



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MATERIA VIVIENTE E IDENTIDAD. EXPLORACIONES DESDE LAS ARTES VISUALES

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

MARÍA JOSÉ BENÍTEZ GALINDO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (PAD-UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN (PAD-UNAM)

MTRO. SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ (PAD-UNAM)

MTRO. PEDRO ORTIZ ANTORANZ (PAD-UNAM)

DR. RODRIGO DE JESÚS MENESES GUTIÉRREZ (CAA-UASLP)

Ciudad de México, Noviembre 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

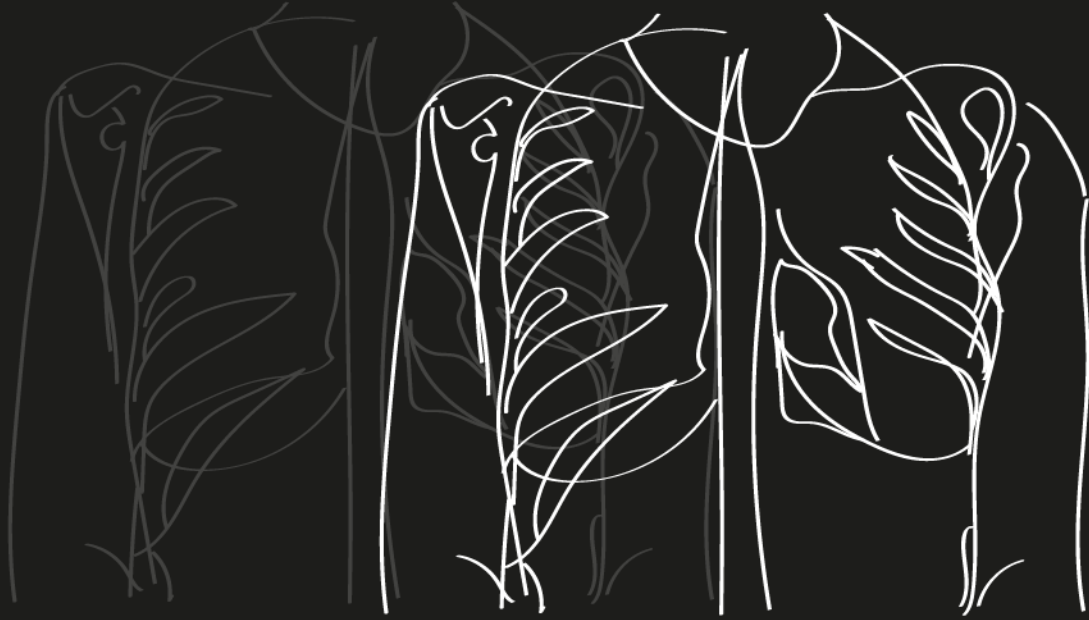


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Materia **viviente** e identidad

Exploraciones desde las artes visuales

MARÍA JOSÉ BENÍTEZ GALINDO

Agradecimientos

Advierto un largo listado de agradecimientos porque este proyecto ha sido producto de mucha ayuda y un círculo cercano muy generoso. Agradezco principalmente a mi mamá, Carmen G. por todo el apoyo, amor y soporte brindado en el transcurso de este proyecto basado en la vida, durante el cual se ha encargado de recordarme razones para seguir respirando. A mis hermanos Héctor y Carmelina por su ejemplo. A mi papá, Rigoberto B., quien en vida y posterior a ella me ha hecho pensar y cuestionarme todo.

Gracias a Marce R. por ser mi no-colectivo/lugar seguro y dialogar todas las ideas que pasen por mi cabeza. A Eva por dar techo a mis días de clases. A Raquel R. y José Fer C. por todos los proyectos que han hecho suceder. A Pao M. y Carlos A. por ayudarme a sembrar este proyecto. A Majo B., Emme, Sylvie, Robe, Jorge R., Quetzalli S., Ernesto, Frida y todos aquellos que colaboraron en la realización de las piezas de esta investigación. A Pato, Xavier, Alma y Nina por seguir siendo mis maestros. A Laara R. por todo el cariño y apoyo para organizar nuestros tiempos de trabajo, considerando mis clases y proyectos de posgrado. A Cutzi S., por sus asesorías. A la señora Tere por compartir su último trabajo de tejido de cabello conmigo. Agradezco a Óscar F., Octavio P. y Lucía F. por hacer estrategias maratónicas para lograr entregar mis documentos a tiempo, de ciudad a ciudad. A Gaby L. por todas las dudas y respuestas compartidas en este proceso de posgrado.

En especial, agradezco profundamente, A la Doctora Blanca Gutiérrez Galindo por aventurarse a ser tutora de una tesis a un año de su inicio, gracias por la lectura, confianza y las palabras precisas. Agradezco el acompañamiento del Maestro Sergio Medrano, quien ha sido una voz muy importante en mi proceso de posgrado. Al maestro Pedro Ortiz por abrir la óptica de mi trabajo en la recta final del posgrado y compartirme el arte desde el mundo de las posibilidades. A mis tutores, el Doctor Horacio Castrejón y el Doctor Rodrigo Meneses, por el acompañamiento y revisión de esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 10

NODO A. EXPLORACIONES 15

- Exploraciones artísticas sobre materia viviente e identidad 17
 - Área de superficie corporal 19
 - La misma persona 29
 - Dispositivo de ADN colectivo 34
- Relaciones sobre el conjunto de obra 42

NODO B. LO HUMANO COMO MATERIA VIVIENTE Y CONTINUA 44

- La muerte como continuidad de la vida y viceversa 45
- De materia viviente a persona jurídica 52
- La vida como materia medible, verificable y manipulable 55
 - El tacto como lector de vida 56
 - Estar vivas. Entre la medida y la confirmación 60
- La vida como tema y materia en el arte 67

NODO C. IDENTIDAD E IDENTIFICACIÓN COMO FICCIONES CUESTIONABLES 73

- La identidad como mecanismo de unión y exclusión social 75
 - De la administración de la vida y la muerte 78
 - Sobre la prohibición de la renuncia 81
- Identidades, parecidos y rostros verificados 83
 - El papel del rostro en la desidentificación 85
 - El rostro como imagen 88
 - La ficción tecnológica del rostro 90
 - La identidad hecha lenguaje 94
 - La identificación como medio para la exclusión 97

NODO D. LA VIDA EN EXPANSIÓN EN EL MARCO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO 100

- El problema y la solución del conjunto 102
 - El conjunto corporal en las prácticas artísticas 104
- Edición y conjuntos 113

CONCLUSIÓN 117

REFERENCIAS 122

ÍNDICE DE FIGURAS 125

Breve recomendación de lectura

El presente trabajo se realizó a base de preguntas que rodean el tema central de *Materia viviente e identidad*, por lo tanto, su orden de lectura se asemeja más a una red que a una fila, por esta razón, se ha organizado en nodos cuya lectura propuesta es la siguiente:

Leer **introducción**.

Pasar después por el **nodo A**.

Leer **nodos B, C y D**, o **D, C y B**, o **C, D y B**, (o como se quiera) con libertad.

Leer **conclusión**.

El lector puede ver las relaciones entre cada nodo con el esquema de la siguiente página.

Punto de partida

Preguntas exploratorias sobre

identificación e identidad



Fig. 1. Esquema de elaboración propia. Ruta de investigación. Universo de conceptos en el cual se desglosan los elementos de cada nodo en el que se divide esta investigación. 2022

Introducción

Entre los años 2017 y 2018 comencé a reflexionar sobre aspectos relacionados con la vida en su forma biológica a raíz de una experiencia personal. En aquella época recibía una pensión por orfandad por parte de la institución en la que trabajó mi papá. Debido a esto, cada seis meses debía acudir a firmar un documento de “supervivencia” en el cual confirmaba que seguía viva y podía seguir recibiendo el pago. En su mayoría, los pensionados que iban a la misma firma eran de la tercera edad y comprendo la necesidad de llevar dicho registro aun cuando yo apenas rebasaba los veinte años. En una ocasión olvidé acudir y recibí la llamada más inusual al teléfono de casa: una secretaria preguntando si yo seguía viva, y solicitando que, de ser así, fuera a la brevedad a sus instalaciones con una identificación oficial para comprobarlo y poder firmar.

A partir de ahí, comencé a cuestionar las implicaciones del estar viva, y de ser quién digo ser. Detecté que algo tan absurdo como eso, se debe comprobar demasiadas veces en la cotidianidad, ya sea en cuentas de redes sociales, ante instituciones de todo tipo, e incluso a los dispositivos electrónicos. Esto me condujo a plantear un proyecto para ingresar a la Maestría en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM en el año 2020. Como es usual en un proceso de investigación, el proyecto inicial se vio modificado y el asunto que quería abordar se diversificó en otros temas y cuestiones aledañas.

De tal manera, lo que en un primer momento tenía como objetivo estudiar y tipificar las dinámicas actuales alrededor de la identificación personal solicitada por instituciones, se inclinó más hacia un proceso autorreferencial. Si bien la idea de cuestionar el control sobre la vida ejercido por gobiernos, empresas y otras instituciones siguió presente en las exploraciones teóricas, el desarrollo material y la experimentación con los conceptos desde mi propia experiencia personal me inclinó hacia la exploración de la idea del cuerpo humano como materia viviente capaz de expandirse desde distintas aristas como la biológica, identitaria y social-espacial desde prácticas artísticas vinculadas a la acción.

La relación entre arte y vida ha sido un problema relevante en el campo de las artes visuales desde principios del siglo XX, cuando las vanguardias históricas se propusieron aplicar la creatividad contenida en el arte a la creación e impacto de

entornos sociales; en los años cincuenta con las prácticas corporales de arte acción, performance por grupos como *Gutai*, con ecos en los sesenta con artistas como los pertenecientes a *Fluxus*. Por otra parte, problemas de gran urgencia en la actualidad como la ecología y la violencia, han sido también motor para llevar la práctica artística a explorar las relaciones con la vida misma, al punto de llegar a manipularla, como es el caso del bioarte.

Como mencionaba anteriormente, mi interés en esta problemática parte de una experiencia personal y se ubica más bien en relación con la utilización de diversas estrategias del arte contemporáneo para plantear reflexiones sobre la vida biológica del cuerpo humano, la biopolítica de la identidad a través de los mecanismos de identificación y comprobación de que las personas están vivas, y el papel que los datos escritos y visuales pueden desempeñar en estos procesos.

La pandemia de COVID-19 hizo que todos estos aspectos cobraran una mayor relevancia en la vida social, no solo por la amenaza que para la vida representa la propagación del virus, sino también por los mecanismos institucionales que se han desplegado para la vacunación, de la mano de cierta actitud policiaca de detectar al enfermo y al que rompe las reglas. Las entradas de todos los establecimientos se convirtieron en algo similar a la entrada de los aeropuertos después del atentado de las Torres gemelas en el 2001, solo que ahora con 20 años de avance tecnológico y con un gran desarrollo en el aspecto biométrico.

Con este trasfondo realicé tres obras centrales, de las cuales derivan otros ejercicios y piezas relacionadas, las cuales describo en el NODO A de esta investigación: *Exploraciones artísticas sobre materia viviente e identidad*. Por un lado, está *La misma persona* (2021-2022), en la cual contacté a una mujer de mi ciudad con quien comparto nombre, década de nacimiento, amigos, e incluso el nombre de la calle en la que crecimos en la Ciudad de Puebla. La obra en cuestión respondió a un proceso de un año en el cual la contacté y convencí de colaborar conmigo, una total extraña para ella, con el fin de investigarnos mutuamente para encontrar datos que comprobaran que podemos ser la misma persona. El proceso culminó con una visita al laboratorio médico para sacarnos radiografías, las únicas imágenes en las que nos parecíamos físicamente, y la obra se convirtió en un conjunto de material de registro, de lecturas conjuntas ante la cámara y nuestros rayos x de tórax, la zona que contiene corazón y pulmones. Por otro lado, está *Dispositivo de ADN colectivo* (2021-2022), objeto conformado a partir del cabello de once personas, el cual derivó en distintos momentos performáticos y exploraciones que respondían a la idea de un ente de identidad y corporalidad compartida. La tercera obra, *1.67 m2* (2021) cuyo nombre refiere a la medida de mi superficie corporal según un cálculo matemático al cual considero una suerte de ficción, que implicó el calco de mi superficie corporal

en una segunda piel de pegamento, poniendo en tensión la exactitud de un cálculo establecido para la medicina y la verdadera longitud de la piel, parte de un cuerpo en constante transformación lo cual deriva en la pregunta ¿la piel mide lo mismo en vida que al morir?

Al ser la imagen de identificación el motor inicial de la presente investigación, las primeras exploraciones que realicé se dieron respecto a las imágenes: sobre fotografías propias, sobre las lecturas que pueden realizar las máquinas de éstas y el poder que tienen como acceso a ciertos sistemas, tanto análogos como digitales.

En la realización de mi proyecto, recurrí a fuentes de diversa índole, como textos de autores como Paul Preciado, Ellen Samuels y Emmanuel Levinas, entre otros, para revisar y/o delimitar los conceptos más relevantes de este proyecto: vida biológica e identidad. Dichos conceptos articulan la explicación de las diferentes partes de la tesis, que conforman un conjunto semántico que nombre el hecho de estar vivo en las sociedades occidentales.

En la segunda parte, *NODO B: Sobre lo humano como materia viviente y continua*, profundizo en la idea de materia viviente, título del presente documento. En este, se revisa el concepto de lo vital, ligado estrechamente a la muerte. La vida aquí se propone como una suerte de continuum, así como materia medible y manipulable desde distintas disciplinas, entre ellas el arte. En esta sección se revisa brevemente la relación entre arte y vida, en específico desde el arte acción, así como del bioarte, ambos legitimados como áreas de estudio del arte contemporáneo en el siglo pasado.

En el *NODO C: Identidad e identificación* como ficciones cuestionables se aborda el binomio identidad-identificación y su estrecha relación con la imagen, principalmente por la del rostro. Se propone una lectura de la identidad como ficción, así como una reflexión desde la biopolítica; es decir, en este apartado, la materia viviente, que es el ser humano, toma una identidad a partir de construcciones y etiquetas, operaciones externas que lo intentan definir.

Finalmente, en el *NODO D: La vida en expansión* en el marco del arte contemporáneo revisa la idea de la vida como conjunto de distintas subjetividades, desde una perspectiva performática, pero a su vez de resistencia. Se plantea una apuesta por el reconocimiento y la confianza en la presencia del otro, a partir de la revisión de proyectos artísticos que han atendido dicha problemática desde finales del siglo pasado. En este apartado se entrecruzan los conceptos de los primeros dos capítulos para dar forma a posibilidades artísticas de generar una vida que se extiende sin manipulación científica, sino basada en el cuerpo vivo de distintas identidades y su posible unión material desde el arte.

Debo agregar que la obra generada desde y para la presente investigación se ha materializado en diversos medios y formatos como lo son la acción, el video o incluso ciertos objetos que rondan entre la indumentaria y lo escultórico. Lo que comenzó como una investigación de maestría para un campo disciplinar de movimiento, arte digital y tecnologías de la información, tomó un enfoque mucho más matérico, más corporal, lo cual entiendo incluso como una respuesta a los problemas en cuestión, a la necesidad de pensar en el contacto mientras realizaba mi posgrado en línea, así como en el impulso de volver a confiar en el cuerpo y sus intuiciones en respuesta a sistemas que requieren de una centena de documentos para confirmar respuestas que las entrañas ya habían dado previamente.

Finalmente, cabe mencionar que la presente investigación se divide en nodos y no en capítulos, debido a la diversidad de caminos tomados, lo cual generó una estructura no necesariamente lineal, sino una más parecida a una red con interconexiones unidas por puntos, los nodos, que nombran cada parte de este documento.

NODO A.

EXPLORACIONES

Identificación

¿Qué es una identificación personal? ¿Qué representa? ¿Qué puede entenderse como imagen de identificación personal? ¿Cuál es la diferencia entre identificación e identidad? ¿Qué tipos de identificaciones hay? ¿Todas son consideradas documentos? ¿Cuándo surgen las identificaciones? ¿A qué necesidad o interés respondían? ¿A qué necesidad o interés responden ahora? ¿Cuáles son las funciones de un documento de identificación personal? ¿Es necesaria la identificación

Si todos fuéramos daltónicos el color de piel al fin dejaría de importar.

¿Quién puede obtener una identificación? ¿Quién regula la información obtenida para las identificaciones? ¿Cómo? / ¿Quién regula los datos personales? ¿Cómo? ¿El registro y emisión lo puede generar el mismo representado? ¿Éste puede transformar su registro? ¿Éste puede renunciar o

borrar su registro? ¿Éste tiene voz en dicho proceso? ¿Una persona puede elegir qué datos compartir? ¿La idea de cuenta y usuarios, son equivalentes a los documentos de identificación oficiales?

Sujetos identificables

¿Y si el ID, en vez de tener una foto del rostro, que nos tiene tan obsesionados, ¿tuviera una radiografía? ¿O el ritmo cardíaco?

¿Cómo se registra la identidad en una base de datos? ¿Cuál es la materialidad de los documentos de identificación? ¿En qué soportes se plasman los documentos de identificación personal? ¿Qué tipo de imágenes registra, compone, y construye un documento de identificación personal?

Preguntas para decir en cualquier punto de acceso que requiera un ID para ingresar.

¿Cuál es el papel de la palabra en los documentos de identificación? ¿Cuál es el papel de las contraseñas en los métodos de identificación? ¿Cuál es el papel de la

Si al morir nadie registra mi deceso, ¿sería un fantasma burocrático?

firma en las identificaciones? ¿Se podría entender a los documentos de identificación personal como retratos funcionales? ¿Qué relación tiene el retrato como categoría artística con las imágenes de identificación personal? ¿Qué formatos no visuales tiene la identificación? ¿Qué papel tiene el sonido en los procesos de identificación? ¿Y el tacto? ¿Qué beneficios tiene el uso de procesos de identificación personal? ¿Cómo vulnera a alguien no tener imágenes propias? ¿Qué implica no poseer un documento de identificación en una sociedad? ¿Qué implica poseer o no, una imagen de identificación (perfil) en la vida

¿Qué valor de uso emitida por una institución oficial? ¿Qué valida una identificación personal? ¿Cómo se obtiene una identificación? ¿Quién puede otorgar una identificación? ¿Quién puede denegar una identificación? ¿Qué papel tienen las tecnologías digitales en los procesos de comprobación identitaria actual con respecto al criterio humano “analógico”? ¿Qué tecnologías pueden validar una identificación?

Validación

Que todos olviden mi rostro, menos mi smartphone al desbloquearse. implica no poseer un documento de identificación en una sociedad? ¿Qué implica poseer o no, una imagen de identificación (perfil) en la vida

virtual? ¿A quién le pertenece el retrato, y los datos registrados sobre una persona, usados en una identificación personal? ¿Qué riesgos o consecuencias implica que los datos e imágenes de identificación estén en manos ajenas? ¿Las identificaciones deben tener correspondencia con una base de datos para ser válidas? ¿Qué prácticas realizan las personas en la cotidianidad para proteger sus datos? ¿Qué estrategias de autonomías sobre las imágenes y datos personales puede generar la edición digital? ¿Qué estrategias de autonomía sobre las imágenes y datos personales se pueden generar desde el arte como espacio de posibilidades? ¿Es la invisibilidad un modo de autonomía sobre el uso de datos personales? ¿Es la invisibilidad un modo de cancelación social?

Si implanto ADN de otros, en mis uñas, ¿Cómo sabrán quién soy? ¿Ya soy el otro también?

¿Eso va en mi id?

Administración

Fig. 2. Preguntas exploratorias sobre la identificación y la identidad. Listado de cuestionamientos de una artista visual preocupada comprobar quién es, que está viva y que puede extender su vida en conexión con los otros.

■ EXPLORACIONES ARTÍSTICAS SOBRE MATERIA VIVIENTE E IDENTIDAD

He decidido agregar al presente documento una sección inicial que detalle las tres piezas elegidas como centrales para el proceso de posgrado, al ser conceptualizadas en respuesta al anteproyecto de investigación y modificadas/aterrizadas con el acompañamiento de ciertas materias cursadas.

El título de este apartado señala que son producidas desde y para el posgrado, puesto que surgieron en este, se alimentaron a partir de lo que los materiales y la información en ellas daban más información para enriquecer la obra y comprenderla desde distintas aristas. El arte fue el punto de partida, pero en el camino salió por momentos de la discusión conceptual, aunque regresé a este en la etapa de materialización y puesta en diálogo con otros proyectos.

Los resultados y motores de la presente investigación se pueden resumir en tres obras centrales: *Área de superficie corporal* (2021), *La misma persona* (2021-2022) y, *Dispositivo de ADN Colectivo* (2021-2022). Leídas en ese orden, podrían pensarse como las capas alrededor de una persona: piel, contacto con el otro, y la comunidad que lo abraza.

La idea de entender a una persona como la suma de capas ya la expresó el pintor y arquitecto austriaco Friedrich Hundertwasser con su teoría de las cinco pieles, conformadas por: la epidermis, la vestimenta, la casa, la identidad y la Tierra. (Sánchez Ramírez y Albo Cos, 2021). Son las relaciones entre cada una de éstas las que considero más interesantes. En el diagrama de la Fig. 3, se muestra una suerte de conjunto cuya estructura podría remitir a la de una matryoshka rusa, en la cual, cada capa hace la de contenedor de la siguiente, pero que a su vez hacen el papel de membrana que interactúa con las dinámicas de las otras pieles.

A simple vista, este proyecto se ubicaría en la epidermis, y un poco en el nivel de la vestimenta e identidad; sin embargo, al pensar que cada capa se afecta entre sí, considero que hablar de una es hablar de todas. Para darme a entender mejor, describiré las tres obras en cuestión a lo largo de este nodo.

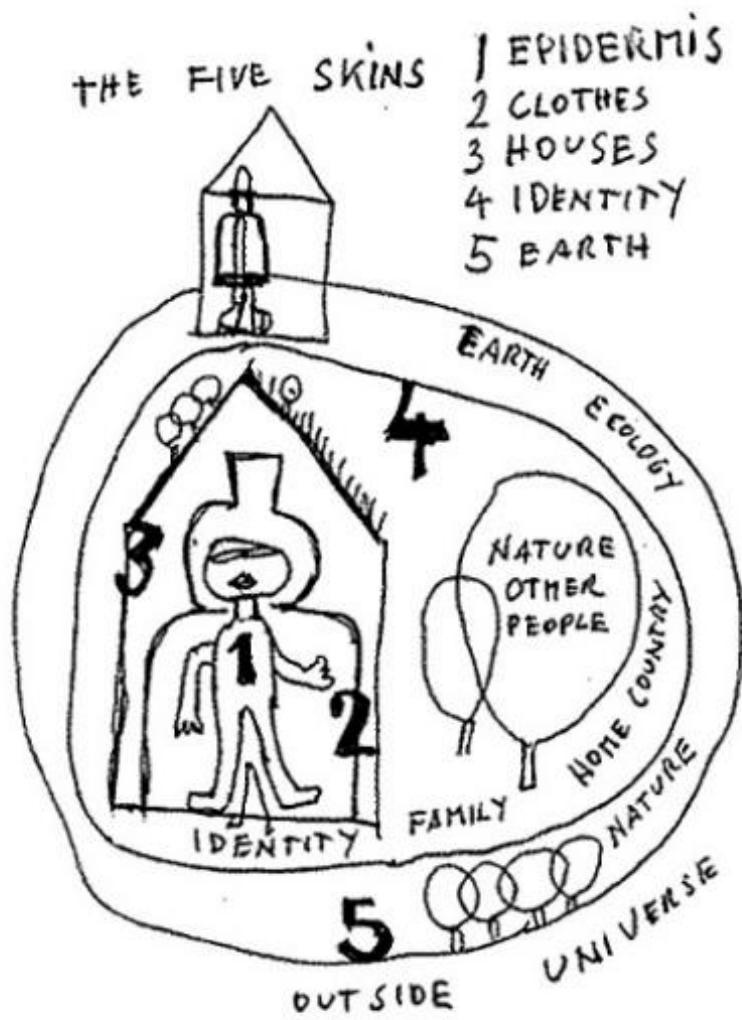


Fig. 3. Las cinco pieles del artista de Hundertwasser. Obtenida de Sánchez Ramírez y Albo Cos. 2021.

