

# Arte y disidencia: las biotecnologías como un espacio de resistencia

*Art and dissidence: biotechnologies  
as a space of resistance*

**Dr. Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro**  
Universidad Autónoma de Querétaro  
cuauhtzin.alejandro.rosales@uaq.mx  
ORCID: 0000-0003-1413-8433

**Recibido:** 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2023

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Rosales Peña Alfaro, C.A. (2023). Arte y disidencia: las biotecnologías como un espacio de resistencia. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 12-21.

## Resumen

El arte ha tenido una función disidente que problematiza y expone puntos de vista a partir del uso de lenguajes simbólicos de acuerdo con las distintas épocas y circunstancias en que éstas surgen. No puede perderse de vista que el arte es un producto social hecho por seres humanos para otros seres humanos dentro de sociedades particulares, los cuales, tampoco son ajenos a las realidades sociales. En este trabajo, se analiza el papel del arte en el siglo XX y XXI como forma de resistencia y de crítica ante problemáticas inherentes a la sociedad, haciendo énfasis en el bioarte.

**Palabras clave:** arte, resistencia, activismo, bioarte, biotecnologías

## Introducción

**E**l arte ha tenido distintas funciones y usos dependiendo de las condiciones y contextos en los que es producido. En distintas épocas, las manifestaciones artísticas habían estado al servicio de sistemas de poder religioso o político e incluso, cuando ya se hace arte con una conciencia del contenido que puede transmitir, fuera de ámbitos pedagógicos o de catequesis, muchas obras tenían trasfondos políticos o sociales mucho más complejos. El papel comunicador del arte también fue aprovechado por reyes y políticos debido a su capacidad de hacer llegar mensajes específicos a amplios grupos sociales particulares. Aunque, también, este poder de comunicación se ha empleado como forma de resistencia para hacer crítica a sistemas de poder totalizadores u homologantes y, así, generar conciencia ante distintos planteamientos.

En este trabajo, se analiza el arte desde el activismo y, sobre todo, cómo ha hecho uso de elementos que tradicionalmente han sido considerados como ajenos al arte, pero que se han convertido en parte de su poética, para establecer puntos de reflexión ante las distintas realidades en que se desenvuelven las sociedades contemporáneas. En especial, el empleo de las biotecnologías como soporte de las diversas propuestas artísticas con fines críticos.

### Abstract

*Art has had a dissident function that problematizes and exposes points of view based on the use of symbolic languages according to the different times and circumstances in which they arise. One cannot lose sight of the fact that art is a social product made by human beings for other human beings within particular societies, which are also not alien to social realities. This paper analyzes the role of art in the 20th and 21st centuries as a form of resistance and criticism against problems inherent to society, emphasizing bioart.*

**Keywords:** Resistance, Artivism, Bioart, Biotechnologies

## Arte, modernidad y disidencia

En 1937, Picasso terminó su *Guernica*; obra fundamental en la que uno de los más inquietos e importantes artistas del siglo XX le dio un sentido político a su obra y se mostró acorde con las causas libertarias. Un artista vanguardista, propositivo que nunca se casó con una única propuesta, sino que siempre buscó mucho más allá de sus propias ideas plásticas. En esa misma línea, realizaría en 1951 su *Masacre en Corea*: otro llamado ante la deshumanización y la barbarie de las guerras, pero tal vez no con la misma fuerza que tuvo *Guernica*. Respecto a esta pieza, Picasso escribió:

No, la pintura no fue inventada para decorar casas. Es un instrumento de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él (Ruhrberg, 2003, p. 216).

Es probable que Picasso pensara en *La Matanza en Quíos de Delacroix* o en los *Desastres de la Guerra de Goya*, obras con una intención más bien de denuncia, de resistencia ante los hechos y coyunturas políticas y sociales que se vivían en los tiempos en que fueron realizadas.

