es necesario que el artista se apropie de los mismos medios biotecnológicos y los subvierta, para ocupar la posición del productor, en este caso la del científico, con el resultado de que la biotecnología deviene simultáneamente objetivo e instrumento de trabajo. En otras palabras, la apropiación en clave artística de los medios de la biotecnología se encuentra en la base del potencial crítico del bioarte.

Es un hecho que la mayoría de los autores que han trabajado el bioarte a partir del cambio de siglo han privilegiado su análisis centrándose en lo que denominamos «tendencia biomedial» (López del Rincón 2015a, 20-23), es decir, aquellas prácticas artísticas que remiten a la biología no de un modo

iconográfico, sino apropiándose de los medios (materiales y técnicas) y espacios (laboratorio) propios de la investigación en biología. Lo que proponemos a continuación es explicar el modo en que la utilización en clave artística de estos medios y espacios —que son, inicialmente, patrimonio de la biología— puede contribuir a generar una reflexión crítica —o metacrítica— sobre la biotecnología, una función crítica que la bibliografía existente parece dar por sentada pero que, a nuestro juicio, no puede considerarse directamente evidente.

I. EL BIOARTE COMO USUARIO DE LA BIOTECNOLOGÍA

Una parte importante de los autores consultados en la bibliografía sostiene que el bioarte es un agente externo al mundo biotecnológico, y de esta posición deduce su potencial crítico. Sin embargo, nosotros pensamos que esa afirmación es matizable y que, de hecho, el potencial crítico del bioarte tiene que ver precisamente con su condición de usuario activo de la biotecnología y de su voluntad de pertenecer a ella mediante la apropiación de sus medios. Desde nuestro punto de vista, la consideración del bioarte como parte integrante del «marco tecnológico» de la biotecnología permite teorizar más adecuadamente su función crítica, así como los diálogos interdisciplinares que establece con las ciencias y tecnologías de la vida.

El concepto de «marco tecnológico» es utilizado por el modelo SCOT (en inglés, *Social Construction of Technology*), una de las ramas de los estudios de ciencia, tecnología y sociedad, para designar la estructura que se constituye a través de la interacción entre los miembros de un grupo social y un artefacto. Tal y como afirma Eduard Aibar «[el marco tecnológico] incluye no solo técnicos, científicos o especialistas (la comunidad científico-técnica) sino cualquier grupo social que interactúe de algún modo con el artefacto —incluyendo los “simples” usuarios» (Aibar 2010, 20). Como parte de este marco tecnológico, el bioarte se encuentra interpelado por la biotecnología, pero él también la interpela. En esta interacción se producen nuevos usos, valores e interpretaciones como resultado de las diversas asociaciones generadas en el establecimiento gradual de

una versión artística de la biotecnología, que es lo que, en definitiva, es el bioarte.

Es en la misma dinámica de las asociaciones que pueden establecerse entre biotecnología y arte donde el bioarte genera su potencial crítico. En su texto «La tecnología es la sociedad hecha para que dure» (1991) —traducido al castellano en Domènech y Tirado (1998, 109-142)—, Bruno Latour concibe la tecnología en este sentido, es decir, como un actor que puede cumplir una función social en la medida en que, mediante su interacción con otros actores, genera un tejido social cuyo equilibrio depende de un estado de alianzas particular. Latour describe a través de ejemplos que este estado de cosas es fruto de una serie de alianzas entre actores —humanos y no humanos—, que pueden ampliarse o reducirse: se trata de los mecanismos de asociación —o de alianza—. Desde nuestro punto de vista, la asociación naturalizada entre biotecnología y ciencia —esto es, la biotecnología como patrimonio de la disciplina científica— se ve cuestionada por la nueva asociación que propone el bioarte entre práctica artística y biotecnología.

La alteración del estado de las asociaciones hace que el conjunto de actores implicados en estas cobre un nuevo significado en función del nuevo lugar que ocupa en relación con los otros actores, de modo que se reinterpreta su función y sentido. La innovación se produce precisamente en las asociaciones que no existían y que sustituyen a las preexistentes. Un nuevo estado de asociaciones genera una sustitución de paradigma o, dicho de otro modo, una nueva versión de la tecnología. En este sentido, la asociación entre biotecnología y arte genera una versión artística de la biotecnología distinta de la versión científica, ya que está compuesta por actores distintos.

