

[pp. 1-19]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.01>

PRINCIPIOS ESTÉTICOS DE UN ARTE POSTHUMANISTA

AESTHETIC PRINCIPLES OF A POSTHUMANIST ART

Jordano Hernández

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen: Este estudio plantea si es posible enunciar un arte posthumanista. Para lograr una respuesta, se realizó un análisis de un determinado conjunto de obras y artistas que actúan con esta temática, lo que permite afirmar que se trata de un arte que manifiesta estéticamente las teorías de las doctrinas posthumanas. Se constata en estas prácticas artísticas la existencia de algunos principios estéticos, a saber, el principio de la autoescultura (libertad para proyectarse) y el principio de la pluralización de perspectivas (existencia de perspectivas no-humanas de la realidad y que se pueden expresar artísticamente). Son estos principios que sustentan la elección de determinadas formas artísticas y el uso de ciertas tecnologías con fines estéticos.

Palabras clave: arte contemporánea; posthumano; principios; autoescultura; perspectiva.

Abstract: This study starts from an initial question, which is the possibility of enunciating a post-humanist art. In order to reach an answer, an analysis was carried out of a certain set of works and artists who work with this theme and which allows us to assert that it is an art that aesthetically manifests the theories of post-human doctrines. It was verified in these artistic practices the existence of some aesthetic principles, namely, the principle of self-sculpture (freedom to project oneself) and the principle of pluralization of perspectives (non-human perspectives of reality and that one can express them artistically). These principles underlie the choice of certain artistic forms and the use of certain technologies for aesthetic purposes.

Keywords: contemporary art; post-human; principles; auto-sculpture; perspective

1. Introducción

El objeto de este estudio es reflexionar la obra de arte posthumanista en las artes visuales, lo que a su vez conduce pensar en un arte posthumanista. Como se demostrará a lo largo del texto, habrá artistas que, aún en diferentes lugares, estarán en sus prácticas artísticas trabajando con la problemática posthumanista en concomitancia con los teóricos de esta doctrina que aún están desarrollando sus bases teóricas.

No es fácil conceptualizar el posthumanismo. Existe un consenso entre los expertos de que el posthumanismo y el transhumanismo son teorías difíciles de detallar. Es común encontrar en los diversos autores que investigan este tema (tales como A. Miah, R. Braidot y S. Sorgner), la necesidad de explicar cada matiz del posthumanismo. Esto prueba que aún no es un tema consensuado entre los teóricos. El posthumanismo es una doctrina amplia y ambigua que se divide en varias vertientes. Quizás, el elemento de convergencia que se aprecia entre ellos es una voluntad de ruptura con el humanismo tradicional y una crítica al antropocentrismo (Hernández, 2021: 159). Se presentan como un intento de una descripción no dualista sobre el hombre.

Este estudio no se dedicará a describir las características de cada vertiente. Sólo se mencionarán lo que son, con base en la categorización establecida por Andy Miah (2008), quien la realizó a partir de un análisis histórico del término. A saber: *posthumanismo cultural* (crítica posmoderna filosófica y cultural del humanismo); *posthumanismo filosófico* (además de la crítica filosófica del humanismo, un rechazo del proyecto de la Ilustración en general); *posthumanismo tecnológico* (*transhumanismo*, afirma la transformación radical de las capacidades biológicas y las condiciones sociales humanas a través de la tecnología). Además de estos tres mencionados por Miah, están: el *metahumanismo* (postura intermedia entre el posthumanismo y el transhumanismo); y el *posthumanismo existencial*.

Como resulta, las doctrinas sobre el posthumanismo son variadas. Entonces, para este estudio, se decidió adoptar “posthumanista” como el término que englobaría todos: posthumanismo crítico; posthumanismo filosófico; transhumanismo; metahumanismo; y el posthumanismo existencial. Aquí se está consciente de ser una elección generalizadora. Lo que termina sacrificando la particularidad de cada vertiente. Sin embargo, permite analizar en términos generales un arte inspirado en estas doctrinas, sin perderse en minucias y que permitirá un discurso textual más fluido.

El presente estudio propone manejar las obras de arte posthumanistas desde una óptica diferente a las relaciones entre arte y tecnología, arte y ética, o arte e identidad, aspectos que acostumbra ser analizados por la literatura especializada. Así, aquí se busca analizarlos desde un punto de vista de sus postulados estéticos. Cómo el arte contemporáneo representa con sensibilidad las doctrinas posthumanistas. Para lograr este alcance, a semejanza de un estudio etnográfico, se analizó, estudió y visualizó diversas prácticas artísticas posthumanistas. Se leyó y vio varias

entrevistas a artistas para comprender mejor y fielmente la propuesta estética poshumanista. A partir de la información recogida, se prosiguió una reflexión filosófica y se observó que surgían algunos principios como fundamento de tales prácticas artísticas: principio de autoescultura y pluralización de perspectivas.

El trabajo se estructura de la siguiente manera: las dos primeras partes investigan las condiciones de posibilidad de afirmación de un arte poshumanista, no como movimiento artístico sino como práctica artística contemporánea que manifiesta doctrinas poshumanistas. La tercera y cuarta parte están dedicadas a los postulados estéticos del arte poshumanista: la autoescultura y la pluralización de perspectivas. En estas secciones se presentarán algunos artistas, sus ideas y obras de arte, no como ilustración o validación del argumento, sino como punto de partida para la reflexión y el debate aquí propuestos.

2. Las condiciones para el advenimiento de un arte posthumanista

La primera pregunta es si existe la posibilidad de hablar de un arte posthumanista. Este estudio asume una respuesta positiva a dicha pregunta, es decir, existe un arte posthumanista con sus propios valores e ideales, éticos y estéticos. En *Culturas e artes do pós-humano* (2003), Lucia Santaella discute el proceso por el que ha pasado el Arte, desde el Renacimiento hasta nuestros días, y que corrobora para la génesis de la realización de un arte posthumanista. De este proceso, se destaca tres aspectos señalados por la autora: la hibridación (una especie de bricolaje) de las artes; la exploración de las tecnologías contemporáneas con fines artísticos; y la emergencia del cuerpo en el arte.