No puede perderse de vista que, a partir del advenimiento de la Modernidad, el arte se volvió un punto de resistencia en contra del pensamiento homogeneizante de la razón instrumental inaugurado por Descartes, en el que la naturaleza se convierte en algo descualificado que sigue leyes perfectamente definidas. Algo que no es posible reducir abstracto-conceptualmente se transforma en un objeto que se construye por y para el sujeto dominante, que se puede superar y constreñir a estos conceptos reduccionistas con la intención de ser amos y poseedores de ella. La ciencia moderna le permitió al hombre tener un acercamiento incompleto de la naturaleza, además de su dominio y control; es decir, la convirtió en mercancía.

De esta manera, la naturaleza y lo que de ella surge son considerados bienes económicos (sobre) explotables para el beneficio humano. Por otro lado, el Romanticismo se volvió una forma de disidencia contra el pensamiento antropocéntrico-logocéntrico de la

Ilustración; en bastión de lucha contra la desindividua-lización, el nihilismo y la deshumanización que trajo consigo el pensamiento moderno. Posteriormente a ello, el Realismo voltearía a ver los movimientos sociales y el valor del trabajo, muy cerca de las izquierdas socialistas y anarquistas.

Siguiendo esa postura, los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, en su mayoría, fueron contestatarios y asumieron, en mayor o menor medida, posturas críticas y políticas ante los sucesos bélicos que se fueron gestando y, tuvieron como línea central, una crítica y una ruptura con los sistemas políticos y productivos imperantes en su época. Joan Miró, por ejemplo, realizó sus *Pinturas Salvajes* en 1936, en los que, a partir de su peculiar estilo surrealista-abstracto, criticó al fascismo y lo que estaba ocurriendo en España durante la Guerra Civil Española, así como el génesis de lo que derivaría en la Segunda Guerra Mundial. Sus obras se tornaron más violentas y agresivas. Comenzó a usar masonita como soporte a manera de metáfora del material empleado por los campesinos, mismo que arañó y perforó, además de cubrirlo con gravilla y cemento, cual si se tratara de un verdadero campo de batalla.

Walter Benjamin veía al arte como el vehículo crítico-revolucionario, producto de un individuo intelectual –el artista–, libre, autónomo, marginal; pero esta relación de libertad en el arte es un hecho que ha venido reflexionándose, al menos desde el Renacimiento, aunque de manera más radical a partir del siglo XIX, XX y lo que llevamos del XXI. Benjamin consideraba que los artistas y los pensadores debían mantener una doble postura: la primera una personal, es decir, con la vida y consigo mismos; la segunda, necesario compromiso con la historia. Según Juanes (2010), Benjamin plantea que si se está hablando de una cultura crítica que es desplegada en el mundo moderno, deben considerarse las fuerzas productivas modernas y la tecnociencia que de ella emana; esto traería como consecuencia el rompimiento con la utilización que tradicionalmente han tenido los sistemas capitalistas sobre las fuerzas productivas y tecnológicas como formas de opresión, fetichización y reificación en las sociedades modernas.

De ahí, el hacer uso también de la tecnociencia y, al mismo tiempo, el fin de las artes auráticas<sup>1</sup>. Esto es principalmente válido a partir de la fotografía, el cine, el videoarte, el internet y hasta el bioarte.

Theodore Adorno (2007), por su parte, critica lo que los sistemas totalitaristas emanados de la Ilustración han permitido: la mercancía, la voluntad de dominio sobre la humanidad y la naturaleza a partir del pensamiento racional tecnocientífico. Para este pensador, dada la concepción de autonomía del arte, éste se convierte en una alternativa a las industrias de la cultura que ha banalizado y convertido los productos culturales en artículos de consumo. El arte, pues, desde esta autonomía, ha conservado su postura crítica, su poder contestatario que mantiene, a su vez, por su diferencia ante la vida; es decir, fuera de la inmediatez de la cotidianidad, de los objetos de uso común.