□ ÁREA DE SUPERFICIE CORPORAL



Fig. 4. Área de superficie corporal. Collage de pegamento con marcas de piel. 2021

La epidermis, la membrana corporal que está en contacto directo con el entorno, considerada el órgano más grande del cuerpo y motivo irracional de discriminación es el motivo central de la primera exploración material realizada para el presente proyecto de tesis: *1.67m2* (2021), la medida del área de mi propia superficie corporal (Fig. 4). Esta pieza es un objeto que deriva de la acción de cubrir mi cuerpo entero con pegamento líquido y despegar tramo por tramo, obteniendo una especie de calca de la piel.

Esta obra se alimenta de dos relatos-juegos que asocio a la idea de piel y espacio. En primer lugar, está el mito de la fundación de Cartago, en el cual, a la princesa fenicia Elisa se le dice que puede habitar el área que ocupe la piel de

un buey sobre el terreno (Prados, 2021). Ella, en un acto de ingenio, corta dicha piel por toda la orilla y convierte el área en el perímetro de un terreno mucho más grande para iniciar su nación. (Fig. 5).



Fig. 5. La piel del buey. El mito de Cartago. 2022

A partir de dicho relato, surge la inquietud de pensar en mi propia piel y el espacio que podría ocupar fuera de mí y por lo tanto decidí replicarla. Al proyectarla, fue desgarrador pensarme por un lado en carne viva y, por el otro, pensar en la imagen de una superficie color piel, como si se tratara justamente de un buey. Siendo miembro de un país que es azotado día a día por feminicidios

y toda suerte de actos violentos, decidí no irme por ese camino y elegir otro objeto que hiciera alusión a mi piel y sus dimensiones. Si lo que más admiro del mito de Elisa fue su estrategia para ganar terreno y voltearle la jugada a aquellos que le dieron lo mínimo, me pareció importante respetar ese papel en mi obra.

La solución material de esta obra surgió de la memoria, remontándome a una actividad de mi infancia. Solía jugar a ponerme pegamento en las manos y dejar que seicara para luego despegar aquella capa de “piel”. La textura que brindaba en verdad era muy similar a la de los pellejitos de los dedos y me encantaba la posibilidad de cambiar de piel como los reptiles. En la figura 6 se observa un ejercicio realizado a partir de las “calcas” en pegamento de mis huellas dactilares, realizadas según su frecuencia de uso en un día. En este primer ejercicio decidí apilar las “cáscaras” de pegamento, imaginando un objeto de gran altura debido al constante uso del pulgar en la vida actual.



Fig. 6. Primer acercamiento sobre calcar la piel y sus dimensiones. 2021.

Sin embargo, esa exploración respondía más a un discurso del uso de la huella que al juego con las dimensiones de mi propia piel, por lo tanto, se acudió a otras estrategias. De tal manera que, cubrí por etapas mi cuerpo con pegamento líquido, esperé algunas horas a que seicara y lo despegué. (Figs. 7 y 8). El resultado fue un conjunto de fragmentos que referían a mi cuerpo, desperdigados y sin el área del cuero cabelludo, ya que quería en esta etapa solo tener la piel y su impronta, a la vez que la zona capilar estaba cubierta con lo que sería el material principal de mi siguiente exploración.



Fig. 7. Fragmentos de piel calcada.Exploraciones. 2021.



Fig. 8. Calco de la piel con pegamento. 2021

Finalmente, me decidí por una suerte de collage que no replicara precisamente la forma de mi cuerpo, puesto que esa ya la conozco y la habita mi piel todo el tiempo. Quería dimensionarme como se hace con una figura, o como en el mito, con un terreno. (Figs. 7 y 8). Con ese fin, recurrí al terreno de la medicina y me encontré con diversas fórmulas para calcular la superficie corporal, de las cuales elegí la fórmula de Boyd¹:

$$SC = 3.207 \times P (0.7825 - 0.01188 \text{ Log } P) \times T0.3$$

El resultado de mi superficie corporal fue de 1.67 m². Metros cuadrados, como si la piel, al desmontarse del cuerpo pudiera generar un cuadrado de 1.29x 1.29 m. Así también se miden los terrenos, ¿no? Por metro cuadrado, aunque la tierra tenga irregularidades y no tenga esquinas naturales. De tal forma, tracé esa área y comencé a colocar los fragmentos y adaptarlos a su forma cuadrada. Claro, al no tener el cabello, quedaron algunos huecos pequeños, los cuales también creo que se hubieran presentado si se hubiera realizado el calco de mi cuero cabelludo, puesto que no confío plenamente en un entendimiento numérico del cuerpo.

El resultado fue una membrana transparente hecha de pegamento y unida también por pegamento, cuya materialidad me prohibía pegarla a un muro puesto

¹ Para realizar la operación existen en internet páginas que calculan el dato con solo brindar peso y talla. En este caso se usó la de la página de la Sociedad Española de Médicos de Atención Primaria, disponible en la siguiente dirección: <http://www.semergencantabria.org/calc/ahcalc2.htm>



Fig. 9. Boceto para una calca de piel en metros cuadrados / Boceto para hacer de mi superficie corporal una carpa. 2021

que se perdería la experiencia poco probable en la vida cotidiana de ver dentro de la piel de alguien, de mi propia piel (Fig. 9). Por lo tanto, se hizo su registro con un montaje flotado, para poder verla por dentro y por fuera, por arriba y por abajo, como nunca se le ve en el cuerpo, tal vez solo cuando alguien salta y queda suspendido por un instante, de ahí en fuera la gravedad siempre llama a la piel, cada vez más con el paso de los años.



Fig. 10. Área de superficie corporal o 1.67 m2. 2021. Vista de instalación.

En el proceso sucedió lo mismo que con la piel, y la gravedad le ganó al material con el que se suele reparar lo que se rompe, rompiéndolo con el peso y el tiempo. En un evento esperado, más no controlado, la piel de pegamento vivió lo mismo que la piel real.

Ante los resultados de este proceso, me queda pendiente una siguiente exploración en la cual expanda mi superficie del mismo modo que en el mito de Cartago; así como para un cambio de material, en el cual, veo posibilidades en el camino de los biotextiles. Considero que las variaciones que surgen posteriores a una obra son fundamentales para la investigación artística, es decir, que la exploración se expande a partir de la capacidad de detonar ideas que presenta el objeto derivado de la práctica.

Entre dichas variaciones, surgió la idea de envolver la piel en lugar de calcarla. Si la piel es un tejido, quizá un tejido de estambre podría ayudarme a generar esa expansión

de la dimensión inicial de mi cuerpo, de nuevo haciendo alusión a Cartago. Entonces, con la premisa de una capa que cubre directamente al cuerpo y luego se extiende por el espacio para ganar territorio, se realizó *Extensión corporal* (2022) (fig. 12), una acción realizada a las afueras de la ciudad de Puebla, en la cual cubrí mi cuerpo con un tejido guinda comisionado a mi madre, quien me ha tejido prendas toda la vida para cubrirme del frío, y metafóricamente en muchas ocasiones ella misma ha sido dicha cobertura.



Fig. 11. Detalle de obra. Área de superficie corporal o 1.67 m2. 2021



Fig. 12 Extensión corporal. Acción. Registro de Robelo Zerón. 2022.

Esta es una obra compuesta por un videoperformance, en conjunto con el objeto tejido mencionado, así como las fotografías derivadas. Ésta consistió en el uso de dicho tejido con el último punto abierto, es decir, susceptible a deshilacharse. Fue

la ruptura del tejido la que me iba permitiendo ir más lejos en cada paso y permanecer unida al punto inicial del camino. Dejé la cobertura poco a poco al caminar unos 100 metros, los cuales, entretreídos apenas y cubrían una parte de mis 1.67 m² de superficie corporal (fig.13). El registro de la obra fue realizado a dos cámaras, una con dron para tener en video² una mirada cenital del camino que se iba “dibujando” con el estambre, y una cámara móvil que registraba fotográficamente distintos puntos de mi caminata.



Fig. 13. Still de videoperformance. Extensión corporal. Tejido. 2022. Registro de Quetzalli Sánchez.

Finalmente, para su montaje expositivo, se decidió recurrir a una instalación que convierte a la fotografía impresa y al estambre derivado, en un mismo objeto como se puede observar en la figura 14. Con un pequeño gesto como este, sugerido por la artista Cutzi Salgado, considero que todavía hay un nivel más de activación de la obra, que puede expandir mi cuerpo por medio de su imagen, colocada en el espacio de exhibición y susceptible, por medio del estambre a seguir generando un dibujo de extensión en los espacios en que se exhiba.

2 Video disponible en: <https://youtu.be/1ULukzUmVpg>



Fig. 14. Vista de exhibición. Muestra de resultados PECDAP 2021-2022. Casa de la Cutlura Puebla, Pue. 2022. . Extensión corporal. Tejido. 2022

Fig. 15. Detalle de montaje. Extensión corporal. Tejido. 2022

□ LA MISMA PERSONA

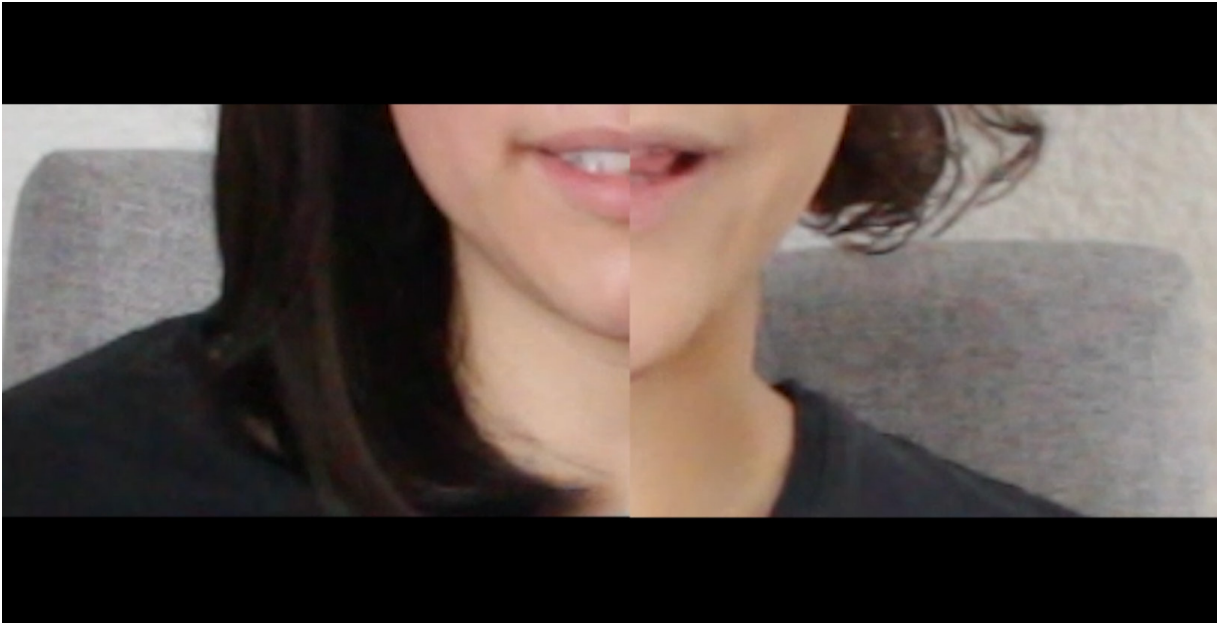


Fig. 16. *La misma persona*. Still de video. 2022.

La misma persona (2021-2022) es otra etapa del proyecto, en la cual la idea de la piel de Hundertwasser se encontraría en el cuarto nivel: la identidad. Esta exploración deja el papel individual de *Área de superficie corporal (2021)*, para buscar el encuentro con el otro, y se creó a partir de un pequeño archivo conformado por un par de radiografías, un audio de una visita al laboratorio médico y un archivo de Google Drive, el cual dio paso a un video final y sus derivados³.

Basada en una experiencia encontrada y un relato recordado durante este proceso de investigación, surge la inquietud por encontrar a alguien con quien buscar pruebas de que somos la misma persona. Por un lado, el de la experiencia. Durante años me he encontrado a hombres extremadamente parecidos a mi papá, fallecido hace 12 años. En una ocasión, sucedió en una iglesia católica con un sacerdote, en otra en una refaccionaria y en otra en la televisión. En el último caso se trataba de Juan Luis Guerra, de quien estoy casi segura, aún sin pruebas contundentes, de que debemos tener algún parentesco. ¿Cómo comprobar que el cantante dominicano de Burbujas de amor, era la misma persona que mi papá, un economista poblano alejado del mundo musical? Si bien, no encontré la respuesta, la posibilidad de comprobar que dos personas podrían compartir identidad siguió

3 Video disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1VaRt9FBN0n0lILib5Xn24qwwWLTsKkgT/view?usp=sharing>

siendo una inquietud presente. Para esto, el relato siguiente sirvió como motor para la exploración en cuestión. Me refiero a una ficción de la voz popular que conocí gracias al libro *Fantasies of identification* de la socióloga Ellen Samuels, quien narra el caso de William West y William West.

El relato, desmentido en el mismo texto en que lo conocí, dicta que a inicios del siglo pasado dos hombres racializados, aparentemente idénticos, fueron arrestados en una cárcel de Estados Unidos en la cual, la forma de comprobar su identidad y distinguirlos entre sí se redujo a la diferencia entre sus huellas dactilares. El objetivo era probar que no eran la misma persona y fijar referencias cada vez más precisas científicamente para sustentar la diferencia. (Samuels, 2014).

A partir de ahí, persistió la pregunta planteada con anterioridad ¿Cómo comprobar que ambos eran la misma persona? ¿Cómo comprobar eso desde mi propia persona? Podría parecer un cuestionamiento absurdo, pero si se tiene en cuenta que todos los seres humanos compartimos un 99.9% de ADN, considero más absurdo pensar que la diferencia entre cada persona es abismal.

A falta de una *doppelgänger*⁴ con la cual ser confundida, recurrí al otro factor que podría desconcertar sobre si alguien es la misma persona, o al menos tiene un parentesco con otra: el nombre. Hace unos años mis compañeras de cuarto me hicieron saber que en la preparatoria estudiaron con otra María José Benítez, e incluso me preguntaron si éramos primas. Hasta ese momento no tenía idea de su existencia, pero desde ahí tuve la inquietud de conocerla; por lo tanto, al intentar buscar con quién comprobar que soy la misma persona, le pedí su contacto a nuestras amigas en común y le propuse, yo, una completa extraña que la contactó virtualmente, que encontráramos las verdades en común que probarían que somos la misma, o que al menos confundirían a la policía en el caso de cometer un crimen. Ciertamente no sé cómo funcionan esas investigaciones, pero he visto muchas películas de detectives.

Después de varias llamadas ella aceptó y de tal forma comencé a trabajar con la otra María José Benítez nacida en Puebla, en los años noventa del siglo pasado, que estudió en la misma zona en la que crecí y que vive en una calle que se llama exactamente igual que la mía. Encontramos aproximadamente unas 30 verdades compartidas y decidimos contarlas al unísono frente a la cámara. Nadie estaba mintiendo, era una descripción exacta de cada una. (fig.17).

Como etapa final, acudimos a un laboratorio y nos hicimos una radiografía de tórax, tan recurrida en época de COVID-19, y a mi parecer muy simbólica, pues en ella

4 “Espíritu que luce exactamente como una persona viva, o alguien que se ve exactamente como alguien más pero no está relacionado con esa persona”. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/doppelganger>

se ven los pulmones y el corazón, los órganos cuyos ritmos marcan los signos vitales. Propuse tener una radiografía de ambas puesto que, al no parecernos físicamente en el exterior, sabía que en dicha imagen no podía haber gran margen de diferencia, tendríamos al fin una imagen en la que seríamos parecidas. Además, durante la visita al laboratorio, grabé el audio de la conversación con la trabajadora del lugar que registró nuestros datos y nos cobró. La confusión de la mujer que nos atendía fue aquello a lo que quería llegar, a que alguien preguntara por qué dos personas del mismo nombre acudían a realizarse un estudio médico, ¿seríamos primas? ¿hermanas perdidas?

Con tintes de experimento social, en tal ocasión, la obra encontró su salida con la voz de ambas vestidas igual y reunidas al fin en un mismo lugar para enunciar a una sola voz esas verdades que nos pertenecen a ambas, dejando a un lado las verdades biológicas que nos unen como especie.

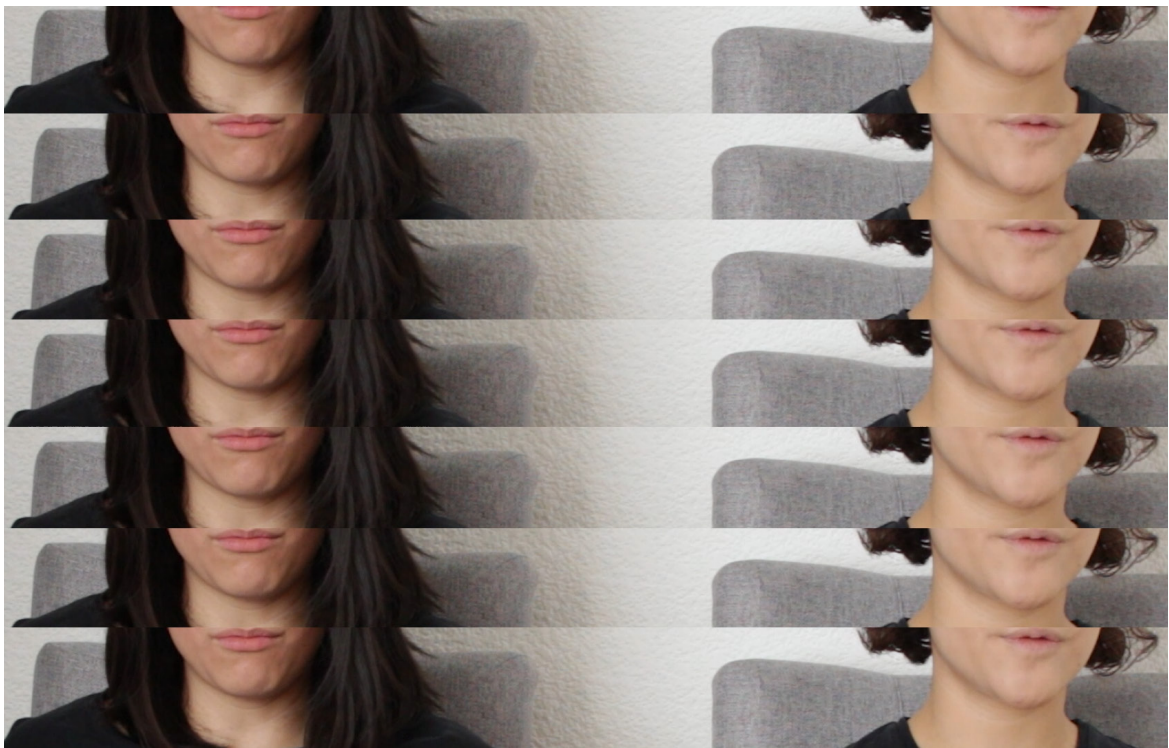


Fig. 17. La misma persona. Still de video. 2021-2022

Finalmente, con la radiografía se realizó un montaje con ambas de fondo y dicha imagen sobrepuesta, para generar la fotografía en la que más nos pareceríamos físicamente (Fig. 18). Los rostros, tan aludidos cuando se habla de identidad, quedaron fuera de la ecuación por un rato para dar peso a

las palabras, su nivel de verdad y su enunciación en conjunto. Nuestros datos curiosos eran lo de menos, lo importante era encontrar pruebas de unidad en un mundo que se esfuerza por dividir todo. El nombre de dicha imagen es un guiño a la pintura *Las Dos Fridas* (1939) de la artista mexicana Frida Kahlo.

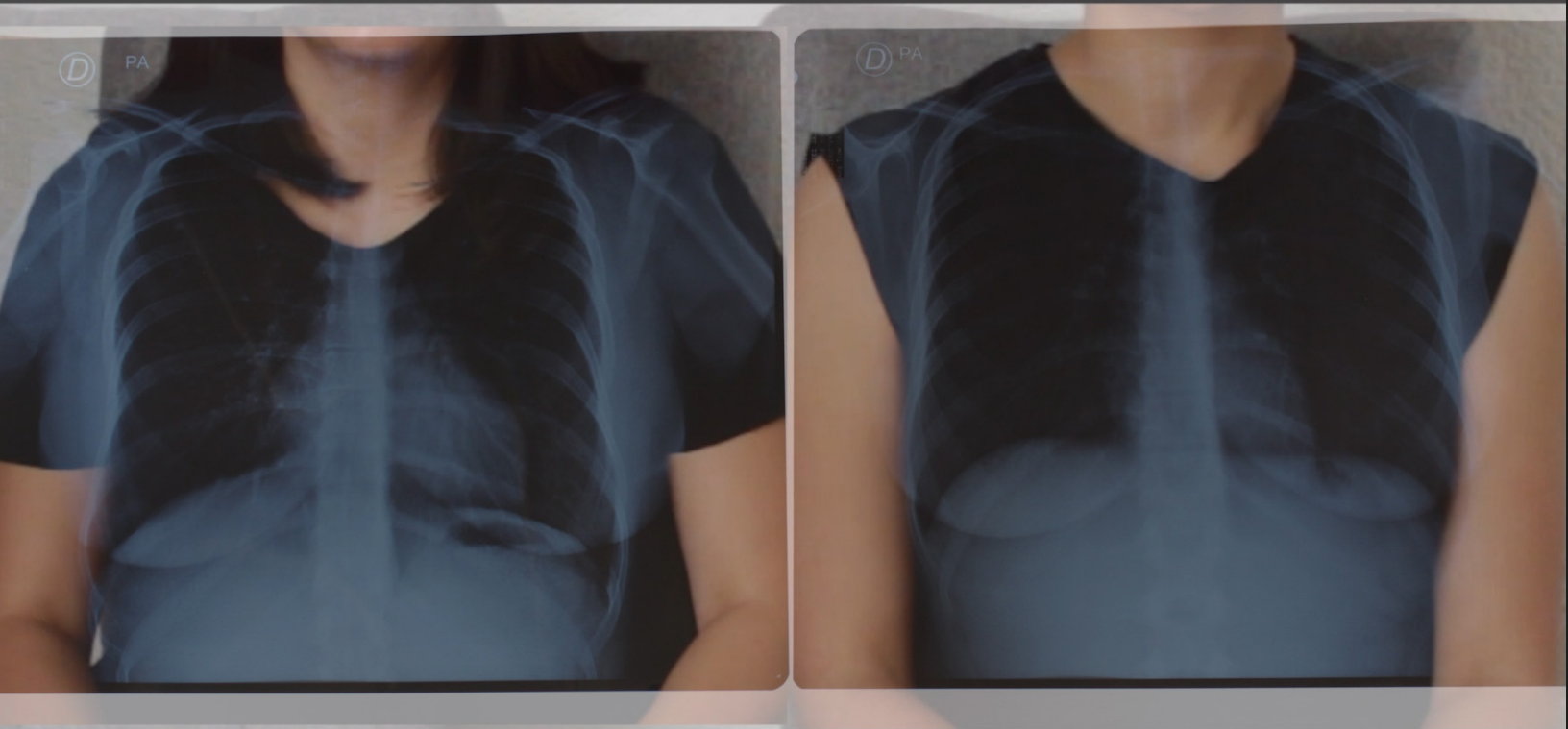


Fig. 18. *Las dos María Josés. Montaje con Radiografía. 2022.*

*-Ahorita ya está abierta la orden
y me permiten la de María José Benítez, ¿por favor?*

-Sí.

-La de María José...

-Es que las dos somos...

-Nos llamamos igual,

-Ahí está el detalle.

- ¿Son amigas?

- ¿Mande?

- ¿Son amigas, primas?

-Sí, conocidas.

-Apenas estamos explorando nuestra amistad.

-El nombre ya nos unió.

Fig. 19. Transcripción de charla grabada durante la visita a Laboratorios Chopo, realizada por María José Benítez y María José Benítez. El diálogo se dio con la encargada del laboratorio. Abril 2022.