La hibridación es el uso de diversos soportes, materiales y técnicas, como el collage, para producir una obra. Como explica la autora:

“Hay muchas artes que son híbridas por su propia naturaleza: el teatro, la ópera, la performance son las más obvias. Híbridos, en este contexto, significa lenguajes y medios que se mezclan, componiendo un todo mezclado e interconectado de sistemas de signos que se unen para formar una sintaxis integrada. [...] En este territorio, los procesos de intersemiosis se iniciaron en las vanguardias estéticas de principios del siglo XX. Desde entonces, estos procedimientos se fueron acentuando hasta alcanzar niveles tan intrincados como para pulverizar y poner en cuestión el propio concepto de artes plásticas. (Santaella, 2003: 135)

El segundo punto es la asimilación de las nuevas tecnologías en el quehacer artístico. Ahora bien, recuerda la autora que siempre ha existido la técnica para producir arte. Sin embargo, debido a la Revolución Industrial, Santaella entiende el fin de la exclusividad de la artesanía en las artes y el surgimiento de las artes tecnológicas, como en el caso de la cámara fotográfica – la máquina –, que supondrá una ruptura de la premisa humana de reproducir imágenes. El arte tecnológico surge como aquel en el que el artista produce su obra mediante dispositivos

maquínicos. Aunque en los años 50 y 60 del siglo XX, movimientos como Fluxus y otros adoptaron una postura crítica y satírica hacia la máquina, induciendo a la sociedad de la época a reflexionar su actual estado *high tech*. El hecho es que surge ingenieros-artistas que revelan el potencial creativo en el uso de la tecnología de vanguardia con la aplicación de modelos matemáticos y científicos.

El uso de herramientas tecnológicas más recientes como: digital; realidad virtual; ingeniería genética; computacional abrió nuevos horizontes para la creación artística e hizo posible el surgimiento del ciberarte, el bioarte, el arte robótico y otras formas de expresión artística. La alianza entre arte y tecnología, con fines artísticos, permitió explorar nuevas formas de experimentar la sensorialidad y la sensibilidad. Como explica Santaella “lejos de apropiarse de los dispositivos tecnológicos como simples medios o incluso como extensiones sensoriales, los artistas llevan hasta sus últimas consecuencias su carácter de prótesis corporales y mentales expansivas, capaces incluso de transmutar nuestro sistema nervioso, sensorial y cognitivo”. (2003: 180)

El tercer, y último punto, que pone de relieve *Culturas a arte do pós-humano* es el movimiento del Arte de volverse hacia el cuerpo, es decir, el propio cuerpo del artista se ha convertido en el soporte de la obra de arte. En el arte, toda la tradición hasta el siglo XIX, miraba el cuerpo como el contenido de la representación visual. Inicialmente objeto de su obra, el cuerpo del artista pasó a ser el sujeto, la fuente primaria de sus obras (Santaella, 2003: 251). De representación mimética, el cuerpo humano pasó a ser torcido, deconstruido con el arte de vanguardia. El marco del cuadro era un límite que había que romper, porque los lienzos ya no podían con él. Se emancipa de él y pasa al propio cuerpo del artista, es decir, su piel se transforma en un lienzo sobre el que trabajar. Si antes los sentidos más utilizados por un artista en su obra eran la vista y el tacto, ahora interviene todo el conjunto somático.

El arte visual del siglo XX está señalado por el arte de la performance, en el que su objeto era el cuerpo en acción, convirtiéndose más tarde el propio cuerpo en objeto en el arte. Pero no se detuvo aquí. Se produce otro movimiento: de volver al cuerpo biológico. Se sigue explorando el cuerpo, en adelante en una dirección hacia el interior, sin ninguna connotación espiritual o moral. A fin de alcanzar al núcleo de la subjetividad y la identidad del hombre, que se comprende como vinculado al cuerpo, o no. Al igual que el cuerpo, la subjetividad y la identidad también pueden ser subyugadas, modificadas, reconstruidas por el acto de la voluntad del sujeto. Este es el busilis, la subjetividad se ha convertido en un objeto manejable. La postura de volverse hacia el cuerpo somático es la exploración y manipulación del cuerpo como parte visible y tocable de la identidad y la subjetividad. Modificar y reconstruir el cuerpo es, de hecho, modificar y reconstruir el “yo” y su identidad. Se transforma en un proceso orgánico, o sea, una humanidad que muere y otra se rehace. Conduce a la inexorable pregunta antropológica: ¿qué significa ser humano?

Lo que se ha pretendido hasta aquí ha sido mostrar un panorama en el que se inscribe y se realiza el arte posthumanista. Además, estos tres puntos forman un escenario que permite comprender la afirmación de un arte posthumanista y sus principios.

3. El arte como manifestación de las doctrinas posthumanistas

La pregunta presentada es: ¿qué significa un arte posthumanista? Es algo difícil de conceptualizar, como bien han expuesto Kordic et al. (2016) “definir el arte posthumanista es definir el posthumanismo que, como puede verse, no tiene un significado único y cohesionado”¹. El arte posthumanista está intrínsecamente relacionado con las doctrinas posthumanistas que pretenden reescribir la definición misma de ser humano, ya sea a través de una reconstrucción orgánico-máquica del cuerpo físico, ya sea a través de la conformación del yo-psicológico y la expansión de la identidad. Según Ardenne (2004: 28), “lo *‘posthumano’*, entendido así, es el futuro de lo humano sin lo humano, más bien, con él en términos de mutación realizada”.

De ese modo, se entiende por arte posthumanista, en esta investigación, todas aquellas manifestaciones artísticas que expresan, a través de la sensibilidad, las doctrinas posthumanistas de rechazo al pensamiento humanista tradicional, superando las certezas metafísicas y sus universales antropológicos, en el que el cuerpo es una realidad dúctil, susceptible de ser transformada y reconstruida, y así ampliar el concepto de individuo, o hacerlo fluido, a nuevas y diferentes identidades. El arte posthumanista es la propuesta de otra sensibilidad relacional, en la que los seres humanos ya no se ven a sí mismos como una especie exclusiva, sino que son invitados a una nueva relación consigo mismos; con otras especies; con el medioambiente; con las máquinas; y con el cosmos. Esta sensibilidad sólo puede alcanzarse con la transformación de la naturaleza biológica heredada (visión postdarwinista) o con la superación del restringido concepto ilustrado del Hombre (visión no antropocéntrica). Se trata de una propuesta estética que se caracteriza más por el aspecto instructivo, educativo, que por la contemplación de una belleza, ya sea humana o natural.

La finalidad de todo concepto es dar forma, concebir una idea y termina por organizar y fijar las directrices de un pensamiento. Sin embargo, la variedad de artistas, formas, obras y temas hace que el arte posthumanista no sea homogéneo, por lo que se presenta como un desafío al concepto anteriormente planteado. Aún así, ayuda a orientar en este estudio. En cierto sentido, esto es lo que Andy Miah (2012) ha logrado en *Bioarte: actuación transhumana y posthumana*. Él parte de una definición de bioarte para identificar temas comunes entre el arte transhumanista y el posthumano. A continuación, interpreta algunas obras que le llevan a rechazar la definición colectiva de bioarte para llamar la atención sobre su contexto sociopolítico y bioético. Su proyecto consiste en interpretar el bioarte desde la perspectiva del pensamiento transhumanista y posthumanista.

