

MARIONETA Y DE-FORMACIÓN TENSIVA EN SUSPENSIONS (1976-1980) DE STELARC: EN TORNO AL INDIVIDUO Y SUBJETIVIDAD EN EL CUERPO.

*MARIONETTE AND TENSIVE DE-FORMATION IN STELARC'S SUSPENSIONS
 (1976-1980): ABOUT THE INDIVIDUAL AND SUBJECTIVITY ON THE BODY.*

FECHA DE RECEPCIÓN: 30/08/2016 – FECHA DE ACEPTACIÓN: 15/11/2016

Victoria Urtubia Odekerken¹
 vurtubiao@gmail.com
 Universidad de Chile

Resumen

Este artículo propone una aproximación al trabajo performático de Stelarc (1976-1980), llamado *Suspensions*, el cual aborda la problematización de la “auto-afección” de la experiencia estética en relación con la configuración espacial del cuerpo, cuya implicancia es la intervención del orden simbólico y gravitacional de éste a través de las tensiones de zonas de la piel. Aquella intervención plantea la cuestión sobre la subjetivación del cuerpo –o su interiorización inmanente– por la auto-afección y la exteriorización de la noción de individuo, en relación con los conceptos tiempo y espacio para la interioridad del ‘sí mismo’, asociados a la subjetividad de la estética moderna. Así, Stelarc inicia en *Suspensions* su trayectoria hacia la fortaleza de la individuación.

Palabras clave: auto-afección; de-formación; cuerpo; subjetividad; individuo.

Abstract

This paper proposes an approach to the performatic work of Stelarc (1976-1980), entitled «Suspensions», which tries to problematize the ‘self-affection’ of the aesthetic experience, in relation to the spacial shape of the body, which implies the intervention of the gravitational and symbolic body order by tensing zones of the skin. That intervention raises the question about the subjectivation of the body (or its immanent interiorization) through the self-affection, and the exteriorization of the notion of the individual, in relation to the concepts of time and space regarding the inwardness of the ‘self’, associated to the subjectivity of modern aesthetic. Thus, Stelarc started in «Suspensions» his trajectory towards the strength of individuation.

Key words: self-affection; de-formation; body; subjectivity; individual.

¹Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, m/Literatura, Universidad de Chile. Estudiante del Magíster en Artes, m/Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile (CONICYT-PCHA/MagisterNacional/2016 - 22160152).

La irreverencia política y social que caracterizó a algunas prácticas performáticas de las décadas de los sesenta y setenta, tanto en Europa como particularmente en Estados Unidos, a partir de la subsunción del quiebre del cuerpo en su propio dispositivo hacia un lenguaje contextual, problematizaron sus modos de significación a la luz de la violencia política, la diversificación de la introyección del capital en la cultura y la técnica planetaria hacia –lo que la segunda generación del obrerismo italiano denominó posteriormente “capitalismo cognitivo”– y, además, a los regímenes asociados a la historia del arte.

De acuerdo con Warr y Jones en su estudio introductorio de *El cuerpo del artista*, el carácter de tales performances apuntaba no sólo a una visibilización de disidencias políticas (claro ejemplo el feminismo de la neovanguardia en Estados Unidos), que dentro de los regímenes de la representación eran soslayadas por la opresión política de la época. En ese sentido, tales proyectos performáticos no sólo enfatizan la particularización étnica, económica, sexual del cuerpo en cuestión, sino también una activación ética a partir del dolor, el deseo o la decrepitud, como las mutilaciones masoquistas a las que recurrieron frecuentemente Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramóvic, Chris Burden –lo que, de diversas maneras y perspectivas el borrar guióncuerpo es puesto al límite de la socialidad, apuntando al problema de la comunidad siendo el individuo como centro. “Mientras que las heridas del cuerpo de Chris Burden ejercen pruebas para garantizar y reafirmar la impermeabilidad fundamental de su subjetividad masculina (su masoquismo está vinculado al sufrimiento exhibicionista asociado al martirio cristiano), las de Pane parecen hundir la carne dentro del yo del mundo.” (Warr y Jones, 2008: 33).

También es posible vislumbrar prácticas que se centran en el trabajo autorreflexivo a la luz del problema de la representación (simulación), no tanto ante la idea heideggeriana de la imposibilidad de concebir imagen de mundo, sino la idea de la imagen como mundo, como en el caso de los fotogramas de Cindy Sherman, en que se piensa el cuerpo como imagen en la intercambiabilidad y la exageración de sus modos de significación cuando se traviste. Esto es apenas una pincelada del heterogéneo panorama.

