



Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales
(ReHuso)
ISSN: 2550-6587
rehuso@utm.edu.ec
Universidad Técnica de Manabí
Ecuador

Post human (1992-1993): Nuevos imaginarios sociales del cuerpo entre el arte, la ciencia y la tecnología

Martin, Nadia

Post human (1992-1993): Nuevos imaginarios sociales del cuerpo entre el arte, la ciencia y la tecnología

Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales (ReHuso), vol. 6, núm. 2, 2021

Universidad Técnica de Manabí, Ecuador

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=673171217001>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5519618>



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

Post human (1992-1993): Nuevos imaginarios sociales del cuerpo entre el arte, la ciencia y la tecnología

Post human (1992-1993): New social imaginaries of the body among art, science and technology

Nadia Martin
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF),
Argentina
martin.nadia@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5519618>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=673171217001>

 <https://orcid.org/0000-0001-9650-9976>

Recepción: 16 Octubre 2020
Aprobación: 12 Abril 2021
Publicación: 01 Mayo 2021

RESUMEN:

Este trabajo aborda la exposición Post Human curada por Jeffrey Deitch, la cual itenera por Suiza, Italia, Grecia, Alemania y Estado de Israel entre 1992 y 1993. La misma constituye el antecedente que inaugura formalmente el debate acerca del cuerpo posthumano en el circuito internacional del arte contemporáneo. El análisis se interesa, principalmente, por rastrear en ella los nuevos imaginarios sociales del cuerpo que emergen en la época y -en relación a ellos- la posición concedida al arte y a los artistas en el rol de dar forma (mediante una “nueva figuración” artística) a un nuevo modo de pensar y sentir dichas transformaciones. Asimismo, se problematiza el papel que el curador asigna a las innovaciones mediático-científicotecnológicas con respecto a los cambios de su tiempo (una relación de determinación de las transformaciones de la experiencia del yo, del cuerpo y de los modos de interacción, explorado a nivel conceptual en las obras); como también así el concepto de “post humano” que la muestra organiza y preceptúa (vinculado a la instauración de un canon de corte transhumanista del cuerpo en su relación con la ciencia y la tecnología, en el arte contemporáneo).

PALABRAS CLAVE: Posthumanismo, Cuerpo, Imaginario social, Arte contemporáneo.

ABSTRACT:

This work addresses the Post Human exhibition curated by Jeffrey Deitch, which traveled through Switzerland, Italy, Greece, Germany and the State of Israel between 1992 and 1993. It constitutes the antecedent that formally opens the debate about the posthuman body on the international circuit of contemporary art. The analysis is mainly interested in tracing in it the new social imaginaries of the body that emerged at the time and -in relation to them- the position granted to art and artists in the role of shaping (through a artistic "new figuration") to a new way of thinking and feeling these transformations. Likewise, the role that the curator assigns to the mediatic-scientific-technological innovations with respect to the changes of their time (a relationship of determination of the transformations of the experience of the self, the body and the modes of interaction, explored at the conceptual level in the works) is problematized; as well as the concept of “post-human” that the exhibition organizes and prescribes (linked to the establishment of a transhumanist canon of the body in its relationship with science and technology, in contemporary art).

KEYWORDS: Posthumanism, Body, Social imaginary, Contemporary art, Biopolitics.

INTRODUCCIÓN

En los años '90, las dinámicas artísticas a escala global se ven atravesadas por una preocupación por el cuerpo que recupera y renueva los acercamientos emergidos en el marco de los conceptualismos, el accionismo, la performance, el happening y el body art de los '60 y '70. Esto queda de manifiesto en una proliferación de contundentes y ya históricos programas expositivos que se interrogan por lo que perciben como una crisis en los roles sociales y un cambio en las concepciones tradicionales del cuerpo y la identidad. Entre las más renombradas, vale mencionar: *The Physical Self* (Museum Boijmans Van Beuningen, 1991-1992); *Périls* et

Colères (CAPC Musée d'art contemporain Entrepôt, 1992); *Désordres* (Galerie Nationale de Jeu de Paume, 1992); *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art: Selections from the Permanent Collection* (Whitney Museum of American Art, 1993); *Identità e Alterità: Figure del Corpo 1895-1995* (Bienal de Venecia de 1995); *Féminimasculin. Le sexe de l'art* (Centre Georges Pompidou, 1995-1996); *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (MAC, Galeries Contemporaines, Musée de la Mode, 1996); *Rose is a Rose is a Rose. Gender performance in photography* (Solomon R. Guggenheim Museum, 1997); *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* (Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997).

Desarrolladas principalmente en Europa, estas exhibiciones se propusieron dar cuenta de una nueva experiencia corporal, intuida y escudriñada por los artistas de la época, en la que se ponían de manifiesto las obsesiones contemporáneas (sufridas o gozadas, pero siempre encarnadas) por el desdibujamiento de las relaciones entre lo público, lo privado y lo íntimo, entre la masculinidad y la feminidad, entre la adultez y la niñez, e incluso entre lo natural y lo convencional o lo real y lo simulado; como también así por las marcas del género, la sexualidad, la etnicidad, la raza y la violencia física, psicológica y massmediática, entre otros.

Entre todas ellas, *Post Human* (1992-1993, curada por Jeffrey Deitch e itinerante por Suiza, Italia, Grecia, Alemania y Estado de Israel), constituye el antecedente que inaugura formalmente el debate acerca del cuerpo posthumano en el circuito internacional del arte contemporáneo. Si se toma en cuenta la observación de Anna María Guasch (1996, p. 4) acerca de que “las exposiciones, en especial las de arte contemporáneo, parte espectáculo, parte acontecimiento histórico-social, no sólo constituyen un lugar privilegiado en la política artística en la que toda significación es construida, conservada e incluso en ocasiones deconstruida, sino que acaban estableciendo y administrando los significados culturales del arte”, pareciera significativo, entonces, volver sobre *Post Human* para rastrear los modos en los que la exhibición intervino en el nombrado escenario, modulando tanto los nuevos imaginarios corporales que se reconfiguraban por entonces, como algunas relaciones específicas entre el arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad.

El análisis se interesa, principalmente, por estudiar cómo en la muestra se aborda la emergencia de un nuevo imaginario corporal y -en relación a él- la posición concedida al arte y a los artistas en el rol de dar forma (mediante una “nueva figuración” artística) a un nuevo modo de pensar y sentir dichas transformaciones. Para ello, antes discute el papel que el curador asigna a las innovaciones mediático-científico-tecnológicas con respecto a los cambios sociales de su tiempo (determinante las transformaciones del yo, del cuerpo y de los modos de interacción, sólo explorado a nivel conceptual en las obras); y luego se propone una lectura específica del concepto de “post humano” que la muestra organiza y preceptúa (la instauración de un canon de corte transhumanista del cuerpo en su relación con la ciencia y la tecnología, en el arte contemporáneo).