A partir de ello, es posible cuestionar la realidad y levantarse contra la razón identificadora, contra la imposición de la identidad. El arte se hace, pues, intempestivo, que rompe lo homogéneo y lo repetitivo. Por ello, desde que tiene una autoconsciencia de su especificidad y su diferencia, se ha convertido en un medio transgresor, intempestivo y disruptivo –disidente–, que ha hecho suyas técnicas y medios que le han sido históricamente ajenos.

Si bien existen propuestas artísticas que son meros panfletos de sistemas ideocráticos, económicos y políticos (piénsese por ejemplo en los realismos socialistas o fascistas), el arte es disidente en sí mismo. Marcuse (2016) comenta que el arte tiene una función subversiva, que es capaz de mostrar la realidad desde una distinta, *bidimensional* (esto ante la *unidimensionalidad* creada por las sociedades capitalistas avanzadas, que no permiten ver más allá de los productos que se generan de ella); a través de él, se subvierte la

experiencia cotidiana que se muestra como falsa, pero esto sólo se puede lograr como poder de negación. El lenguaje poético es un lenguaje de conocimiento que subvierte lo positivo.

El arte ha ido creando rupturas ante los discursos homologantes y canónicos también dentro del mundo y el discurso artísticos. La historia del arte es la historia de los rompimientos y, por tanto, de las disidencias.

### Artivismo o el arte como activismo

El arte como forma de activismo tendrá un mayor acción protagónica a partir de los años setenta del siglo pasado, teniendo un pie en el terreno de lo artístico y otro en el político. Aunque serían los ochenta cuando el arte activista encuentre mayor cauce en respuesta a las fuerzas conservadoras del mundo político y del arte. El arte activista está fuertemente relacionado con una crítica a las instituciones artísticas, aspectos políticos, económicos, representaciones de identidad sexual y vida social. Muchos de los artistas que han estado involucrados en el activismo han empleado distintos soportes, la mayoría de ellos no tradicionales, también como una forma de ruptura con valores canónico-académicos. Entre ellos, la fotografía, el cine, la animación, el foto-collage, video, medios publicitarios, tecnologías (electrónicas, digitales, inteligencia artificial) y biotecnologías. Asumen e intervienen el espacio público, las representaciones sociales y el lenguaje artístico en el que él o ella lo trasgrede como objetivo y como arma. Esto también aporta al discurso y significado final de la obra en concreto.

Hal Foster (1998), plantea que este cambio en la práctica artística conlleva también un cambio en la posición del artista, quien se convierte en manipulador de signos más que en un creador de objetos artísticos, y al espectador en un lector activo de mensajes más que en un contemplador pasivo. Aquí se podría estar más o menos de acuerdo con Foster, pues si bien uno de los papeles fundamentales del arte es comunicar, el artista que tiene conciencia de su rol y su discurso sabe emplear el contenido simbólico para que su mensaje sea entendido por el espectador, quien, necesariamente, también debe ser un actor que tendrá una experien-

---

1. Desde el punto de vista de Walter Benjamin, el aura es lo que hace a una obra única, original. Como plantea Juanes (2010, p. 368), lo que hace a un arte aurático es el estar consagrado al culto, a la experiencia mítica-sagrada que genera en el espectador. La obra, si bien está ahí, es inasible. Benjamin apunta al aura como la manifestación irrepetible de una lejanía, lo que la hace inalcanzable y superior.

cia estética-reflexiva y no meramente contemplativa. Esto no es propio únicamente del activismo, sino del arte en sí, como ha venido explicándose en las líneas precedentes.

Ana María Guasch, siguiendo a Lucy R. Lippard (2000), comenta que el artista activista asume un rol testimonial y activo frente a contradicciones y conflictos generados por el sistema. Las prácticas artísticas activistas tendrán más repercusión desde la necesidad de dar voz a las entonces minorías oprimidas por los sistemas de producción imperantes. Según Nina Fleshing (2001), el arte activista (también llamado *artivismo*) es, en principio, procesual en sus formas y métodos: el objeto no tiene tanta relevancia en tanto su significado como el proceso de realización y recepción.