Para efectos de este artículo, un fragmento de las prácticas performáticas que se desarrollaron desde las décadas de los sesenta, radicalizándose en las tres décadas posteriores, ha elaborado la relación entre el individuo contemporáneo y la técnica planetaria hacia una imagen corporal que reclama leer la dinámica del *qué* en la facticidad del *quién*. Las cirugías de Orlan y las prótesis tecno-corporales de Stelarc darían cuenta de lo señalado. Sin embargo, en lo que comprende al trabajo performático de Stelarc, me parece que la aproximación a dicha dinámica es posible a partir de lo que en un

primer momento se podría entender como la infraescena de la metapolítica de la subjetivación en *Suspensions*. Y es desde esa metapolítica que emerge la 'auto-afección' como concepto clave que permitirá hablar de individuación.

Las performances de Stelarc se caracterizaron a principios de la década del setenta, principalmente por la suspensión: inicialmente con arneses y cuerdas, el artista se colgaba en diversos espacios. Posteriormente, realizó veintisiete suspensiones atravesando la piel de su espalda con ganchos para carne, por ejemplo, en las calles de Nueva York en horario de máxima concurrencia, a metros de la superficie del mar o en galerías como la Galería Maki de Tokio². Suspensiones de veinte minutos aproximadamente³.

Este aspecto tan constante en sus performances acusa cierto interés por la desarticulación jerárquica implicada en la distribución gravitatoria del cuerpo erguido. La postura inicial sitúa las piernas como los miembros en que se concentra el peso del cuerpo que erige el torso, por lo que tienen menor rango de acción y tecnificación en comparación a las manos. La relación con la cabeza difiere si consideramos tal variación en la tecnificación de ambas extremidades; la relación cabeza/manos sería más gravitante en relación con la constitución del *quién* a partir de la técnica, puesto que, a diferencia de las piernas que bien podrían denotar un mínimo de tecnificación, dicha relación es posible entenderla como especialización⁴. Al respecto, la distribución gravitatoria establece multisectorialmente zonas de tensión en relación con las cuerdas, en las cuales estas últimas reemplazan la verticalidad del cuerpo en pos de su inversión horizontal: la espalda, los pies, los brazos y la cabeza se localizan a la misma altura. Es decir, están bajo las mismas posibilidades articulatorias y, en consecuencia, bajo la misma jerarquía anatómico-simbólica⁵.

Ciertamente, es posible constatar variaciones de tal postura a lo largo de su trayectoria, aunque son bastante menos frecuentes que en la que he priorizado. En términos de análisis, no excluyo la posibilidad de que se desglosen matices acerca de las inversiones del cuerpo suspendido en su horizontalidad, aunque sí, me parece discutible que fuesen susceptibles de significar puntos de inflexión en vista de que la totalidad de las suspensiones enfatiza la desjerarquización de las zonas y distribución gravitatoria del cuerpo que ha sido invertido.

Desde la perspectiva de Jacques Rancière, la horizontalidad de Stelarc supondría

²Ver WARR, Tracey (ed.) (2008). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 184

³En "The cadaver, the comatose & the chimera Alternate anatomical architectures"(2009), Stelarc detalla muy brevemente algunos de los lugares donde realizó las suspensiones. Versión online en: <http://stelarc.org/documents/StelarcLecture2009.pdf>

⁴A propósito de lo señalado, ver STIEGLER, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Editorial Hiru.

⁵Ver BRETON, David Le (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina: Nueva Visión.

una redistribución o repartición de lo sensible, por cuanto crea nuevos lugares comunes, otorgándole visibilidad política a lo que caía en desmedro de la repartición previa. Si nos atuviésemos a la distribución sensible relativa a dicha desjerarquización anatómico-simbólica se podría hablar de metapolítica, en el sentido que Rancière propone sobre la suspensión de la primacía estética de ciertas formas de existencia sensible: “La metapolítica es, de manera general, el pensamiento que pretende terminar con el disenso político mediante un cambio de escena, mediante un desplazamiento desde las apariencias de la democracia y de las formas del Estado a la infraescena de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que los sustentan”(Jacques Rancière, 2011: 45).

Desde la perspectiva metapolítica de la forma sensible heterogénea, *Suspensions* constituiría una nueva forma de humanismo en tanto formas de vida individual y colectiva, puesto que, en esa suspensión de ciertas divisiones de lo sensible (dominantes), se articularía una nueva *repartición* que le otorgaría visibilidad a formas soslayadas en el régimen asociado a la jerarquía simbólica y cartográfica del cuerpo *humano*. El problema que surge a continuación es cómo debiese entenderse ese nuevo concepto de humanismo desde *Suspensions*, si tal definición se desglosara en una redistribución que asedia la división simbólica y cartográfica que demarcan al cuerpo como humano. Por otro lado, observaremos que los planteamientos de Stelarc sobre la obsolescencia del cuerpo instalan aquel universal desde una perspectiva problemática, no sobre su estatuto, sino a la luz de la *exteriorización del quién* más allá del cuerpo humano. Comprometer la constitución del quién conlleva inscribir la repartición a la luz de políticas de subjetivación y cómo desde esa suspensión se podría entender la exteriorización en Stelarc, considerando que el lugar de la metapolítica estriba en el cuerpo.