METODOLOGÍA (MATERIALES Y MÉTODOS)

El trabajo se inscribe en el marco general de los Estudios Visuales. Sucintamente, los mismos consisten en una línea de reflexión que surge como un giro en el estudio de la visualidad que se aparta del modelo lingüístico y textualista de análisis para pensar la especificidad visual de la imagen (Mitchell, 2016 [1986]), a la vez que discute las singularidades disciplinares de la historia del arte, extendiendo sus objetos de estudios -no reducidos a la obra de arte- a otros ámbitos de la cultura visual. Piensan, pues, a la imagen en su dimensión cultural, poniendo énfasis en una comprensión de la visualidad como praxis social localizada, construida a través de procesos significantes moduladores del sentido articulado y articulable de forma icónica, que pueden ser comprendidos e interpretados desde un proyecto interdisciplinar que hace uso de herramientas teóricas procedentes de distintos campos de las humanidades (Guasch, 2006).

Importa así, en palabras de Moxey, “cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron” (1998, p. 191).

Desde esta perspectiva, el análisis se sirve de fuentes documentales como el catálogo de la muestra, gacetillas de prensa, registros en imágenes de las salas y entrevistas y revisiones críticas publicadas en medios especializados, como así también del estudio de las obras incluidas en la exposición.

En tanto el objetivo principal de este escrito consiste en discernir los nuevos imaginarios sociales del cuerpo “posthumano” que la muestra problematiza, resulta menester precisar que el concepto de imaginario que aquí se sigue es el aportado por Cornelius Castoriadis (1993 [1975]) en *La Institución Imaginaria de la Sociedad*. Se trata de una contribución ya clásica pero muy clarificante, en tanto resulta un enfoque complejo que integra el campo sociológico, psicoanalítico y filosófico. Según el autor, lo imaginario es una formación estructurante de lo histórico-social (que se estructura siempre de forma provisoria, no necesaria); se da en figuras, en esquemas, en imágenes; y no sólo implica sus aspectos instituidos (el imaginario social efectivo o el simbolismo institucional) sino también sus potencias instituyentes (la imaginación radical como facultad creativa, capacidad *ex nihilo* de hacer surgir como imagen algo que no lo es, generadora de significación que será núcleo de significaciones ulteriores).

De este modo, si lo imaginario social tiene la modalidad indefinida del magma y está indeterminado desde el punto de vista de la historia (es una potencia instituyente), en una sociedad “determinada” se presenta según el modo de “lo dado” (de lo instituido). Por ello, el imaginario es la dimensión estratégica donde percibir las nuevas figuraciones, las nuevas imágenes del cuerpo que, si bien aún no totalmente estructuradas, ya resultan perceptibles, zonas de estabilidad relativa; vale decir: es la dimensión donde observar las potencias instituyentes de lo imaginario en pleno despliegue.

DESARROLLO

La propuesta de Post Human

El 14 de junio de 1992, en Pully, Lausana, Suiza, se abren las puertas del FAE Musée d'art contemporain, que albergará la muestra Post Human. La misma itinerará por el Castello di Rivolo del Museo d'Arte Contemporanea (Rivoli, Torino, Italia), La Deste Foundation for Contemporary Art (Atenas, Grecia) y la Deichtorhallen Hamburg (Hamburgo, Alemania), para tener una última estancia en el Israel Museum (Jerusalén, Estado de Israel) donde cerrará definitivamente sus puertas el 10 de octubre de 1993.

Organizada por las primeras cuatro instituciones y curada por el crítico, curador y galerista norteamericano Jeffrey Deitch, la exposición formaliza en la escena internacional del arte contemporáneo el establecimiento de la idea, por aquella época aún emergente, de “lo posthumano”. Este mismo curador había trabajado en temáticas que se aproximaban en algunos aspectos a las de este evento en muestras tales como Lives (1975, Fine Arts Building de Nueva York), The New Portrait (1984, Museum of Modern Art - PS1, Nueva York) y Artificial Nature (1990, Deste Foundation for Contemporary Art de Atenas).

En este caso, Deitch volvía a demostrar su gran capacidad de percibir lúcida y oportunamente el surgimiento de una nueva sensibilidad epocal, en el momento mismo de su desarrollo. Evidenciaba, así pues, los inicios de una apremiante crisis de la concepción “humana” del cuerpo y la identidad, por las repercusiones físicas, psicológicas, experienciales y sociales del establecimiento de una cultura massmediática y los avances de la ciencia y la tecnología. Asimismo, problematizaba tal crisis mediante las vías creativas más canónicas del arte del momento; fundamentalmente instalaciones, fotografías, esculturas, collages y objetos recientemente producidos por treinta y seis artistas contemporáneos.

Como subraya el historiador del arte y curador Robert Rosenblum (2004):

Post Human fue prácticamente un manifiesto que anunciaba un nuevo arte para una nueva raza de humanos. (...) El catálogo se convertiría en una especie de artículo de culto que despertó la imaginación de muchos artistas más jóvenes. Aquí había una antología permanente de la “posthumanidad” que nos rodea no solo en las galerías sino en la televisión, en las revistas, incluso en la vida real (S/P).iii

El comentario de Rosenblum afirma la línea interpretativa -comentada en la introducción- de Anna María Guasch, quien sostiene que:

(...) en el seno de las vanguardias históricas, lo que desde el Fauvismo al Surrealismo fueron los manifiestos, o lo que en el contexto de las neovanguardias generadas a raíz de la Segunda Guerra Mundial eran las proclamas de críticos e historiadores, en la postmodernidad son las exposiciones. Desde la iniciativa pública, aunque también desde la privada, éstas se han convertido en los instrumentos preferidos de la política de promoción cultural a la hora de presentar y encumbrar a unos determinados artistas, imponer unas modas y marcar los cauces del discurrir de la praxis artística. (1996, p. 143)