Otro aspecto que menciona esta autora es que normalmente se lleva a cabo en lugares públicos y no dentro del ámbito tradicional de exhibición del arte. Además, toma una intervención temporal a través de performances, acciones, medios de comunicación, exposiciones e instalaciones (que también pueden hacer uso de medios tecnológicos como parte de ellas); como otro punto, es que emplea medios de comunicación dominantes, como por ejemplo carteles, con el fin de subvertir las intenciones usuales de esas formas comerciales. Por último, estas acciones se llevan a cabo de forma colaborativa, en la que hay una investigación preliminar y que permite la interacción entre el artista y el público. A partir de los noventa, hay cada vez más artistas que emplearon los medios tecnológicos como parte de su discurso, pero también para lograr llegar a mayor cantidad de público, aplicando y confrontando el lenguaje y estrategias de éstos para dotar de más fuerza a lo que se pretendía decir.

La apropiación de los lenguajes y las tecnologías serán también empleadas por propuestas artísticas con una fuerte carga crítica, como el videoarte o el net art, que hacen uso de los medios específicos para lograr mayor impacto en el público alcanzado. Esto mismo sucederá en el caso del bioarte, donde de pronto, se emplearán las biotecnologías como soporte de mensajes artísticos críticos.

En su recorrido histórico, particularmente a partir de los siglos XIX y XX, se puede ver cómo los artistas han hecho suyas teorías, descubrimientos y tecnologías, descontextualizándolas de sus particularidades para luego recontextualizarlas y convertirlas en parte de su proceso de significación simbólico. Ejemplo de ello son el videoarte, el net art, las instalaciones que emplean tecnologías como parte de su discurso y, por supuesto, el bioarte.

### Bioarte y crítica

El bioarte es una disciplina que surge a finales de los años noventa y que ha tenido mayor auge desde los dos mil hasta la fecha; se podría definir como aquellas obras realizadas con una intención artística que emplean medios biotecnológicos como soporte, la cual puede involucrar el objeto matérico, la acción o la documentación de ésta (siendo muchas de las veces más bien procesuales que objetuales), así como aquellas producciones artísticas en medios no biotecnológicos, que bien pudieran ser tradicionales, electrónicos o digitales que tienen una clara intención estético-reflexiva sobre las biotecnologías y sus implicaciones (Rosales, 2021). Un rasgo fundamental es que se realizan obras con materiales vivos, cultivos de microorganismos o de tejidos, así como manipulación genética cuyos discursos tal vez puedan ir más allá de la crítica al uso –o abuso– de las biotecnologías, sino como metáforas de aspectos sociales o políticos más complejos.

En realidad, hablar de bioarte implica entrar al terreno de la bioética. Cabe señalar que los artistas que trabajan con elementos orgánicos lo hacen a partir de tres posturas de responsabilidad:

1. Para con la obra: es decir, con responsabilidad hacia el organismo vivo (modificado, creado o manipulado). El artista tiene plena consciencia de que trabaja con algo vivo y así es como debe mantenerlo.
2. Para con él mismo: el artista no trabaja de manera improvisada, sino que estudia y planea la pieza de forma muy crítica. En su mayoría, trabaja de forma inter y transdiscipli-

nar, con el apoyo de otros especialistas en el campo de la tecnología y la biología. Además no usa técnicas u organismos que pongan en peligro su integridad.

3. Para con el espectador: el artista nunca pierde de vista la seguridad del público. La posibilidad de contaminarse con una pieza de bioarte es menor que caminar a la orilla de un río lleno de basura.

De hecho, en la gran mayoría de las obras de bioarte se hacen reflexiones sobre la vida, nuestra relación con la naturaleza y otros aspectos más allá del ámbito antropocéntrico.

En el bioarte, se siguen cumpliendo los requisitos descritos por Fleshing, sobre todo respecto al trabajo colaborativo, ya no únicamente entre el artista y el público, sino de personas expertas en lo referente a la biología, las tecnologías y productos surgidos de ellas. En un principio, la relación con el laboratorio representaba un paso obvio, donde éste tomaba el papel del estudio (atelier) del artista.