Hay una suspensión del movimiento –ciertamente no total, pero sí de las extremidades mayores– que no sólo está dada por la relocalización de zonas de tensión, sino también por la suspensión del contacto con el suelo. Es decir, la sensación de gravedad se inmanentiza según la inversión del cuerpo y los puntos de anclaje con las cuerdas, en el sentido que la circulación de la sensación gravitatoria se remite a lo que es suspendido y a las extensiones –protésicas, en consecuencia– que permiten la clausura de la circulación respecto del suelo.

Este trabajo en torno a propiedades espacio-temporales se distancia de performances centradas en el movimiento, donde el cuerpo prolifera relaciones inéditas con su espacio (Trisha Brown, Laura Dean, Lucinda Childs, Pina Bausch) –lo que también es apreciable en otro tipo de prácticas asociadas a las repercusiones que tuvo la nueva danza

estadounidense⁶.

Siguiendo a Marie Bardet, aquella proliferación de relaciones inéditas es particularmente visible en danzística, por cuanto altera la lógica de la sensación que se establece con el suelo y, por consiguiente, la con-figuración de la corporalidad en tanto *entre-cuerpos*. Entonces, su expresión, la ritmicidad de la sensación, correspondería a una conjugación de agenciamientos que atraviesan y componen corporalidad⁷, traducándose en gestualidad y movimiento de cuerpos que nunca cuajan en su configuración –por ende, huyen de sus procesos de subjetivación. Señala Bardet: “El suelo ofrece a la danza ese plano sobre el cual se proyecta el diagrama de los cuerpos en movimiento, el plano cero de las intensidades en curso, que se colorean. Tomar en cuenta ese suelo, aquí en la pintura de la danza, allí en su pensamiento, es poner el acento sobre su *de-formación* como diferenciación. La concepción de la forma ha cambiado por ello, es movida por la fuerza de estas emisiones y de estas reflexiones entre los cuerpos. Al pasar por el suelo, la danza es *trans-formación es trans-formada*” (Marie Bardet, 2014: 47).

Al contrario de este cuerpo moviente en el que la variación de la gravedad es central por cuanto genera movimiento⁸, las performances de Stelarc podrían aludir a la marioneta⁹, como también a la supermarioneta¹⁰ por el tipo de relación. “*Acerca del teatro de marionetas*” permite apreciar que la formalización del cuerpo moviente comporta la inscripción del movimiento natural de las manos del titiritero hacia el cuerpo del títere, decantando en una forma ideal que Kleist identifica en la divinidad y lo divino. En Craig se instala tal formalización en el sentido que la supermarioneta debe ser expresión de los pensamientos del artista, lo que implica ir más allá de la vida (Edward Craig, 1987: 140). Empero, en ambos autores hay un aspecto medular que imposibilita una formalización completamente inmanente, pese a la determinación del movimiento: en Kleist, se trata de la necesidad del hilo o, más bien, la vinculación entre el titiritero

⁶Ver GOLDBERG, Roselee. (1996). *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*. España: Ediciones Destino, 1996, 159-163.

⁷Lo señalado es visible en el estatus que Deleuze le otorga al ritmo bajo el contexto de la lógica expresiva de la sensación: la articulación del ritmo como indicador permite ese chorreo de la sensación del cuerpo sin órganos (CsO), en el sentido de circulación entre-cuerpos. Deleuze escribe en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*: “Pero en la sensación simple, el ritmo depende todavía de la Figura, se presenta como la *vibración* que recorre el cuerpo sin órganos, es el vector de la sensación, lo que hace que pase de un nivel a otro. En el acoplamiento de sensación, ya el ritmo se libera, porque confronta y reúne los diversos niveles de sensaciones diferentes: ahora es *resonancia*, pero aún se confunde con las líneas melódicas, puntos y contrapuntos de una Figura acoplada; es el diagrama de la figura acoplada.” (Deleuze, 2009: 77).

⁸“El peso, o más bien su modificación, constituye a todo movimiento. Pero más aún la relación con la gravedad es a la vez efectuante y efectuado del desplazamiento: los modos del sentir –Loupe lo dice muy bien «a partir de [la] propia sensación [del peso]»– y del hacer, que definen cierta relación con la gravedad, son altamente característicos de los desplazamientos de las corporeidades estéticas, políticas, filosóficas que actúan y son actuadas en danza” (Bardet, 2014: 60).

⁹Me refiero a la marioneta del texto emblemático de Kleist. Ver KLEIST, Heinrich von. “Acerca del teatro de marionetas” en VV.AA. (2014). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. España: Tecnos, 98-103.

¹⁰El concepto, muy vinculado al texto de Kleist, forma parte de la teoría y práctica teatral de Craig. Ver CRAIG, Edward Gordon (1987). “El actor y la supermarioneta” en *El arte del teatro*. México: UNAM-GEGSA, 113-148.

y el muñeco. En Craig, se traduce en la necesidad del cuerpo¹¹. A propósito de ello, la formalización que es posible de apreciar en Stelarc, precisamente por la importancia que los ganchos de carne tienen en sus performances, pondera el movimiento y la afección de su cuerpo exhibiendo la necesidad de afectarlo. En ese sentido, tanto la suspensión como la relocalización tensiva tienen que ver con la determinación de una auto-afección específica.