En este marco, Deitch concibió un evento que -fiel a su estilo- buscaba un gran impacto y, en efecto lo tuvo, recibiendo una significativa afluencia de público e incluso buena cobertura mediática. Pero además, buscó instalar un tema, desarrollar toda una reflexión sobre su época y sobre un futuro que se advertía inminente no falta de tintes dramáticos, espectaculares. En este sentido, no tanto para documentar la exhibición como para crear toda una experiencia ampliada y perdurable, se esmeró junto al diseñador Dan Friedman por idear una publicación disruptiva, que constituyó en sí misma un ensayo gráfico. Páginas completas, reunían recortes de revistas como *People* y *Newsweek* y otros registros fotográficos que evidenciaban las cirugías estéticas de celebridades (Michael Jackson, Angela Lansbury, Joan Rivers, Madonna, Ivana Trump, etc), las nuevas tendencias en fitness, alimentación y tratamientos estéticos, noticias sobre avances en ingeniería genética (por ejemplo, acerca de la fertilización in vitro o la clonación), sobre inteligencia artificial y realidad virtual, fotogramas de películas de ciencia ficción (por ejemplo, *The Lawnmower Man* de David Cronenberg) y un itinerario por grandes obras de la historia del arte occidental, en su mayoría retratos (desde Hans Holbein o JeanAntoine Houdon, hasta Vito Acconci, pasando por Manet, Munch o Picasso). Por su parte, buena parte de estas imágenes estaban intervenidas con textos -o más bien frases- que, recortadas y sobreimpresas en la imagen a modo de un collage, lejos de describirlas o informarlas, entablaban relaciones de diálogo y resemantización de lo visual.

El libro, como objeto visual y textual, expresaba algunas de las características discursivas que han sido identificadas como típicamente posmodernas, entre ellas, cierta difuminación de las distinciones tajantes entre la cultura popular y masiva y las zonas otrora superiores de la cultura, la mezcla de géneros y estilos, como también así el pastiche y la poética del fragmento (Foster et al (1985 [1983]); Lyotard (1991 [1984]); Jameson (1999 [1998])). Asimismo, mantenía así cierta autonomía respecto de la muestra y, de alguna forma, resultaba superador, en tanto no se limitaba a reunir el registro de las obras de arte sino que ampliaba su indagación para señalar los indicios de lo post-humano en toda la cultura visual.

El lugar de los medios, la ciencia y la tecnología

Si los medios y la medicalización, la energía nuclear o las computadoras aparecen en *Post Human*, es principalmente como tema de las obras, y fundamentalmente como eje articulador de la propuesta curatorial en tanto lectura específica de las obras en su puesta en relación en el espacio. Vale decir, las producciones seleccionadas en su mayoría no exploraban de forma matérica y/o procedimental las propiedades de estos campos científico-tecnológicos que, según afirmaba el propio curador, abrirían las puertas del despliegue histórico hacia lo post humano. En todo caso, se trataba de obras con formatos más bien canónicos para la época (instalaciones, esculturas, collages, etc), en cuyos niveles temáticos o conceptuales Deitch leía las fantasías auspiciosas y atemorizantes de cuerpos y subjetividades medicalizados, operados, deformados, fragmentados, potenciados, transformados por el avance tecno-científico.

Así pues, si la ciencia y la tecnología eran convocadas a dialogar en el plano conceptual, lo que no logró ingresar a la exposición es la puesta en discusión de los valores estéticos, la indagación en los potenciales poéticos concretos de los nuevos soportes. Hubo escasos casos donde se practicaban, en efecto, algunos acercamientos a los soportes tecnológicos muy modestos, como el de *Radial Drill* (1991) de Matthew Barney (que exponía un fotograma en una pantalla); el de *Date Machine* (1991) del japonés Kodai (una instalación que incorporaba algunos televisores de rayos catódicos); o el de 311.B, 331-8, 332-B, 354-B 355-P

(1991/1992) de Taro Chiezo (que usaba cochecitos robóticos para mover, cual espectros, una instalación de vestidos); aun así, en tales casos, la tecnología no era problematizada como centro de su propuesta expresiva.

Vale mencionar, en este sentido, que en el '92, si bien aún no había acontecido el boom digital, ya existían desarrollos importantes en artes robóticas, telemáticas, computaciones y, fundamentalmente, en videoarte (basta con mencionar el trabajo de algunos afamados como Nam June Paik, Bill Viola, entre otros). Incluso por aquellos años, artistas como ORLAN y Stelarc ya estaban produciendo indagaciones específicas sobre el cuerpo intervenido, ampliado y modificado de forma concreta por la ciencia y la tecnología (incluso se encontraban en el preciso momento de despliegue de su reconocimiento global: ORLAN realiza entre 1990 y 1993 sus afamadas performances quirúrgicas y ya desde los '80 Stelarc realizaba sus performances con su tercera mano robótica); sin embargo, estos dos y otros artistas afines no son incluidos en esta exposición.

determinantes del cambio social, tal exclusión pareciera confirmar la tesis de autores como Dominico Quaranta (2013), quien ha señalado que los artistas tecnológicos han experimentado un histórico relegamiento con respecto a la escena contemporánea, llegando a constituir así circuitos especializados; o como Edward Shanken (2007, 2013), quien partiendo de observaciones similares (y proponiendo relecturas críticas de la historia del arte contemporáneo, con el objetivo de acercar ambas escenas e hibridarlas), ha señalado el desinterés generalizado que los relatos canónicos del arte contemporáneo han expresado respecto de las expresiones artístico-tecnológicas, las cuales, a pesar de haber tenido un amplio desarrollo desde mediados de siglo, han quedado relegadas, hasta llegar a conformar un campo autónomo con sus propios circuitos de producción, exposición y reflexión teórica. Desde ya, nada obliga al curador a incluir obras artístico-tecnológicas en su muestra; aunque así, considerando que se proponía problematizar los medios, la ciencia y la tecnología como

Vale mencionar que en el ensayo del catálogo Deitch observaba que el ser humano ya no tomaba su apariencia y su personalidad como algo "natural", como algo "dado", sino que empezaba a normalizarse la idea de reinventarse como acto de liberación no sólo de la experiencia subjetiva pasada (superando así el modelo freudiano basado en las estructuraciones psíquicas de la primera infancia y en la economía afectiva de las relaciones familiares), sino también de la carga genética (dando un salto, también, en la teoría evolutiva del paradigma darwiniano). Según sostenía Deitch:

El mundo emergente de la cirugía plástica fácil, la reconstrucción genética y los implantes cerebrales con chips de computadora pronto podrán sumar una nueva etapa a la evolución humana darwiniana. Estas innovaciones tecnológicas también comenzarán a alterar radicalmente la estructura de la interacción social. (Deitch, 1992, p. 19).iv

Esta cita pareciera dejar en claro la posición, respecto de las relaciones entre tecnología y cambio social, que el curador pareciera reproducir en su programa expositivo; una posición que puede ser descripta, en los términos de Raymond Williams (2011 [1974], p. 25), como "determinismo tecnológico". Según Williams, esta visión -bastante generalizada y ortodoxa- concebiría que el desarrollo de las nuevas tecnologías ocurre según un proceso esencialmente interno, es decir, autónomo y paralelo al de las formas culturales, y que el mismo fija las condiciones del cambio social y del progreso. Deitch colocaba, en efecto, al avance de la ciencia y la tecnología como causa de los cambios sociales y subjetivos que se estaban provocando y de los que estaban por venir, de modo tal que el motor de la ciencia y la tecnología quedaba como algo aislado del entramado social que la hacía surgir y de los propósitos y prácticas que estaban en la base condicionante de su desenvolvimiento. Subyace, en su texto, una lógica secuencial que ubica al desarrollo tecno-científico por delante, como disparador de nuevas prácticas, reconfiguraciones y necesidades sociales.