□ DISPOSITIVO DE ADN COLECTIVO



Fig. 20. Dispositivo de ADN colectivo. Fotografía de 10 m de cabello entretejido. 2022

La idea de *La misma persona* (2021-2022), derivó en ya no solo comprobar que alguien comparte identidad, sino más bien generar un dispositivo que convirtiera a sus participantes en la misma persona. Basada en algunas malas películas sobre crimen que he visto, pensé en el escenario ficticio de que, en la escena del crimen se encontrara el cabello de alguien, pero que ese ADN perteneciera a todos, que en cada sospechoso residiera la culpa, y, por lo tanto, en nadie en específico. Ahora

la pregunta era ¿cómo hacer eso posible sin hacer una película trillada? Mi mejor aproximación fue hacerla objeto (fig.20).

Con la intención inicial de hacer una peluca, comencé a solicitar, por medio de mis redes sociales, donativos de cabello para una obra, y a lo largo de 9 meses, aproximadamente, 20 personas contestaron. Con la comisión del trabajo de tejer el cabello a la señora María Teresa Pedraza, directora de la escuela de belleza TEPSA Cholula, se generaron tiras de cabello tejidas a modo de extensión con los donativos de cada participante. Entre cabellos castaños y negros en su mayoría se generaron las capas que conformarían la peluca y que, a mi parecer, lucían en sí mismas como un dibujo (fig. 21) y por otro lado me recordaban a la lógica del mito de Cartago, a un contorno que se podía convertir en lugar; por lo tanto, decidí pausar su transición a peluca y más bien unir las linealmente, una extensión que, a su vez, se extiende por el espacio. Parecería imposible ocupar corporalmente diez metros parada sola, sin embargo, con el apoyo de otros, podría alcanzar 10 metros o más, y, en conjunto, ser un lugar.



Fig. 21. Tira de cabello tejido para el dispositivo de ADN colectivo. 2022

Al trabajar en el registro fotográfico de la obra, la experimentación y el contacto de la piel con el material me llevaron a otro lugar, a pensar que usar ese dispositivo era estar en contacto con los otros en su ausencia en una suerte de abrazo; por lo tanto, diseñé una acción colectiva a partir de este objeto pensado desde su origen para conformarse desde la colectividad. De tal forma, la idea de ADN quedó solo presente en el material y más allá de la carga genética, lo relevante se situó en la presencia de aquellas personas que donaron, desconocidas entre sí en su mayoría, pero cuya corporalidad expandida podía cobijar a otros.

De tal forma, surge la activación colectiva de la pieza llamada *¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?* (2022), la cual consistió en tres etapas realizadas el 13 de mayo de 2022 en el ágora de la Universidad Iberoamericana Puebla. La primera etapa consistió en el despliegue del objeto por el espacio y una recolección de este realizada por mí con el simple acto de girar en el mismo lugar, generando la imagen que se ve en la figura 22.



Fig. 22. Registro de la activación "*¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?*". 2022. Registro de Robelo

Zerón.

Posteriormente, se dejó el objeto al centro del espacio, por medio de otro dibujo realizado por mi propio cuerpo, ahora girando en sentido inverso y amplificando el recorrido para dejar un perímetro circular (Fig. 23).



Fig. 23. Dibujo a piso generado durante la activación ¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo? 2022

La segunda etapa consistió en dejar el objeto solo y entregar a las personas que pasaban, una postal-instructivo que los invitaba a situarse al interior del círculo y a su vez, colocarse el objeto en el pecho, de preferencia junto con dos personas más para dibujar un espacio más expandido. (Figs. 24, 25 y 26).



Fig. 24. Lado A de la postal entregada el día de la activación. 2022

¿A CUÁNTAS PERSONAS PUEDE CONTENER UN CUERPO COLECTIVO?

MARÍA JOSÉ BENÍTEZ

ESTO ES UNA AMABLE INVITACIÓN PARA ACTIVAR LA OBRA AL VISITARLA Y NO SOLO SER ESPECTADOR.

Dispositivo de 10 m de largo, conformado por el cabello de diversas personas. La unión de estos genera una extensión corporal que llega a distancias más lejanas que las de un individuo en solitario alcanzaría, y al dibujar una forma cerrada, se convierte a sí misma en un lugar.

Se recomienda esperar unos minutos para que se una la mayor cantidad de personas posible. Pueden girar en conjunto dentro del objeto, como una especie de célula en movimiento.

Para activar la pieza, colócate con al menos dos persona más, dentro del círculo formado con el dispositivo de cabello. Si se encuentran cerca del contorno, levántenlo con cuidado a la altura del pecho. Ahora están siendo abrazados por un cuerpo colectivo representado por el cabello de los donantes.

Fig. 25. Lado b de la postal. Instructivo.



Fig. 26. Registro de participantes de la activación ¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?. 2022.

Finalmente, se invitó por medio de redes sociales a llegar a una hora específica al lugar para generar la activación principal, la cual propone meter a todas las personas posibles en ese abrazo colectivo que suma a aquellos que están presentes mediante el material, con aquellos que están presentes corporalmente (fig. 27). Dicho proceso se pensó como acción, pero también tuvo tintes de videoperformance, al pensarse específicamente para una toma cenital que registrara movimientos específicos en conjunto⁵.



Fig. 27. Activación colectiva. ¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?. 2022. Registro por Byron Lechuga.

Considero necesario mencionar que, si las dos obras mencionadas previamente: *Área de superficie corporal* (2021) y *Dispositivo de ADN colectivo* (2021-2022), podían encontrar resonancia con las pieles de Hundertwasser, la tercera obra sería una posible fusión de capas, puesto que, en el diagrama mostrado previamente, podría entenderse al cabello como una capa ligeramente menos interna que la de la epidermis, pero menos externa que la ropa. A su vez, podría pensarse la idea del abrazo y la colocación del objeto sobre el cuerpo en un espacio delimitado por éste, como otro intermedio, ahora entre la ropa y la casa. Dos personas uniendo brazos bien pueden ser una base arquitectónica, un techo para alguien, por lo tanto, se coloca también en esa piel. Además, la cuarta capa, la de identidad, totalmente se toca al elegir el cabello como extensión de las distintas personas donantes. Finalmente, la última piel, la Tierra, aunque es la menos aludida en la obra, creo que se hace presente en la espacialidad de la acción final.

El trabajo con el cabello como materia prima, desembocó en una pieza derivada, de carácter más individual, una pieza performática registrada en fotografía: *Extensión* (2022) (fig. 29). El cabello me dejó ver que no solo existía una extensión corporal y espacial, sino que por su misma naturaleza de caerse y crecer tiene una estrecha relación con el tiempo. Es por eso que, con el cabello que no se usó para la pieza anterior, se realizó una coleta con los mechones de siete donantes. El alcance dio para 4 metros y medio y en este caso, fue usado solamente por mí, como si todos los minutos que tardaron en crecer esos mechones hubieran sido pasados a mi vida

y cargara con ellos, con el tiempo de todos, ocupando y tomando un mayor lugar en el espacio. Cabe agregar que estas dos partes del proyecto fueron realizadas con el apoyo económico del “Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico 2021” del estado de Puebla, sin el cual, no hubiera sido posible costear el trabajo de los colaboradores.



Fig. 29. Extensión. Fotografía de registro. 2022. Registro en dron por Robelo Zerón.

Plan para activar un dispositivo de ADN colectivo por estadios:



Primer estadio

“Extensión” o “Si unes el cabello de dos o más personas, se genera un cuerpo en conjunto que llega más lejos que uno solo” o “Unir cabello es sumar el tiempo que tardó en crecer en cada persona a la que le corresponde, es decir, gana tiempo”.



Tercer estadio

“Abrazo espiral”. Una persona (yo), se enreda en el cabello y se queda así, cubierta por el “Dispositivo de ADN colectivo”, en medio del espacio asignado para la acción, abrazada por el cuerpo conjunto que representa el objeto.



Quinto estadio

“Cuerpo colectivo”. Mínimo tres personas entran en el objeto (“Dispositivo de ADN colectivo”) y lo levantan a la altura del pecho o espalda alta, generando una suerte de abrazo de un cuerpo colectivo ausente, a uno presente. Pueden sumarse tantos como el perímetro lo permita.



Segundo estadio

“Conexión”. El cabello se mueve paulatinamente en el espacio asignado. En este caso, se despliega bajando las escaleras, conectando dos espacios simultáneamente.



Cuarto estadio

“Expansión”. La persona que activa la pieza (yo), comienza a girar en sentido opuesto, por todo el espacio, generando un círculo de cabello dibujado en el suelo hasta cerrarlo. Cualquier persona puede entrar posteriormente en él y habitarlo.



Sexto estadio

La gente sale y el objeto se compacta en el centro.

Los dibujos del presente plan son las formas buscadas en cada etapa de la acción, así como en su registro audiovisual desde la vista cenital de un dron.

Fig. 30. Programa de trabajo para activación del “Dispositivo de ADN colectivo” en la Ibero Puebla. 12 de mayo de 2022.

□ RELACIONES SOBRE EL CONJUNTO DE OBRA

Las obras producidas durante, desde y para esta investigación exploraron formatos distintos con aristas de distintas temáticas, sin embargo, para fines del presente documento se han detectado tres inquietudes principales que marcan los capítulos posteriores: la idea de la vida como fenómeno en continuidad, el entendimiento del cuerpo vivo como conjunto de datos en la sociedad actual, el concepto de identidad como la cuarta piel del artista así como motivo de unión y separación; y finalmente, la idea del conjunto como estrategia artística para generar cuerpos compartidos o visibilizarlos, entender la vida como la suma de muchas identidades.

Desde el terreno del arte, la acción, el video y objetos que derivan de acciones específicas son las estrategias principales que tomo para abordar las preguntas por la vida que guían la presente investigación, así como esa necesidad propia de comprobar que lo vital se puede extender a partir del otro y trascender a las etiquetas que buscan clasificar la vida humana y generar cada vez mayor separación.

Finalmente, puedo detectar cada obra como una etapa, comenzando por una relación entre el cuerpo individual y datos científicos en *Área de superficie corporal (2021)*, seguida de datos e identidades compartidas en *La misma persona (2021-2022)*, y completado con una idea de identidad y cuerpo compartido en *Dispositivo de ADN colectivo (2021-2022)*.

A lo largo del presente documento, se revisarán las obras en cuestión desde las perspectivas del ser humano como materia viviente, desde una óptica de identificación, y finalmente desde una más apegada a los lenguajes de la edición de imagen.

NODO B.

**LO HUMANO COMO
MATERIA VIVIENTE Y
CONTINUA**

SOBRE LO HUMANO COMO MATERIA VIVIENTE Y CONTINUA

En el nodo B, presente sección de *Materia viviente e identidad*, se aborda la idea de materia viviente, concepto elegido como centro del presente proyecto, del cual se desprenden exploraciones hacia un enfoque biológico y social. Por otro lado, se reflexiona también sobre el estar vivo en el contexto actual marcado por la enfermedad y la violencia, al menos en el contexto que me rodea, el mexicano, como si se tratara de una suerte de videojuego en que el personaje del usuario que somos nosotros mismos, se hiciera más opaco con cada ataque hasta desaparecer por completo, o en su defecto, perdiera vidas al por mayor.

La idea de viviente se aborda aquí como una toma de agencia ante la vida, que se ejerce y se extiende incluso después de la muerte, no en un sentido espiritual, sino desde el aspecto biológico nuevamente, al ser continuada por otros organismos que habitan el cuerpo después del deceso.

Al ser el cuerpo vivo un tema fundamental para el arte desde el siglo pasado, tanto como temática como materia en el bioarte, y como medio en el performance, ambos conceptos son revisados en relación con las obras pertenecientes a la presente investigación, así como con piezas propias realizadas previamente o en paralelo con el proceso de posgrado.

En este apartado, se revisarán también la obra de algunos artistas que tocan el tema de formas enriquecedora, como es el caso del Tissue Art Project, de la mano de aspectos un tanto filosóficos.

□ LA MUERTE COMO CONTINUIDAD DE LA VIDA Y VICEVERSA

Se cuenta que nací por una muerte. En una historia que narra mi madre en cada ocasión que se le presenta, la señora explica que, durante años, ella y mi padre se aferraron a la idea de tener una tercera y primera hija, respectivamente, lo antes posible, para que su edad no distara mucho de la de los hijos mayores. Llegaron a pensar que mi padre, la parte que nunca había tenido hijos, tal vez no podía tenerlos...Y luego, murió mi bisabuela materna. Y pronto, un retraso dio la noticia de mi llegada. Mi madre afirma que su abuela me mandó, en lo que yo imagino como una operación burocrática en otro plano, un proceso que la bisabuela ayudó a acelerar. Si es que existe el más allá, y hay un dejo de corrupción ahí, imagino a mi antecesora dando una “mordida”, un soborno para agilizar mi llegada.

Una vida que se relata desde una muerte, es una idea que se acompaña aquí por la perspectiva filosófica de Jean Baudrillard:

La evolución de la biosfera es lo que conduce a los seres inmortales a convertirse en mortales. Se mueven, poco a poco, desde la absoluta continuidad encontrada en la subdivisión de lo mismo —en las bacterias— hasta la posibilidad del nacimiento y de la muerte. (2002, p. 5).

Baudrillard resalta que las células sexuales especializadas tienen una capacidad evolutiva de fusionarse para generar una totalmente nueva que las incluye, pero a la vez implica su muerte, desembocando en una victoria que nos distingue de los virus, tan populares en los 2020's. En otras palabras, la división celular y su capacidad para convertirse en individuos mortales, son un privilegio del que podemos gozar los seres humanos. Probablemente este texto no le guste a las cabezas de la industria farmacéutica si la entendemos como aquella industria que vende salud, productividad, remedio y enfermedad a la vez, así como la posibilidad de forzar la extensión temporal de la vida o evitar su final.

En el texto citado, se plantea que la distinción del sexo y la muerte en el proceso evolutivo implicó una primera gran revolución, que, ya para inicios del siglo XXI, desembocó ahora en un proceso inverso, la liberación del sexo y la muerte; es decir, que se puede tener sexo sin reproducción gracias a los anticonceptivos, a la vez que es posible la reproducción a partir de procesos tecnológicos que prescinden de las relaciones sexuales. A esto se suma otra liberación, en este caso entendida como una suerte de desprendimiento, la liberación de la muerte.

La promesa de una eterna juventud, presente en el etiquetado que anuncia antioxidantes en todo tipo de productos, fármacos que no ofrecen una cura, sino una vida extra, traducida en más tiempo alejados de la muerte, como si de un

videojuego se tratara. Querer vivir más y mejor, un mensaje que puede tener de fondo más preocupaciones económicas que de calidad de vida por parte de la empresa que las produce. Sin embargo, la actualidad, la futurabilidad y la ciencia ficción proveen escenarios que plantean dicha situación llevada al extremo: cámaras criogénicas para congelarnos y regresar a la vida activa muchos años después con una edad que no corresponde al paso del tiempo, clonación, virtualización o cualquier otro tipo de proceso que niega a la muerte. Si la vida intrínsecamente implica muerte celular, los procesos que buscan inmortalidad, niegan la vida en sí misma.

Se podría decir entonces, que lo vital reside en la muerte. Desde que se nace, se muere constante y necesariamente. Distintos momentos de muerte biológica conforman la vida. En una interpretación teleológica del ciclo vital, se deja de lado la idea de que el cuerpo es parte de un conjunto de relaciones más grande que sí mismo. Al morir, el cuerpo sigue albergando células vivas y microorganismos que lo habitan o se suman a él. Más allá de pensar en que la vida continúa después de la muerte desde un aspecto espiritual o religioso, se puede abordar la idea a partir de la biología y las ciencias forenses.

Según el neurocientífico Moheb Costandi en el artículo “¿Qué ocurre después de la muerte?”, al morir, el cuerpo pasa por distintas etapas: autólisis, putrefacción, colonización, purga y entierro. Es decir, que más allá de pensar una continuidad paranormal de la vida, existe una terrenal que se extiende en lo que el autor menciona como tanatobioma. Para describir la primera etapa de este ciclo de muerte, la autólisis, Costandi apunta que: “Lejos de estar muerto, un cuerpo en descomposición rebosa de vida”. (2015). El cuerpo pasa por una autodigestión en la cual las enzimas comienzan a digerir las membranas celulares, la temperatura corporal baja, y se presenta el *rigor mortis*. En este punto, el ecosistema del cadáver es conformado por aquellas bacterias que de por sí habitan y consumen el cuerpo humano vivo.

Durante la vida, los órganos internos suelen estar libres de microbios, pero con la muerte estos comienzan a expandirse al hígado y bazo para pasar posteriormente a corazón y cerebro, lo que se puede entender como un “reloj microbiano” que marca distintos momentos y lapsos de descomposición según los órganos. Aun con esta división de la muerte por etapas, el momento exacto de la muerte es aún una investigación abierta. Posterior a dicho momento indefinido, viene la putrefacción, en la cual los tejidos blandos se descomponen en gases, líquidos y sales, de modo que el cuerpo se va decolorando aún más.

Sin querer decir que la muerte tiene una plasticidad, por lo insensible que esto puede sonar, un cadáver en descomposición podría entenderse como materia que se transforma. Estos datos me revelan preguntas sobre los datos volumétricos

o visuales, vinculados a las etapas de la muerte. Pienso en la construcción de la idea de fantasma, estos ¿son transparentes o solo están adoptando el color del entorno? O, ¿sería una pregunta propia para una investigación enmarcada en el campo del arte decir que dicha relación con el color, convierte a la muerte en un proceso vinculado con lo pictórico? Imagino a ese ciclo como una suerte de pintura que comienza con la mayor saturación y se va despintando solo para fundirse con los colores que la rodean, nunca lo pensaría como algo que se borra o apaga, solo pasa a otra gama. Entre estas dinámicas, la muerte es todo menos definitiva o estática, y es ciertamente dinámica y estética. Se podría decir que es irreversible porque es parte de un continuum de vida.

En este proceso de descomposición y vaciamiento, el interior del cuerpo se expone más que nunca a su entorno y se convierte él mismo en entorno para microbios, insectos y carroñeros, como es el caso de las moscas que ponen sus larvas en ese cuerpo expuesto, generando la llamada “colonización”, una que dista de las atrocidades vividas en la conquista, y que, al contrario, dan paso a nuevas vidas. Una gran diversidad de vidas se conjunta ahí y movilizan bacterias propias y ajenas. Por último, vienen la purga y el entierro. La materia que expulsa el cadáver libera nutrientes en el suelo, y genera riqueza orgánica. El final del ciclo de la vida, genera más de otro tipo de vida. La velocidad de descomposición depende en gran medida de las condiciones que la rodean, y es en el entierro, que surgen procesos como la momificación que, gracias al calor seco y/o químicos, ahuyenta a los insectos y permite el embalsamamiento para conservar al cadáver, retardando su descomposición, la cual es a su vez inicio y final.

A partir de dicha idea surge el proceso que detona las líneas para este proyecto de investigación, un texto escrito por mí en el 2019 como un ejercicio de escritura artística experimental, nombrado como *Acostada en aparente reposo* (Fig. 31), el cual desembocó en preguntas como ¿Cómo hacer que la vida continúe? O ¿Hay vida después de la muerte? ¿Qué es estar viva? ¿Qué es lo vital?

Dicho texto, traducido después a una especie de diagrama dicta lo siguiente: *Acostada en aparente reposo, mi cuerpo parece estático pero por dentro el movimiento no para. Contracción al respirar, bombeo al latir, sangre en circulación. Con tantos ritmos internos es imposible apaagrse. Si mañana muero, hay un microuniverso en mi interior que no se detendrá, organismos inquilinos con métodos propios para hacer que la vida no pare.*

Con esas ideas y las preguntas generadas alrededor, he trabajado acercamientos a esa idea del estar viva, asumiendo una relación con el movimiento hacia una escala interna, biológica, así como desde una idea de adición. Pienso dos escenarios sobre esta última idea: por un lado, cada

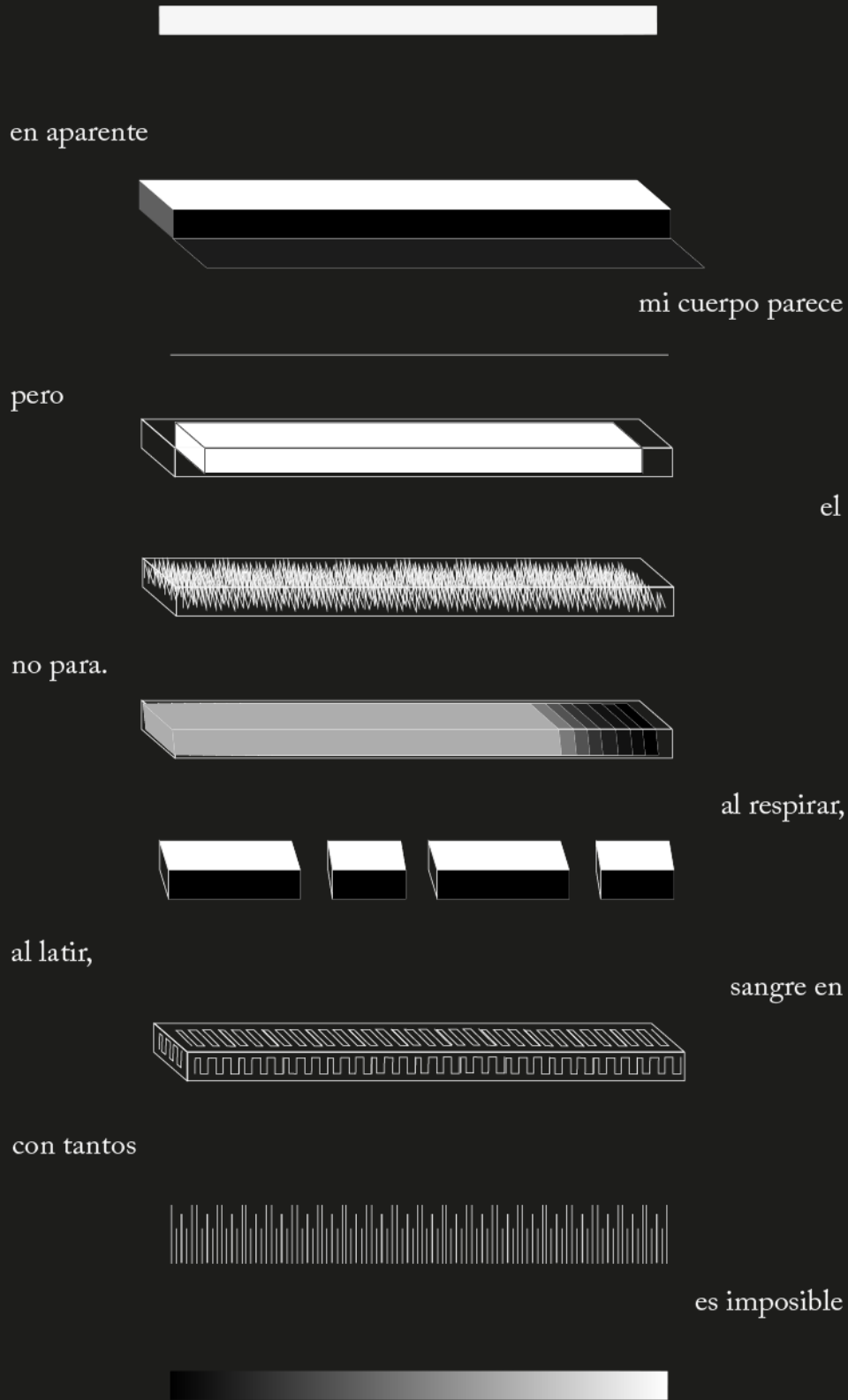


Fig. 31. Acostada en aparente reposo. Diagrama. Ejercicio de escritura. 2019.



Fig. 32. Cartel. Vista de instalación. 90x60 cm. Acostada en aparente reposo. 2019.

respiración ejecutada podría entenderse como una respiración menos, un paso más cercano a la muerte; por otro lado, si se ve la vida desde un enfoque aditivo, de suma, se puede pensar en que cada latido, cada respiración, suman a una vida que comienza en ceros y que eso es mayor señal de vida.