La templanza de Stelarc en el registro fotográfico de sus performances da cuenta del carácter que trataría tal auto-afección. Performances como *Rythm 0* (1974) de Marina Abramovic, *Shoot* (1971) de Chris Burden o *Cuerpo presente* (1975) de Gina Pane, trabajan el dolor en relación con la determinación afectiva hacia sus espectadores, quienes de alguna manera pasan a ser co-ejecutantes. Stelarc, por su parte, determina la afección no sólo por la templanza y la importante discreción del movimiento, sino también por el tipo de relación con el espectador que conlleva la suspensión, en la medida que *Suspensions* disocia la espacialidad –al contrario de Abramovic o Burden quienes procuran desplegarla en términos de una horizontalidad incluyente. En ese sentido, hablar de afección al espectador en Stelarc conlleva concebir una *mediación* que sería más propia de la representación, por cuanto la verticalidad espacial de Stelarc le otorga autonomía respecto de su ejercicio –lo que, en cierta medida, acerca *Suspensions* a pensarse a partir de la escultura. Ello, al parecer, tiene que ver con una pretensión de *hacerse imagen* en el sentido de entenderla como representación y, en consecuencia, concebir la percepción en términos de conocimiento que, para Bergson, implica la discreción del movimiento rizomático que conjuga la percepción (Henri Bergson, 2013: 39-89).

A propósito de esta vinculación que se puede establecer entre *Suspensions* y la escultura, pareciera apropiado acotar algunas aproximaciones que Diana Taylor precisa respecto del concepto *performance*. De acuerdo a algunas definiciones generales que Taylor señala y compila sobre el concepto, principalmente como *hacer*, actuación o puesta en acto¹² que permite la posibilidad de cambio dentro de la repetición (Taylor, 2012: 16), me detengo particularmente en la que aduce en relación con la representación. A la luz de la definición del *Spanish Language Dictionary* que define la *performance* como representación, Taylor señala que “Representación, aun con su verbo representar, evoca nociones de mimesis, el quiebre platónico entre lo ‘real’ y su ‘repre-

¹¹A propósito de esto, la necesidad de esta vinculación es sumamente explícita en el caso de Craig dado que, cuando precisamente habla de la superación del cuerpo (y su resultado) en el mismo cuerpo, lo elabora en términos corporales: “La Supermarioneta no competirá con la vida sino más bien irá más allá. Su ideal no será la carne y la sangre sino más bien el cuerpo en catalepsia: aspirará a vestir con una belleza similar a la muerte, aun cuando emane un espíritu lleno de vida.” (Craig, 1987: 140).

¹²GOLLUSCIO, Lucía A. *Entografía del habla. Textos fundacionales*. Cit. en TAYLOR, Diana (2012). *Performance*. Argentina: Asunto Impreso ediciones, 36.

sentación’, nociones que se han complicado de modo muy productivo a través del término performance. Éste, como acción y como intervención, va más allá de la representación” (Taylor, 2012: 43).

Contraviniendo la definición señalada, la operación de Stelarc trabaja la representación desde la presentación cuerpo¹³, lo que desde la perspectiva kantiana inscribe la formalización bajo el paradigma de la subjetivación. La auto-afección de sí, en términos de subjetivación, tiene que ver con la discreción del movimiento (afecto), alterando la selección de imágenes que comprendería el cuerpo subjetivado. La suspensión, a propósito del fragmento que citaré a continuación no deja de ser alusivo al paso de la *cosa al cuadro*:

Yo la [imagen que obra a través de cada uno de sus puntos sobre todos los puntos de las otras imágenes, produciendo –direccionalidades de– movimiento] convertiría en representación si pudiera aislarla, si sobre todo pudiera aislar lo que la envuelve. La representación está allí, pero siempre virtual, neutralizada en el instante en que pasaría al acto por la obligación de continuarse y perderse en otra cosa. Lo que hace falta para obtener esta conversión no es iluminar el objeto, sino por el contrario oscurecerle ciertos costados, reducirle la mayor parte de sí mismo (...)
(Henri Bergson, 2013: 51).

Desde esta perspectiva, la retención del cuerpo en Stelarc no consistiría en una *apertura-entre* (Marie Bardet, 2014: 51), sino en una suspensión-en-sí, que reduce e iguala la fuerza gravitacional equiparando el cuerpo bajo un valor relativo: la repartición en *Suspensions* decanta bajo una única forma de lo sensible y, como veremos, en la instauración de lo idéntico. En vez de abrir la figurabilidad de un cuerpo gestual cuya corporalidad no se concreta del todo, la tensión decanta en lo que Deleuze y Guattari denominaron *ritornello*, es decir, en la producción de estructuras proyectivas y singulares que permitirían una armonía provisoria respecto del caos en tanto temporalidades (Gilles Deleuze y Félix Guattari, 2012: 319-322).