Nuevas figuraciones artísticas para nuevos imaginarios corporales

Una lectura atenta del catálogo, permite observar que el curador encontraba en los artistas reunidos el doble mérito de, por un lado, reapropiarse de los legados artísticos del pasado, más precisamente de los conceptualismos de fines de los '60 e inicios de los '70, para renovar por esa vía conceptual la tradición figurativa; y por el otro, el de ser capaces de advertir y visualizar los cambios de conciencia que se aproximaban,

como también de crear y redefinir las nuevas formas con las cuales percibir la realidad venidera. En este sentido, es preciso señalar que casi veinticinco años después de la muestra, en una nota publicada en la revista Spike, Deitch (2016, s/p) convalidaba:

Yo siempre estoy buscando intersecciones entre las tendencias artísticas y las tendencias sociales. Los artistas tienen una asombrosa habilidad para ver los desarrollos en la sociedad antes de que ocurran. Matthew Barney, Jeff Koons, Christian Marclay, Charles Ray, Cindy Sherman y otros que fueron incluidos en “Post Human” anticiparon el próximo siglo biológico. Su trabajo predijo mucho de lo que ahora experimentamos en nuestra vida diaria.v

Ahora bien, lo que distinguía a estos artistas era un modo específico de acercamiento al cuerpo que reactualizaba las propuestas que habían emergido en los '60 y '70vi en movimientos como fluxus, los accionismos y el happening, los cuales dieron pasos contundentes en dirección a una concepción del cuerpo en tanto agente y soporte de experiencias físicas, psíquicas y vitales. Vale mencionar que estas experiencias habían surgido en el marco de la crisis del concepto de representación que se había generalizado desde la segunda posguerra y como parte del proceso de desmaterialización de la obra de arte descrito en el célebre libro de Marchán Fiz (1994 [1986]), caracterizado por el hecho de que el nivel teórico de la obra comenzó a prevalecer sobre el objetual. En el caso de Post Human, el curador observaba en los '90 una “reinención” de la figuración -específicamente, de la humana- por las vías de la acción y del concepto heredadas de aquellos tiempos.

En tanto la misma idea de realidad, de naturaleza y de cuerpo estaban siendo modificadas por las intervenciones tecnocientíficas, esta nueva figuración conceptual estaba lejos de la vuelta al objeto, al interés icónico por una “realidad” presupuesta o al impulso mimético de las tradiciones figurativas y de los realismos.

En cambio, las obras daban cuenta de algunas desarticulaciones de las fronteras entre lo humano y la animalidad (por ejemplo, en las bolas de peluches que pendían del techo tituladas Brown Star, 1991, de Mike Kelley), entre la presencia y la ausencia (por ejemplo, en la anteriormente nombrada obra de Taro Chiezo); entre lo público y lo privado (por ejemplo, en The Acquired Inability to Escape, 1991, de Damien Hirst, una instalación en la que una mesa y una silla de oficina se encuentran en una celda sellada de gruesas paredes de vidrio y marcos de acero); entre lo real y lo ficcional (por ejemplo, en las fotografías saturadas de color y en el busto de mármol de estilo barroco Bourgeois Bust - Jeff and Ilona, 1991, en el que Jeff Koons idealiza su cortejo y matrimonio con la estrella porno Ilona Staller); o entre lo vivo y lo inerte (una lectura en esta clave se podría hacer de las perturbadoras fotos hipersexualizadas de maniqués Untitled, 1992, de Cindy Sherman).

También proliferaban por la muestra los cuerpos atravesados por una sexualidad altamente narcisista (como en The Garden (1991/1992) de Paul McCarthy, una instalación que recrea un bosque en el que la escultura de un hombre yace en el piso con los pantalones bajos y la de otro, mecanizada con un motor, efectúa los movimientos de penetrar a un árbol)vii o en situaciones desoladoras, como por ejemplo, en el montaje fotográfico Brothers (A Late Autumn Prayerl), 1991, de Yasumasa Morimura, en el que se observa a dos hombres -más bien, dos muñecos- rezando mientras en el horizonte estalla la bomba atómica.

En rasgos generales, la muestra se insertaba en el contexto del debate denominado posmoderno acerca del cuerpo, e interpelaba a las dos mayores tendencias estéticas que, como señala Guasch (2004), caracterizan la época: las estéticas abyectas (experiencias del cuerpo en tanto real traumático) y las estéticas del simulacro (experiencias del cuerpo en tanto mera imagen). Si bien los esquemas teóricos nunca llegan a capturar la riqueza y profusión de las propuestas creativas, desde la idea de estéticas abyectas es posible destacar algunas obras de Post Human como Tale (1992) de Kiki Smith, una afamada escultura de cera de abejas de un cuerpo en cuatro patas que pareciera arrastrar por el piso consigo una larga cola de heces, o la ya nombrada obra de McCarthy, entre otras. Entre las obras que exploraban el cuerpo en tanto simulacro, se puede remitir a los collages Pin-Ups (1991) y Dorsiana (1991) de Christian Marclay, en los que el artista componía un solo cuerpo yuxtaponiendo fragmentos corporales obtenidos de diversas tapas de discos, o en Patricia Hearst - A Thru Z (1979/1990) de Dennis Adams, un portfolio de veintiséis serigrafías impresas en papel que retrataban

las distintas caras de Patty Hearst, la famosa millonaria devenida miembro de la agrupación terrorista que presuntamente la había secuestrado.