1. En original: To define posthumanist art is to define posthumanism which, as it may, does not have a single, cohesive meaning.

Miah propone distinguir el arte transhumanista como aquel relacionado con las obras de arte que abogan por la transgresión de los límites biológicos a través de la ciencia y la tecnología; y el arte posthumano serían las prácticas artísticas que pretenden examinar las implicaciones sociopolíticas de tales modificaciones y las nuevas relaciones biopolíticas. Según entiende el autor inglés, el bioarte se situaría en la intersección de estas dos artes (2012: 88). Este punto en común que justificaría una obra de arte bajo la denominación de bioarte. La intersección entre el arte transhumanista y el arte posthumano sería considerar lo que puede cambiar en la humanidad, por consiguiente en la biósfera en la que habitan las personas.

La cita a la investigación de Miah está justificada porque señala dos cosas importantes. La primera es la observación de que la diversidad de artistas, temas, medios y obras hace difícil llegar a una definición colectiva, por lo que es necesario examinar a cada artista y obra. La segunda es que sería un error afirmar que los artistas cuya obra puede interpretarse como arte posthumanista pretendían explícitamente establecer una conexión con los conceptos de transhumano y posthumano. Ahora bien, muchos de los teóricos pioneros de la doctrina posthumanista (como F. M. Esfandiary; N. Vita-More; M. Minsk; Ihab Hassan; Donna Haraway; y N. K. Hayles.) fueron coetáneos de los artistas que comenzaban sus experimentos con el uso de la ciencia y la tecnología, como en el caso de Sterlac y ORLAN. El autor inglés recuerda la dificultad de afirmar que estos artistas pueden describirse como típicos del pensamiento posthumanista.

Más adelante se verá que algunos artistas no se perciben como posthumanos, a pesar de ser conscientes de actuar con una estética posthumanista. Por otro lado, hay artistas que se sienten pertenecientes a una especie no-humana, como el caso del músico español Kai Landre que se entiende a sí mismo como cyborg, o Manel Àguas (Manel Muñoz) que prefiere el término transespecie porque connota una visión más amplia, que alcanza otras percepciones de la realidad. No obstante, el objetivo de esta reflexión no es categorizar obras y artistas por grupos *trans*, *meta* o *posthumanos*, ni por aquellos que se autoafirman ni por otros que, aunque no renieguen de su carácter de humanidad, pueden tener su obra clasificada en la temática posthumanista. De hecho, a partir del establecimiento de un diálogo con artistas y obras que abordan el tema posthumanista en el arte, fue posible comprender el pensamiento que lo impregna. El presente estudio, en lugar de tratar a cada artista u obra de manera particular, aborda varias obras de arte contemporáneo como un todo, y al ponerlas en diálogo fue posible percibir la presencia de algunos principios que subyacen en ellas. Aquí se plantea dos de ellos: el principio de la autoescultura y el principio de la pluralización de perspectivas.

4. Principio de la autoescultura

En 2018, en la ciudad de Barcelona, el joven artista Joe Dekni realizó una performance en la que implantó un dispositivo tecnológico en sus pómulos. Este dispositivo le permite desarrollar la

capacidad de ecolocalización², es decir, sentir las vibraciones de su entorno. La performance en forma de cirugía contó con la presencia de invitados, música e instalación audiovisual. Según Fénix Binário, el ingeniero mecatrónico y director de *Cyborg Foundation Labs* que ayudó a implantar el nuevo órgano en Dekni, el gran objetivo es el poder de diseñarse a sí mismo. La propia carne del joven artista se transforma en la materia prima de su actuación. Esto demuestra la mentalidad moderna de la carne humana como objeto experimentable y modificable³.

La performance de Dekni es una ilustración viva de lo que Paul Ardenne nombró de principio de la autoescultura. Es decir, un medio de recreación, de adecuación del cuerpo (2004, p.26). Desafortunadamente, el pensador francés no profundiza demasiado en este principio, pero se observa que desde el punto de vista del artista hay un nuevo gesto que apunta a la reconstrucción del cuerpo. En virtud de ello, se entiende el papel de instrumento que la ciencia y la tecnología desempeñan para varios artistas (tales como Moon Ribas, Neil Harbisson, Kai Landre y otros), como posibilidad de autoesculpirse.

Para comprender el principio de la autoescultura, es interesante analizar esta forma artística (la escultura) que es recurrente en el arte posthumanista. El origen de esculpir procede del latín *scalpĕre* (cortar, tallar) y con el paso de los años el lenguaje coloquial la ha transformado en *sculpĕre*. Al principio ambas palabras coexisten hasta que poco a poco *sculpĕre* empieza a denotar esculpir, mientras que *scalpĕre* mantiene su significado original de cortar, hacer una incisión. En definitiva, lo que resulta evidente es que esculpir es un acto de cortar algo, de hacer una incisión. Tanto es así que Plinio el Viejo distinguía la escultura en tres categorías: la escultura en sentido estricto (esculpir mármol y piedra); el arte de cincelar metales, como el bronce; y la plástica, entendida como el arte de modelar arcilla o yeso. Así, según la distinción de Plinio el Viejo, la escultura, a excepción del modelado, contiene intrínsecamente la acción de tallar. La sensación que se tiene es que el acto de esculpir tiene una cualidad destructiva, que es necesario tallar algo, sustraer su exceso para construir, para transformar.

Medio siglo antes que Dekni, la artista plástica francesa ORLAN (Mireille Suzanne Francette Porte) utilizaba la cirugía plástica como experimento estético. Una de las pioneras en esculpir su propia carne. Contemporánea el arte corporal (*bodyart*), ORLAN define su obra artística como Arte Carnal, es también la creadora del Manifiesto del Arte Carnal (*L'Art Charnel*) que define

2. La ecolocalización es un sentido existente en algunos animales, como murciélagos, delfines, ballenas y otros, que permite reconocer el entorno sin ayuda de la vista. El animal emite una onda sonora que choca contra un objeto, produciendo un eco que proporciona información sobre la distancia y el tamaño de ese objeto.