Recordemos la templanza de Stelarc, como también, el contraste entre su inmovilidad parcial y las fluctuaciones ambientales. Lo que supone la suspensión en términos de espacialidad no es menor: acuñando el término de Erika Fischer-Lichte, la configuración de *espacios performativos* (Fischer-Lichte, 2011: 220-244), tiene que ver con determinar la espacialidad a partir de una configuración de otra temporalidad. En ese

¹³En este aspecto no deja de ser menor que Stelarc opte por decir ‘el cuerpo’ y no ‘mi cuerpo’, dado que alude al sujeto kantiano que, escindido en sus facultades, se unifica en el concepto de representación. La importancia de este último concepto consiste en que *media* la vinculación que el sujeto establece con la realidad para la configuración de lo real. De acuerdo a ello, la obsolescencia que afirma Stelarc tiene que ver con cierta inoperatividad o insuficiencia respecto de los procesos de subjetivación.

sentido, aquella introyección temporal del espacio es concebida a partir de una formalización –relativa al mecanismo de subjetivación, en el sentido kantiano, por medio del que se articula el *yo* trascendental. Para ello, el ejercicio de Stelarc extrae los *efectos de presencia*¹⁴ a partir de la configuración de una nueva espacialidad retomando el concepto de mediación (y, por ende, el de representación), problematizando la irreductible actualidad que Fischer-Lichte señala respecto del espacio en el contexto de la escenificación al cual el sujeto tiene accesibilidad. A modo de contraste:

En una realización escénica, la atmósfera tiene una importancia, tocante a la generación de espacialidad, comparable a la que tiene la presencia para la generación de corporalidad. Para el sujeto que entra en la atmósfera que irradian el espacio y las cosas, éstos se tornan enfáticamente actuales. No es solo que se le muestren sus llamadas cualidades primarias y secundarias, y que aparezcan ante él en su ser-como-son, llegan incluso a tocar el cuerpo del sujeto perceptor que se encuentra en la atmósfera, a adentrarse en él. El sujeto no se encuentra frente a la atmósfera, está rodeado y envuelto en ella, sumergido en ella (Fischer-Lichte, 2011: 237-238).

No obstante, lo señalado no significa la consumación de cierta subjetivación dado que implica la configuración de una interioridad de acuerdo a las relaciones sujeto-objeto, materia-forma, adentro-afuera. Aquellas suspensiones en diversos lugares, muchas veces no institucionalizados o bajo dispositivos que lo vuelven visible como arte¹⁵. ¿Qué quiere decir aquella transversalidad? La diversidad de lugares impide la conformación de un horizonte discursivo común en el cual puedan ser inscritos los recursos formales mencionados sobre *Suspensions*. Ello, tal como señalé a la luz de la suspensión, podría entenderse de acuerdo con la autonomía de los mecanismos formales, dada la primacía que tendría la temporalización en cuanto a la configuración del espacio performativo. En ese sentido, la vinculación que establecí con la representación es problemática por cuanto en *Suspensions* no se articula un espacio interno, o, atendiendo al carácter semiótico de la representación, no habría escisión que distinga el significado del significante. Me parece que hay una afirmación de la exterioridad y, en particular, la interiorización de lo exterior por cuanto evidencia la continuidad espacio-temporal en la zonificación del cuerpo: *Stomach Sculpture* (1993) bien podría ser un ejemplo sumamente explícito de este aspecto.

¹⁴Este concepto de Gumbrecht es sumamente atinente a propósito de lo que conlleva la formalización en tanto mecanismo de determinación (y, por lo mismo de discreción) del cuerpo, dado que evidencia la *inestabilidad ontológica de la presencia*. Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana

¹⁵Ver RANCIÈRE, Jacques. *Ibid.* 32.

Hacer del cuerpo representación es una de las premisas bajo las cuales descansa la supermarioneta de Craig cuando afirma la necesidad de tecnificación del cuerpo. No obstante, tal como se aprecia tanto en Kleist como en Craig, hay una contradicción inherente según la necesidad de vinculación del cuerpo para su superación, la cual remite al tipo de relación que se establece en el tránsito presentación a representación. ¿Cuál sería la particularidad de *Suspensions* en este aspecto y qué significa bajo el horizonte de la subjetivación que, de acuerdo la tradición de la estética moderna, supone el concepto de representación?

Aquella formalización no se trataría de una superación radical del cuerpo como lo evidencia la contradicción que expuse en cuanto a la (super)marioneta; también el hecho de que, en ningún momento de su trayectoria, Stelarc¹⁶ abandona el trabajo con (y hacia) el cuerpo. La obsolescencia que el performer plantea, bien podría entenderse no en el sentido de que el cuerpo es deficiente respecto a la subjetivación, por cuanto no da cuenta del espacio subjetivo del ‘yo’, sino que, en tanto exterioridad, es insuficiente a la luz que tal proceso se concebiría en términos de exterioridad. En ese sentido, el proceso que estaría tanteando Stelarc es más bien cercano al concepto deleuziano de *implicación*¹⁷.