Más allá de estos elementos que recorren las estéticas corporales de la época, como ya he señalado, la exhibición se interesaba particularmente por leer estos cuerpos en relación a las posibilidades abiertas, tanto por la cibernética como por la biotecnología, de remodelarlos, como también de modificar los comportamientos sociales y la experiencia del yo. En este sentido, resulta relevante detenernos en la recurrencia de obras que trabajan con miembros disociados del cuerpo o con organismos enteros en estados de fragmentación. Diferentes modos de abordar la dispersión, el desmembramiento, la desintegración corporal, atraviesan toda la muestra; quizás sea su rasgo más llamativo. Así se observa en obras como *Two Spread Legs* (1991) de Robert Gober (en la que -como adelanta el título- dos elementos aislados del cuerpo, las piernas, emergen desde dos paredes distintas de la sala); *New Members for the Burghers of Calais* (1992) de George Lappas (unos cuerpos rojos de cerca poco más de dos metros de alto, que permanecen fragmentados, en una pose en la que sugieren haberse fraccionado en el instante mismo del movimiento); y en otras que hemos nombrado más arriba como las de Christian Marclay y Cindy Sherman, entre muchas otras.

Esta obsesión por el cuerpo desintegrado en los artistas de la época puede leerse en relación a un proceso social que se profundiza y generaliza por aquellos años, y que David Le Bretón identifica y describe en el capítulo 11 de su célebre *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002 [1990]). Se trata del proceso de fragmentación de la unidad humana como resultado de la investigación médica y biológica, la fabricación de productos farmacéuticos, los transplantes y otros usos tradicionales de la medicina como las disecciones, de modo que el cuerpo caería en las lógicas del intercambio y la convertibilidad; lo que no sólo provocaría problemas de compatibilidad física, sino también psicológica. Pareciera, así, subyacer a tales producciones, un imaginario del cuerpo cuya unidad orgánica pareciera disgregarse radicalmente.

La muestra, es preciso subrayar, tiene lugar en un momento histórico en el que las tecnologías biogenéticas avanzan en un camino que permite que la vida misma comience a ser disociada del cuerpo fisiológico y anatómico, tal y como da cuenta la noción de "cuerpo extendido" con la que los artistas Catts y Zurr (2006) se refieren a aquellos materiales "semi-vivos" (células, tejidos, órganos y sustancias) que, extraídos de su cuerpo de origen, sobreviven mediante asistencia tecnológica. Este "cuerpo extendido" estaría vinculado con el proceso que Cooper estudia en *Life as surplus* (2013): desde los años '80 (y en particular desde la política tecnocientífica de desarrollo internacional impulsada por Ronald Regan) emerge una nueva economía política global en la que los flujos de inversión financiera se interesan cada vez más por las potencias informativas de la materia viva. Según la autora, en el proyecto neoliberal, la vida pasa a ser movilizad a nivel celular y molecular, y se vuelve objeto de luchas por patentes y licencias, de leyes de propiedad privada y de análisis (y seguros) de riesgo, de modo tal que las técnicas de gestión y apropiación de las potencias de la vida en sí misma, alcanzan una estructuración de escala global.

En gran vinculación a ello, Rodríguez (2019) ha destacado que en la contemporaneidad se extiende una concepción "informativista" del mundo en la que todo pareciera leerse como procesamiento de información. Ello redundaría en una reversión de las teorías evolutivas (mediante un pasaje de la biología naturalista hacia una alianza entre tecnociencia y mercado en el marco de la biología molecular) en el que los procesos vitales, lejos de pensarse como parte de "la naturaleza" biológica del cuerpo a curar o a mejorar, pasan a ser pensados según el modelo de la optimización (de mejora y maximización de sus rendimientos por intervención biotecnológica).

Buena parte de los artistas parecieran, entonces, trabajar con los efectos fantasmales de un organismo que ya no se percibe con la forma estable e integral (anatómica y fisiológica) dadas por la medicina y las humanidades modernas.

Pero también, como hemos dicho, hay buena parte de las obras que exponen al cuerpo como pura imagen, que expresan cierta inquietud por las nuevas formas de construcción del yo en tanto algo fundamentado en la apariencia y eminentemente alterable. Y esto nos habla también del proceso que Le Bretón estudia en el

Capítulo 8 del libro aludido: aquel que señala una nueva variación contemporánea del dualismo hombre-cuerpo establecido en la vida social de occidente desde los siglos XVI y XVII, caracterizada por una inversión en el valor del cuerpo, que se convierte en un alter ego. Según el autor, en el marco del individualismo narcisista contemporáneo, “el cuerpo se convierte en una especie de socio al que se le pide la mejor postura, las sensaciones más originales, la ostentación de los signos más eficaces” (Le Bretón, 2002 [1990], p. 154). Pero este giro en el dualismo no consiste tanto en una revalorización del cuerpo como en una mutación en la que el mismo tomaría el lugar de la persona, del sujeto; o más bien, el de su doble (psicologizando su materia). El cuerpo pasa, así, a ser un signo social con el que se gestionan las relaciones existenciales -románticas, laborales, etc- con el ambiente. Pareciera que estas obras hablan de:

Un imperativo del hacer que lleva al sujeto a darse una forma como si fuese otro, convirtiendo a su cuerpo en un objeto al que hay que esculpir, mantener y personalizar. De su talento para lograrlo depende, en gran parte, la manera como otros lo verán. (...) En este imaginario el cuerpo es una superficie de proyección en la que se ordenan los fragmentos de un sentimiento de identidad personal fraccionado por los ritmos sociales. (...) el individuo actúa simbólicamente sobre el mundo que lo rodea. Busca su unidad como sujeto componiendo signos en los que busca producir su identidad y su reconocimiento social” (Le Bretón, 2002 [1990], p. 171 y 172).

Como sugiere Jeffrey Deitch en el texto curatorial de Post human, en una cultura en la que cómo se es percibido es más importante que lo que uno “es” (según una concepción basada la historia afectiva y genética que se porta), las celebridades pasan a ser un modelo, y el cuerpo algo perfectible por vía artificial. viii Pareciera que el cuerpo-imagen de la cultura mediática y el cuerpo-fragmentado de la cultura biomedicalizada, son procesos que se interpenetran, que actúan en conjunto. En esta sinergia pareciera estructurarse la época de la dietética, de la bioenergética, del fitness, de la preocupación por la salud, por la seducción, por la juventud, por la “buena presencia”.