Con base en tales ideas realicé en 2019 la videoacción *Ejercicio de respiración*⁶, en la cual, una persona enterrada en la arena, va liberándose del entierro por medio de su respiración, cada vez más fuerte para poder liberarse a sí mismo. La acción acaba cuando

se ve su piel y la arena ha sido botada por las contracciones del aliento. Para una exposición individual que tuve en inicios del 2020 en Muniarte contemporáneo, en la ciudad de Tlaxcala, ésta fue repensada y desde ahí ha sido expuesta acompañada con una leyenda a muro que dice “respire hasta confirmarse vivo”, una frase tan absurda como el tener que comprobar la propia vida, y que, sin embargo, puede ser la mejor estrategia para salir de los limbos que marcan la cotidianidad (Figs. 33 y 34).

Durante el momento más álgido de la pandemia de COVID-19, pensaba en el uso de los oxímetros, medidores del nivel de oxígeno, daban cuenta de una cercanía o lejanía con la muerte que mi pieza no pudo predecir un año antes, pero en la cual encuentro un paralelismo en el esfuerzo por seguir respirando como resistencia y afirmación de la propia vida.

Como un ejercicio posterior, con vínculo en dichas preguntas, realicé, junto con mi madre, lo que llamo un corte de cabello a la inversa. Con la cámara de video colocada entre el cabello de mi madre y mis manos, capturé el proceso en que le hice un corte casero, guardando los mechones retirados. Posteriormente, ideé una estrategia para regresarlo.

Considero que sería ideal regresar en el tiempo y corregir los errores o retrasar el desgaste, pero como ya mencionamos, la vida implica

6 Video disponible en <https://vimeo.com/398356948>



Fig. 33. Respire hasta confirmarse vivo. Texto a muro. 2020./ Fig. 34. Ejercicio de respiración. Video. 2019.

en sí misma un corte, una muerte. Por eso planteé esta ficción del corte de cabello, para hacer posible, al menos en el terreno de lo visual, el regreso en el tiempo. La operación consistió en unir cada mechón a la punta de cabello de la que se desprendió, los materiales de conexión para este caso, fueron argollas de metal, de las que usualmente se usan para bisutería. ¿Son las extensiones de cabello una ilusión de extensión de la vida? O ¿Al menos un ahorro del tiempo que hay que esperar y envejecer para tener el cabello largo de nuevo? (Fig. 35). Esta última pregunta guarda una estrecha relación como antecedente de la pieza *Extensión* (2022). (Fig. 29).



Fig. 35 Corte de cabello a la inversa. Registro. 2020

■ DE MATERIA VIVIENTE A PERSONA JURÍDICA

En profunda conexión con el apartado anterior, no es sorpresa que, al buscar definiciones jurídicas del estar vivo, me encontrara con leyes que surgen a partir de casos cercanos a la muerte. Aunque es el tema central de debates como el aborto o la muerte inducida, no profundizaré en ese campo, en su lugar, me enfocaré en la diferencia entre el viviente humano y la persona.

En el artículo “Vivir y morir según la ley. Reflexiones teóricas interdisciplinarias sobre la vida de la persona y el derecho a la vida”, Siverino Bavio y Mujica señalan una marcada distinción entre vida biológica y vida legalmente reconocible, la cual describen como una categoría cultural en constante transformación que, en occidente, ha sido construida por factores teológicos, jurídicos y políticos. En el texto surgen dos preguntas de suma importancia en la actualidad: “¿cuál es el momento biológico en el que se inicia la vida de la persona?, y ¿cuál es el momento biológico en el que cesa la vida de la persona?” (2012, p. 83). El momento preciso podría ser imposible de encontrar y sigue siendo motor de estudios al respecto; incluso existe un famoso mito que ha sido desmentido por esa imprecisión que se tiene sobre el momento de la muerte total: la idea de que el alma pesa 21 gramos.

A finales del siglo XIX, el doctor escocés Duncan Mc Dougall trabajaba con enfermos terminales en hospitales de Estados Unidos, situación que le dio acceso al uso de una báscula Fairbanks que permitía pesar objetos grandes y, por lo tanto, personas. En la búsqueda de algún cambio físico que se presentara en los pacientes al morir, el peso se convirtió en el centro de interés de Mc Dougall, quien junto con su equipo hacía los cálculos necesarios para descartar de su búsqueda por saber qué pasaba con el alma, así como con aquellas pérdidas vinculadas a gases y fluidos.

Como parte de su exploración, hizo también pruebas con perros, los cuales no presentaban ningún cambio, dato que desde una perspectiva religiosa daba razones para pensar que el peso que perdían los humanos, era el alma, puesto que solo nosotros la tenemos según dicho enfoque. Con tan solo seis casos de estudio, Mc Dougall afirmó que se perdían 21 gramos al morir (Ventura, 2020). Sin embargo, su proceso estuvo lleno de irregularidades, siendo su principal limitante el no saber cuál es el momento preciso de la muerte, y, por lo tanto, el no saber el momento de medición exacto.

Ante este tipo de ideas, Siverino Bavio y Mujica, señalan que, a lo largo de la historia occidental la construcción jurídica de la persona, se ha hecho de la mano de la construcción religiosa de ésta cuando plantean que: “En las teologías clásicas, la vida de la persona no constituye un asunto biológico, sino un hecho espiritual; se trata de un espíritu encarnado en un cuerpo. El alma que algunos seres humanos vivientes poseían determinaba su ser persona”. (2012, p. 84).

Es bajo esta premisa en la que las personas en el poder se justificaban para dejar fuera de la categoría humana a las personas marginadas por racialización, ocupación, delitos o género, es decir, que las mujeres no éramos consideradas personas. Al ser la premisa religiosa, encontrada como insuficiente, la iglesia cristiana tuvo que acceder a una fusión y tomar una perspectiva biológica-teológica que le permitiera permanecer en el poder, ahora bajo el respaldo del aparentemente infalible discurso científico.

La desritualización de la vida, según los autores mencionados, se debió a un aumento de fuerza del discurso médico, así como a las nuevas posibilidades de extender la vida y generarla fuera del útero con los alcances de la fecundación in vitro, y de hacer literalmente, cuerpos compartidos generados a partir del trasplante de órganos para extender la vida de alguien a partir de la muerte de alguien más. Ante lo cual me pregunto, ¿cuándo uno muere deja de ser persona?, o ¿sucede hasta que alguien lo reporta a una institución médica o gubernamental? o ¿nunca se deja de serlo y solo cambia la condición de persona viva a persona muerta?

En un libro que admiro por la precisión de sus palabras, *Persona* de Yolanda Segura, se abordan planteamientos del mismo tinte desde la poesía con fragmentos como: “persona es aquello que paga impuestos” (2019, p.61). Pagar mensualmente nuestras tarjetas podría ser una de las pruebas más importantes del seguir vivo; aunque también puede ser una farsa total.

Como este documento está lleno de anécdotas personales, me atrevo a agregar el momento en que mi padre se convirtió en un fantasma que compraba marcas de lujo. ¿Cómo era esto posible con una persona incinerada? ¿Las cenizas también se convierten en la clásica representación del fantasma, o toman una forma más parecida al barro, o a un cuerpo de tierra?

La explicación era más sencillo y menos paranormal que esto, resulta que mi hermanastro, aprendió a replicar su firma, lo cual permitió que, en los días posteriores a su muerte, cuando las tiendas departamentales aún no sabían del deceso y aún no había ninguna cuenta cancelada, mi hermanastro y madrastra se dedicaron a realizar compras en su nombre. Claro, para las tiendas, mi papá seguía vivo porque seguía

activo económicamente, ni siquiera era necesario verlo o hablar con él para dar consenso de que ese hombre les había pagado.

Tal vez exagero, pero tengo la impresión de que en la sociedad actual la muerte de alguien sin amigos podría ser detectada con mayor facilidad por el SAT⁷ que por sus conocidos. Al notar la ausencia de pagos, la institución podría inferir que el contribuyente quiere evadir sus responsabilidades y comenzar a notificar o perseguir. Es el cese de actividad el que puede dar pistas de que un ermitaño con registro fiscal es, o un evasor o ha pasado a otro plano.

Las redes sociales también podrían ser aquellas que detecten la muerte de la hipotética persona sin amigos que estamos imaginando. Algún usuario con demasiado tiempo libre podría notar la falta de actividad de tal persona, y esa falta de registro público de la vida sería la pista de que éste ya no vive.

Ambos ejemplos dejan claro que la construcción de la idea de la persona hoy en día, se basa en gran medida en registros legales, económicos o sociales que comprueban y aprueban su existencia. ¿En dónde queda el aspecto biológico? Bueno, este aspecto pareciera ser el menos importante para afirmar la vida, aunque de este dependa básicamente.

■ LA VIDA COMO MATERIA MEDIBLE, VERIFICABLE Y MANIPULABLE

En una breve búsqueda de diccionario, me topé con que el concepto de lo vital es definido como: “1. adj. Perteneciente o relativo a la vida; 2. adj. De suma importancia o trascendencia. Cuestión vital.; 3. adj. Que está dotado de gran energía o impulso para actuar o vivir” (RAE, 2021). De dichos enfoques, considero relevante destacar al que incluye el concepto de energía, definida a su vez como aquella “capacidad de la materia de producir trabajo en forma de movimiento, luz, calor, etc.” (RAE, 2021). Con esto en mente, se podría inferir que lo vital implica niveles de luminosidad, ritmos y temperaturas, cuyos niveles marcan ciertos umbrales de vida. Por un lado, el movimiento más notorio evidencia la vida, y por otro, está presente hasta en los objetos que parecen implicar mayor reposo; por otro lado, la luz y el calor me generan más preguntas que respuestas. ¿Qué sucede con estos indicadores de energía vital?

De la luz puedo señalar que, en su formato natural, esta depende estrictamente del paso del tiempo y del movimiento terrestre con respecto al Sol; a su vez, la materia orgánica, depende estrictamente de ella; por lo tanto, podría decirse que la materia orgánica depende de la relación entre luz natural y movimiento. Si bien, mencionar al Sol, es inevitablemente hablar del calor, esta cualidad de la energía puede encontrarse de forma más evidente en el propio cuerpo. En los seres humanos, así como en otras especies, es un aspecto definitivo para determinar si alguien está más cerca del espectro de la vida o de la muerte. ¿Cómo entender y percibir el calor propio y ajeno en un mundo principalmente visual? De este aspecto hablaré en la siguiente sección, apostando por el sentido del tacto como una suerte de herramienta para reafirmar la vida e incluso como instrumento de resistencia para una sociedad anticontagio, entendiendo ese concepto como lo opuesto dejarse contaminar e interactuar con el otro.

Este apartado del Nodo enfocado en la materia viviente busca hablar de la vida desde un enfoque biológico, visible y hasta cierto punto, en cuestionamiento de las grandes verdades científicas, en específico las del ámbito médico, encargado de brindar mediciones corporales con total fe de procedimientos diseñados para todos y para nadie a la vez.

□ EL TACTO COMO LECTOR DE VIDA

Se mencionaba previamente que durante los meses más duros de la pandemia de COVID-19, en los casos de riesgo de contagio, la medida del oxígeno era fundamental. A la par, y con mayor frecuencia, se volvió de lo más común ver en cada lugar a una persona o máquina que medía la temperatura de las personas.

Según el número que develara un termómetro de dudosa precisión, se podía dictaminar quien entraba a un lugar según sus signos vitales en relación con su estado de salud. Es cuestión de unos cuantos grados de diferencia para aseverar que alguien esté más cerca o lejos de la muerte.

Ante esta dinámica, imagino una situación en la cual, con la temperatura estándar de 37° , la persona es un cuerpo sólido, y con unos grados más se empieza a evaporar y con unos grados menos, se comienza a derretir. En la misma lógica he bocetado también una obra para el futuro, la cual visualizo como un degradado

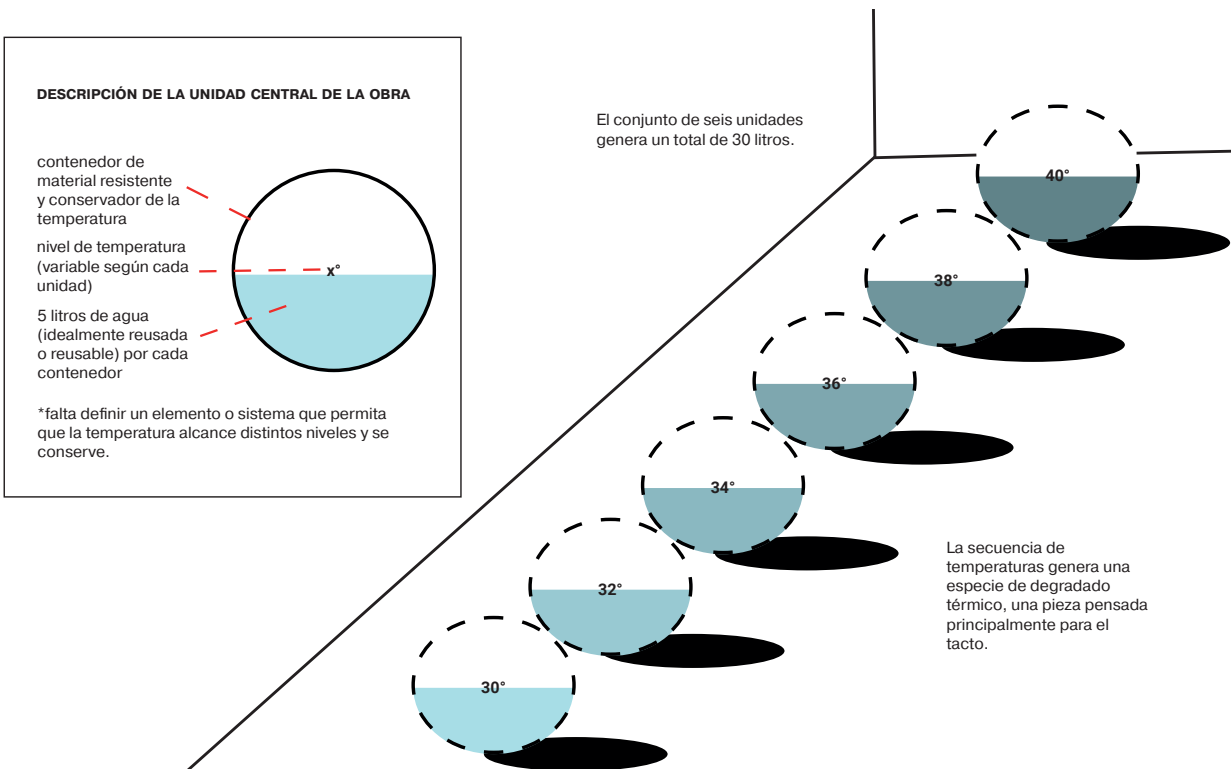


Fig. 36. Apuntes para una pieza de temperatura para el tacto.

de temperaturas, tomando los 37° como el estándar, materializados en algún material presente en el cuerpo, en este caso, en agua. Sería una pieza para el tacto en la cual la vida se ve definida por niveles establecidos. (Fig. 36).

Como una inspiración directa al boceto mencionado, considero necesario hablar de otra obra que ha utilizado a la temperatura como elemento plástico, me refiero a *Monumento a un monumento*⁸ del artista Horst Hoheissel (1994) (Fig. 37). Esta obra se realizó para el cincuenta aniversario de la liberación del campo de concentración Buchenwald, en Weimar, Alemania. En 1945, año de dicho evento, se realizó un obelisco de madera como símbolo de conmemoración. Tomando el primer monumento como referencia, Hoheissel en colaboración con Andreas Knitz, retomó la ubicación de este para colocar una placa de acero inoxidable grabada con las nacionalidades de las víctimas.



Fig. 37. *Monumento a un monumento*. Horst Hoheissel. 1994

Un elemento fundamental en dicha obra es la temperatura a la que está de forma permanente: 37°C, es decir, la temperatura necesaria para la vida humana. Si bien, uno puede vivir con ligeras variaciones respecto a este número, esta es la medida estándar para la vida, sin importar las nacionalidades o ideologías de cada persona, como señala Hoheissel: “La temperatura corporal de 37 grados centígrados es común a todas las personas, independientemente de su edad, color de piel, sexo y de su condición de victimario o víctima. El calor corporal es la vida” (2019, p. 4). He ahí en donde la pieza juega con la idea de lo viviente, no es un monumento que se levanta y se impone, ni mucho menos es una piedra grabada que genera pocos estímulos en la memoria, al contrario, invita al espectador a tocar, a hincarse en esa placa en medio del frío y conectar con todas esas vidas que fueron afectadas durante la época del campo de concentración, en lo que interpreto como una forma de hacer permanecer la vida de aquellos ausentes.

A su vez, el tacto por sí mismo implica sensaciones de inmediatez corporal, conexiones que los sentidos predominantes en la sociedad occidental, vista y oído no requieren para poder percibir un estímulo, ya que pueden hacerlo con una gran distancia de por medio. Es esa relación con el contacto la que se puede observar en el proyecto artístico *Objetos relacionales* (Fig. 38) de la artista brasileña Lygia Clark (1980), una serie de objetos que encontraban su función a partir del uso directo con el cuerpo de las personas que los activaban. Entre dichos objetos se podían encontrar: tres cojines con pesos ligeros, medios y uno con mayor densidad debido a sus variados rellenos, también incluían un colchón matrimonial relleno con bolitas de plástico, bolsas del mismo material con distintos rellenos, y mantas de diversos materiales entre otros. Sobre estos, Suelly Rolnik apunta que:

Lygia le ofrece al receptor uno de aquellos objetos —la bolsa de plástico llena de aire— para que, si quiere, la haga explotar. Si el receptor acepta, la artista entonces, le ofrece la oportunidad de rehacer el objeto: en este caso le da el material que ha utilizado para crearlo (una bolsa de plástico vacía) a fin de que, ahora, con su propio soplo, el propio receptor lo cree y, así, sustituya al objeto destruido. (2008, p. 7).

Si el tacto en la obra de Hoheissel implicaba un alto nivel de participación, en el caso de Clark, el tacto convierte a los participantes en creadores de la obra. Los objetos viven por medio de los modos de activación que los receptores plantean en cada caso.

Por su parte, entre el cuerpo de obra de la presente investigación, se presentan dos piezas ligadas estrechamente al tacto: *Área de superficie corporal* (2021 (Fig. 2) y *Dispositivo de ADN colectivo* (2021-2022 (Fig. 27). En el primer caso, es gracias a una

acción de contacto que la obra se realiza mientras que, en la segunda, el tacto está presente en la etapa de la activación *¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?* (2022), en la cual se les invita a los espectadores a colocarse el dispositivo de cabello en el pecho aludiendo a un abrazo ausente. La experiencia es de cobijo e incomodidad, puesto que el material es molesto, en este caso el tacto implica tensión en la relación espectador-obra.



Fig. 38. *Objetos Relacionales*. Lygia Clark. 1980



Fig. 39. *Registro de activación ¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?* 2022

□ ESTAR VIVAS: ENTRE LA MEDIDA Y LA CONFIRMACIÓN

Una mujer acostada sobre una base blanca, desnuda y anestesiada deja que el público de una galería confirme que está viva por medio de la colocación de un espejo bajo su nariz, para detectar su respiración en esa muerte aparente, un signo vital que la saca de aquel limbo escenificado. En esto consiste *Exhalación (Estoy viva)* performance realizado por la artista guatemalteca Regina José Galindo, estrenado durante la exposición *Estoy viva*, realizada en el Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC), de Milán en el año 2014. En “Regina Galindo: Mechanisms of Power”, artículo publicado en la página web de la revista Artishock, se menciona a esta pieza como una “afirmación de la existencia”, que se une a la de un grupo de mujeres ixiles que llevaron a juicio al expresidente de Guatemala Efraín Ríos Montt por el genocidio que generó en el país, en su mayor parte, de indígenas mayas. El fallido sistema de justicia lo dejó libre antes de que cumpliera 80 años, pero las mujeres que lo llevaron a juicio siguen en pie, siguen respirando. (2016).

Más allá del vínculo del performance con la historia guatemalteca, la respiración se convierte en el elemento central que puede conectar con cualquier persona y generar desconcierto, puesto que, sin el espejo para comprobar la exhalación, pareciera que se ve a una persona en el limbo, cuya única prueba de seguir viva reside en el empañamiento que su respiración genera sobre el espejo. En el contexto actual en México, en el que se encuentran o buscan cuerpos a diario, un cadáver en paz es uno de los escenarios menos desgarradores. Es como si en el medidor de vida-muerte existiera un alto nivel que engloba a aquellos fuertes, sanos y felices, y los niveles siguientes descendieran hasta aquellas personas que son encontradas en partes, irreconocibles. Por otro lado, desde el enfoque de la enfermedad, tan latente en el mundo desde el 2020, el cuerpo en reposo e inconsciencia genera siempre un cuestionamiento sobre las razones por las que alguien está debilitado, lo cual puede derivar tanto en un rechazo por miedo a contagio o por la improductividad que implica; así como una empatía que implica dolor compartido.

Desde esa ansiedad generada por la enfermedad y violencia de la sociedad actual que percibo en mi contexto cotidiano, noto también distintas prácticas que realizo yo misma para intentar protegerme de posibles tragedias. Cada que salgo cargo conmigo toda clase de artefactos elegidos desde un lugar un tanto paranoico. Desde la perspectiva del peligro ligado al crimen llevo una alarma de pánico, un celular con pila y algún elemento que pueda usar para golpear a alguien en caso de ataque; desde un aspecto de riesgo sanitario, guardo conmigo un gel antibacterial,

un cubrebocas puesto y otro de repuesto; a su vez, llevo dinero en monedas sueltas para poder pagar cualquier tipo de transporte en caso de emergencia, entre otras cosas. No es que con esto recomiende vivir desde la paranoia que suelo tener, sin embargo, detrás de esto hay un deseo de seguir viva, de encontrar estrategias que expandan mi presencia consciente en la Tierra.

Entre esas posibles estrategias me propuse guardar aliento para cuando me falte, proceso que aún no logro en términos funcionales pero que llevo a la ficción en el video *No se puede acumular el tiempo*⁹, el cual realicé en el año 2021. Parada frente a la cámara, por veinticinco minutos seguidos inflé globos hasta quedar con el menor aliento y energía para seguir. Aprovechando la luz del atardecer, la imagen del video se va oscureciendo progresivamente hasta llegar casi a la oscuridad total, como mis exhalaciones (Fig.40). Guardar aliento en caso de perderlo sería una estrategia plausible en la ficción, pero en la vida real solo fortalece la pregunta previamente mencionada: ¿cada exhalación que doy es una menos que me falta antes de morir?