Muchos de los pioneros de esta propuesta, como Joe Davis, Marta de Menezes u Oron Catts usan laboratorios biotecnológicos para sus producciones artísticas, donde se emplea la vida como material de soporte artístico. Oron Catts (2012), plantea que la intención de este tipo de propuestas es producir objetos no utilitarios, es decir, obras de arte, para el debate que se genera cuando se manipula la vida para propósitos humanos; se trata de abrir espacios de discusión sobre la bioética y el cuerpo como concepto primordial, sobre lo que llamamos vida y sus implicaciones biotecnológicas: es decir, generar un pensamiento crítico/disidente.

Los discursos relacionados con el uso de las tecnologías siempre conllevan una orientación política, misma que debe ser planteada por el artista que las aborda; Beatriz de Costa (2008) ahonda el tema de lo que llama el artista tecnológico político, donde plantea la relación entre el arte y el activismo. Lo primero que

menciona es la necesidad del artista de colaborar con otros grupos activistas, incluso no artísticos, para adquirir más habilidades de interacción; sin embargo, lo más importante, es la necesidad de una vocación contestataria, teniendo un alto valor crítico de los espacios y los medios, además que también se requiere no perder de vista las propuestas *amateurs* y *Do it yourself* (DIY, también llamada *biohacking*), en los cuales se lleva al laboratorio a una cocina doméstica, rompiendo su propio ámbito y haciendo una crítica a lo hermético que pueden parecer este tipo de conocimientos.

Básicamente, se trata de acercar las biotecnologías a un mayor público, desmitificando la ciencia, reciclando tecnologías del laboratorio y crear materia viva (Torquero, 2015).

Se puede partir desde la tan conocida *GFP Bunny* (2000) de Eduardo Kac, donde, más allá de crear una coneja que brillaba, se planteaba una reflexión sobre el derecho que tiene una especie generada en un laboratorio para vivir y ser cuidada al igual que un animal nacido por medios naturales. Kac habla, sobre todo, de la responsabilidad que se debe tener para con la criatura (sea producto científico o artístico); el que la coneja pudiera ser incorporada a la sociedad, que fuera mimada y cuidada como cualquier mascota (es decir, hacerla socializar). Como se sabe, sin embargo, la coneja le fue retirada y falleció al poco tiempo, pero a partir de ello, Kac comenzó una campaña activista por la liberación de los animales genéticamente modificados. Podría decirse que la obra dejó de ser el conejo (tal vez a manera de un *radymade*) para convertirse en una acción contestataria que el propio artista documentó a través de artículos y correos electrónicos que se pueden encontrar en su página web. La acción y la documentación se convirtieron en elementos poéticos como parte de la misma obra.

Por otro lado, surgió una modalidad que puso en crisis las relaciones entre las producciones bioartísticas y el laboratorio, en las que se desvinculaban las técnicas de investigación con el contexto del bioarte. Esto dio lugar a un *amateurismo* que permite realizar las prácticas artísticas de forma doméstica, empleando básica-

mente una cocina con el fin de establecer un diálogo de diferencia y rechazo al laboratorio biotecnológico y apropiarse de sus métodos de forma casera.

El *Critical Art Ensemble (CAE)* fue de los primeros en cuestionar el valor ideológico del laboratorio, donde básicamente se propone la apropiación y subversión de los productos y procesos de la biotecnología, lo que conlleva al activismo artístico (artivismo) biotecnológico. La propuesta tiene básicamente tres objetivos: la desmitificación de las biotecnologías; la promoción de un pensamiento crítico; el acceso público al conocimiento y las tecnologías biológicas (López, 2015).