Siguiendo la lectura de *Diferencia y repetición*, la proliferación y el devenir posthumano tienen que ver con el lugar neurálgico en el cual se sitúa *Suspensions* en lo que compete a la conformación de La Diferencia del eterno retorno: evidenciar la exterioridad constitutiva (y heterogénea en cuanto a su naturaleza) de la subjetivación en Lo Mismo –la cual correspondería a la interioridad subjetiva y a la pregunta por la negatividad. Las diferencias, en “La Diferencia en sí misma”, la proliferación en la tecnología es individuación¹⁸ en tanto ésta es exterioridad, afirmación de la expresión.

Corp étranger (1994) de Mona Hatoum es otro ejemplo de esta exteriorización redistributiva de los espacios del cuerpo que, así como *Stomach Sculpture* y –lo veremos– en *Suspensions*, tiene que ver con el extrañamiento de Lo Mismo que no es sino la exhibición de la diferencia-exterioridad; el cuerpo interno es externo. De la misma

¹⁶En su sitio web es posible apreciar la importancia del cuerpo como material de trabajo en sus performances más relevantes a nivel de trayectoria, presentadas de forma sucinta: <http://stelarc.org/?catID=20232>.

¹⁷Dicho concepto tiene que ver, según Deleuze, con los movimientos de repliegue desde la exterioridad que articulan la subjetivación, conformando ‘el adentro del afuera’, un espacio heterónimo por cuanto su relación constitutiva con lo exterior evidencia que no comporta una variación de naturaleza que le atribuya autonomía. Ello tiene relación con la lectura que Deleuze hace del eterno retorno nietzscheano en términos de diferencia y repetición, bajo el contexto de un concepto de tiempo moderno caracterizado por su vacuidad formal. La repetición se corresponde con la implicación de la subjetivación en la medida que, selectivamente, configura la semejanza de la diferencia inherente al tiempo formal, es decir, el devenir de la Diferencia en Lo Mismo hasta hipostasiarla. V. DELEUZE, Gilles (2012). “La diferencia en sí misma” y “La repetición para sí misma en *Diferencia y repetición*. España: Amorrortu editores, 61-154. Asimismo, ver DELEUZE, Gilles (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault Tomo III*. Argentina: Editorial Cactus.

¹⁸Utilizo este concepto para evitar su confusión con el término tradicional de subjetivación, dado que no está asociado a las relaciones binarias inherentes al ‘sujeto’.

manera, también se trabaja este aspecto en performances como *Costume for a banquet* (1978) de Louise Bourgeois, *Blind Perineum* (1991) de Matthew Barney y *Divided by Resistance* (1996) de Bruce Gilchrist con Jonathan Bradley.

En una primera aproximación, en casos más distantes de las performances mencionadas, como *Self* (2001) Marc Quinn y *Paysage du cerveau* (1990) Giuseppe Penone, podrían leerse a partir de la ausentación del cuerpo en la escultura. Bajo el prisma que he expuesto, es posible apreciar una relación mucho más íntima entre escultura y performance, estableciendo una relación recíproca y simétrica respecto de la importancia del cuerpo, sus partes y sus extensiones; es decir, no es sólo que la cabeza devenga objeto sino también que el objeto deviene viviente –lo que en cierta medida recuerda, por un lado, al agenciamiento de objetos inanimados y por el otro, la ‘escultura viva’. Aquella relación es lo que a mí parecer, da cuenta la suspensión que Stelarc realiza tanto de su cuerpo como de las rocas y lo que de alguna forma rescata Georges Didi-Huberman, a propósito del trabajo escultórico de Penone: “¿Se trata de escultura? Se trata del ‘atrio’ y del fósil: el devenir-tiempo del lugar, el devenir-lugar del tiempo. Se trata, en consecuencia, de sedimentos, de intersticios, de contactos. ¿Podría ser la escultura el lugar en que tocamos el tiempo?” (Didi-Huberman, 2009: 70).