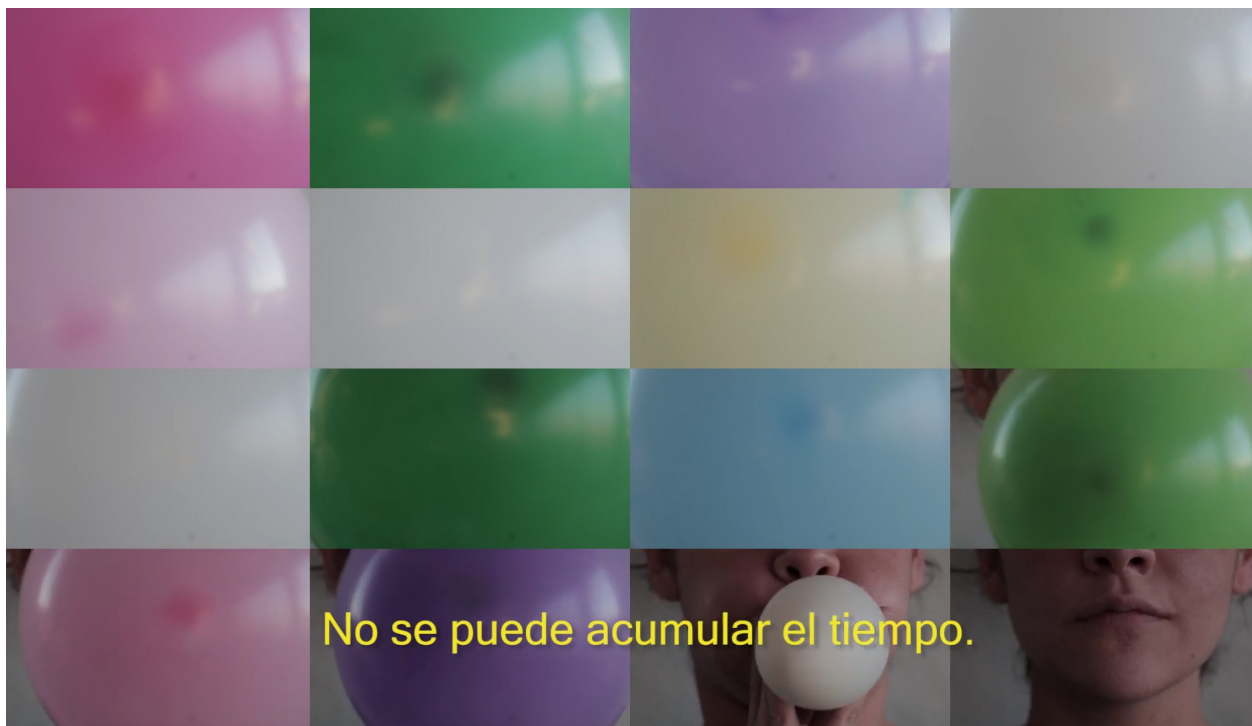


Fig. 40. Still de video. *No se puede detener el tiempo*. 2021

La pieza me muestra primero inflando un globo, y conforme agrego otro, la pantalla se va dividiendo hasta presentar la mayoría de éstos, como una suerte de suma, exhalaciones contenidas y acumuladas gracias a la herramienta de congelado que permite la edición digital.

9 Video disponible en: <https://youtu.be/D9y2QZuK2Ug>

De 12 a 80 respiraciones por minuto son la medida considerada como signo vital por la medicina. Estos valores estandarizados que dan cuenta del estado y calidad de vida de una persona, los signos vitales, son un modo cuantitativo de entender la existencia desde acciones fisiológicas como la frecuencia respiratoria, la temperatura corporal, la presión arterial y el nivel de oxígeno.

Una referencia fundamental en cuanto al diálogo entre prácticas artísticas y la medición de la vida, ha sido el trabajo del artista Rafael Lozano Hemmer. Un ejemplo es su obra *Pulse Room* (2006), una instalación interactiva compuesta por focos distribuidos por toda la sala, estos responden a una interfase con sensores que detectan la frecuencia cardiaca de una persona, de cualquier visitante que lo quiera activar. Posteriormente, los focos comienzan a encenderse y apagarse al ritmo de su corazón. En este caso, más que una confirmación de la vida, la pieza permite compartirla, visibilizarla hacia el otro.



Fig. 41 *Pulse Room*. Rafael Lozano Hemmer. 2006.

Visibilizar la mera existencia a veces es tan importante como comprobarla. Exhibida por primera vez en el Museo de la Constanza, Puebla, en la muestra Plataforma 2006, *Pulse Room* (Fig. 41) lleva el aspecto biológico de la existencia individual al terreno

de la percepción externa por medio de un signo vital específico que poco necesita de palabras o documentos para manifestarse y mucho menos requiere saber los números arrojados por la frecuencia cardiaca, solo es esa pulsión de vida la que importa.



Fig. 42. A ritmo interno. Still de videoinstructivo. 2021.

Esa inquietud por cómo se externaliza la actividad biológica del cuerpo con referencia al estar vivo, me llevó a realizar la obra *Ritmo interno*, una videoinstalación cuyos esbozos datan del 2019, pero que tomó forma en 2021 como parte de la muestra individual *Compartir el silencio*, realizada en Cholula, Puebla. Esta pieza está conformada por un video-instructivo que dicta cómo hacer que el latido del otro se convierta en un sonido externo para que se pueda compartir e incluso ser bailado. A este se suman partes de baterías, baquetas y estetoscopios, los cuales

pueden activarse en parejas, varias parejas al mismo tiempo (Figs. 42 y 43). Lo que sucede cotidianamente como un signo vital interno, escondido y cuyo ritmo nos solemos perder, se convierte aquí en una suma un tanto musical de latidos, de vidas comprobables hacia el exterior.¹⁰



Fig. 43. A ritmo interno. Vista de exhibición. "Compartir el silencio". Proyecto táctica. 2021.

Finalmente, sobre la idea de medir la vida, cabe agregar que la obra *Área de superficie corporal* (2021) (Fig. 9) se basa en una perspectiva en tensión con dicha práctica. Si bien, se basa en una medida específica, el interés en que vaya colgada y destinada a deshacerse con el paso del tiempo y el mismo peso, intenta pensar en un entendimiento no estático de las medidas corporales, así como un estado de cierta degradación como parte natural de la vida.

APUNTES PARA UN EJERCICIO DE PRESENCIA

La presente sección inicia con una inquietud por lo vital y el papel de la energía en su definición, traducida en elementos como el movimiento, el calor y la luz. Es en este último que me enfoqué para plantear los apuntes para una obra que recurra a la presencia como elemento para pasar una prueba. Sin palabras, u otra acción necesaria más que la de pararse frente a un sensor este “ejercicio de presencia”, requiere de dos personas y un pasillo oscuro.

Dicho pasillo opera con un dispositivo compuesto por un sensor de movimiento y un foco, manejados por el programa Arduino. (Figs. 45 y 46). En un punto “A” colocado en la entrada se ubica el sensor, mientras que en el lado “B” está el foco sobre la puerta de salida de este largo pasillo. La idea de esta obra es casi un juego de niños, esos en los que se entraba tanto en el papel que parecía que la propia vida dependía de atrapar al ladrón, o descongelar a los amigos que habían sido tocados por un toro ficticio. Este “ejercicio de presencia”, aún en proceso de diseño, consiste entonces en un pasillo tan oscuro, que, para poder llegar al otro lado, se necesita que una persona se quede parada en el punto “A” el tiempo suficiente para que una segunda persona cruce el pasillo con la iluminación generada por la presencia del otro. Salir dependerá entonces de que alguien comparta su presencia para ayudar al otro. Y que esa acción sea sucesiva para que los papeles vayan cambiando. Confiar y ceder la presencia al otro es la única forma de ganar esta especie de juego.

Esta es una pieza aún en proceso, que ha contado con la asesoría de Emmanuel Anguiano respecto a las posibilidades de Arduino y la posibilidad de extender la presencia más allá del propio perímetro. Incluyo aquí, el boceto, las reglas iniciales para el juego en cuestión.

Apuntes para ejercicios de presencia

Objetivo: dar fe de la existencia del otro por medio de la presencia

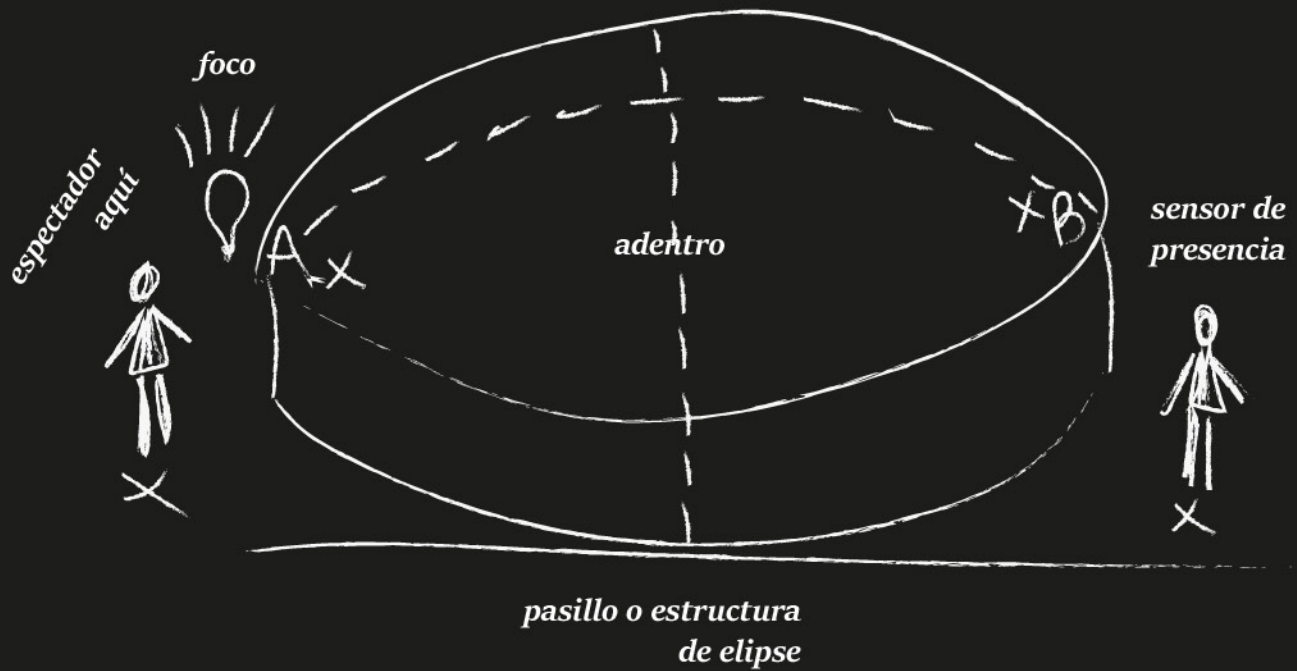


Fig. 44. Boceto para un ejercicio de presencia. 2021

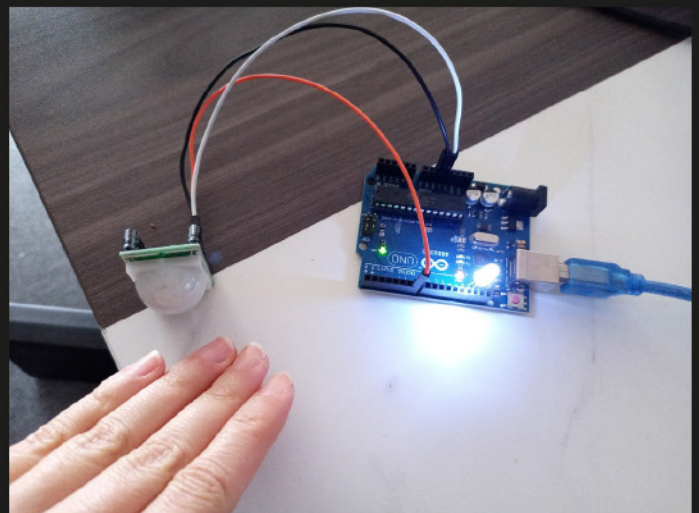
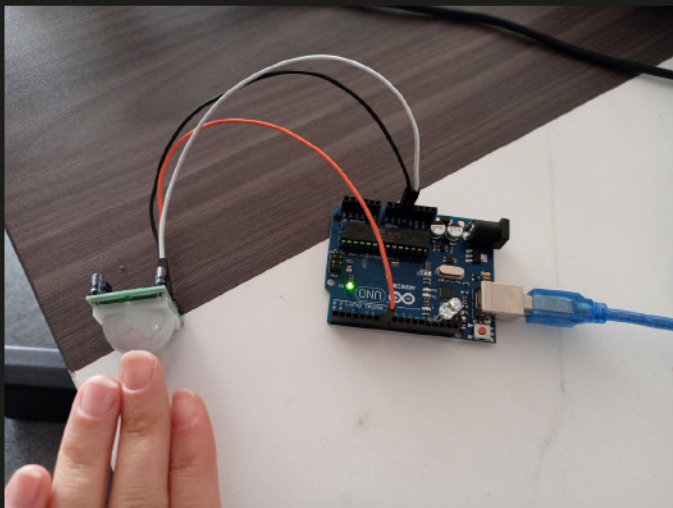


Fig. 45 y Fig. 46. Dispositivo con Arduino para un ejercicio de presencia. 2021

LA VIDA COMO TEMA Y MATERIA EN EL ARTE

El auge de la preocupación del arte por la vida, se sitúa según Paul Schimmel, curador estadounidense, en la etapa posterior a los eventos de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y la bomba atómica, como señala al inicio del texto *El salto al vacío: el performance y el objeto*¹¹ (1998), en donde menciona que la posibilidad de un ataque mortal inminente detonó en las prácticas de creación, una relación intrínseca con la idea de destrucción, una revelación de la vulnerabilidad que vivían. Dicha situación se vio reflejada en la obra de artistas como Yves Klein, Jackson Pollock, Lucio Fontana y el grupo *Gutai*, entre otros, pertenecientes a Estados Unidos, Japón o Europa, cuyos performances pasaron de ser acciones para producir objetos, a performances no objetuales basados en la participación de los espectadores.

Considero que hablar de la vida, desde prácticas que ponderan dicho concepto, ha sido una gran estrategia del arte desde el siglo pasado a partir de las prácticas performativas, y más recientemente, desde el bioarte, que en ocasiones tiene mucho de performativo, pero desde un aspecto biológico-material. Sobre el performance se profundizará más adelante, en el NODO D, cuando se aborde el tema del cuerpo compartido.

Por otro lado, me gustaría mencionar dos casos en el arte contemporáneo latinoamericano, en los cuales, la vida y, principalmente, la muerte, son tema y materia, sin necesidad de adscribirse meramente en el ámbito de performance o bioarte, aunque tienen mucho de ambos. En el caso mexicano, se ubica el trabajo del colectivo noventero SEMEFO, conformado por Teresa Margolles, Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco. Los años noventa, con los que se guarda ya una distancia de treinta años, implicaron sucesos de gran impacto en México como la firma del TLCAN, el fin (temporal) del priismo y los males que sus políticas y corrupción implicaban, así como el surgimiento del movimiento zapatista en Chiapas, entre otros, como señala Merediz Lara en el artículo “Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO” (2016). En este clima político, el performance y las prácticas más alternativas y transgresoras tomaron lugar en ese marco nacional en el que la tradición parecía que al fin iba a quebrantarse.

11 Texto referente a la exposición *Out of Action*, realizada en 1998 en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA), incluido en el Tomo I del libro *Campos de acción*, editado por Alias en 2021.

El grupo SEMEFO, cuyo nombre hace alusión al Servicio Médico Forense, trabajó no solo con la idea de la muerte, sino con ésta como materia, al utilizar residuos humanos y elementos que extraían de la morgue en lo que podría interpretarse como acto de denuncia ante la violencia por medio de la transgresión y la escandalización de una sociedad que honra a la muerte en una festividad, y que peligrosamente se comenzaba a acostumbrar a escenarios vinculados con el fin de la vida, como en el caso de la obra *Fluidos*, una pecera llena del agua resultante de limpiar los fluidos generados por cadáveres, así como la impresión en yeso del cadáver en descomposición.

Aunque con contextos distintos, con dicha imagen en mente me es inevitable pensar en los artistas mencionados al inicio, cuyas prácticas implicaban la realización de acciones que derivaban en objetos. El curador mencionado previamente, Paul Schimmel, menciona que Pollock es el autor de la idea de que “una pintura es la encarnación material de una acción” (1998, p. 21), idea desde la cual propongo leer la pieza del Colectivo SEMEFO en cuestión. Con esa óptica me pregunto ¿Cuál es la acción que encarna ese objeto artístico condensado en una pecera con fluidos? ¿Es la muerte o la vida misma la que está presente en esa acción?

Con tintes similares, pero en una clave que considero más poética, se ubica el trabajo del chileno Enrique Ramírez, en específico, su obra *Los durmientes (mar dulce)*(2015), un video a tres canales que muestra por un lado a un hombre mayor cargando un pez cerca del mar, mientras que en otra pantalla se puede ver un mar agresivo, y finalmente, la imagen que considero más potente: cruces de madera flotando en el mar (Battiti, 2016). Basado en una práctica de la dictadura en Chile, en la cual los detenidos eran lanzados al mar atados a rieles del ferrocarril para que se hundieran, Ramírez lo torna en una pieza que denuncia y a la vez, genera un espacio de memoria de aquellos que están por ahí, en el mar.

En 2015 pude ver esta obra en la muestra individual *El tiempo, el ánimo, el mundo*¹², visita en la cual, no recuerdo si un texto de sala o un espectador que seguía el mismo recorrido que yo, comentó que el mar, al alojar tanto cadáveres como peces, contiene la posibilidad de que los elementos vivos se coman residuos de los muertos en una suerte de cadena perturbadora en la cual un pez se come los residuos de un hombre, y un hombre luego los ingiere al comerse a alguno de esos pescados. Si bien, anteriormente en este documento planteé de una forma optimista la idea de que la vida no para, que incluso después de la muerte ésta

12 *El tiempo, el ánimo, el mundo* fue una muestra individual de Enrique Ramírez, que habitó el Museo Amparo, Puebla de octubre de 2015 a febrero de 2016 como parte del Programa Encuentros Latinoamericanos no.

1

continúa, el mundo voraz también comprueba esa idea desde los escenarios más desgarradores.

Si bien pareciera que este apartado dedicado a la relación arte y vida ha hablado más sobre la muerte que de otra cosa, considero necesario para el tinte de este proyecto y la inquietud de comprobar la vida, hablar de la finitud de lo vital desde trabajos que se enuncian desde lo performativo, así como su registro en objetos o videos. Por otro lado, es la relación con los objetos la que me lleva a otro de los vínculos evidentes entre arte y vida: el bioarte. Con inicios en los años ochenta con la primera generación de bioartistas y una consolidación como movimiento a inicios de este siglo, el bioarte podría entenderse como consecuencia lógica de un fervor por los estudios genéticos y sus posibilidades. El concepto en sí mismo ha sido objeto de debate pues se encuentra con fronteras difusas con otros conceptos como arte transgénico o arte genético.

Ante esto, considero un panorama esclarecedor el que plantea Daniel López del Rincón en el libro *Bioarte. Arte y vida en la era de la tecnología*, quien en un primer momento se basa en la propuesta de George Gessert, quien establece dos grandes categorías para este tipo de prácticas artísticas: aquellas que se ocupan del reino no basado en el carbono y aquellas avocadas al reino basado en éste. Éstas últimas responden a la categoría del bioarte, es decir “el arte vivo o que se compone de elementos vivos, arte ecológico y de la tierra” (2015, p. 16); dicha categoría incluye al arte biotecnológico, aquel construido a partir de la manipulación biológica de organismos, así como al arte genético. Este último es aquel que se caracteriza por remitir al ADN, ya sea como representación o como simulación de la vida y sus procesos genéticos, por lo tanto, puede implicar prácticas vinculadas o no al reino basado en el carbono. Dentro esta subcategoría de arte genético, está implicado el concepto de arte transgénico, el cual se basa en la “ingeniería genética”. Como se puede observar, el campo de acción del bioarte, es sumamente amplio, y alude a obra tanto biotemática, como biomedial. (Del Rincón, 2015).

Lo biotemático, no implica solo hablar de la vida como tema, sino apela a la representación de los dilemas biotecnológicos y las formas desde las que se puede criticar o visibilizar desde el arte. Pareciera la forma más ética de hablar de la manipulación y plasticidad biológica, sin generar riesgos para los organismos vivientes. En dicho sentido, me atrevo a pensar la obra *Dispositivo de ADN colectivo (2021-2022)* (Fig. 21), como pieza performativa con cierta cercanía al bioarte, que leída desde ese enfoque podría considerarse como biotemática al plantear la posibilidad de un ente que por medio del cabello devela la identidad de once personas, todas como parte de un mismo cuerpo. Quizá una versión biomedial de dicha pieza sería el implantarme cabello de esas once personas en mi propio cuero cabelludo y vivir

con su ADN como extensión de mi cuerpo. Si bien, la vida biológica es el eje central de esta investigación, las obras vinculadas son solo alusiones a temas inspirados en el cuerpo vivo, pero no lo toman como material manipulable desde un ámbito quirúrgico o genético, sino que lo hacen desde el exterior, como una suerte de expansión metafórica, o hasta cierto punto ficticia, del individuo.

Con respecto a esta inclinación por la vida como material y tema, considero relevante revisar los planteamientos de *TCA- Tissue Culture & Art Project*¹³, quienes han señalado con su obra que algunas células, tejidos y órganos pueden vivir fuera de los organismos vivos que los originaron por medio de biotecnologías que les congelan, suspenden, y extienden entre otras funciones. Estos “seres semivivos” como los denominan Catts y Zurr, cofundadores de TCA, se clasifican entonces en una categoría de vida llamada “cuerpo extendido”. A esto, agregan que “en teoría cada tejido en cada ser vivo tiene el potencial de convertirse en una parte de esta colección de fragmentos vivos” (2006, p.4).

Podríamos pensarnos entonces como unidades materiales compuestas por fragmentos que con las condiciones necesarias podrían remezclarse y generar composiciones nuevas. Se dice fácil, pero es un proceso cargado de consideraciones éticas con líneas muy delgadas entre salvar una vida, o jugar con ella como si de plastilina se tratara. Desde este punto de vista, los trasplantes son de las formas más aceptadas de un cuerpo extendido que existe gracias a procesos tecnológicos. Cabe destacar que aquí ya no se habla de humanos cuyas habilidades o funciones se ven mejoradas o apoyadas por una prótesis o un implante, sino que es vida que se une a otras cadenas de vida. Estos entes corren el riesgo de ser instrumentalizados y que justo se deje a un lado su condición de vida parcial. El cultivo de tejido *invitro*, como apuntan Catts y Zurr, ha generado grandes avances tecnológicos en materia de salud por la posibilidad de estudiarlos y manipularlos fuera de un cuerpo.

Desde este enfoque, con dichos métodos, sería posible expandir la vida biológica de alguien, al menos parcialmente, aún después de su muerte si se piensa que uno de sus órganos o tejidos puede ser conservado criogénicamente aun cuando el cuerpo del que procede ya dio un último aliento. En el intervalo en que un organismo pasa de vivo a muerto o como lo denominan los autores, “carne”, aún sin tecnologías especializadas, sigue existiendo vida en ciertas células. El dilema de estos procedimientos radica en que aquello que se usa como materia y fin, es la vida, o en su defecto, semivida. Ellos destacan que las “células individuales se pueden aislar del resto del cuerpo y permanecer vivas” (2006), pero, a su vez esa condición de vida dependiente de la tecnología los coloca en una nueva categoría liminal entra la vida, la semivida, la independenc

13 Cultivo de Tejidos y Arte, cofundado en 1996 por los artistas-investigadores Oron Catts y Ionat Zurr.

fragmento para conformar un conjunto es lo que plantean como cuerpo extendido:

[...] un constructo que puede permitirnos cuestionar la clasificación del mundo según humanos / animales / entidades no vivas y mirar a los semivivos que se encuentran entre humano y animal (células de humanos y animales fusionadas juntas), objeto y humano (un constructo de tejido modificado formado por células humanas), objeto y animal (un constructo de tejido modificado formado por células animales), etc. Todos nos estamos convirtiendo en parte del cuerpo extendido, dependiente del proyecto tecnocientífico para extender nuestra supervivencia. (Catts y Zurr, 2006. p. 8).

Ahora, todo este recorrido implica también la complicada pregunta por lo humano, ¿las células independientes pueden ser consideradas dentro de la misma categoría del ser humano? ¿Cómo se procuraría su vida? ¿También habría discriminación a esa escala? ¿La instrumentalización de las células es explotación?

Desde un enfoque práctico, TCA Project ha tomado estos conceptos en diversos proyectos tan polémicos como sus planteamientos, como es el caso de *Victimless leather - A prototype of stitch-less jacket grown in a technoscientific «body»* (2004), una chaqueta de un material que asemeja a la piel, sin tener que matar a un animal para conseguirla. Esta prenda miniatura se generó a partir de células de humanos y ratones, lo cual sería escalofriante si en vez de hacerse con células cultivadas se hubiera hecho con piel directamente obtenida de ambos organismos. He ahí, la operación artística que genera el colectivo, una provocación que hace posibles cuestiones que en otros contextos no tendrían forma de suceder. Una compañía incluso intentó comercializar el proceso para dicha prenda, en lo que hubiera sido una instrumentalización desmedida de aquellos semivivos.