El CAE es sumamente importante para comprender esta parte activista ligada al uso de las biotecnologías; ellos mismos se definieron como un grupo que explora la intersección entre arte, teoría crítica, tecnología y activismo político. De acuerdo con ellos, las biotecnologías son vistas como sistemas de poder ideológico. Para lograr una resistencia efectiva contra esos procesos ideológicos, CAE propone un plan de siete puntos, a saber:

1. Desmitificar la producción y los productos transgénicos.
2. Neutralizar el miedo al público.
3. Promover el pensamiento crítico.
4. Debilitar y atacar la retórica utópica edénica.
5. Abrir las puertas de la ciencia.
6. Disolver las fronteras culturales de la especialización.
7. Cimentar el respeto al amateurismo.

(Critical Art Ensemble [CAE], 2002).

*Critical Art Ensemble* estaba formado inicialmente por Steve Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr, Beverly Shlee y Hope Kurtz. En la pieza *Molecular Invasion* (2002), además de CAE, intervinieron Claire Pentecost y Beatriz da Costa. Los aspectos teórico-activistas de esta

acción artística dieron lugar a un libro publicado con el mismo nombre, que se puede descargar directamente del sitio del CAE, también como una forma crítica ante las industrias editoriales (irónicamente, también se puede comprar por Amazon por US \$24.74). La intención era realizar un proceso de ingeniería inversa de las líneas de cultivo comercial creadas por Monsanto, empleando plantas transgénicas de canola, maíz y soya a las que se les sensibilizó con el mismo veneno herbicida Round Up también de Monsanto. Se les aplicó un compuesto inocuo para humanos y el medio ambiente sobre las hojas transgénicas y fueron expuestas a luz solar. Las acciones se llevaron a cabo de forma pública dentro de espacios de museo con el apoyo de estudiantes seleccionados, en los que se buscaba transformar los rasgos biológicos artificiales de adaptabilidad a sensibilidad, así como generar un modelo para una biología contestaria y activismo táctico.

Steve Kurtz es más bien conocido por haber sido arrestado por bioterrorismo, a raíz de que su esposa, Hope, muriera de un ataque cardíaco en la época en la que ambos preparaban una pieza artística. Cuando se establecían las causas de la muerte, se encontraron cajas de Petri y cultivo de bacterias no dañinas para el ser humano, pero, el pánico después de 11 de septiembre de 2001 hizo que se iniciara un largo proceso que terminó vinculando al bioarte con el bioterrorismo, aún con la absolución de Kurtz en 2008. A ese respecto, el artista mexicano Gilberto Esparza comentó, a quien esto escribe, que Kurtz no había sido acusado por mal uso o falta de ética de los materiales biológicos, sino por haber destapado la discusión sobre el uso de los transgénicos, convirtiéndolo en alguien incómodo al sistema (Rosales, 2021).

Precisamente, Esparza también ha trabajado el ámbito político en su obra. A través de la creación de *especies híbridas* (que bien pueden ser considerados como *bio-bots*), las cuales son el resultado del uso de elementos tecnológicos y biológicos; pone en evidencia el abuso sobre los recursos naturales y la contaminación generada por procesos industriales a los que los sistemas de corrupción política, económica y corporativa les permite realizar dichas prácticas. Ejemplo de ello son

sus *Plantas Nómadas*, que son mecanismos alimentados por baterías biovoltaicas, las cuales contienen bacterias que transforman sus procesos metabólicos en energía eléctrica.

Estos *organismos* híbridos (parte monera, parte vegetal, parte tecnología) son capaces de desplazarse hasta encontrar agua de donde beben y aprovechar los contaminantes para poder alimentarse a cambio de entregar agua limpia, como parte de dichos procesos metabólicos de las bacterias. Para asegurar obtener la mayor cantidad de nutrientes, la planta entra en un estado de reposo y permanece estática el tiempo suficiente para empezar a albergar insectos y otras especies, lo que la transforma en un microecosistema.