3. Un ejemplo es el *bodyhacking*, un tipo de grupo que cree que puede cambiar activamente el cuerpo o la mente de una persona para que refleje mejor su creencia sobre cuál sería su “yo ideal”. Sus adeptos se identifican como *body-hackers* (*biohacker* o *grinders*), insertándose bajo la piel desde dispositivos de seguimiento e imanes hasta baterías y etiquetas de transmisión por radio.

como “una obra de autorretrato en el sentido clásico, pero con medios tecnológicos propios de su época. Oscila entre la desfiguración y la refiguración”⁴ (ORLAN, [s.d.]). El objetivo de Arte Carnal no es el resultado quirúrgico plástico final, al contrario, es una crítica de los cánones de belleza. ORLAN hace un arte provocador, una invitación a reflexionar sobre el estatus del cuerpo, en especial del cuerpo femenino, que fue y es idealizado por diferentes grupos sociales.

ORLAN define su práctica artística como un autorretrato. Tanto es así que en *La reencarnación de Sainte ORLAN* (1971) su serie de nueve cirugías-performance (cirugías plásticas) a las que se sometió, tuvo como paradigma el rostro de la joven de *El nacimiento de Venus* (1483), la *Gioconda* y Nefertiti. ORLAN puede mirarla pintura, pero su práctica es semejante al de una escultora. Puesto que ella esculpe su propio rostro, sustraerlo, transformarlo, algo inherente de la escultura. Incluso porque la idea de carne está presente en el propio nombre de la obra. La obra *Cuerpo en cuarentena* está compuesta por cuarenta autorretratos que revelan los resultados de las cirugías desde el primer hasta el cuadragésimo día. Esta obra muestra que el material de su propia obra de arte es su cuerpo/carne, un cuerpo esculpido, deformado, subyugado. Es posible seguir su proceso de curación, ver las hinchazones y hematomas, las huellas del bisturí. *Cuerpo en cuarentena* presenta el lado omitido por la industria de la belleza.

Hay una razón para todo esto, ORLAN está lejos de ser sadomasoquista, al revés, uno de sus lemas es: *à bas la douleur!* (¡abajo el dolor!), ya que el dolor es anacrónico en su opinión. Otra performance, *Le Drapé-le Baroque* (1979), es muy representativa de las ideas de la artista francesa. En esta performance, ORLAN se cubre por entera con una voluminosa indumentaria blanca, repleto de drapeados. ORLAN es transportada por cuatro hombres en un tipo de paso, en una evidente referencia a las procesiones con estatuas de santos. Luego la bajan y poco a poco ella se va desnudando, primero la cabeza, dejando al descubierto su pelo, a continuación uno de sus pechos queda al descubierto. Las performances *Vierge noire manipulant la croix blanche et la croire noire* n° 24 (1983) y *Vierge blanche aux deux croix et regard en coin* (1983), retoman la misma idea que la anterior, en un contraste entre el exceso de ropa y la desnudez. ¿Estaría la artista realizando algún tipo de profanación? Según ORLAN, el cristianismo sacralizó el cuerpo y, a su vez, negó la existencia de un cuerpo-placer sustituyéndolo por un cuerpo-culpa, condenado al sufrimiento. La dramatización en *Le Drapé-le Baroque* expresa la profanación del cuerpo, una profanación en el término de Agamben. Según ese filósofo, profanar es restituir al libre uso de los hombres, al uso común, lo que había sido sacralizado, es decir, separado a lo divino (Agamben, 2009: 45). El interés de la artista francesa es el placer corporal. Sus palabras son: “Creo que no soy más que un cuerpo. Totalmente un cuerpo” (Grigg Edo, 2017) y convirtió el cuerpo en su arte, o como aseveró Markarian (2017), dramatizó su cuerpo transformándolo en una estatua de sí misma.

4. En original: L’Art Charnel est un travail d’autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration.

Otros artistas que representan el principio de la autoescultura son los pertenecientes a la *Transpecies Society*, como Neil Harbisson, Moon Ribas y Manel De Águas. Estos tres artistas tienen la peculiaridad de identificarse como cyborg, o transespecies, es decir, no se perciben a sí mismos como humanos. La *Transpecies Society* forma parte de la Fundación Cyborg, que reivindica el derecho a “diseñarse a sí mismo”, o sea, la soberanía corporal para implantarse tecnología en el cuerpo sin ninguna razón médica que lo justifique. Dibujarse a sí mismo es una metáfora del principio de la autoescultura. Sólo que ahora con otra acepción del término escultura: el arte de modelar.

En principio, el arte ciborg, entendido aquí como una rama del arte posthumanista, no sustrae nada de la materia (en este caso el cuerpo humano), el único corte sería el quirúrgico para añadir algo. En este punto se hace necesario volver una vez más a la teoría de la escultura y recordar el breve tratado de Leon Battista Alberti, *Della statua* (1462). Alberti distingue tres tipos de escultores, aquí sólo se comentará el tercero: los artistas que crean sólo añadiendo materia, por ejemplo, los que trabajan la plata. Verosímil a los artistas transespecies en los que lo que se añade es un artificio técnico. De este modo, el arte ciborg es el movimiento artístico en el que, mediante la tecnología, los artistas esculpen la extensión de sus sentidos más allá de sus propios límites físicos.

Neil Harbisson, artista anglo-catalán, incorpora en sí un dispositivo llamado *eyeborg*. El *eyeborg* es un sensor en forma de antena que reproduce en sonidos los colores directamente frente a sus ojos; es decir, le permite oír los colores, llegando a distinguir hasta 60 tonalidades de un mismo color. Harbisson entiende el ciborgismo como el arte de crear tus propios sentidos transformando todo lo perceptible en arte: la “antena es una obra de arte y modificar tus sentidos es un movimiento artístico. Es tratar tu propio cuerpo como la escultura” (Barbato, 2014)⁵. Las palabras de Harbisson no son simples analogías, sino que hace patente la idea del cuerpo como objeto escultórico, modelable y, por qué no, que se puede manipular. Volverá a repetir esta idea en otro momento, añadiendo nuevos elementos:

Crear tus propios órganos cibernéticos es una forma de esculpir tu propio cuerpo. La diferencia es que en vez de esculpir con piedra, latón o madera, ahora esculpimos con hueso, titanio y alambres. Otra diferencia es que la escultura es viva e interactiva. El artista es al mismo tiempo la obra de arte, y la vida cotidiana se convierte en la representación. No tengo partes del cuerpo artificiales, sino artísticas. (Harbisson, 2015).⁶

5. En original: The antenna is an art work and modifying your senses is an art movement. It's treating your own body as the sculpture.

6. En original: The creation of one own's cybernetic organs is a form of sculpturing one's own body. The difference is that instead of sculpturing with stone, brass or wood, we are now sculpturing with bones, titanium and wires. Another difference is that the sculpture is alive and interactive. The artist is at the same time the artwork, and daily life becomes the performance. I don't have artificial body parts, I have artistic body parts.