Por otro lado, haciendo uso de la culpa como material artístico, con el proyecto *DIY De-victimizer Kit Mark One (DVK m1)* (2006), un performance en el que la idea de extender la vida se llevó a un extremo que juega con la idea de revertir la muerte. Con el kit en cuestión se puede conservar la vida de partes del cuerpo de animales comestibles o humanos cuya vida cesó en accidentes. En una operación que ronda entre lo ficticio, lo forense y Frankenstein, los artículos del kit permiten cultivar las células aún vivas, entre las cuales se incluyen también sustancias derivadas de otros animales. Al presentarse este performance, el público tenía la decisión ética de devolver o no a la vida los fragmentos en cuestión. La idea de cuerpo extendido es entonces solución y dilema si se piensa en la responsabilidad y alcances de seres semivivos mediados por medios tecnológicos. El bioarte permite aproximaciones de este tipo con el riesgo de cruzar líneas muy delgadas entre la propuesta poética y la irresponsabilidad biológica, lo cual está implícito al tomar a la vida desde la escala celular como eje de producción artística.

NODO C.

IDENTIDAD E

IDENTIFICACIÓN

COMO FICCIONES

CUESTIONABLES

IDENTIDAD E IDENTIFICACIÓN COMO FICCIONES CUESTIONABLES

En el presente nodo se abordará la cuarta piel del esquema de Hundertwasser: la identidad, estrechamente ligada al problema de la identificación en relación con los datos biométricos, así como el pretexto de las sociedades para separar y controlar por medio de identidades estandarizadas.

Se tomarán aquí tres conceptos centrales alrededor de la problemática: el concepto de biopolítica de Michel Foucault, el de desidentificación de Paul Preciado y las fantasías de identificación de Ellen Samuels. Es en este apartado en el que se buscará profundizar en el concepto de la obra *La misma persona (2021-2022)* (Fig. 16), así como en el papel de la imagen con relación a las dinámicas de identificación.

Es en este apartado en el cual se abordan directamente algunas de las preguntas mencionadas en la (Fig.2), un universo de cuestionamientos vinculados a la identidad y las dinámicas de acceso o rechazo que generan en la sociedad actual. ¿De qué depende que alguien pueda o no participar en las dinámicas sociales actuales? ¿Son las fotos del rostro presentes en los documentos de identidad, una suerte de retratos funcionales? ¿La firma pesa más que la presencia para comprobar la propia identidad?

En esta sección, quizá la más teórica de todo el conjunto, se revisa también mi exploración y postura personal sobre el tema, así como el abordaje de éste en la historia del arte contemporáneo.

LA IDENTIDAD COMO MECANISMO DE UNIÓN Y EXCLUSIÓN SOCIAL

Para comenzar el recorrido conceptual de este nodo, revisaré el concepto de identidad. Según el diccionario de filosofía de José Ferrater Mora, las definiciones conceptuales de identidad son variadas, sin embargo, todas coinciden en que es: “La conveniencia de cada cosa consigo misma” (1964, s.p.). Asimismo, se pueden detectar dos grandes categorías de identidad: lógica o formal, o identidad ontológica y real; siendo la segunda, considerada la base de la primera, aunque el mismo autor menciona la posibilidad de encontrarlas en sentido inverso.

Para el propósito de este trabajo, nos referiremos a la identidad de los sujetos, a la identidad personal. En lo que respecta al significado filosófico, el autor señala que en la identidad está implicada la idea de “unidad consigo misma de la cosa” y, es desde esa lógica, que cita dos leyes de identidad: $P \leftrightarrow P$, la cual se lee: si p, entonces p; pero también agrega: $P = P$, es decir que p si y sólo si p. En lo que respecta a la obra *La misma persona* (2021-2022. Fig. 16) imagino mi relación con mi tocaya bajo una lógica similar: Si es María José Benítez, entonces es María José Benítez; o bien, María José Benítez es solo si es María José Benítez.

Aunque las ecuaciones de identidad anteriores han ayudado a establecer las bases para esta exploración que busca comprobar que existe una identidad compartida entre ambas como resistencia a las prácticas de identificar para separar, es con la tercera ecuación mencionada por Ferrater, en donde encuentro un mayor sustento para mi obra: la ley de sustituibilidad de la identidad, formulada como “(x) (y)(x=y{ \wedge (Fx=Fy)})” en la cual “x’ e ‘y’ son idénticas si lo que es verdad de una es verdad de la otra”. He aquí la premisa de la obra: buscar en conjunto con la otra María José Benítez las verdades que compartimos, lo que nos convierte en las mismas puesto que tenemos al menos 30 verdades que corresponden a ambas.

Otro abordaje lógico sobre la identidad, también mencionada por Ferrater Mora, encuentra resonancia en la obra *Dispositivo de ADN colectivo* (2022. Fig. 14). Éste corresponde al principio expuesto por Alejandro de Afrodisia, el cual dicta que “todo es a”, o bien, que “a pertenece a todo a”, ante lo cual me cuestiono si un fragmento de “a” pertenece a todo “a”, o sólo al fragmento del que forma parte. Por ejemplo, en el caso de la obra mencionada, el cabello de “a” no está unido ya a “a”, pero pertenece a todo “a”. O, quizá en un ejemplo más específico: si a la saliva de “a” se le hace una prueba de ADN, se comprueba que pertenece a todo “a”, no solo a la saliva en sí misma. Es esa idea de pertenecer la que considero más interesante sobre la identidad, al menos en comparación con otra postura que se

menciona en el diccionario citado: en la lógica de identidad “junto a los signos de la lógica cuantificacional” ‘=’ se lee como ‘es idéntico a’”; es decir, que basa la identidad en equivalencia, ser idéntico en vez de ser el mismo o parte de lo mismo.

En un referente mucho más actual, en diálogo con la identidad desde una perspectiva contemporánea, considero fundamental el trabajo de Yolanda Segura, quien escribe desde una perspectiva crítica en el campo de la poesía sus observaciones sobre lo que implica ser persona desde distintas aristas: “Ya para el s. XX la identidad de la persona no es la persona social sino sus rasgos biológicos: medidas+ distancias+ colores+ relación de aspecto: identidad sin persona”. (Segura, 2019, p. 25). La autora señala entonces que más allá de las ecuaciones lógicas, hay una construcción verdaderamente cuantificada de la identidad, llevada a un discurso de medición y clasificación.

Es aquí en donde entra el otro concepto base del capítulo, la identificación, aquella operación que alguien hace sobre la identidad. En una búsqueda muy general en internet, me encontré con dos definiciones de diccionario provenientes del diccionario Oxford Languages, la primera es: “Acción de identificar o identificarse”, es decir, que puede realizarse hacia el otro o hacia uno mismo. A esto se suma la segunda definición: “Documento en el que constan el nombre y otras informaciones de una persona, y que sirve para identificarla” (Oxford Languages, s.f.), idea que va de la mano con la cita de Segura que señala una identidad construida a base de datos y aspectos físicos.

Podría decirse entonces que la identificación es una construcción estandarizada, una operación basada ahora en datos y sus relaciones; y que, me atrevería a decir, se práctica constantemente desde el exterior hacia el interior, puesto que uno mismo no necesitaría comprobarse constantemente dichos datos para identificarse ¿o sí? ¿o más bien es una práctica que ha instituido la sociedad y que ha permeado en la interioridad del sujeto?

La socióloga estadounidense Ellen Samuels en sus *Fantasies of identification* (2014), como el título lo dice, plantea a la identificación como una fantasía, una ficción. El texto comienza hablando de una crisis de identificación situada en el siglo XIX, en la cual factores como la movilidad y crecimiento tanto poblacional como territorial, desembocaron en la necesidad gubernamental de clasificar a las personas para llevar un registro de ellas, y, por lo tanto, cierto control.

Como se mencionaba en el nodo B, la idea de persona no siempre ha implicado a todos los seres humanos, en cierto momento excluía a personas racializadas, por sus ocupaciones, capacidades físicas, edades o género. Básicamente, se consideraba persona a lo que hoy se suele llamar como el hombre “cis-hetero-blanco-occidental”,

aquel que sigue conservando el privilegio. En ese momento histórico al que apunta Samuels, el etiquetar a las personas permitía “justificar” a quien se le reconocía como sujeto de democracia y a quien no, es decir, quien podía participar y quien quedaba fuera de la sociedad.

Las respuestas sociales ante dicha crisis, desembocaron en la creación de movimientos de tinte abolicionista, feminista, y en general de liberación; pero también, intensificó las operaciones de regularización. Tal es el caso de la transformación del censo poblacional en Estados Unidos en donde comenzaron a distinguir categorías de discapacidad y raza entre 1830 y 1850, y no precisamente para atender necesidades específicas de dichas poblaciones, sino para prácticas de exclusión. No está de más agregar que, hasta la fecha, quien tiene los datos tiene el poder, lo cual se puede comprobar desde la contemporaneidad, las compañías de internet como *Facebook* o *Google*.

En la época mencionada, leyes de inmigración y exclusión laboral de personas con discapacidad surgieron o se reforzaron para silenciar a aquellos que no cumplían con los parámetros de una persona “normal”, o más bien impuesta. Samuels denomina a estas prácticas como las “fantasías de identificación”, aquellas que:

[...] buscan identificar cuerpos para etiquetarlos según una marca de identidad verificable y biológica. Las fantasías de identificación comparten ciertas características: se pronuncian desde un marco científico, por lo regular médico y funcionan para consolidar la autoridad médica, aunque en la práctica suelen exceder o contradecir cualquier base científica. No solo se quedan en el ámbito científico, sino que invariablemente penetran en la cultura, las leyes, la política y la representación. Operan en el terreno de lo obvio, del sentido común y a la vez, claman que solo los expertos pueden discernir sus significados. Y como son fantasías, trastocan la imaginación y el deseo. (2014, p. 12).

Estas fantasías justificadas en el pensamiento científico significan un riesgo muy grande para aquellas personas que no cumplen con los ideales de éstas, puesto que dejan poco espacio para la contraargumentación y el reclamo por el reconocimiento de todos, absolutamente todos, como personas.

□ DE LA ADMINISTRACIÓN DE LA VIDA Y LA MUERTE

Se ha mencionado en este capítulo como el registro, reconocimiento y confirmación de la vida, así como de sus condiciones, implican un alto nivel de control sobre las personas, situación que puede leerse desde el concepto de biopoder según lo planteó el filósofo francés Michel Foucault en la quinta parte del volumen I de su *Historia de la sexualidad*, así como el de biopolítica, ligados a la administración de la vida.

En el texto *Right of death and power over life* el autor acuña primero el concepto de biopoder, cuando enuncia que “la explosión de diversas técnicas para subyugar a los cuerpos y controlar a las poblaciones marcaron el inicio de la era del biopoder, el cual fue un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo”. (Foucault, 1976, p. 45). Cuerpos y poblaciones fueron entendidos como objetos del biopoder, cuya vida y muerte se convierten en decisiones de otros.

Se apunta en el texto, que existió un desarrollo paralelo entre el derecho a la muerte y el poder de administración de la vida, cuando se menciona que, ante un ejercicio de poder que se enunciaba como procurador de la vida y bienestar, el poder soberano pasó a ejercer un poder sobre la muerte, dejando de lado dicha optimización de la vida.

Por otro lado, la administración de la vida, en búsqueda de optimización y multiplicación de la productividad, puede contener también un discurso un tanto engañoso, puesto que con la promesa de bienestar y mejoría de la vida, la institución soberana puede justificar la desposesión gradual de la vida de otros, incluso desde un discurso moral. Me refiero por un lado a la promesa de generar cuerpos que no se permiten cansarse, a pequeña y gran escala, y dependen de artificios para prolongar su tiempo de trabajo y energía al máximo. Por otro lado, podemos entender esta administración de la vida en el sentido de decidir quién puede participar o no de la vida, a partir de trabas burocráticas basadas en las distintas identidades. Desde este enfoque, la propia vida no lo pertenece a nadie, más que a un poder soberano, encarnado por distintos agentes. Esta cuestión se puede ubicar en escenarios de guerra en siglos pasados, pero también puede intentar pensarse en la actualidad desde panoramas de narcotráfico, dilemas médicos, e incluso, en su formato más suave, en las industrias de bienestar y ejercicio en las que el control está internalizado y la vida que se puede quitar es la de uno mismo con tal de estar en el mejor estado: ser el más sano, el más productivo y con mayor dinero porque aparentemente ahí reside el poder.

Es a partir de aquellas fantasías de identificación y sus categorías como las menciona Samuels, que los estados pueden justificar desde un inquebrantable discurso biológico-científico, las vidas que deben ser salvadas y las que deben ser inmediata o gradual y silenciosamente, desechadas. Foucault menciona que la muerte es “el aspecto más privado de la existencia” (1976, p. 44), lo cual, puede tener distintas interpretaciones. Por un lado, se puede pensar que es un proceso intransferible y que no es susceptible a ser narrado. Sin embargo, en una perspectiva cruzada por el poder de exposición de las redes sociales en la actualidad, me atrevería a pensar en que la vida privada está tan expuesta a otros gracias al internet, que esto solo acaba en la muerte.

Aun así, dudo que la muerte siga siendo tan íntima. Por un lado, me he encontrado con perfiles póstumos en *Facebook*, que exponen al individuo aún después del último aliento; por el otro, uno más violento, en el México actual marcado por las desapariciones forzadas y los feminicidios, la muerte no tiene nada de íntima y se vuelve un asunto colectivo. Cuando matan a tantas mujeres, la muerte deja de ser individual y permea en todas, quienes parecemos estar parcialmente muertas también por ser tan vulnerables en este contexto. La muerte no tiene nada de íntima cuando la vida es arrebatada, cuando la ausencia de alguien lo coloca en un limbo temporal, el cual se rompe solo cuando encuentran un cuerpo que asegure su deceso, y sólo en el menor porcentaje de casos, cuando encuentran a un cuerpo vivo.

En otra lectura sobre el poder y la vida, más actual y vinculada a México, retomo a Guy Emerson en *Necropolitics: Living Death in Mexico (2019)*. Necropolítica, este concepto que retoma Emerson de Achille Mbembe, es más un complemento de la biopolítica de Foucault, que un opuesto. Si la segunda refiere a la administración de la vida, la otra es el sometimiento de ésta a la muerte. Cuando Michel Foucault hablaba del poder soberano, se refería al ejercido por un gobernante cuya vida era prioridad sobre las de todos los demás, era aquello que le daba derecho a retirar la vida a aquellos que ponían dicho “orden” en peligro; sin embargo, Emerson plantea algo distinto cuando dice que “El poder institucional en el México contemporáneo-ya sea el estado, el crimen organizado o la mezcla de ambos- es incapaz de procurar tanto al vivo, como al muerto” (Emerson, 2019). El autor detecta dos grandes instituciones de poder que en ocasiones se fusionan en una, en la cual, el cuerpo herido, mutilado, desaparecido o cadavérico, es un símbolo de poder para aquellos que ejercen la violencia:

En el México contemporáneo no hay jerarquías claras o mecanismos de reglas: la policía es una extensión armada de los carteles, los carteles toman funciones administrativas típicas del gobierno, el gobierno se alinea con carteles para cazar y

desmantelar comunidades con grupos de autodefensa y las comunidades demandan autonomía del gobierno. También es desplazado el hacer vivir y dejar morir del biopoder, cuando la vitalidad y mortalidad de la población permanece al margen del gobierno. (Emerson, 2019, p. 3).

Desde este enfoque, pienso en que el poder siempre estará presente, sin embargo, es su enfoque y quienes lo ejercen, lo que hace la diferencia. Si la institución a la que tradicionalmente se le conocía por administrar la vida, el gobierno, se une con aquellos que procuran la muerte o simplemente ignora el hecho, y se censura a los civiles que toman el poder por sí mismos, podemos decir que nadie administra la vida, y ni siquiera a la muerte; me atrevería a pensar que, desde el gran poder del narcotráfico y crimen organizado, quien nos administra, es la muerte misma.

Con este panorama en mente, el discurso científico-biológico de la identificación pasa al terreno forense en este contexto, en el cual, abundan retratos con leyendas de búsqueda, junto con datos de la última vez que alguien fue vista o visto. Tatuajes, ropa, color de piel, altura, peso, tipo de ceja, edad, colonia, todo suma a la hora de identificar a alguien desde la comunidad, puesto que, como apunta Emerson, las instituciones como la policía, o el gobierno, quienes podrían tener mayor incidencia en el tema, parecieran estar en contra de las comunidades y solo identifican cuando se trata de criminalizar a unos cuantos. Ya no hablamos de administración de la vida, sino de supervivencia.

□ SOBRE LA PROHIBICIÓN DE LA RENUNCIA

Michel Foucault en el citado texto *Right of death and power over life* (1976), menciona que la única forma de tener agencia sobre la propia muerte, es el suicidio. Quizá la eutanasia podría rondar por ese terreno de agencia también. Ambos son un tema muy polémico, puesto que, en esta sociedad, uno puede ser arrebatado de la vida, de su país, de su familia y despedido sin más de cualquier trabajo, pero no puede renunciar y salir ganando en ninguno de éstos.

Una referencia inesperada para este tema surge de mi película favorita de infancia, *Los increíbles* (2004), en una línea que dice un hombre “salvado” al caer de un edificio. Cuando el héroe lo rescata, el hombre le reclama diciendo: “no salvaste mi vida, arruinaste mi muerte”. Si bien es una película de niños, que tiene hasta un tono cómico en la escena, ésta deja ver como la renuncia a la vida se rechaza, mientras que la expulsión de la misma es cotidiana.

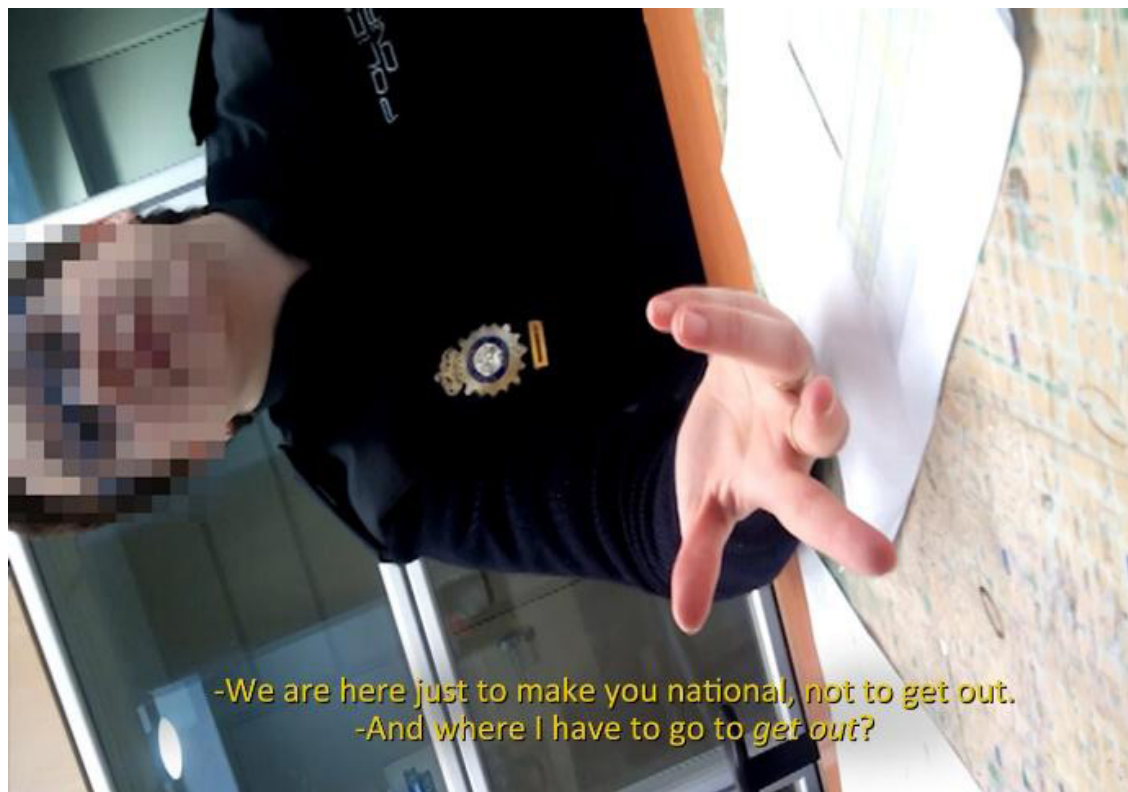


Fig. 47. Apátrida por Voluntad propia. Nuria Güell. Fotograma de video. 2016

Las estructuras irrenunciables son variadas, entre ellas considero destacable la de la patria. No se puede renunciar a la vida, así como no se puede renunciar a una nacionalidad. Tal lo demuestra el caso específico de la obra *Apátrida por voluntad propia* (2015) de la artista española Nuria Güell (Fig. 47), en la cual, intenta renunciar a su nación con la asesoría de la abogada Montserrat Fernández. La solicitud de renuncia fue denegada por diversas instituciones con la justificación de que el Estado solo puede quitar la nacionalidad como castigo, más no se puede renunciar a ella. Güell comparte en su página web que ni por el derecho de autodeterminación uno puede quedar sin patria, si acaso solo puede proponer en colectivo la creación de un nuevo Estado, pero nada de eliminarlo de la fórmula. (2016)¹⁴.

Con casos como el matrimonio, los padres, el nombre o el sexo asignado, pasa algo similar. Si bien, legamente ya es posible, y en el caso del divorcio está normalizado en algunos países, se requiere de largos procesos legales y la aprobación de externos para asentar en documentos la renuncia a un estado de vida, para ejercer otro elegido por uno mismo.

14 Más sobre la obra en la página de la artista: <https://www.nuriaguell.com/portfolio/apatrida-por-voluntad-propia/>

IDENTIDADES, PARECIDOS Y ROSTROS VERIFICADOS

Al inicio del capítulo se buscaba comprobar desde las ecuaciones lógicas de identidad, como alguien podía confirmar que es la misma persona que otra; sin embargo, en términos prácticos dejados a la percepción, esto podría solo suceder por medio de una estrategia de confusión. Comenzando por la apariencia física, según el estudio “Are human faces Unique?” la probabilidad de que una persona sea idéntica a otra es de una en un billón. (Lucas y Henneberg, 2015). Aunque, por otro lado, también pienso en aplicaciones como la de *Google Arts & Culture*, en la que con subir una selfie, la herramienta de reconocimiento facial te vincula a una imagen de la historia del arte a la que te parezcas en algún porcentaje, lo que me hace pensar que quizá no tengamos un doble en todo el sentido de la palabra, pero que las imágenes pueden generar la ilusión de que sí.

Esto último me remite a los álbumes familiares, aquellos en que cuando parece que encuentras una foto en blanco y negro de tu hermana, después descubres que la persona que aparece es tu abuela a la misma edad. Considero al horizonte temporal del parecido un elemento fundamental a la hora de buscar a nuestros dobles. La herencia es de las principales fábricas de parecidos. Ya imagino el impacto si existiera una máquina del tiempo y encontráramos que aquel personaje parecido a nosotros es algún pariente y no nosotros mismos. Ya no es cuestión de encontrarte a ti mismo en el espejo, sino de hacerlo en la imagen ajena.

Buscar a alguien querido, y encontrarse con alguien que responda a sus características pero que no sea él/ella, deber ser de los procesos más difíciles, como con los retratos hablados o las búsquedas forenses. La ausencia de alguien y el deseo de reencuentro puede hacernos ver fantasmas. Pienso en un proyecto artístico muy potente en ese tema, un ejercicio de reconocimiento facial no computarizado de alguien que ya no está. Me refiero a la tipología realizada en retrato por la artista argentina Mariela Sancari con el proyecto *Moisés* (2015) (Fig. 48). En éste, ella retrata a hombres de 70 años que podrían cumplir las características de su papá si siguiera vivo, idea que rondaba a veces por su cabeza y la de su hermana al no haber visto su cadáver. En este proyecto, la identificación pasa al terreno más íntimo y demuestra una contraparte al control gubernamental, un agenciamiento de la identificación para encontrar a su padre al que perdieron por las prácticas de otro gobierno.

SE BUSCAN

HOMBRES ENTRE 68 y 72 años de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.



Interesados comunicarse al
15 36097839

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brandsen /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.