Devenir-tiempo del lugar, devenir-lugar del tiempo: afirmación de la exterioridad en la cual el cuerpo se de-forma. Es necesario volver a la importancia que Stelarc le otorga al contacto de la piel con la prótesis; la importancia del hilo en el caso de la marioneta. Tal contacto es precisamente uno de los aspectos clave que Stelarc desarrolló en su trabajo posterior [p.e. *Exoskeleton* (1999), *Third Hand* (1980-1998)], puesto que permite la de-formación y proliferación con las que rediseña el cuerpo¹⁹. En *Suspensions* es imprescindible la versatilidad dérmica para las posibilidades de vinculación prostética, como permite entender la imagen de Stelarc: “The suspended body was a landscape of stretched skin” (Stelarc, 2008: 3).²⁰ Pese a ello, el aprovechamiento que Stelarc ve en la dermis trata de la ruptura de la demarcación y no en devenir prostético en que se confunden el objeto y lo viviente, como lo señala en otro texto: “As surface, skin was once the beginning on the world and simultaneously the boundary of the self. But now stretched, pierced and penetrated by technology, the skin is no longer the smooth and

¹⁹“But having confronted its image of obsolescence, the body is traumatised to split from the realm of subjectivity and consider the necessity of re-examining and possibly redesigning its very structure. ALTERING THE ARCHITECTURE OF THE BOBY RESULTS IN ADJUSTING AND EXTENDING ITS AWARENESS OF THE WORLD”. / “Pero habiendo confrontado su imagen de obsolescencia, el cuerpo está traumatizado para separarse del ámbito de la subjetividad y considerar la necesidad de volver a reexaminar y posiblemente rediseñar su estructura misma. ALTERAR LA ARQUITECTURA DEL BOBY RESULTA EN AJUSTE Y EN LA EXTENSIÓN DE SU CONCIENCIA DEL MUNDO.” En STELARC. “Redesigning the body”. En <http://stelarc.org/?catID=20317> [Énfasis del autor]

²⁰“El cuerpo suspendido era un paisaje de piel estirada”.

sensuous surface of a site or a screen. Skin no longer signifies closure. The rupture of surface and skin means the erasure of inner and outer.” (Stelarc, s/f: 2).²¹

La importancia que la piel tiene en *Suspensions* es que por su liminaridad, constituye la interfaz que permite la vinculación prostética. Al respecto, es importante destacar el concepto de técnica que operaría en el contacto entre la piel y el gancho. De acuerdo a Gilbert Simondon, en tal relación habría una determinación técnica en el sentido de concretización²² puesto que, siguiendo el análisis que he desarrollado hasta el momento, la exterioridad re-distributiva de *Suspensions* concibe la espacialización jerárquica del cuerpo en un mismo plano; lo externo permite vincular el cuerpo de Stelarc con las piedras. La alusión a la meditación zen no es un detalle nimio en vista de este propósito, pues, a través de la exterioridad vinculante la negatividad es expresada en términos afirmativos. De ahí que sea pertinente la reificación propuesta por Paolo Virno a propósito de la tecnificación: al extender la concretización a la indeterminación inherente al ‘sujeto,’²³ deviene concreto de lo indeterminado. La tensión gancho-piel conlleva a que el cuerpo devenga pura exterioridad. Desde esta perspectiva, la relación entre presentación y representación bien podría formularse de esta manera: *hacerse imagen* quiere decir extraer la conjugación de aquellos movimientos afectivos asociados a la imagen que, en un resumen heterogéneo, constituyen su exterioridad.

A propósito de esta última afirmación, habría que especificar el sentido de la auto-afección que he señalado en Stelarc de acuerdo a la reificación que propone Virno: aquella se concebiría en términos de determinación técnica del afecto por cuanto conjugaba movimientos o sensaciones, determinando una tensión específica, es decir, el grado bajo el cual el cuerpo es afectado. La concretización hacia la cual apunta tal vinculación de las partes que se anexionan estibaría en aquella conjugación heterogénea de movimientos y detenciones; el afecto del cuerpo cuya corporalidad sale de sí hacia sí. Nancy, a propósito de su concepto *exposición* señala:

La «exposición» no significa que la intimidad es arrancada de su reducto y sacada al exterior, puesta a la vista. El cuerpo sería entonces, una exposición del «sí mismo», en el sentido de una traducción, de una interpretación de una puesta en escena.

²¹“Como superficie, la piel fue en otro tiempo el principio en el mundo y simultáneamente el límite de uno mismo. Pero ahora estirada, perforada y penetrada por la tecnología, la piel ya no es la superficie lisa y sensual de un sitio o una pantalla. La piel ya no significa clausura. La ruptura de la superficie y de la piel significa el borrado de lo interior y lo exterior”.

²²Ver SIMONDON, Gilbert (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Argentina: Prometeo Libros, 41-45. Para efectos de este trabajo, es importante tener en cuenta la relación entre el pensamiento técnico y religioso, cuya conjugación en el pensamiento estético permite vislumbrar, con ciertos matices, la determinación (aparente) que en el primer capítulo de *El modo...* es propio del objeto técnico. Ver *Ibíd.* pp. 197-230. El punto de inflexión que postula Virno respecto de la técnica que relocaliza la determinación en el individuo mismo, particularmente en su fuerza de trabajo.

²³Ver VIRNO, Paolo (2005). “Elogio de la reificación” en *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Argentina: Traficantes de sueños, 145-175 .

La «exposición» significa al contrario que la expresión es ella misma intimidad y atrincheramiento. El *a sus adentros* ni se traduce ni se encarna ahí, es ahí lo que es: ese vertiginoso atrincheramiento de sí que es necesario para abrir lo infinito del atrincheramiento *hasta sí*. El cuerpo es esta partida de sí a sí (Jean-Luc Nancy, 2010: 28).