Latour relaciona el establecimiento de alianzas —o asociaciones— con un supuesto «programa de acción» cuyo objetivo sería encontrar una versión tecnológica «definitiva», esto es, estable. A todo programa de acción se le opone un «antiprograma» que acoge todo el conjunto de acciones protagonizadas por los actores (no aliados) que están en conflicto con el «programa de acción». La estabilidad se produce cuando, mediante el mecanismo de las asociaciones, todos los actores participan en el programa de acción, es decir, cuando desaparece el antiprograma. Este es el momento en el que

la innovación, ya estabilizada, se transforma en una caja negra en la medida en que la controversia entre los actores se vuelve invisible.

Lo que sostenemos es que la versión artística de la biotecnología sitúa la versión científica como antiprograma pero, a diferencia del modelo de Latour, no pretende hacerlo desaparecer. Al contrario, la función crítica del bioarte se produce porque la tensión entre la versión artística y la científica de la biotecnología se mantiene en la coexistencia de ambas y, por tanto, en su constante estado de controversia. Así pues, el bioarte no solo permitiría explorar las cajas negras de la biotecnología al proponer un nuevo estado de las asociaciones —fundamentalmente, entre biotecnología y arte—, sino también porque mantiene un estado de controversia que impide la clausura de la biotecnología como caja negra, en su versión científica. En otras palabras, al formar parte del marco tecnológico de la biotecnología —es decir, al ser usuario de la biotecnología—, el bioarte persigue originar controversias que le permitan analizar el sentido de todos los actores que se encuentran en estado de discusión, entre ellos la biotecnología.

En consecuencia, reiteramos la idea de que, si el bioarte es capaz no solo de remitir a un estado de cosas sino también de alterarlo, lo es en virtud de su condición no de *outsider* sino de usuario activo de la biotecnología. Ello permitiría entenderlo no como un usuario ilegítimo de las biotecnologías (lo cual ha sido, por otro lado, una estrategia táctica muy fructífera en manifestaciones propias del activismo biotecnológico), sino como un usuario que está al mismo nivel que los científicos, lo que lleva a considerar que sus investigaciones artísticas son versiones tan legítimas como las de la investigación tecnocientífica. Es en este sentido en el que estaríamos de acuerdo con Robert Mitchell en establecer una diferencia entre el modo en que la tendencia biotemática alude a la problemática del bioarte —por medio del cultivo del imaginario— y el que utiliza la tendencia biomedial —por medio del uso de la biotecnología—. Muy acertadamente Mitchell se refiere al primero como «táctica profiláctica» —apelando a su incapacidad para intervenir de manera efectiva sobre la biotecnología—, mientras que en el segundo caso habla de «táctica vitalista» —en la que el uso de los medios biotecnológicos convierte el bioar-

te en un potencial transformador del marco de la biotecnología (Mitchell 2010: 52-29).

2. CAJAS NEGRAS Y CONTROVERSIAS

El concepto de «caja negra» se ha utilizado con frecuencia en el marco de los estudios de ciencia, tecnología y sociedad, y resulta especialmente útil para conceptualizar el modo en que la versión artística de la biotecnología puede contribuir a la exploración crítica de su sentido. Uno de los primeros autores en utilizar dicha expresión y en darle una dimensión filosófica fue Vilém Flusser en su *Filosofía de la caja negra. Ensayos para una futura filosofía de la fotografía* (Flusser 1983). Sin embargo, el significado que tomamos de «caja negra» parte de Bruno Latour en su libro *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad* (Latour 1987).

La expresión está tomada de la cibernética y designa a aquellos artefactos que se utilizan operativamente (como input y output) sin que se requiera el conocimiento de su funcionamiento interno. Lo que interesa de una caja negra no es su contenido sino su utilización: de hecho, la opacidad que la caracteriza —que oculta la complejidad de su funcionamiento— es lo que la hace operativa. Los productos de la investigación científica (hechos) o de la innovación tecnológica (artefactos) pueden considerarse «cajas negras» cuando se utilizan sin cuestionar su contenido, al entenderlos como axiomas incontrovertidos. Las cajas negras no se cuestionan: se utilizan. En el momento en que se cuestionan, su oscuridad se desvanece y con ella su operatividad, y se entra en un terreno de controversia en el que aflora toda la complejidad, a la espera de que se produzca un nuevo orden que clausure la controversia. Tal y como afirman Miquel Domènech y Francisco Javier Tirado:

[...] mientras funciona, el interior de una caja negra permanece oculto, indiscutido. Eso es lo que hace útil su utilización. Pero, sin duda, una caja negra no lo es para siempre. Las cosas pueden ir mal, un nuevo acontecimiento, una nueva perspectiva con que observar los mismos hechos: y lo que antes parecía incontrovertible puede fácilmente convertirse en apariencia (Aibar 2010, 12).