Este juicio, de esculpir el cuerpo con la implantación de tecnología para trascender los sentidos, por parte de Harbisson se basa en el supuesto darwiniano de la evolución de la humanidad, en el que el hombre estaría en constante evolución. Así, justificaría la expansión de los sentidos y, consecuentemente, de la percepción. Es importante destacar que, para Neil Harbisson, se trata de una declaración artística, el *eyeborg* es un dispositivo que expande sus sentidos y le permite expresarse artísticamente de una manera diferente.

La distinción de esculpirse, entre el artista anglo-catalán y la artista francesa, es que para esta última se trataba de una mimesis de los iconos de la belleza femenina en el arte occidental, mientras que para el primero esculpir el cuerpo es el medio de esculpir la mente. La creación de nuevos sentidos permite al sujeto nuevas percepciones y la remodelación de su mente. Cada vez que el hombre anhela cambiar algo que le es interno lo hace siempre por medio de alguna alteración visiblemente externa, y nótese que lo hace por necesidad existencial. Así, para provocar una transformación interna en la forma de percibir la realidad, Harbisson defiende una modificación corporal en nuevas formas de trascender los sentidos.

Manel De Aguas (o Manel Muñoz), artista transespecie catalán, es otro que comparte la misma idea que Neil Harbisson, que la creación de órganos cibernéticos es una manera de crear una nueva percepción y modificar la mente. A través de su perspectiva de fotógrafo, asemeja el cerebro a una cámara. Al igual que en la fotografía, que literalmente significa escritura de la luz, la nueva percepción desempeñaría el papel de la luz en el cuarto oscuro, creando una nueva grafía en el cerebro. De Aguas, por ejemplo, tiene en su cuerpo un órgano sensorial barométrico que le permite percibir los cambios de presión atmosférica en su cuerpo, precisamente en su cráneo. La razón que le hizo añadir un dispositivo cibernético a su cuerpo es una razón volitiva, por elección de vida. Según De Aguas, la unión entre biología y tecnología se da en el hombre como un proceso casi natural, porque la sociedad contemporánea ya la utiliza como una extensión del cuerpo. Es un estilo de vida en el que se tendría la libertad de elegir o no incorporarla. Para él, no se trata sólo de agregar tecnología, lo hizo, principalmente por voluntad artística: “crear una nueva percepción como forma de arte: fue y es una curiosidad artística” (Ferrera, 2018). De Aguas está acentuando ser un acto voluntario, que el sujeto se provoca a sí mismo.

Al igual que Harbisson y Manel De Águas, la coreógrafa catalana Moon Ribas también ha instalado un dispositivo cibernético como parte orgánica de su cuerpo. Se trata de un sensor sísmico, al principio insertado en el codo y más tarde en los pies. Se llama Sentido Sísmico y, como su nombre indica, le permite percibir en tiempo real todos los terremotos que se producen en la Tierra mediante vibraciones. Para Ribas dibujarse a sí mismo, autoesculpirse, nunca estuvo basado en un anhelo de mejorar las capacidades, de ser mejor, ni por una necesidad epistemológica de saber cosas. Pero en sentir, ésta es la palabra clave en Ribas. La alternativa de crear o añadir nuevos sentidos al cuerpo a través de la tecnología está relacionada con la exploración de nuevas experiencias.

En Ribas esta opción artística es evidente. La danza es el arte del movimiento. El deseo de modificar su cuerpo es fruto de la fascinación por el movimiento y sus espectáculos son el resultado directo de la interacción entre el movimiento de las placas tectónicas. Ribas, al igual que sus colegas antes mencionados, tiene la convicción de que esculpiendo su propio cuerpo logrará la modificación de la mente, su motivación es artística: como un arte en sí mismo.

Por último, el artista de performance Sterlac (Stelios Arcadiou) que en 2007 ha creado, mediante cultivo celular, una prótesis de oreja humana y que posteriormente se la implantó en el brazo izquierdo. Conocido como *Extraear*, el proyecto estaba conectado a un módem y un ordenador, capaz de transmitir sonidos de audio. Según el artista, el oído no es sólo un órgano de la audición, sino también del equilibrio, y una tercera oreja apuntaría a excesos visuales y anatómicos, así como a una reorientación del cuerpo. Sterlac no se entiende ni como cyborg ni como transespecie. Se rige por el interés del uso del cuerpo como medio directo de expresión. Tiene una interpretación del cuerpo como estructura sistémica, una máquina. No se trata de comparar el cuerpo del hombre con una máquina, él lo entiende como un sistema operativo ampliado, no sólo como una entidad psicobiológica. El cuerpo es una mera “criatura química de carbono”, que se vuelve obsoleta y condiciona el comportamiento agresivo. La razón por la que Sterlac recurre a la tecnología es obtener una mejora, un análisis del diseño evolutivo del cuerpo humano.

El anhelo de Sterlac por esculpir el cuerpo humano está impulsado por el deseo de deconstruir la arquitectura evolutiva (nombrado así por él), para modificar, ampliar, mejorar y aumentar las capacidades del cuerpo con el acoplamiento de la tecnología. También quiere proyectar su presencia física en otros lugares. Sus ideas transmiten la sensación de la existencia de alguna carencia corporal que puede resolverse mediante la autoescultura. En resumen, para Sterlac el cuerpo es un sistema vivo que puede esculpirse.

El elenco de estos artistas, con su diversidad de trabajos, permite identificar la práctica del principio de la autoescultura. En efecto, si esculpir es cortar algo, moldearlo, ¿qué es lo que se talla en la obra de arte posthumanista? Sea cual sea el anhelo o la razón artística, lo cierto es que el arte posthumanista propone la ductilidad corporal del hombre. Esculpe literalmente al hombre con un cuerpo reconstituido, reinventado. Se ha convertido en un material como la piedra, el metal, la madera o cualquier otro material. Como ha sintetizado Rodolfo Wenger (2011), en estas manifestaciones artísticas el cuerpo pasa de una realidad estable a un proyecto maleable en el que el cuerpo posthumano es el término medio entre lo orgánico y la máquina.

5. Principio de la pluralización de perspectivas

Las obras de arte posthumanistas, así como las doctrinas posthumanistas, postulan la descentralización del hombre del centro del universo. Kordric et al. (2016) comentan que la teoría posthumanista contemporánea adopta una visión objetivada y post-antropocéntrica del avance humano, defendiendo el papel activo de los agentes no-humanos. A pesar de utilizar el

recurso de una conceptualización negativa, es decir, afirma al otro desde lo que no es, en este caso no-humano, se refiere a animales, vegetales, máquinas, robots entre otros. El tema del debate es que ya no habría distinción entre lo humano y lo animal, lo artificial y lo natural.