Fig. 48. Parte del archivo que conforma *Moisés*. Mariela Sancari. 2015

Tomar agencia en los procesos de identificación puede implicar también la operación inversa a su significado y situarse desde el concepto de “desidentificación” del filósofo Paul B. Preciado, el cual se basa en reconocer que la identificación es una operación ejercida por un agente externo, y desde ahí se propone tomar agencia para performar la propia subjetividad sin los parámetros impuestos por otros.

En el artículo “¡Lo que soy, qué más da, lo importante es cómo puedo ser libre!” publicado en la página web de El País realizada con motivo de su libro *Un departamento en Urano* (2019), se menciona como su transición de mujer a hombre le ha posicionado como:

[...]feminista radical a trans anti-identidad, ya que la identidad de género y la raza son un invento del patriarcado colonial desde el siglo XV, que sigue defendiendo el antiguo régimen que piensa de forma binaria. Nuestra tarea no debe ser de identificación, sino de desidentificación frente a las políticas heteropatriarcales, en las que si una mujer no accede a la maternidad es una paria. (Preciado en Montañés, 2019).

Es decir, que es desde su postura anti-identidad que critica al género y raza, así como constructos colonizadores y patriarcales que requieren ya una desidentificación como modo de resistencia. Propongo ahora revisar en los siguientes apartados, algunas posibilidades de desidentificación a partir de elementos como el rostro (apariencia) y el nombre (legalidad).

□ EL PAPEL DEL ROSTRO EN LA DESIDENTIFICACIÓN

En la sociedad occidental, marcada por la primacía de lo visual, el rostro se presenta como la primera impresión en el encuentro con una persona. Rasgos, expresión, edad, género, origen; aparentemente todos estos puntos se pueden inferir al ver la cara de alguien. Incluso desde el tacto, la superficie facial es de las zonas más inmediatas en el contacto con el otro, posiblemente en segundo lugar después de las manos. En el rostro se conoce la piel del otro sin el filtro que da la vestimenta a las demás partes del cuerpo, aunque eso ha cambiado de cierta manera desde el brote de la pandemia de COVID-19 y el uso del cubrebocas. Podría pensarse a la cara como el primer acceso a la otra persona en un encuentro presencial, y en cierta medida, hasta en el entorno virtual.

Para el filósofo lituano Emmanuel Levinas, el rostro implica una presentación desnuda hacia el otro, y no solo en un sentido físico, sino ético. Según Levinas, “la parte más desnuda del cuerpo” y, por lo tanto, la más vulnerable, está expuesta al asesinato, uno que puede ejercer el individuo hacia el otro al encontrarse con su rostro; pero también, propone, que es el reconocimiento de la debilidad del otro en éste, que genera un sentido de humanidad que deriva en la decisión de no atacar al otro. Es curioso cómo no se plantea una relación de reciprocidad de “no asesinar porque yo también puedo ser asesinado”, sino una postura ética que implica reconocer el poder en la propia mano y decidir no ejercerlo, independientemente de una posible correspondencia. Al hablar del rostro, no se refiere meramente a los rasgos físicos, e incluso los menciona como un distractor para acercarse verdaderamente al otro. Según apunta Analía Jiménez Giubbani, citando al autor, en el ensayo “Sobre Levinas y el humanismo”:

El rostro es una presencia viva, [...] en él se me hace presente el otro hombre con absoluta inmediatez, se hace patente por sí mismo en una “revelación”, que aviva el sentido de la responsabilidad infinita del yo para con el Otro. (2011, p. 341).

Más allá de considerarse la superficie, el rostro funge como acceso, sin importar verdaderamente sus características, sino el reconocer lo humano de aquel que lo porta. Según el autor, es a partir de la responsabilidad por el Otro, que el yo adquiere su identidad, en lo que imagino como una suerte de espejo metafísico. No es que le pertenezca el yo a los demás, pero se configura a partir de éstos.

La concepción de Levinas sobre el rostro, si bien, demuestra mucha confianza en la humanidad y sirve como base para cuestionar distintas prácticas

actuales referentes al rostro. Si el filósofo hablaba de conocer el rostro desnudo como reconocimiento del otro como persona, los sistemas de vigilancia probablemente buscan ver el rostro para desconocer la cualidad de persona de quien lo porta. Por ejemplo: en los bancos te piden mantener tu rostro accesible a las cámaras por medio de la leyenda “favor de ingresar sin lentes oscuros y gorras”. Tal petición no responde a querer conocer la vulnerabilidad del otro, al contrario, responde a su criminalización; de igual forma no solo responde al encuentro con un otro humano, sino, muy probablemente, a un sistema de control que media dicha relación.

Todo aquel que lleve el rostro encubierto es sospechoso, aunque no se sepa bien de qué. Es cierto que si un ladrón entra al banco y tiene el rostro encubierto será más complejo identificarlo y perseguirlo, pero también coloca a todos los demás con cierta apariencia estandarizada en el lugar del criminal. ¿Qué pasa si el individuo decide no mostrar su vulnerabilidad, si evita la desnudez? ¿Tenemos elección para renunciar a tal exposición? En muchos contextos parece que no. Pienso en documentos oficiales, o dinámicas de reconocimiento facial cada vez más populares para ingresar tanto a lugares físicos como virtuales. Mi teléfono celular conoce a la perfección mi rostro, y no le interesa en lo absoluto sus cualidades metafísicas.

Retomar y compartir fotografías del rostro del otro para buscarlo cuando está ausente es hoy una práctica lamentablemente común en nuestros días si se toma en cuenta que se presenta en polos casi opuestos de entornos violentos, me refiero al uso del rostro para buscar a delincuentes y a las víctimas de desapariciones. Es en la imagen del rostro que reside la esperanza de justicia, de volver a ver al ser querido.

Previamente mencionaba el rechazo social hacia las renunciaciones a ciertos esquemas que van desde la propia vida, hasta la nación y el trabajo. Con el rostro sucede algo parecido, ante la pregunta de si la renuncia al rostro era una posible elección o no, la respuesta nos la podrían dar diversos escenarios en tensión: por un lado, la paranoia policiaca ante un grupo de mujeres con el rostro cubierto durante las marchas feministas, puesto que dicha protección las podría llevar a tomar acciones de mayor impacto. O, por otro lado, en el contexto de la protesta también, están los grupos de choque que llegan encubiertos también para desvirtuar las causas sin dejar huella de los autores de incidentes nocivos.

Ya no hablamos solo del aspecto metafísico de Levinas, sino de que la identidad física visible, pone al sujeto a la responsabilidad y control del otro, sea este una persona o institución. ¿Por qué nos preocupa tanto la desidentificación? ¿A qué le tenemos miedo? El filósofo español mencionado previamente, Paul B. Preciado, ha tocado el tema a partir del concepto de desidentificación, planteado en su caso desde el discurso de lo *queer*, así como estrategia política, el cual revisa desde el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, caracterizados por el uso del pasamontaña:

Existen dos modelos principales de producción de subjetividad política que aprender de los zapatistas. El primero radica en utilizar un nombre en común, prestado, que sea de todos y de nadie. El segundo, consiste en “deshacer la ficción individualista del rostro con el pasamontaña. (2014, p.116).

Del nombre hablaremos en la siguiente sección, pero del rostro cabe destacar la idea de que forma parte de una ficción, y que el cubrirlo no es ya una negación de la identidad, sino romper con una construcción ficcionada de la persona y acudir a su mera condición humana. Incluso, me atrevería a agregar que la desnudez de la que hablaba Levinas podría ejercerse en contextos específicos, aún o incluso más, con el rostro tapado por un pasamontaña, pues este mismo dijo que la mejor forma de conocer el rostro de alguien es con los ojos cerrados.

Si físicamente tengo el rostro tapado, pero metafísicamente el acceso desnudo está presente, quizá la responsabilidad de la que habla Levinas, no se ve afectada por la piel y su contacto con el exterior, tanto como el contacto de la persona con su exterioridad, el Otro. Si bien, el rostro cubierto implica un desconcierto, cabe destacar que no se habla de tener todos, el mismo rostro, eso ya lo hacen los filtros de Instagram y los cirujanos plásticos de moda, sino de dejar los rasgos y su carga simbólica como un segundo plano, después de simplemente reconocer al otro como humano.

EL ROSTRO COMO IMAGEN

El rostro cubierto, es hoy una protección ante la identificación facial por medio de externos, sin embargo, no siempre ha sido así. Si hoy algunos buscan la renuncia al rostro, en el pasado, el tener acceso al registro visual de la propia cara era un privilegio. En la historia occidental, el desarrollo tecnológico marcó la transición entre poseer la propia imagen como privilegio de unos cuantos, y una democratización de ésta ligada a los medios técnicos de producción. Un ejemplo de esto se puede observar en la idea del *ius imaginum*, el derecho a la imagen de las familias patricias en la antigua Roma, es decir, el privilegio de la nobleza de conservar sus propias imágenes en casa, como apunta Laura González Flores en el texto “La fotografía como imagen” (2002). Dicha práctica consistía en la realización de figuras de cera conocidas como *imagine*, las cuales corporizaban la imagen de un difunto a partir de una réplica de su rostro hecha directa del cadáver, y que, sobre todo, fungían como prueba de pertenencia a cierta posición social. El archivo de las figuras de cera junto con los nombres y rangos de los familiares eran el acceso para seguir participando de dinámicas de privilegio.

Sobre el registro en imagen del rostro, el retrato ha sido una parte fundamental para poseer una réplica de uno mismo. Jenny Edkins (2015) en *Faces in photographs*, señala un vínculo estrecho de la popularidad del retrato con la profesionalización de los artistas que los realizaban en la cultura europea del siglo XV; además, sugiere esta se potencializó en el siglo XIX con la aparición e industrialización de la fotografía, derivando en que la mayor parte de la población pudiera poseer una imagen propia. El desarrollo tecnológico ha fungido como catalizador para las relaciones entre persona y las imágenes que se hacen de ella. En la actualidad, no sólo resguardar una imagen propia sino autoproducirla, es un acto cotidiano.

Con la cámara frontal de un teléfono inteligente como espejo y las redes sociales de internet como soporte de exposición, las fotos personales y entre ellas, las *selfies*, viven en una dirección opuesta a la *imagine* romana. Si estas implicaban un funeral a la imagen, y hablaban de un estar en pasado, las *selfies* y las interacciones que derivan de ellas, se hablan en presente continuo y en plural, puesto que no se suele tomar una sola foto por sesión. De igual forma, tal pluralidad puede entenderse desde una estandarización de la imagen, que lejos de ser única, se suma a un océano de rostros similares.

Las características de los dispositivos fotográficos tales como la cámara frontal o la pantalla vertical, marcan el formato, influido a su vez por las correcciones automáticas o los filtros de las distintas aplicaciones, derivando en archivos colectivos de imágenes personales con rostros cada vez más alejados del de la persona en cuestión, pero cercanos a los de otros usuarios con la misma plantilla.

Sobre esta posición opuesta a la exclusividad de la imagen, Joan Fontcuberta apunta que “en la actualidad todos somos autores de nuestras propias imágenes; [...] Es cierto que, en esta tesitura, el carácter autoral está en entredicho, pero a cambio somos por fin responsables y dueños de nuestra imagen”. (Fontcuberta, 2016, p. 115). Sin embargo, la idea de posesión de dichas imágenes se desdibuja de cierta forma al colocarse en circulación, no solo por compartirlas con ciertas personas en específico, sino por los permisos que se otorgan a las redes sociales al compartirnos en fotografías. Incluso si se piensa fuera de un contexto de red social, y se sitúa en el desbloqueo de un smartphone por *id* facial, es muy cuestionable a quien le pertenece la imagen si se tiene en cuenta que se tiene que poner a prueba la propia identidad ante el dispositivo y coincidir con la imagen de consulta para poder acceder a éste.

Hoy en día, el registro facial, llámese retrato, *selfie*, *id* facial, etc., presenta escenarios ya comunes: se toma una fotografía de alguien y para compartirla a sus conocidos se utiliza la red social *Facebook* como soporte, o quizá *Instagram*, *Tiktok* o *Be real* entre los más jóvenes. Se sube la imagen e inmediatamente surge la posibilidad de etiquetar a la persona en cuestión, asumiendo que tiene un perfil con su cuenta. Por medio de la habilitación de herramientas de reconocimiento facial, la red social puede generar una especie de registro para etiquetas futuras. Si ya se le ha etiquetado previamente, la sugerencia de su nombre aparece de inmediato y en caso de no haberlo hecho antes, el juego de los parecidos comienza a buscar rostros vinculados.

El retrato entonces se convierte en una imagen interactiva, generando prácticas que van más allá de la representación del sujeto. Los sistemas de reconocimiento facial establecen un relato de los individuos sobre los que se aplican: tal rostro corresponde a tal nombre, y su historial en tales aspectos es este. Por otro lado, aplicados a ámbitos institucionales, dichos procesos podrían significar un gran avance para la eficacia de trámites burocráticos, sin embargo, es necesario recordar que las tecnologías no son objetivas, pues, al ser programadas por humanos, pueden tener el sesgo de sus creadores.

LA FICCIÓN TECNOLÓGICA DEL ROSTRO

Si el rostro, como propone Levinas, va más allá de los rasgos, la estandarización de estos para ser interpretados por algoritmos computacionales, deja de lado a la persona y solo retoma las formas que la dibujan hacia el exterior.

Como ejemplo, está el caso de Joy Buolamwini, experta en informática que alcanzó popularidad en 2016 por su Ted Talk, “Como lucho contra el sesgo en los algoritmos”. En dicha charla, relata su experiencia con la mirada algorítmica, la cual surgió durante sus estudios al probar un software de reconocimiento facial. Al colocarse ante éste, su rostro no fue detectado a diferencia del de sus compañeros. Elementos faciales vinculados a su raza, género o algún detonante físico no eran aceptados por el algoritmo y, cada vez que necesitaba probar el sistema, tenía que utilizar una máscara blanca para poder ser detectada. Paradójicamente debía ocultar su propia cara para que una visión computarizada pudiera reconocerla. Ante este fenómeno comenzó la *Algorithmic Justice League*, un organismo enfocado en la inclusión en el ámbito de la inteligencia artificial y sistemas de reconocimiento. Si en el pasado, la discriminación recaía en el ojo y la postura de alguien, con la confianza y fantasía de objetividad que se le brinda a la tecnología, ahora recaen potencialmente en algoritmos.

Si ciertas convenciones como los cánones de belleza, tipos de cortes de cabello o de maquillaje, ya implican en sí una ficción de la propia imagen que se escribe cada día y en el mantenimiento de estos “looks”, una mirada algorítmica potencializa dicha ficción según los datos que le hayan programado y la amplitud de criterio que pueda alcanzar la computarización. Ya no es un uno reconociendo al otro, sino que hay un intermediario que filtra dicho reconocimiento.

Según Buolamwini et. al (2020), la diversidad de este tipo de tecnologías de identificación facial se puede dividir según su función en: a) Detección facial, tecnologías que buscan un rostro en la imagen; b) aquellas que determinan características del rostro: clasificación de atributos faciales, clasificación emocional, afectiva y de expresión facial; c) tecnologías de identificación del rostro en una imagen con fines de reconocimiento y verificación facial. Es decir, que el rostro aquí también es una suerte de dispositivo de acceso como en Levinas, pero en vez de posicionarse desde un aspecto ético y metafísico, pasa al ámbito de lo funcional y los registros fotográficos, indexales y biológicos, ya no solo del rostro, sino del cuerpo, se convierten en factor decisivo para la participación social, que más allá de lo visual, adquiere importancia

por la información y lo que puede probar sobre la persona en cuestión.

En este punto es necesario aclarar, ¿qué estamos entendiendo por ficción? En su tesis doctoral “El conflicto entre realidad y ficción: hibridaciones entre imagen, sonido y tecnología en el arte contemporáneo” (2016), Carlos Alberto Gil Carrasco se aproxima al concepto a partir de su entendimiento en la antigüedad, en la cual, el binomio realidad-ficción se resumía en que la primera respondía a una verdad útil, mientras que la segunda apuntaba a una falsedad inútil, pero explica también que una no desvaloriza a la otra, sino que conviven en un correlacionismo, es decir, que la realidad produce a la ficción y viceversa. “La ficción crea modelos representacionales que inspiran la producción de realidad mediante la imaginación de otros mundos posibles” (2016, p. 34).

La ciencia ficción, según dicho autor es el punto intermedio ideal para ambos conceptos, puesto que se fundamenta en la especulación sobre la realidad, y son sus posibilidades, así como los escenarios posibles que la literatura ha planteado con respecto a las tecnologías, así como el desarrollo de realidades que han surgido a partir de dichas creaciones, que se ha formado la línea del transhumanismo, cuya misión es revisar la ética de dichas tecnologías de especulación. Sobre esto, el autor afirma que: “la realidad es una gran especulación consensuada por la ciencia y corroborada por el desarrollo tecnológico”. (Gil Carrasco, 2016, p. 35). Idea ante la cual podría pensarse que lo que entendemos por real e inamovible, quizá solo fue comprobado con anterioridad a otras especulaciones.

En el título del apartado se plantea una ficción tecnológica del rostro, la cual considero que se presenta en muchas capas. Por un lado, está la ficción de las redes sociales: filtros, etiquetas automáticas en fotos de Facebook, luz controlada, así como encuadres imposibles y ediciones más cínicas. Por otro lado, están los rostros de pasaportes, identificaciones y documentos oficiales en general, en blanco y negro, con semblante serio, cara descubierta y ropa formal. El rostro no es realmente así, pero dicha falsedad inútil vive disfrazada de funcionalidad y se ha estandarizado. Cuando Gil Carrasco habla de cómo ambos conceptos se alimentan mutuamente, puedo pensar en un filtro de Instagram en el que el rostro se ve afilado, y como hay personas que se realizan cirugías estéticas para verse como dicho filtro.

En el ejemplo mencionado con anterioridad, sobre el caso de Buolamwini, la ficción del rostro podría situarse en aquel programador que especuló que solo un tipo de persona con ciertos rasgos físicos, iba a exponerse ante su algoritmo de reconocimiento facial, cuando la realidad es que éste segregaba a aquellas personas no blancas y con rasgos distintos a sus estándares. ¿Cómo produce esto una realidad? Genera un sesgo de no participación para aquellos que no puede reconocer, y obliga

a dichas personas a ajustarse a un molde para pertenecer, como fue el caso de la autora, quien tuvo que usar una máscara blanca para poder ser detectada.

La ficción del rostro y su apariencia puede revelar una gran variedad de aspectos sobre el género, racismo, edadismo y permea en la realidad profundamente en procesos de inclusión o exclusión, en esa desnudez y vulnerabilidad que plantea Levinas sobre el rostro. Con respecto al sesgo tecnológico, decidí realizar un ejercicio simple con mi propio rostro y el buscador más usado, *Google*, creador de grandes ficciones y narrativas actuales. Si bien, en este caso no estaba acudiendo precisamente a un instrumento de reconocimiento facial, éste si es un instrumento que reconoce imágenes y en mis fotografías en eso me convierto. Por lo tanto, me busqué a mí misma, proceso que registro en el video también llamado *La misma persona* (2022)¹⁵.

Al colocar en el buscador de imágenes mi foto del pasaporte, este me condujo a un despliegue de “imágenes similares”. Aún me cuestiono la similitud detectada por el algoritmo, puesto que en su mayoría eran rostros con los que no me identifiqué. Si alguien buscara a su gemelo perdido de esa forma, a menos que sea alguien famoso, sería muy difícil ubicarlo desde ahí. La fotografía de mi pasaporte probablemente es también una ficción: el encuadre, los requerimientos de arreglo, el tamaño, la seriedad, la salida a escala de grises. Evidentemente hay un relato ahí que no narra nada de mi vida más allá de lo superficial. Sin embargo, esos aspectos formales, fueron la clave para que el buscador encontrara como primeros resultados la foto de una mujer con esas características. Aclaro, la foto tenía esas características, más no la mujer, puesto que se buscó una similitud de imágenes, no de personas. Si me parezco a treinta señoras desconocidas por una cuestión de fotos estandarizadas, quizá todas seamos la misma persona, al menos construidas por una ficción en común.

En este proceso, decidí sumar las imágenes de todas en capas superpuestas con transparencias, si todas somos la misma, podemos compartir la misma imagen (fig. 49). Buscar un doble y adquirir su identidad facial en el encuentro parecía parte de un texto de ciencia ficción, como el texto *Diarios de las estrellas* del escritor Stanislaw Lem, en el cual Ijon Tichy, el personaje principal, se reencuentra consigo mismo en distintas líneas temporales. También el mundo de las artes visuales tiene un ejemplo en el performance de 1973, *Roberta Breitmeyer* de la artista Lynn Hershmann Lesson (Fig. 50), quien construyó la narrativa de otra vida, y la performó por medio de la generación y uso de documentos oficiales como pasaporte o identificación, así como en los trámites para citas con el psicólogo o cualquier otra operación cotidiana.

15 Video disponible en: <https://drive.google.com/file/d/15xwFNQt8ZkN00ChyeWDUY0QPgvhQRAVp/view?usp=sharing>

Hershmann Lesson, con ese proyecto, no se buscó a sí misma, ni se encontró accidentalmente con una versión suya del pasado, sino que construyó a una persona más para habitar en ella misma.



Fig. 49. Ejercicios de exploración sobre ser la misma persona que la otra. 2021

Un último ejemplo en el campo de las artes visuales, es llevado al extremo por Amanda Ullman, artista argentina que, con el proyecto *Excellences and Perfections* (2014), documentó su transición hacia una personalidad falsa que encajaba en todos los estereotipos de las influencers de la red social *Instagram*, logrando, con tal práctica, aumentar su popularidad con una vida falsa que incluso fue creída por sus amigos de la escuela de arte. Según marca el artículo digital “Amalia Ulman is the first great instagram artist” de la revista ELLE, en su caso, no se cambió el nombre ni se buscó a sí misma, sino que, en lo que podría ser una versión de la obra de Lynn Hershmann Lesson en el entorno digital, modificó su morfología incluso con cirugías plásticas este proyecto en el cual, su identidad falsa fue una obra de largo aliento. (Langmuir, 2016).

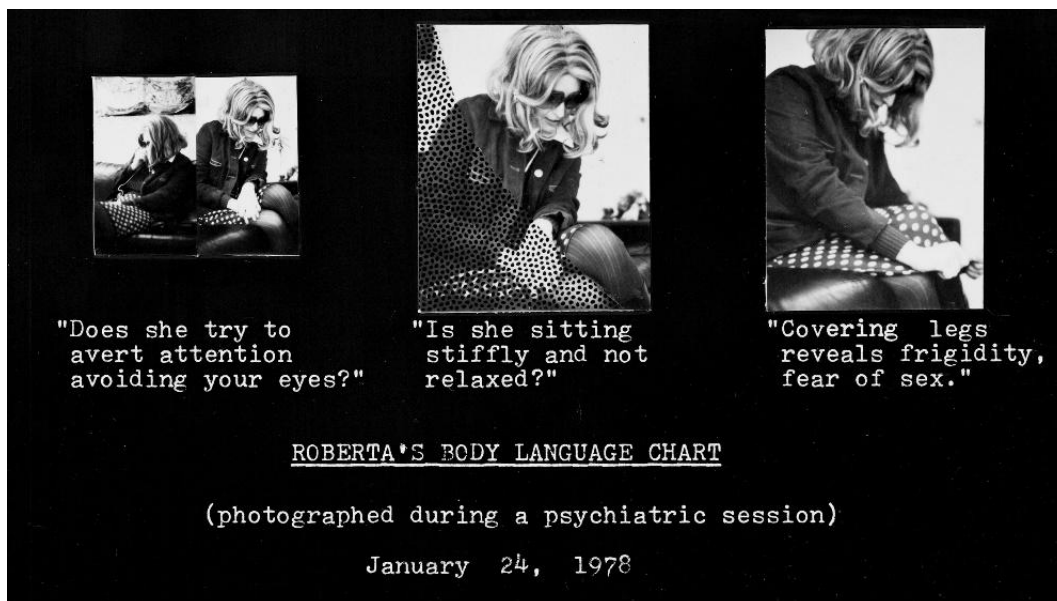


Fig. 50 Roberta's Body Language Chart. Lynn Hershmann Lesson. 1978

□ LA IDENTIDAD HECHA LENGUAJE

El nombre, la identidad hecha lenguaje es el primer dato para ser reconocido y generar códigos derivados. Tal es el caso de la Clave Única de Registro Único (CURP) en México, una suerte de número de serie en la fábrica de identidades. Las operaciones de registro suelen presentar paradojas y, sobre todo, un carácter unidireccional. Por un lado, es un derecho fundamental ser registrado al nacer, es lo que convierte a alguien en sujeto de derechos, sin embargo, según datos de la agencia de seguridad y vigilancia, Thales (2022), aproximadamente 1, 100 millones de personas no pueden comprobar su identidad pues no fueron registrados al nacer o en una etapa posterior. Con tal cantidad de personas, se podría generar una nación de sin nombres, o abandonar también esa construcción. En una lectura idealista, me atrevería a decir que dichas personas están en camino a la utopía de vivir sin las imposiciones de una nación, el control y el nombre, pero en la vida real, la práctica es mucho más violenta.