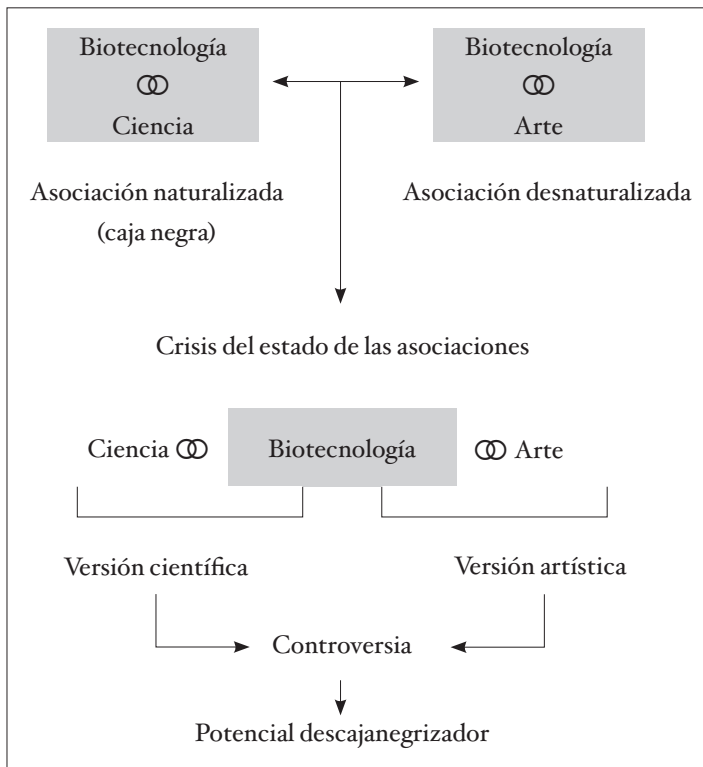
La biotecnología asociada a la investigación científica (la versión científica de la biotecnología) actúa como una caja negra. En este apartado proponemos que el bioarte puede servir para visibilizar el contenido de las cajas negras de la biotecnología o, dicho de otro modo, para reflexionar sobre la biotecnología mediante el cuestionamiento a la asociación entre biotecnología y ciencia.

Bruno Latour titula la introducción al citado libro *Ciencia en acción* del siguiente modo: «Abrir la caja negra de Pandora» (Latour 1987, 1-17). Allí distingue entre el conocimiento científico que se encuentra clausurado y el que se halla aún en estado de controversia: «Si se toman dos fotografías, una de las cajas negras y otra de las controversias abiertas, son completamente diferentes [...]. “Ciencia en proceso de elaboración” en el derecho, “ciencia acabada” o “ciencia elaborada” en el otro» (Latour 1987, 3). La exploración de la ciencia en estado de controversia, en el momento en que los distintos agentes aún están negociando su lugar hasta alcanzar la estabilidad, es un escenario privilegiado para el conocimiento de la ciencia. En un estado de controversia, todos los elementos se cuestionan y se debaten, una situación que desaparece cuando la controversia ha sido clausurada.

El análisis de las «cajas negras» de la tecnociencia constituye una fuente muy valiosa de información porque hace visible el carácter constructivo y controvertido propio de los procesos de consolidación de los productos científicos y tecnológicos (hechos y artefactos). Las cajas negras ocultan las distintas interpretaciones que coexisten antes de que se produzca la clausura de un hecho científico o artefacto tecnológico, es decir, ocultan la flexibilidad interpretativa, que es previa a la estabilización que caracteriza la clausura de una controversia en forma de caja negra. El bioarte podría ser un instrumento particularmente útil para desvelar y explorar cajas negras, ya que, al asociar la biotecnología con el arte, la devuelve a un estado de debate del que carece en el contexto científico, por estar aquí completamente naturalizada. La asociación entre biotecnología y ciencia es una caja negra; la asociación entre biotecnología y arte, en cambio, ha generado y aún genera situaciones controvertidas, que desencadenan el conjunto de reflexiones que conforman la problemática asociada a la biotecnología, a la

que aludíamos anteriormente. Desde este punto de vista, es interesante destacar que, cuando se dirige una crítica a las obras de bioarte, al mismo tiempo se someten a debate las técnicas implicadas en la realización de esa obra y que también se utilizan en el contexto científico.