Antes de desarrollar el significado de este postulado para el arte posthumanista, se hará algunas consideraciones de la teología de Narsai. Narsai fue un teólogo sirio-cristiano perteneciente a la tradición antioquena. Él pronunció una serie de homilías durante el siglo V en las que considera el estatus del hombre en el orden de la creación, especialmente el aspecto de ser imagen de Dios. En la Antigüedad era común que las ciudades tuvieran una estatua o algún otro símbolo que representara la presencia del soberano en ese lugar. Era el vínculo del lugar con el soberano. Narsai interpretará el texto de Génesis 1:26, del hombre creado a imagen y semejanza de su Creador a partir de la óptica de que el hombre fue puesto en el mundo por el Creador como imagen visible de su divinidad trascendente. Toda la creación, de esta forma, miraría al hombre e identificaría en él el camino para conocer, amar y servir a Dios (McLeod, 1995: 39). El ser humano como imagen sería el vínculo entre el universo y el Creador.

Es evidente que las teorías posthumanistas discreparían de la concepción de Narsai, no por razones teológicas o ateológicas. Lo que se postula hoy en día es que el hombre no es el centro del universo, es más, no es el centro de nada. Tampoco es la imagen de nadie, salvo quizá de sí mismo. La filosofía, la Teología y, en cierta medida, las Bellas Artes, son cuestionadas por el pensamiento posthumanista por haber propagado una imagen soberana y antropocéntrica del hombre. Ciertos artistas, como el peruano Luis Enrique Zela-Koort Accinelli, sostiene que la cultura humana es un culto al hombre y su relación con el mundo se caracteriza por la dominación. La propuesta artística de Zela-Koort es deconstruir las dinámicas conceptuales del Antropoceno entre cultura y naturaleza, natural y artificial. Su obra *Singularidades* (2018), por ejemplo, mediante herramientas de inteligencia artificial e impresión 3D, viene a indagar si la creación artística es una exclusividad humana, si se puede pensar en la posibilidad de una estética de un artista no-humano.

En general, la sentencia de Protágoras “el hombre es la medida de todas las cosas” será rechazada por los adeptos del posthumanismo. Porque, al fin, lo que quiere el hombre es darse aires de grandeza. Se trata de una creencia humanista que hoy estaría en descrédito, o mejor dicho, en crisis (Raniseh y Sorgner, 2014: 16). La verdadera crítica se dirige a toda la tradición de pensamiento occidental. Sin embargo, no es Protágoras el blanco de las críticas de los teóricos posthumanistas, sino el filósofo moderno René Descartes, responsable de la razón moderna. Razón que escindió la realidad en sujeto/objeto, en la que la Naturaleza se convirtió en un simple objeto de análisis, a investigar, a describir, un juguete en manos humanas. Además, Descartes es visto, junto con Kant, como uno de los principales representantes de una antropología dualista en la que el ser humano es descrito como poseedor de un cuerpo material con un alma inmaterial y la razón, perteneciente al dominio del alma, gana relevancia sobre lo sensual. (Sorgner, 2014: 33). Esta filosofía estaría en el origen del Humanismo de los tiempos modernos.

Como ya se dijo, las teorías posthumanistas propagan una postura anti-anropocéntrica, en la que es necesario desplazar el hombre del centro del universo, que él mismo se situó. Es asumir la diversidad de especies y, en consecuencia, de perspectivas sobre la realidad.

¿Cómo se demuestra artísticamente esta actitud de descentralización de lo humano? La obra *The Lizard Gaze* (2016), de la artista multimedia Kristina Pulejkova, puede ser útil como representación de lo que aquí se argumenta. *The Lizard Gaze* es una videoinstalación que une infografía, objetos de impresoras 3D, presentados en un tono serio y un poco de humor. La obra de Pulejkova comienza con la interrogación: “¿Te has preguntado alguna vez dónde está el placer de la forma?(*you asked where is the pleasure in form?*). De fondo se oye el sonido del mar. Pulejkova hace referencia al mito del nacimiento de Afrodita y, por tanto, a toda la cultura clásica grecorromana, pilar fundamental de la cultura occidental. El cuestionamiento inicial de *The Lizard Gaze* trae el antiguo debate sobre la cuestión de la forma. A continuación, la videoinstalación presenta cabezas de esculturas femeninas griegas, realizadas mediante impresoras 3D y otras en piedra. Continúa con la reflexión de que el ser humano ha visto la belleza de la forma dispuesta en proporción. Después aparecen los protagonistas de la obra, dos lagartos, al principio como modelos mecánicos, semejantes a un juguete, y después en animación en 3D. Están dialogando y deciden explorar, entrar en la cabeza de Afrodita para inspeccionarla por dentro. Entrar en Afrodita es entrar en la realidad de la forma. Los lagartos están dentro de la forma para juzgar la belleza, pero no hay belleza: “a veces una forma puede ser sólo una cáscara y muy transparente” (*sometimes a shape can be just a husk and ful transparent*) dirá el lagarto. Están en una especie de trabajo de investigación, analizan, buscan internamente. Pulejkova acentúa que el lagarto conoce táctilmente, conoce caminando. Son lagartos exploradores.

La exploración de los lagartos en *The Lizard Gaze* concluye con ellos en la playa junto a una cabeza de mujer y una réplica de la Venus de Milo tendida en la arena, con la cámara alejándose de ellos hacia el mar. En ese momento, uno de los lagartos declara: “Inspeccionen el interior. Encuentren la belleza en el terreno” (*Inspect their sides. Find beauty in terrain*). Se podría decir mucho sobre la obra, pero la cuestión es que para Pulejkova el mundo está hecho de múltiples realidades, no sólo de las que pertenecen al punto de vista del hombre y su interpretación. Los lagartos, según la artista, son la representación simbólica del otro, de una mirada no-humana sobre el arte. Hay que tener en cuenta que para la estética clásica, los sentidos para captar la belleza son el oído y la vista, en *The Lizard Gaze* los protagonistas conocen y sienten la belleza táctilmente. Por eso el caminar de los lagartos, en un acto peripatético, refuerza la idea de que la percepción de la belleza también puede ser distinta porque el sentido utilizado es distinto.