Posteriormente, el organismo se desplaza nuevamente con el fin de buscar nuevas fuentes de agua contaminada y poder alimentarse nuevamente. El sistema fue diseñado para ser lo más ineficiente para el uso humano, dado que sólo puede limpiar medio litro de agua en 20 días. Por ello, la cantidad de *biobots* que debieran emplearse para limpiar, por ejemplo, un río, sería muy grande. Además, no pretende resolver el problema, sino crear una reflexión acerca de los desechos indiscriminados que producen las distintas industrias debido a graves temas de corrupción. Las especies híbridas de Esparza sólo existirán mientras sigamos teniendo esa relación con la naturaleza.

La artista Cynthia Verspaget ha realizado una pieza llamada *The Anarchy Cell Line*, la cual es, en sí, una línea celular que incluye células de Henrietta Lacks (llamadas células HeLa, mismas que fueron tomadas de una mujer afroamericana sin su consentimiento durante la década de 1950) y células de la propia artista, lo cual fue el foco de atención de dicho acto performativo y reveló muchas más discusiones sobre la construcción del conocimiento científico. Se pusieron en evidencia límites ambiguos entre el mero acto de manipular células de forma deliberada, separadas del cuerpo. Una de las características de las células HeLa es el hecho que fueron tomadas de tejido cancerígeno que, luego de ser cultivadas, se seguían reproduciendo por lo cual, se han considerado inmortales.

De acuerdo con Lucía Stubrin (2011), la masa de las células es mucho más grande que la donante y ha generado una industria multimillonaria, fuertemente ligada a la farmacéutica. Este proyecto permitió la posibilidad de explorar los límites difusos del significado de la línea de células y las historias que rodean y habitan en ellas. Verspaget comenta que el lenguaje es un elemento significativo fundamental respecto a los aspectos biológicos, donde se usaron palabras provocativas como “cohabitar” o “compartir” en la placa, mientras que en la historia, HeLa se popularizó como “monstruoso”, “infame”, “inmortal” y “agresivo”.

La distinción binaria central a las células HeLa fue realizar procesos ambiguos más que científicamente pensados que las aclaren u oculten, HeLa y yo tuvimos la oportunidad de iniciar un viaje dentro de la tierra de los límites<sup>2</sup> (Verspaget, 2015).

En ese orden de ideas, la artista plantea que el mezclar su sangre con las células HeLa fue un acto artístico performativo anárquico, que pone en evidencia ideas complejas sobre las mujeres que son usadas como herramientas de laboratorio.

Otro acto, igualmente político-activista lo realizó Edith Medina en la obra *Descomposición controlada*. A partir del uso de imágenes impresas y pictóricas nacionalistas, como banderas, éstas fueron deterioradas, haciendo referencia a la descomposición sistemática de procesos políticos y sociales relacionados con orígenes culturales profundos (Medina, s.f.). La idea original era utilizar bacterias que degradaran los materiales como metáfora de los procesos sociales. La obra era parte de la exhibición *The Future is Unwritten* de Venecia, en 2015. Por cuestiones legales, no es posible el envío ni la entrada de material biológico entre distintos países, por lo que el uso de bacterias no fue posible; sin embargo, se llevó a cabo la degradación del material usando calor, agua y ácido nítrico.

---

2. Traducción del autor.



## Conclusiones

Lo que puede verse en todos los casos descritos es que existe un vínculo importante en el discurso artístico y el activismo político que, si bien no es algo nuevo en el arte, el bioarte pone en evidencia el cuestionar, ya no solo a las Ciencias Biológicas como procesos ideológicos, dentro y fuera del laboratorio, sino también aspectos políticos, sociales y económicos de nuestra realidad cotidiana. Lo que se pone de manifiesto es que los materiales y procesos biológicos se convierten en parte de la poética que se plantea en esta forma de arte. Se puede observar que los artistas llegan a usar los mismos medios que se emplean en los laboratorios, pero sus propósitos son distintos. Se terminan subvirtiendo conceptos que se consideraban como inamovibles, tales como vida, muerte, ser vivo, ciencia, entre otros. Lo que queda claro es que se afirma la posición del arte como un espacio de reflexión y de resistencia ante los conceptos absolutos y totalizadores.