Para los estudios de ciencia, tecnología y sociedad, la controversia es la puerta de entrada a la ciencia, y la tecnología a través de la cual estas pueden analizarse en su proceso de elaboración. Tommaso Venturini, colaborador de Bruno Latour, ha sintetizado el significado que tiene la «controversia» en su artículo «Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory» (Venturini 2009, 1-16), donde la define como lo que aún no está estabilizado, clausurado o convertido en caja negra (*blackboxed*). Los actores que participan en una controversia están en desacuerdo, y negocian constantemente sus posturas y la de los otros agentes implicados. Una controversia es un conflicto, por lo que todo está sometido a discusión. Habitualmente los estudios de ciencia, tecnología y sociedad se han preocupado por rastrear y documentar las controversias, siguiendo a los actores a lo largo del proceso, hasta que estas se clausuran en forma de caja negra. Lo que proponemos aquí es ligeramente distinto, a saber: que el bioarte es capaz de originar controversias allá donde no las había. En la medida en que el bioarte es usuario e intérprete, legítimo o ilegítimo, de la biotecnología, podría contribuir a hacer visible el contenido de aquello que, en virtud de un estado de las cosas, permanece incontrovertido, oculto. Más allá de las filias o fobias asociadas a la biotecnología, que llevan a posicionarse a favor o en contra de esta, el bioarte ofrece la posibilidad de explorar el estado de las asociaciones que dan estabilidad a la tecnociencia, obligándonos a considerar, no tanto la bondad o maldad de sus aplicaciones, como la particular naturaleza del carácter constructivo de las asociaciones que se producen entre el conocimiento científico y la innovación tecnológica.



Esquema. El potencial «descajanizador» del bioarte como fuente de controversias.

3. LA SUBVERSIÓN O LA SUPRESIÓN DE LA UTILIDAD CIENTÍFICA

El planteamiento de la utilidad en el bioarte abarca múltiples facetas, en la medida en que la utilización de la biotecnología se plantea con fines diversos: fines activistas (con el objetivo de intervenir materialmente en la realidad, mediante estrategias como el sabotaje), fines ecologistas (que promueven la recuperación de especies extinguidas), fines irónicos (que centran la atención en la misma naturaleza del medio) o, en términos generales y según una interpretación bastante frecuente, el fin de satisfacer una necesidad de

concienciación o incluso de divulgación científica (en este último caso, difícilmente podríamos hablar de subversión o reflexión crítica). La subversión de la utilidad se fundamenta en las estrategias de apropiación y descontextualización, características del arte del siglo xx. A continuación exponemos algunos casos en los que los bioartistas han hecho uso de la flexibilidad interpretativa de la biotecnología como modo de reflexión crítica sobre cuestiones relacionadas con ella.

Los artistas de la tendencia activista han subvertido de una forma muy evidente la utilidad científica de las tecnologías biológicas, con una orientación crítica dirigida al elitismo del conocimiento científico así como al papel de las multinacionales y farmacéuticas. Con este fin, Heath Bunting presentó unas bolsitas de semillas transgénicas en el contexto de la obra *Natural reality superseed 1.0* (1999). Las semillas se concibieron para boicotear las plantaciones de la empresa Monsanto, una de las compañías más importantes que trabajan con agricultura transgénica, y están alteradas genéticamente para resistir a los herbicidas que la empresa utiliza para eliminar las «malas hierbas» de sus campos de cultivo. Las plantaciones de Monsanto están también alteradas genéticamente para resistir a dichos herbicidas, por lo que estas semillas persiguen la implantación de malas hierbas igualmente resistentes que boicoteen la utilización de transgénicos con fines comerciales. La elaboración posterior del misil *N55 Rocket system* (2005), preparado para albergar las semillas alteradas, cierra el proyecto, de un carácter claramente instrumental, pues está al servicio de todo aquel que quiera adquirirlo y utilizarlo para boicotear los campos de cultivo de la compañía Monsanto. La propuesta de Bunting subvierte el uso de los transgénicos en la medida en que utiliza una tecnología —la de la modificación genética— que sirve para atacar, precisamente, a una empresa que utiliza esas mismas técnicas de modificación genética con fines comerciales.

También en una línea activista se encuentra el colectivo Critical Art Ensemble, al que ya hemos aludido. En *Free range grain* (2003-2004, en colaboración con B. Da Costa y S. Shyu) habilitan un laboratorio portátil en el que se sirven de técnicas propias de la investigación científica pero que utilizan como herramienta de información, ya que permite someter a pruebas los