La importancia de la espacialización radicaría de acuerdo a Nancy, en la necesidad de la superficie en la cual es posible extender, de-formar, el cuerpo.

Suspensions consiste en tal extracción del sujeto para exponerlo, de-formarlo como cuerpo a partir de la formalización asociada al espacio performativo. En ese sentido la individuación en Stelarc –tan medular en su trabajo posterior– no se presenta en el cuerpo que es suspendido, sino en la espacialización resultante, la puesta en escena de la performance en sí: suspensión desde el espacio de realización, cuerpo vinculado a los soportes materiales, duración de la performance. *Suspensions* nos adelanta las operaciones formales del concepto de individuación que, posteriormente, Stelarc desarrollará en profundidad a partir de la proliferación tecno-corporal. La repartición de lo sensible asociada a los mecanismos que he desarrollado sobre *Suspensions* expondría la fortaleza de la individuación que, desde otra perspectiva, correspondería a la vulnerabilidad de la subjetivación²⁴. En otras palabras, su metapolítica exhibe la debilidad ontológica de su exteriorización, vinculada al carácter indeterminado de lo humano como universal, pero comporta condición necesaria para las posibilidades políticas por medio de sus mecanismos formales. Políticas, en efecto, pues de lo que se trata en la infraescena de esta performance es poner en escena aquello que la subjetivación requiere y soslaya, a través de su contradictoria dependencia.

En este ámbito, la obsolescencia no es una sentencia ni una crítica, sino una premisa de trabajo, en y para, una experimentación que atiende a la diversificación e hibridación del espacio a propósito de la técnica, llevando a Stelarc a replantear el cuerpo en su conectividad extensiva en el terreno de la exterioridad –aquella relegada desde el punto de vista del sujeto: “Y en lugar de plantear a la internet como una forma de satisfacer anticuados deseos metafísicos de descorporeización, ofrece, por el contrario, poderosas estrategias individuales y colectivas para proyectar la presencia y la consciencia del cuerpo. Internet no acelera la desaparición del yo; más bien, genera nuevos acoplamientos físicos colectivos y una gradación telemática de la subjetividad” (Stelarc, 1999: 80).

²⁴Ver ROLNIK, Suely. “Geopolítica del rufián” en GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Argentina: Tinta Limón, 479.

No se trata de articular un reverso teórico a nivel de la práctica, sino de poner en escena los conceptos, lo que se traduce en hacer del cuerpo experimento. Desde esta perspectiva, *Suspensions* significa un comienzo.

Bibliografía

- BARDET, Marie (2014). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Argentina: Editorial Cactus.
- BERGSON, Henri (2013). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Argentina: Editorial Cactus.
- BRETON, David Le (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina: Nueva Visión.
- CRAIG, Edward Gordon (1987). “El actor y la supermarioneta” en *El arte del teatro*. México: UNAM-GEGSA.
- DELEUZE, Gilles (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. España: Arena Libros, 2009.
- DELEUZE, Gilles (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault Tomo III*. Argentina: Editorial Cactus.
- DELEUZE, Gilles (2012). *Diferencia y repetición*. España: Amorrortu editores.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2012). *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *Ser cráneo*. Argentina: cuatro ediciones.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. España: Abada Editores.
- GOLDBERG, Roselee (1996). *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*. España: Ediciones Destino.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Argentina: Tinta Limón, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- KLEIST, Heinrich von. “Acerca del teatro de marionetas” en VV.AA (2014). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. España: Tecnos.
- NANCY, Jean-Luc (2010). *Corpus*. España: Arena Libros.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El malestar de la estética*. Argentina: Capital Intelectual S.A.
- SIMONDON Gilbert (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Argentina: Prometeo Libros.
- STELARC. (s/f) “Zombies & Cyborgs. The Cadaver, The Comatose & The Chimera.” En <http://stelarc.org/documents/zombiesandcyborgs.pdf>.
- STELARC (2009). “The cadaver, the comatose & the chimera. Alternate anatomical architectures” En <http://stelarc.org/documents/StelarcLecture2009.pdf>.

- STELARC (2008). "Excess and indifference. Alternate body architectures". En <http://stelarc.org/documents/ExcessandIndifference2.pdf>.
- STELARC (s/f). "Redesigning the body". En <http://stelarc.org/?catID=20317>.
- STELARC (1999). "Visiones parásitas. Experiencias alternantes, íntimas e involuntarias". En E-Journal Mecad "Intra-faz" (N. 1), 1999. En <https://ejournalmecad.files.wordpress.com/2008/06/ejournal1.pdf>.
- TAYLOR, Diana (2012). *Performance*. Argentina: Asunto Impreso ediciones, 2012.
- VIRNO, Paolo (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Argentina: Traficantes de sueños.