Retomando el pensamiento de Adorno o de Marcuse, el arte se propone como una forma de lucha contra el pensamiento homologante y unidimensional de las sociedades industriales; pone de manifiesto una rehumanización ante el sujeto descualificado de la modernidad y su relación con el mundo, la physis, la naturaleza. El arte siempre ha tenido esta posición de generar reflexiones, conocimientos y, sobre todo, posicionamientos críticos ante aspectos que nos afectan como humanidad. Por ello, es importante verlo desde su especificidad, su diferencia y como una forma de alteridad. Se debe, pues, pensar el arte desde su ser propio y significativo que sea capaz de provocar un pensamiento profundo. De ahí la importancia de subrayar lo que se ha venido comentando en cuanto a que el arte conlleva la disidencia en sí mismo, pues se opone a reducciones institucionales y totalizadoras tomando, incluso, materiales, espacios y procedimientos de aquello que crítica.

---

---

## Referencias

- Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Akal.
- Catts, O. (2012). Percepciones cambiantes de la vida: el arte biológico de SymbioticA. en *Ciencia y tecnología como agentes para la producción artística*, publicación asociada al Seminario Internacional de Ciencia y Tecnología del Centro Nacional de las Artes (pp. 17-30). [http://educacionenlinea.cenart.gob.mx/aula/archivos/4/modulo/docs/m6/Percepciones%20cambiantes%20de%20la%20vida\\_Catts.pdf](http://educacionenlinea.cenart.gob.mx/aula/archivos/4/modulo/docs/m6/Percepciones%20cambiantes%20de%20la%20vida_Catts.pdf)
- Costa, B., Philip, K., & Cal, M. E. D. (2008). *Tactical Biopolitics* edited by. In Leonardo (1st ed.). The MIT Press.
- Critical Art Ensemble. (2002). *Molecular Invasion* (1st.). Autonomedia and Critical Art Ensemble. <http://critical-art.net/molecular-invasion-2002/>.
- Flesching, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en M. Expósito et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-93). Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (1998). *Recordings: Art, Spectacle, Culture Politics*. The New Press.
- Guasch, A. (2000). *Arte último del siglo XX*. Alianza Editorial.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo*. Ítaca.
- Kac, E. (2005). *Telepresencia y bioarte*. University of Michigan Press.
- López, D. (2015). *Bioarte, Arte y Vida en la Era de la Tecnología*. Akal.
- Marcuse (2016). *El hombre unidimensional*. Austral.
- Medina, E. (s. f.) *Descomposición controlada* (Proyecto en proceso). <https://edithmedina.com/obra/descomposicion-controlada-proyecto-en-proceso/>
- Ruhrberg, K. (2003). *Arte del siglo XX*. Océano
- Rosales Peña Alfaro, C. A. (2021). *Discursos interdisciplinarios: técnica y poética en el arte biotecnológico en México dentro de una línea crítica*. [Tesis para obtener el grado de Doctor en Artes. Universidad Autónoma de Querétaro]. <https://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/3142>
- Stubrin, L. (2011). Arte y activismo: acercamiento al caso bioarte en C. Kozak (ed.). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe (pp. 107-116). <http://www.ludion.com.ar>.
- Torquero, L., & Torquero, V. (2015). Hybridizations. Roles and opportunities of artists and designers in the context of biotechnology. *Psychology Applied to Work: An Introduction to Industrial and Organizational Psychology*, Tenth Edition Paul. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Verspaget, C. J. (2016). *Unruly Bodies: Monstrous Reading of Biotechnology* [PhD thesis, Western Australia, Curtin University, Western Australia: Curtin University]. [http://espace.library.curtin.edu.au/R?func=dbin-jump-full&local\\_base=gen01-era02&object\\_id=240083](http://espace.library.curtin.edu.au/R?func=dbin-jump-full&local_base=gen01-era02&object_id=240083).