En esta línea, Flavia Costa y Pablo Rodríguez (2010) han planteado, mediante una relectura del último tramo de la obra de Foucault (fundamentalmente, de los cursos de Seguridad, Territorio y Población, y Nacimiento de la Biopolítica) el surgimiento de un nuevo tipo de gubernamentalidadix que emerge en el siglo XXI, y en cuya dinámica creadora de humanos “empresarios de sí mismos”x intervendría un “ethos del fitness”. El mismo imbricaría los valores de la salud, de la belleza y de la conveniencia, de modo que efectuaría las dinámicas de un ajuste corporal según tal triple objetivo. En la contemporaneidad tecnocientíficamente mediada, observan los autores, se daría la fabricación de un “cuerpo-imagen” que se manifestaría como un “cuerpo-opinión”. Este cuerpo:

No dice la verdad del sujeto (ese aspecto queda reservado, en este plano de las representaciones, al dispositivo informacional-genético, y aun así sólo en algunos usos específicos), sino un cuerpo al que se le hace “performar”, “actuar” un estado posible, representar un papel al que se aspira, que se desea o que se cree que se necesita en un contexto de competencia y de riesgos crecientes (Costa y Rodríguez, 2010, p. 10).

Si bien este nuevo modo de individualización-diferenciación obligatoria y customizadaxi mostraba recién rudimentarios desarrollos en comparación a nuestro tiempo (falta aún casi una década para que se logre secuenciar el ADN humano, hecho que, según Paula Sibilia (2013 [2005]), concretaría una visión del cuerpo como algo reprogramable mediante intervenciones en el código genético), por los años de la muestra las cirugías estéticas, las dietas para adelgazar, las clases de aerobics y las camas solares, entre otras, estaban en boga. Post Human pareciera actuar, así, como una caja de resonancia de estos virajes en la producción contemporánea del cuerpo.

El concepto de posthumano

El texto del curador de Post Human oscila en un registro que combina, por un lado, cierta fascinación por lo que vendrá, presentando el futuro post humano como algo inevitable e inminente; y, por el otro, cierto espanto ante las consecuencias no esperadas, la irracionalidad y el desenfreno con el que la tecnociencia avanza sobre los cuerpos, las subjetividades y la sociedad. Deitch (1992, p. 49 y 51) se preguntaba:

¿Significará el inicio de lo Post Humano una libertad sin precedentes para el individuo y para el artista? (...) ¿O sucederá que todas estas nuevas posibilidades extraordinarias resultarán en una mayor represión social y un impulso hacia la conformidad? (...) ¿O lo harán adoptar una postura más agresiva, explotando la nueva tecnología para crear poblaciones genéticamente mejoradas para la superioridad económica y militar? ¿Podría el mundo evolucionar hacia una situación de pesadilla con Post Humanos nuevos y mejorados en los países ricos que gobiernan a los "viejos humanos" en países donde las nuevas tecnologías no se puedan permitir? Todos estos escenarios siguen sin estar claros.xii

Si bien las preguntas resultan sugerentes y las amenazas sobre las reservas de irracionalidad y distorsión que podrían encabalgarse a los avances de la ciencia y la tecnología son advertidas, en general, el presente es retratado por el curador como un tiempo extraordinario: inaugural, fundante de un tiempo post-humano. Más allá de toda posible sospecha, se presenta como inapelable

No quisiera desestimar el hecho de que "post" resulta el prefijo estrella de la época, bien descriptivo del mood cultural de fines de los '80 e inicios de los '90, período marcado por los debates sobre la posmodernidad y el denominado fin de la historia (Fukuyama, 1989). Aún enmarcado en tales discusiones, el "post" del título de la exposición puede ser leído en sentido bastante literal: es decir, cobra significancia como indicador de mera posterioridad; señala un "después de" o "detrás de" en un orden temporal lineal y monológico.

Resulta elocuente al respecto, mencionar que los créditos del catálogo (p. 146 a 148) se extienden sobre la clásica secuencia visual que ilustra la evolución del mono en humano (un esquema de progresión lineal basado en la falacia extendida de que el hombre desciende del mono). Deitch insiste en que el nuevo paso en la evolución estaría propulsado por el avance científico-tecnológico, como si se tratara de algo lógico y evidente en el proceso de hominización:

A medida que se pueda acceder a tecnologías más poderosas, el siguiente paso lógico podría ser que los miembros de la generación posterior a Jane Fondaxiii quieran crear un niñx genéticamente mejorado que ya incorpore las dotes físicas mejoradas que han logrado años de ejercicio, liposucción e importantes cirugías. ¿Qué tan largo sería el salto para que alguien con un elaborado sistema informático doméstico instale un chip que almacene en su cerebro toda la Enciclopedia Británica y las imágenes de todas las pinturas importantes de la historia del arte? Las disposiciones que pudieran adaptarnos para recibir a la persona poshumana podrían ya estar aquí. (Deitch, 1992, p. 43 y 45)xiv

A tal punto confía el curador en esta inflexión evolutiva, que plantea que la generación siguiente podría ser la última de "humanos puros".

Los debates acerca de lo posthumano se han ramificado en las últimas décadas, surgiendo dentro de este campo de saberes posiciones de las más diversas, entre las que vale incluir a los nuevos materialismos (Coole & Frost, 2010) y a la ontología orientada a objetos (Harman, 2015; Morton, 2019), entre otros. Quizá una de las aristas más extendidas, sea la desarrollada -con sus matices y divergencias- por los diálogos entre figuras ya célebres como Latour (2012 [1991]) Haraway (1995, 2019) o Braidotti (1995). En general, estos autores coinciden en comprender las relaciones natural-artificial de una forma no dualista y no esencialista: ambos elementos serían producto de una redefinición constante, interpenetrada y situada históricamente. De tal modo, la ciencia y la tecnología -así como las transformaciones corporales suscitadas por sus intervenciones- sería considerada parte de tales procesos históricos atravesados siempre por la hibridación. Ahora bien, otro elemento que recorre estos posthumanismos críticos es la ruptura con el excepcionalismo humano, con el especismo, con la visión antropocéntrica: todas ellas se encuentran afectadas en mayor o menor medida, por la crítica al humanismo moderno propia del posestructuralismo francés, como así también por la deconstrucción del proyecto occidental y patriarcal realizada por el pensamiento postcolonial y los feminismos desde los años '80.

Como señala Braidotti (2015), el humanismo proveyó de un modelo corporal e identitario abstracto y universal (básicamente, el hombre blanco de occidente, heterosexual, flaco, profesional y provisto razón y de alguna lengua hegemónica) respecto del cual los "otros" aparecerían marcados por sus diferencias:

sensualizados, racializados, naturalizados. El posthumanismo sería, entonces, no tanto una etapa posterior en la evolución humana abierta por la vía de la ciencia y la tecnología, sino una revisión crítica de las jerarquías ontológicas heredadas y un proyecto alternativo que reconfiguraría tales relaciones de poder (y en el cual la ciencia y la tecnología intervendrían, configurando un espacio más de disputa por los futuros posibles).