En *The Lizard Gaze*, los lagartos son animales, pero también son presentados como máquinas. La obra juega precisamente con lo natural/artificial, lo no-humano, y con que cada uno tiene una visión del mundo. Pretende presentar que existe una pluralidad de perspectivas y que la humana es una entre muchas. Las obras de Kristina Pulejkova, en general, demuestran una preocupación por la cuestión medioambiental, por lo que propone una “tecnología inmersiva”. Estar dentro

de la cabeza de la escultura femenina, así como de los lagartos, es proponer que el público también lo esté, que experimente una visión diferente de la suya. Por eso, la artista utiliza la tecnología como herramienta, ofrece nuevas formas de percibir las cosas, una especie de trascender la percepción humana con el fin de provocar un cambio en la visión del mundo. Una visión distinta de la antropocéntrica y, quizá lo más importante, para permitir la aproximación y el reconocimiento del otro.

El arte posthumanista entiende que existe otro, un otro no-humano, que a su vez tiene su propia perspectiva del mundo y de la realidad, distinta de la percepción humana. La propia naturaleza, a veces llamada universo o cosmos, también sería un Otro, es decir, un *alterego*. La tecnología también es un Otro. Es la diversidad de las especies. Kordic et al. lo llaman “pluralización de la perspectiva” en las estructuras de la subjetividad y del conocimiento. No se trata de rechazar o erradicar la visión del mundo del hombre, sino de ampliarla, en la que la perspectiva humana sería una más entre muchas. En palabras de estos autores, los artistas están borrando las fronteras entre arte, ciencia y filosofía y ampliando la comprensión y percepción del mundo (Kordic et al. 2016). Y a su vez, con la integración de la tecnología en sus prácticas artísticas, estos producen nuevas percepciones y expanden la subjetividad posthumana. Dicho de otro modo, es un proyecto de sensibilidad estética que permite al público otra percepción, incluso múltiple, de la vida/realidad, distinta de la tradicional y naturalmente humana. Es la propuesta de una nueva conexión con el mundo para crear una nueva conciencia y empatía, sobre todo, con el medio ambiente.

No es inédito en el ámbito artístico que las obras de arte propongan formas diferentes de mirar el mundo, que asimilen otras perspectivas más allá de la visión tradicional establecida. En otras épocas el arte visual logró tal hazaña. Como en la Ilustración, se puede citar a Roger Fry, que promovió el llamado arte primitivo de Oceanía y el África subsahariana. Otro fue Gauguin con sus pinturas inspiradas en la cultura oceánica. La diferencia, sin embargo, como señala Ivan Gaskell (2019), con la apropiación y la arrogancia. No obstante, la distinción de las obras de arte posthumanistas de las prácticas artísticas anteriores es que éstas tienen más que ver con un perspectivismo cultural, con el objetivo de presentar visiones de otros pueblos y lugares para establecer una conexión social y cultural. Otras culturas, diferentes relaciones con el mundo, pero siguen siendo perspectivas humanas. El arte posthumanista propone la diversidad de especies que se traduce, en consecuencia, en diversidad y multiplicidad de perspectivas sobre el mundo.

Hay que tener en cuenta que cuando se afirma la multiplicidad de la percepción, lo que se postula es que esas percepciones no-humanas son inteligibles para el entendimiento humano. Y que atributos como la conciencia y la voluntad no son exclusivos del hombre, sino que se extienden a otras especies no-humanas. El hecho es que para los artistas, en especial los de la *Transpecies Society*, ellos serían una especie de vínculo, traductores del universo al hombre. Como ejemplo, se toma a Pau Prats, un artista cyborg con un sensor de radiación ultravioleta

como órgano, que se lo implantó por dos motivos: el artístico, para estar conectado al sol y crear así su propia percepción de la realidad; y el activista, para concienciar sobre el peligro de la radiación ultravioleta ante el que la gente es indiferente. Lo que Prats busca al ampliar su percepción de la realidad, más allá de lo humano, es tomar un mayor grado de conciencia del mundo y comunicárselo a los humanos, que por limitación biológica no pueden darse cuenta.

Artistas como Moon Ribas y Kai Landre son conscientes de esta función de eslabón, casi sacerdotal, entre la Naturaleza y el hombre. El trabajo de Landre, en su comprensión, se asemeja al de un traductor, pues junto a su sentido cósmico permite experimentar los rayos cósmicos y transformar la frecuencia en una nota musical, llegando a una melodía del Cosmos – aunque Landre dice que el universo es disonante y no melódico – comprensible para los habitantes de la Tierra.

El caso de Ribas es singular, al principio su órgano sensor sísmico estaba implantado en el brazo, pero como coreógrafa y bailarina vio que tenía más sentido que estuviera en sus pies. El arte de Ribas consiste en transformar las vibraciones que recibe, es decir, los temblores del planeta, y expresarlos en música y danza. La obra *Waiting for Earthquakes* se caracteriza por la espontaneidad y la incertidumbre, ya que Ribas baila según las vibraciones que recibe su órgano sísmico en tiempo real. Si no hay terremoto, no hay espectáculo, no hay nada que presentar al espectador. Ribas es la intérprete de la Tierra, que a su vez es la auténtica autora de *Waiting for Earthquakes*. *Percusión Sísmica* es otra obra interpretativa, una performance en la que Ribas expresa los terremotos ocurridos en un determinado sitio, o en el planeta, hasta la fecha de la respectiva performance (México 1966-2016; Viena 1967-2017; São Paulo 1969-2019), utilizando un instrumento de percusión (tambor y gong). Ribas ejecuta la percusión según la intensidad y los ritmos de los temblores que siente en su cuerpo y, una vez más, ella no es la autora sino el vehículo de la composición de la Tierra. *Percusión Sísmica* transmite el mensaje de la Tierra como un ser vivo que late. El arte de Ribas busca descentrar al ser humano. Debido a su limitación sensorial, el hombre no percibiría la existencia de muchas cosas, que uno no es el único en existir: “deberíamos conocer mejor nuestro planeta, para convivir mejor con él” (Ribas, 2021).

En cierto aspecto, la forma de entender el arte posthumanista, especialmente por parte de los artistas ciborg, se aproxima a la interpretación del teólogo Narsai sobre el rol del hombre en el orden de la creación. Sólo que desprovista de cualquier elemento teológico. La Divinidad deja paso a la Naturaleza. La humanidad ocupa el papel que antaño perteneció al resto de la creación, pues debido a su limitación impuesta por los cinco sentidos es incapaz de comprender todos los aspectos del cosmos. El artista ciborg, o el individuo posthumano, ejercerá la función de enlace, de mediador entre la Naturaleza y la humanidad. El arte posthumanista seculariza la función de vínculo e invierte los roles al asumir la pluralización de las perspectivas y la descentralización del hombre.