Como hemos visto, la exposición *Post Human* pareciera articular un concepto algo más lineal, y desde ya, antropocentrado, de lo posthumano. Vale decir, pareciera recoger algunas de las claves de un discurso específico dentro del espectro de lo posthumano: el del transhumanismo. Según sintetiza uno de sus mayores exponentes, Boltrom (2011), el transhumanismo sostiene que la humanidad está atravesando una transformación por vía tecno-científica hacia una próxima etapa en términos evolutivos. En este esquema, transhumanos serían los seres en transición hacia su conversión en posthumanos. Y posthumano, sería aquel humano que, basándose en el derecho a la libertad individual y al acceso al buen uso de la ciencia y la tecnología, podría transformarse y perfeccionarse a propio gusto.

Las resonancias con el ensayo de Deitch resultan elocuentes: el curador de *Post Human* insiste en reiteradas ocasiones en que los cambios en el patrón tecnocientífico vienen acompañados de una “fuerte sensación de libertad propia para controlar y alterar el propio cuerpo”^{xv}. Así, se interesa principalmente por el ser humano como responsable de su propio destino. Asimismo, celebra a la tecnología como algo peligroso en sus malos usos pero esencialmente neutra y potencialmente auspiciosa. Deitch pareciera compartir así varios de los puntos señalados en la Declaración Transhumanista originalmente redactada en 1998 por un grupo internacional de autores y activistas transhumanistas^{xvi}, modificada a lo largo de los años para ser también adoptada en 2009 por el Consejo de Directores de Humanity^{xvii}.

En la misma, se insiste en que el “mal uso” de las nuevas tecnologías podría aparejar serios riesgos; aún así, la ciencia y la tecnología se conciben esencialmente neutrales y herramientas a disposición de la humanidad para que los individuos (vale destacar, seres humanos, y no los colectivos) puedan utilizar -orientándola adecuadamente- para su mejoramiento con el fin de reducir el sufrimiento involuntario y extender la vida. La teórica italiana Francesca Ferrando (2019), ha señalado que:

El énfasis acrítico en nociones como racionalidad, progreso y optimismo no debería ser inesperado, dado que el transhumanismo no reconoce plenamente la contribución filosófica de la posmodernidad; en cambio, busca sus orígenes en la ciencia y la tecnología, enraizándose filosóficamente en la Ilustración, y por eso no se despoja del humanismo racional. (p. 32)^{xviii}

De tal forma, el transhumanismo contemporáneo podría ser descripto, así pues, tal y como Onishi (2010) propone, como un “ultra-humanismo”, en tanto se erigiría como heredero del proyecto humanista e ilustrado (centrado en los valores de la autonomía, la libertad individual, el progreso y la razón), dejando intacta la centralidad y jerarquía ontológica del humano con respecto a otras especies. En el transhumanismo, “posthumano” sería el humano perfeccionado por vía de las intervenciones científico-tecnológicas. Repercutido entonces, por tales aportes, el concepto de “post humano” problematizado en la exhibición *Post Human* curada por Jeffrey Detich, más que como una perspectiva crítica del humanismo moderno, podría ser abordada como un neomodernismo ultrahumanista que afirmaría un reajuste del universo normativo humanista a la era postindustrial.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos abordado la muestra *Post Human*, con el objetivo de comprender los nuevos imaginarios sociales del cuerpo que la misma modulaba; lo que implicó, asimismo, analizar el lugar que la misma otorgaba a la ciencia y la tecnología en relación a tales cambios sociales, y el concepto de “posthumano” que la misma organizaba. Realizado tal plan de trabajo, y a modo de reflexión final, cabe destacar que la muestra tiene lugar apenas tres años después de la caída del muro de Berlín, y a nivel global avanza el plan

de desmantelamiento de los Estados benefactores según el modelo neoliberal (privatizaciones, flexibilización laboral, desregulación financiera, reducción de las protecciones sociales, etc).

Aquel cuerpo individual de la buena presencia y portador de las facultades personales innatas y adquiridas al que hemos referido, por aquella época se encuentra en vías de adaptarse para competir en un mercado laboral que desplaza oportunidades desde el sector productivo hacia los servicios. Es el tiempo en el que se extiende lo que en términos de Bifo Berardi (2007) podemos llamar “semiocapitalismo recombinante”, ese tipo de reestructuración técnica posindustrial en la que el proceso de trabajo, realizado por el “cognitariado” (una clase de trabajadores digitalizada, virtual, conectada en redes productivas pero desarticulada como clase), consiste, básicamente, en recombinar signos. Los cuerpos de *Post Human* parecieran expresar las tensiones que se dan entre flujos imaginarios, cursos ideológicos e intereses económicos, entre otros, que intervienen en los procesos de construcción subjetiva (y en el campo de formación del deseo); pero fundamentalmente, expresan las dificultades para integrarlos, para vivirlos coherentemente como experiencia corporal, social y subjetiva. De modo tal que, en conjunto, estos nuevos acercamientos artísticos a la figura, que abordaban las fantasías, ansiedades y obsesiones por un cuerpo y por un yo en vías de experimentar cambios radicales en su ajuste a una nueva experiencia social, pueden leerse en la muestra en diálogo con una transfiguración cultural más general, en el que la misma idea realidad -y en consecuencia, de realismo- era reconfigurada por vía tecno-científica.

Así pues, para cerrar este trabajo, cabría interpelar al concepto de “posthumano” que la muestra organiza, marcando las diferencias, tan claramente establecidas por el Foucault de *Historia de la Sexualidad I y II* (2003 [1984]) entre los sistemas de reglas y valores que una sociedad pone en juego en términos de código de comportamiento, por un lado, y las formas de subjetivación y las “prácticas de sí” (los modos en que los sujetos son llamados a constituirse como sujetos y a relacionarse consigo mismo mediante formas determinadas de conocerse, apreciarse, transformarse y perfeccionarse), por el otro. Vale decir, si el relato expositivo reconoce la emergencia de nuevos modelos corporales y de identificación y de nuevas posibilidades abiertas por la ciencia y la tecnología- de modelarse “a gusto” (según una versión de lo posthumano de corte transhumano): ¿qué expresa acerca de los mecanismos de poder que producen -no mediante la prohibición, sino precisamente mediante la afirmación de “prácticas de sí”- tales gustos? ¿Qué dice acerca de las prácticas de poder que organizan los modelos “ajuste” y, fundamentalmente, que motorizan ese *deseo* de ajuste en los individuos? ¿Qué plantea acerca de los sistemas de producción de formas y valores que están en la base de esas conductas de “perfeccionamiento” corporal “post” humano?

Pareciera posible, entonces, leer la muestra a la luz de esta tensión irresuelta: las diferencias formales -o, en otros términos, estéticas- que Jeffrey Deitch reconoce en las “nuevas figuraciones corporales”, se descubren entonces inmediatamente políticas. La muestra expone nuevas formas estéticas de poner el cuerpo en imagen (que expresan nuevos modelos subjetivos y sociales). Y por debajo de ellas, parecieran percibirse también nuevas articulaciones de poder (o lógicas de espaciamento somático, de distribución de las multiplicidades vitales): la emergencia de toda una nueva anatomopolítica del cuerpo. Vale recordar que, en la clase del 17/03/76 reunida en *Defender la Sociedad*, Foucault define la anatomopolítica como un poder internalizado que “hace hacer”, inseparable del deseo que él mismo produce; como una intervención que no opera tanto mediante la penalización y la represión, sino más bien mediante la incitación, la multiplicación, el refuerzo en el plano del deseo, de aquel ya abordado “gobierno de sí”. Pareciera que es el cuerpo como “sen#al de ajuste” del que hablan Costa y Rodri#guez el que emerge en los tiempos de la muestra: los inicios de una de#cada de los '90 que reconfigurara# los flujos del poder internacional, los modos de produccio#n y de sujecio#n subjetiva a los mismos. *Post Human* llega a percibir el giro biotecnolo#gico que avanza en un abordaje del cuerpo como algo plausible de ser disen#ado y perfectible segu#n los modelos corporales hegemo#nicos. Pero adema#s, pareciera evocar las preocupaciones por un cuerpo que, en su exultante libertad para transformarse con las nuevas herramientas a disposicio#n, experimenta tambie#n su gran docilidad, su vulnerabilidad constitutiva a las lo#gicas del poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Berardi, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Bostrom, N. (2011). Una historia del pensamiento transhumanista. *Argumentos de razón técnica*, 14, 157-191.
- Catts, O. y Zurr, I. (2006). Towards a new class of being - the extended Body. *Artnodes*, 6. Doi: 10.7238/a.v0i6.755
- Coole, D. y Frost, S. (2010). Introducing the New Materialisms. En D. Coole y S. Frost (Eds.) *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics* (pp. 1-43). Durham-Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Castoriadis, C. (1993 [1975]). *La institución imaginaria de la sociedad, tomos 1 y 2*. Buenos Aires: Tusquest Editoriales.
- Cooper, M. (2013). *Life as surplus. Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*. United States: University of Washington Press.
- Costa, F. y Rodríguez, P. (2010). La vida como información, el cuerpo como señal de ajuste: los deslizamientos del biopoder en el marco de la gubernamentalidad neoliberal. En V. Lemm (comp.) Michel Foucault: Biopolítica y neoliberalismo (pp. 151-173). Santiago de Chile, Chile: Ed. Universitaria de la Univ. Diego Portales.
- Deitch, J. (1992). *Post human*. Atenas: Cantz/Deste Foundation for Contemporary Art.
- (2016, Primavera). Exhibition Histories. Jeffrey Deitch on "Post Human" in 1992/93. *Spike*, 47. Recuperado de <https://spikeartmagazine.com/articles/exhibition-histories-0>
- Foster, H. (coord.) (1985 [1983]). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, M. (2000). Clase del 17 de marzo de 1976. En F. Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- (2007a) Clase del 14 de Marzo de 1979. En F. Foucault, *El Nacimiento de la Biopolítica, curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2007b) La 'gubernamentalidad'. En G. Giorgi y F. Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (p. 187-215). Buenos Aires: Paidós.
- (2002 [1976]) *Historia de la Sexualidad, 1. La voluntad de Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2003 [1984]) *Historia de la Sexualidad, 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fukuyama, F. (1989, Verano). The End of History?. *The National Interest*, 16, 3-16.
- Guasch, A. M. (1996). El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte. *D'art*, 22, 143-149. Recuperado de <https://tinyurl.com/n7m833mj>
- (2004) Los 'cuerpos' en el arte de la posmodernidad. En P. A. C. Sánchez y M. Á. Hernández-Navarro (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo* (pp. 59-77). Murcia: Cendeac.
- (2006) Los Estudios Visuales. Un estado de la Cuestión. *Arte e Investigación*, 10(5), 1014.
- Haraway Donna (1991). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- (2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra.
- More, M., Vita-More, N., Bostrom, N. et al (1998). *Declaración Transhumanista* (versión adaptada, adoptada por el consejo de editores de Humanity+ en marzo de 2009). Recuperado de <http://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration>
- Morton, T. (2019). *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Buenos Aires: Adirana Hidalgo.
- Jameson (1991 [1984]). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi. Le Breton, D. (2002 [1990]). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Latour, B. (2012 [1991]). *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Liotard, J-F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Marchán Fiz, S. (1994 [1986]). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

- Mitchell, W. J. T. (2016 [1986]). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Moxey, K. (1998). Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales. *Arte e Investigación*, 10(5), 41-59.
- Onishi, B. (2011). Information, bodies and Heidegger: tracing visions of the posthuman. *SOPHIA*, 50(01), 101-112. Doi: 10.1007/s11841-010-0214-4
- Quaranta, D. (2013). *Beyond New Media Art*. Brescia: Link Editions
- Rodríguez, P. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Cactus.
- Rosenblum, R. (2004). Post Human. *Artforum*, Octubre, 43(2). Recuperado de <https://www.artforum.com/print/200408/post-human-7615>
- Shanken, E. (2013). *Inventar el futuro. Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. Nueva York: Departamento de Ficción.
- (2007). Historicizing art and technology: forging a method and firing a canon. En O. Grau (ed.), *Media Art Histories* (pp. 43-70). Cambridge: MIT Press. Recuperado de <https://tinyurl.com/k99wdpar>
- Sibilia, P. (2013 [2005]). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. México: Fondo de cultura económica.
- Williams, R. (2011 [1974]). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós. ----- (2009 [1974]). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

INFORMACIÓN ADICIONAL

Citación/como citar este artículo: Martin, N. (2021). Post Human (1992-1993): Nuevos imaginarios sociales del cuerpo entre el arte, la ciencia y la tecnología. *ReHuSo*, 6(2), 1-17. Recuperado de DOI: 10.5281/zenodo.5519618