6. Conclusión

El presente estudio tuvo como objetivo reflexionar sobre la posibilidad de enunciar un arte poshumanista y lo que eso significa. Responder positivamente a esta afirmación es al mismo tiempo afirmar la existencia de una propuesta de experiencia sensible de los ideales posthumanos. Puesto que toda expresión artística es un proyecto de experiencia estética para un público que es invitado a vivirla. Esta investigación se orientó por la directriz de dejar que los propios artistas y las obras de arte hablen por sí mismos, que expongan sus perspectivas sobre el tema, ya sea en entrevistas, conferencias y, sobre todo, en exposiciones de obras de arte. Con base en esta directriz, fue posible identificar la existencia de dos principios que subyacen a una sensibilidad estética poshumanista⁷. El principio de autoescultura (como la libertad de proyectarse) y el principio de pluralización de perspectivas (la libertad y experiencia de la capacidad de otros sentidos, para expandir los sentidos más allá de los cinco sentidos humanos).

Los principios de la autoescultura y la pluralización de perspectivas pueden no ser mencionados explícitamente en la literatura especializada. Sin embargo, esto no invalida su existencia. De hecho, el principio de la autoescultura, como se mencionó anteriormente, es señalado por Paul Ardenne (2004) y esta investigación buscó profundizar en lo que significa y expresa. A su vez, el principio de pluralización de perspectivas, en el que se deriva de un deseo de descentralización del hombre de discurso, es identificable en varios teóricos, como Francesca Ferrando, R. Braidot, S. Sorgner, que estudian las doctrinas poshumanistas. Por tanto, es asumido por el arte contemporáneo en su conjunto, no solo por los artistas que actúan con la temática poshumanista, como demuestra el esteta Nicolas Bourriaud en su última obra *Inclusiones* (2021). Lo que se agrega a este principio, desde un punto de vista artístico, es la afirmación de que las perspectivas de la realidad de los no-humanos son inteligibles a los humanos y pueden manifestarse artísticamente. Y el rol del artista es ser un nexo entre humanos y no-humanos.

Lo cierto es que las prácticas artísticas posthumanistas, así como las doctrinas posthumanistas, pretenden reescribir la definición misma del ser humano. Son bastantes los críticos con la postura antropocéntrica y de fuerte rechazo al pensamiento humanista tradicional. Otro elemento que se agrega, como bien destacan Kordic et al. (2016), es su carácter interdisciplinario, tanto en la teoría como en la práctica artística, lo que refuerza una apertura al diálogo desde diferentes perspectivas. La apertura a la diversidad de perspectivas se presenta como un valor de este arte. Por otro lado, siempre según estos autores, conduce a una fragmentación estética, con multitud de lenguajes artísticos, especialmente la performance. Ahora bien, la elección de artistas que trabajan en temas poshumanistas –como los aquí examinados– para el uso de performances

7. Este artículo es el resultado de una investigación más amplia que identificó, tanto en las obras de arte como en los artistas, la existencia de cuatro principios que subyacen en las expresiones artísticas poshumanistas. Además de los ya analizados aquí, están el principio de heterosubjetividad y el principio relacional. El objetivo es que esos principios sean analizados en otra oportunidad.

tiene una razón estética. Expresaría los valores de construirse uno mismo y que hay diversidad de miradas sobre la realidad, más allá de lo humano. Quieren despertar en el público empatía por otros seres no-humanos. Dado que el arte poshumanista es el eslabón en la relación entre los humanos y otras especies.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.

Ardenne, P. (2004). El arte bajo el prisma del poshumano. En *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. CENDEAC.

Barbato, M. (2014). *The art of cybernetic union into the blue with contemporary artist Neil Harbisson*. [Web]. Disponible en: <http://seriouswonder.com/art-cybernetic-union/>

Bourriaud, N. (2021). *Inclusions: Esthétique du capitalocène*. PUF.

Ferrera, J. S. (2018). *Manel Muñoz trascenderlo humano*. Metal Magazine. Disponible en: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/manel-munoz-trascender-lo-humano>

Gaskell, I. (2019). A Role for Empathy in Decolonizing Aesthetics: Unlikely Lessons from Roger Fry. *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive), vol. 17, 17. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol17/iss1/17.

Grigg Edo, C. (2017). *Orlan: This Is My Body, This Is My Software*. Berlin Art Link. Disponible en: <https://www.berlinartlink.com/2017/07/05/interview-orlan-this-is-my-body-this-is-my-software/>. Acceso em: 14 dez. 2020.

Harbisson, N. (2015). *I Don't Have Artificial Body Parts, I Have Artistic Body Parts*. [Web]. Disponible en: https://www.huffpost.com/entry/i-dont-have-artificial-bo_b_6804306

Hernández, J. (2021). Anseio escatológico do transumanismo. *Numen revista de estudos e pesquisa da religião*. vol. 24, 4, 158-170.

Kordic, A et al. (2016). *Posthumanismo y arte contemporáneo*. Widewalls Editorial. Disponible en: <https://www.widewalls.ch/posthumanism-contemporary-art/>

Markarian, D. (2017). *Orlan – Corps-Sculptures*. Jeunes Critiques d'art. Disponible en: <https://jeunescritiquesdart.org/2017/05/31/orlan-corps-sculptures/>

McLeod, F G. (1995). The Antiochene tradition regarding the role or the body within the 'Image of God'. En M. Tilley y S. Ross (Ed), *Broken and Whole: Essays on religion and the body*. (23-53). University Press of America.

Miah, A. (2008). A Critical History of Posthumanism. En B Gordijn y R. Chadwick. *Medical Enhancement and Posthumanity*. (71-94). Oxford University.

Miah, A. (2012). Bioarte: actuación transhumana y posthumana. *Revista Teknokultura*. vol. 9, 1, 85-104.

ORLAN (S.F.). *L'art Charnel*. [Web]. Disponible en : <https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>

Ranisch, R. y Sorgner, S. L. (2014). *Post- and Transhumanism: an introduction*. Peter Lang Edition.

Ribas, Moon. (2021). *In conversation with cyborg choreographer Moon Ribas*. Next Nature Magazine. Disponible en: <https://nextnature.net/magazine/story/2020/moon-ribas>

Santaella, L. (2023). *Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia à cibercultura*. Paulus.

Sorgner, S. L. (2014). Pedigrees. En R. Ranisch y S. L. Sorgner (Ed.), *Post- and Transhumanism: an introduction*. (29-47). Peter Lang Edition.

Wenger, R. (2011). *Lo posthumano en el arte y la dualidad cuerpo/mente*. Perspectivas Estéticas. Disponible en: <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2011/07/lo-posthumano-en-el-arte-y-la-dualidad.html>.