La renuncia al nombre impuesto al nacer es una realidad bastante común, afortunadamente, cada vez más entre la comunidad LGBT+, en la cual el nombre asignado puede no corresponder con su identidad. Ante esto, cabe revisar la estrategia, no de renuncia, sino de saturación de dos proyectos sociales, como es el uso del nombre de Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación nacional, revisado por Preciado en el texto *Marcos Forever* (2019), así como el caso del *Proyecto Luther Blissett*, ahora conocido como *Grupo Wu-Ming*, revisado por Gil Carrasco (2016).

El primer caso, sufrió una transición de nombre el 25 de mayo del 2014, cuando se lanzó un comunicado para informar que dicho personaje había muerto para dar vida al subcomandante Galeano, tomado del compañero José Luis Solís, “Galeano”, asesinado 23 días antes.

Es necesario que uno de nosotros muera para que Galeano viva. Y para que esa impertinente que es la muerte quede satisfecha, en lugar de Galeano ponemos otro nombre para que él viva y la muerte se lleve no una vida, sino un nombre solamente, unas letras vaciadas de todo sentido, sin historia propia, sin vida. (Preciado, 2014, p. 115).

Si el movimiento zapatista ya se caracterizaba porque todos llevaban el mismo nombre, este ahora cambiaba de etiqueta, más no de vocación y hasta cierta forma, revivía a uno de sus miembros.

En el segundo caso, el del *Proyecto Luther Blissett*, la situación no era tan distinta, puesto que, desde su surgimiento en 1994, tuvo varios adeptos que adoptaron el seudónimo de un futbolista de los años ochenta. Situados en los inicios de la World Wide Web, *Luther Blissett Project*¹⁶ (1994-1999) se convirtió en un estandarte para defender a víctimas de censura, así como en la protección para realizar bromas masivas sin consecuencias individuales a sus causantes.

A su vez, según señala Gil Carrasco, en el mismo sitio web del proyecto, ahora, convertido en Wu Ming Foundation¹⁷, aparte del activismo, el grupo fundador que conformaba a la persona de nombre Luther Blissett también realizó publicaciones editoriales de contracultura que irónicamente siendo de contenido abierto, fueron muy vendidas, como fue el caso de la novela Q, en la cual, los marginados de la Europa del siglo XVI, se resignifican como cierto tipo de héroes. (Gil Carrasco, 2016)

Imagino un proyecto así en la actualidad, un poco como lo hice con la pieza *La misma persona* (2021-2022 (Fig. 18)), en el cual un Luther Blissett o una María José Benítez, cuyo perfil está en 500 dispositivos móviles al mismo tiempo, sube una fotografía en un extremo del mundo, y otro tocayo, registra la llegada a un lugar en su antípoda. ¿Sería esta la forma de estar en más de un lugar a la vez?

Como cierre de esa etapa del proyecto, los fundadores realizaron un suicidio del nombre, en una forma similar en la que el Subcomandante Marcos, por medio de su nombre, murió. Sin embargo, sus integrantes realizaron poco tiempo después la Wu Ming Foundation, con la llegada de un cuarto escritor que se les unió. Según la misma web del proyecto, el nombre tiene un rango de significados que va desde “sin nombre”, de acuerdo a una expresión china; o bien, puede entenderse como cinco nombres. Este grupo rechaza la idea de autoría con esta estrategia, aunque sus nombres reales son revelados también en su dominio: Roberto Bui/Wu Ming, Giovanni Cattabriga/ Wu Ming, Luca Di Meo/ Wu Ming, Federico Guglielmi/ Wu Ming, y Riccado Pedrini/ Wu Ming. (Ming, 2000-2008).

¿Crear a una persona conformada por muchas personas por medio de un seudónimo común? O ¿Buscar personas que de entrada ya compartan el nombre? En una obra que cambia el sentido de la operación a uno quizá más afectivo que de resistencia, el artista mexicano Mario García Torres realizó en el 2020, en el Museo de arte contemporáneo de Monterrey (MARCO) la “Reunión de tocayos” (Fig. 51) , a la cual acudieron ocho Marios-Marías García más, convocados por medio de publicaciones en medios y redes sociales.

16 El archivo del proyecto Luther Blissett se puede revisar en: <http://www.lutherblissett.net/>

17 https://www.wumingfoundation.com/italiano/bio_castellano.htm

Sin más detalles sobre el evento en internet, puedo imaginar la escena en la que se llega a una reunión de desconocidos y con solo decir “Hola Mario, ¿cómo estás?”, todos contestan al unísono.



Fig. 51 Imagen de convocatoria para la Reunión de tocayos de Mario García Torres. 2020.

Motivada por estos proyectos, decidí contactar a la otra María José Benítez de la que tenía conocimiento, y en vez de pensar en algo masivo o ficcionar que somos la misma persona, traté de buscar las razones por las que somos la misma, a base de verdades compartidas, aunque quizá esta operación sea una especulación en sí. Como anécdota, cuando acudimos al laboratorio a realizarnos radiografías, generamos algo de desconcierto en los trabajadores al visitar juntas un laboratorio clínico para pedir estudios bajo el mismo nombre, al mismo tiempo.

□ LA IDENTIFICACIÓN COMO MEDIO PARA LA EXCLUSIÓN

Durante el trayecto del presente texto se ha mencionado que la identificación suele estar ligada a cierto conocimiento y poder sobre el otro. Si Buolamwini mencionaba que el sistema de reconocimiento facial de su universidad ni siquiera la reconocía, podemos imaginar cómo en contextos en donde es crucial ser reconocido, una gran diversidad que no entran en el molde hegemónico, son negadas al acceso a cierto modo de vida. En la actualidad, podemos encontrar tal situación en las personas migrantes indocumentadas, cuya “imposibilidad” de ser identificadas por medio de documentos de acceso a otro país, las coloca en un limbo, en el que un papel cuya obtención depende de criterios poco humanos, así como excluyentes.

La práctica de segregar la participación de miembros de la sociedad por medio de sus registros de identificación, ya sean documentos o imágenes, basados en criterios cuyas justificaciones parecen encontrar ecos científicos, más no humanos, tiene una herencia de siglos, en la cual, los nombres de Galton, Charcot y Bertillon sumados a las tecnologías fotográficas del siglo XIX, se encargaron de establecer absolutismos sobre la identidad de otros y se basaron en ellos para criminalizar, o designar como inestables, histéricas o enfermas a las personas debido a un aspecto físico. La imagen se convirtió en sustento de la fantasía y la disfrazó de documental.

En la historia de la eugenesia, aquel enfoque de la biología que busca generar seres humanos perfectos, sea lo que sea que eso signifique, se tiene que Jean Martin Charcot en el sanatorio de Salpêtrière, según relata Didi-Huberman en *The invention of the Hysteria*, (2007) realizó una categorización iconográfica de la demencia, a partir de la gestualidad de los pacientes. Habría que preguntarse, que se entendía por demencia en el siglo XIX, y a cuántos se les habrá etiquetado como externos a la norma según sus gestos característicos.

Por otro lado, está el británico Francis Galton, medidor incansable de cráneos, en búsqueda de una correlación entre su tamaño y el nivel cognitivo, quien, en 1883, según apunta Joan Fontcuberta en *Eugenésicos sin fronteras* (2017), estableció el término de eugenesia como práctica científica enfocada en el perfeccionamiento de la especie.

La idea de perfeccionamiento humano implica en sí un rechazo a la persona como tal, pues busca modificarla en función de un ideal, que solo existe en la mente de quien lo determina. Según Edkins (2015), en la cultura occidental, tal modelo es la imagen de Jesucristo, en la clásica representación como hombre blanco, rubio

de ojos claros; sin embargo, como apunta la curadora Paola Antonelli en la charla *White Male*¹⁸ (2019), Cristo era un judío de medio Oriente, cuya piel era morena y sus rasgos no podían ser los de un hombre ario; es decir, que ese “ideal”, que además es racista, es también una ficción construida por alguien a quien le convenía que esos rasgos simbolizaran superioridad.

Para Galton, la fotografía se convirtió en herramienta de trabajo, y justificación. Por medio del análisis de un archivo fotográfico de convictos, estableció tipologías de personas según su actividad. Cabe destacar que la criminalización implica también la posibilidad de que inocentes estén encerrados y la correlación que se buscaba tenía un sesgo de clase, oportunidades, y condiciones de vida que desviaban la objetividad.

Ya para la última década del 1800, el antropólogo Alphonse Bertillon, contagiado por el impulso por la clasificación de la conducta humana por medio de imágenes, ya no venía de un lugar estrictamente científico, sino desde lo policial. Elementos faciales, proporciones y su configuración, se convertían en piezas de un rompecabezas (Fig. 52).

La medición antropométrica fue usada entonces para reconstruir la imagen, descripciones habladas de un referente ausente. Técnicas óptico burocráticas les llama Fontcuberta citando a Foucault, son armas de doble filo, pues aportan a cierto tipo de saberes y detección de patrones, pero también legitiman la paranoia, ahora cruzada por la tecnología de internet. (2017).

Para cerrar, esta breve revisión de casos de entendimiento de la persona como imagen, y del impacto de tipificarlas a partir de éstas, con consecuencias importantes en el mundo real, recurro a la artista y teórica alemana Hito Steyerl quien en el ensayo “Una cosa cómo tu y cómo yo”, sugiere al lector que le pregunte a cualquiera si de verdad le gustaría ser un archivo jpg, para posteriormente aseverar que “Si la identificación tiene que ver con algo es con este aspecto material de la imagen, con la imagen como cosa, no como representación. Y entonces quizá deja de ser identificación y en su lugar se convierte en participación”. (2010, p. 52).

18 Charla en el marco del programa MoMA R&D Salon 30.



Fig. 52. Cuadro sinóptico de Alphonse Bertillon de Rasgos Fisonómicos. 1909.

NODO D.

**LA VIDA EN
EXPANSIÓN EN EL
MARCO DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO**

LA VIDA EN EXPANSIÓN EN EL MARCO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

En los nodos anteriores se ha hablado de la vida biológica y administrativa vinculada a la identidad, tocando la idea de individuo y la continuidad de la vida después de la muerte, a cargo de microorganismos que habitan y descomponen el cuerpo, así como una posible continuidad o interrupción administrativa de la vida que nada tiene que ver con los procesos biológicos, sino con registros legales y científicos que acreditan identidades desde procesos burocráticos. Por otro lado, también están las ficciones apropiadas por los civiles para darle la vuelta a dichos procesos y cuestionar la identidad, vida y muerte de entes colectivos, subvirtiendo verdades absolutas como lo irreparable de la muerte, como se mencionaba con el caso del EZLN cuando pasó de nombrar a su líder como Subcomandante Marcos, a Subcomandante Galeano, como forma de hacer pervivir a un compañero fallecido.

En este recorrido, me pregunto ¿Es esta estrategia de “Marcos” a “Galeano” una forma de expandir la vida? O ¿Son los casos de Luther Blissett y el proyecto *Moisés* de Mariela Sancari ejemplos de estrategias de identidades en suma?; o más bien, ¿casos como el del mito de Cartago dan cuenta que la identidad se puede expandir sin sumar, sino reconfigurando la propia materia?

Ante la problemática de que la vida actual está registrada con tintes de vigilancia por medio del seguimiento de las identidades individuales, así como limitada a un solo tiempo biológico finito en la Tierra, son este tipo de obras/activismos que rondan entre los correlatos de ficción e identidad, mostrando la factibilidad de imposibilidades como la vida después de la muerte, identidades individuales conformadas por una colectividad, cuerpos que abarcan más allá de su propia proximidad, etc. El presente capítulo se enfoca entonces en la revisión de estrategias similares en proyectos ajenos y su relación con algunos acercamientos propios que conforman el proyecto *Materia viviente e identidad*. Conjunto, edición, suma y expansión serán conceptos recurrentes en esta etapa.

EL PROBLEMA Y LA SOLUCIÓN DEL CONJUNTO

El presente apartado se enfocará en la idea de conjunto a partir de la teoría matemática del mismo nombre, en vistas a encontrar relaciones con el funcionamiento social, así como en revisión de procesos artísticos que lo han retomado. Para hablar de ésta, se ha recurrido a la tesis “Estructuralismo, teoría de conjuntos y teorema de categoricidad” de Cristian Gutiérrez Ramírez en la cual, define a un conjunto como:

[...] una colección de objetos bien determinada [...] en la cual, los conjuntos están completamente determinados por los objetos que los conforman, es decir, lo que los distingue a unos conjuntos de otros son los elementos que tienen, por medio de un predicado de pertenencia. (2011, p.15).

Podemos repensar tal idea en un entorno cotidiano, ¿no son los apellidos un conjunto? ¿O las divisiones de género?, ¿no es el espectro LGBTQ+ un conjunto conformado por otros subconjuntos? Menciona el autor que la colección determinada, cerrada, se define por sus integrantes. ¿Cómo funciona esto en la vida real? ¿qué sucede cuando un integrante cambia la etiqueta que lo hacía pertenecer a su colección inicial?

Si bien esta teoría fue pensada para valores matemáticos y no meramente en personas, su impacto ha sido tal, que en los años setenta, durante la dictadura militar en Argentina, ésta fue censurada en las escuelas pues implicaba un símbolo de reunión en un momento en que al poder le convenía dividir para controlar, tal como lo enuncia la obra *Diagrama de Venn (bajo las luces)* (Fig. 53) creada por la artista visual argentina Amalia Pica en el 2011, la cual presenta tal idea con un texto colocado junto a dicho diagrama, utilizado para la representación visual de los conjuntos. Claramente en este caso no se habla de números, sino de las personas, su participación y potencia según sus relaciones de agrupación.

Por otro lado, también desde el terreno del arte, se puede revisar la obra de la artista Verónica Gerber, quien en su libro *Conjunto vacío (2015)*, se sirve de estos diagramas para narrar las vivencias de la protagonista y la posición que ocupa en sus relaciones. Dicho recurso inspiró ligeramente el planteamiento de dos de las obras principales del presente proyecto: por un lado, en *La misma persona (2021-2022)*, imaginaba que en un inicio María José Benítez 1 y María José Benítez 2 éramos dos universos totalmente distintos, sin embargo, el nombre en común nos colocaba en uno solo entre la colección de personas con nombre

María José Benítez. Posteriormente, las verdades compartidas que encontramos durante la exploración, nos colocaban en un subconjunto que nos coloca en cierta equivalencia. Por otro lado, en la obra *Dispositivo de ADN colectivo (2021-2022)*, el objeto realizado a partir del cabello entrelazado de distintas personas, las coloca como parte del mismo conjunto. Incluso, en ese caso, se eligió un formato circular para sus activaciones como un guiño a la representación del conjunto, puesto que su fundamento era agrupar a los participantes en esta forma definida.



Fig. 53. Diagrama de Venn (bajo las luces). Amalia Pica. 2011

Retomando el ejemplo de la obra de Pica y la prohibición de reunión, podemos pensar también en la situación generada por COVID-19, y como en gran parte de este proceso de salud internacional, nos han prohibido también reunirnos. El contagio no le conviene a ningún poder, tanto para un sentido positivo o negativo, es su poder de propagación, tanto viral como ideológica, pensando en el caso argentino, que para aquellos que procuran lo establecido, representa el gran peligro de desequilibrar sus sistemas.

□ EL CONJUNTO CORPORAL EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Las personas como un conjunto, pueden pensarse desde aspectos tan abstractos como el nombre, las identidades construidas o las propias ideologías; sin embargo, también se pueden encontrar conexiones tangibles en las prácticas cotidianas como por ejemplo: la unión invisible que genera el atrapar un balón lanzado por alguien más de un extremo a otro en una cancha, o el compartir un órgano con alguien que falleció en un accidente automovilístico por medio de un trasplante, o algo tan banal como probar los “toques”, aquellas descargas eléctricas populares en las fiestas en México, en la cual un grupo de personas se toma de las manos para sentir la descarga que pasa directamente de un aparato a la primera y última persona en un esquema circular. El dolor lo viven todos, voluntariamente y solo requiere que alguien se suelte para que este se detenga.

Existen también dispositivos que desde su diseño propician la idea de un cuerpo compartido, como es el simbólico lazo que se usa en los casamientos católicos, el cual une con una prenda a las personas en cuestión; o está también el caso del sube y baja, aquel juego infantil que requiere de dos personas para ser activado y lograr que el objetivo de subir y bajar se cumpla por medio del peso de ambos participantes. Los ejemplos son interminables, solo es cuestión de detectar los “dibujos” de corporalidades compartidas que genera la cotidianidad, algo tan simple como una llamada telefónica que genera una conexión a distancia da cuenta de esto. Incluso podemos pensar a los participantes de dicha llamada como un cuerpo que se expande sonoramente.

Probablemente la comunicación en sí podría leerse desde esta perspectiva: dos o más puntos que se unen materialmente por algún objeto, dispositivo o tecnología, ya sea al mismo tiempo o asincrónicamente, por medio de un mensaje. Con esto en mente, pienso en el *Simple Net Art Diagram* del colectivo MTAA, creado en 1997 (fig. 54). En este se muestra a dos ordenadores y una línea intermedia que los conecta con la leyenda *The art happens here*, el arte ocurre aquí. Aunque es pensado desde las posibilidades de conexión de internet, a partir de este me pregunto ¿si la práctica de los toques eléctricos previamente mencionada se enmarca en el circuito del arte, el espacio de conexión podría representar otra forma de “el arte ocurre aquí”?

Simple Net Art Diagram

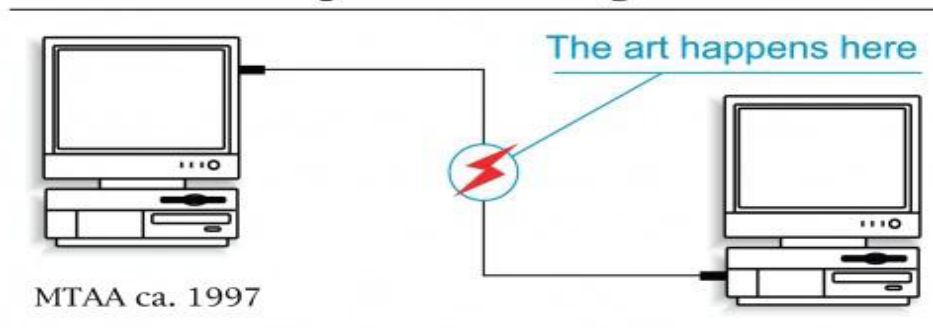


Fig. 54. Simple Net Art Diagram. MTAA. 1997

En este punto me cuestiono si la idea a abordar es la de un cuerpo compartido, o más bien, un cuerpo conectado. Es importante revisar en dicha ecuación el papel de lo virtual, puesto que en la actualidad es el medio para diversos tipos de organización colectiva, además de que, por medio de simulaciones, renders, archivos, redes sociales, etc., genera la posibilidad de colectividades con mayor alcance o particularidades, tal como se mencionaba con el caso del *Proyecto Luther Blissett*. Al respecto, el filósofo francés Éric Sadin plantea que “la proximidad física constitutiva del juego social ya no está inducida por la primacía del contacto carnal, sino por la producción previa de flujos electrónicos susceptibles de organizar en diferido el encuentro localizado entre los cuerpos”. (2018, p. 139). Dichos flujos electrónicos moldean de cierta forma el espacio entre dos cuerpos, regulando los modos de contacto.

La idea de conexión corporal ha sido una constante del arte contemporáneo, desde donde me gustaría destacar la obra de cinco artistas de un periodo muy específico, que considero que han sido fundamentales para este proceso.

¿Por qué colocar lo que se podría considerar un antecedente al final de un apartado? La presente investigación ha tomado rumbos paralelos a las inquietudes iniciales que han provocado cuestionamiento posteriores. La estructura de este documento, responde hasta cierta medida a las inquietudes surgidas durante mis procesos de investigación artística a lo largo de dos años. En un punto avanzado, la idea de cuerpo compartido o conectado, surgió como una suerte de respuesta antes la problemáticas de segregación que generan las dinámicas de identificación más extremas; y por lo tanto, explorar con qué dialogaban esas nueva ideas pareció el paso natural. Con esto, pretendo principalmente, poner a las obras por revisar en diálogo directo con la pieza *Dispositivo de ADN colectivo (2021-2022)*.

Es curioso como estas piezas surgieron en un periodo muy similar en distintas latitudes, entre 1966 y 1977. La primera, cronológicamente, es *Hand Dialogue*, obra realizada por los brasileños Lygia Clark y Helio Oiticica en el año 1966, la cual consta del registro fotográfico de acción corporal con un elástico parecido a la cinta Moebius. Por medio de ésta, caracterizada por parecer un infinito, los artistas conectaron sus manos en una dinámica de interacción basada en la proximidad, intimidad y diálogo. No están precisamente atados, sino unidos por un artificio para propiciar el contacto (fig.55). La cinta Moebius se convierte aquí en una conexión visible que invita al movimiento, sin la necesidad de aludir a la idea de atadura, sino que deja un ligero espacio de libertad de movimiento y flujo entre ambos personajes.

En Brasil también, con dos años de diferencia, en 1968, se plantea la obra *Divisor*, a cargo de Lygia Pape (Fig. 56), basada también en un cuerpo conectado por un dispositivo, una tela cuya escala va más allá de dos individuos y propone por medio de su activación performática, que el público en general se inserte en los huecos de dicha tela blanca en la cual, los participantes generan un cuerpo en común y el espacio íntimo diluye sus fronteras con el espacio público.

La activación *¿Cuántas personas caben en un cuerpo colectivo?* (Fig.27) realizada en mayo de 2022, buscó hacer alusión a esta obra en el sentido de usar un objeto que en sí dibuja ya un

espacio, pero que además responde a una instrucción de compartir un mismo cuerpo.

Regresando a Clark, Oiticica y Pape cabe mencionar que, aunque los años de producción de dichas obras trascienden a los tres años de vida del Neoconcretismo, movimiento artístico originado en Brasil al que pertenecieron, en éstas se puede notar la permanencia de un interés por la exploración corporal, por una plástica que no requiere de justificaciones científicas, como sucedía con el arte concreto, así como un “énfasis fenomenológico en el espacio físico”, según señala Michael Ashbury en su texto *Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gullar’s theory of the non-object*. (2005).



Fig. 55. *Hand Dialogue*. Helio Oiticica y Lygia Clark. 1966.

Gullar, fue fundador del movimiento, y escribió la “Teoría del No objeto”, nutrida por los enfoques de participación y relación con el espacio que se veían en el país en aquel momento,

marcado por la transición de la capital, de Río de Janeiro al gran proyecto de Brasilia. Gullar concluye el texto mencionado, con la idea de que la pintura y escultura dejaron sus bases para transitar a un arte no objetual, al menos no en el sentido tradicional ubicado en un marco o pedestal. Para el artista, el “No objeto” es entonces: “Un cuerpo transparente en términos fenomenológicos: aunque es totalmente perceptible, no deja rastro. Es apariencia pura. Su forma última es significación pura” (Ashbury, 2005, p.170). La efervescencia del movimiento, así como la esperanza de modernidad que se vivía en el país, se vio embargada por la situación política y la crisis que movió a Brasil en 1964 con la ocupación militar.



Fig. 56. *Divisor*. Lygia Pape. 1968

Dentro del grupo destacaba la sensibilidad dramatizada de la obra de sus miembros, siendo Oiticica sobre quien escribe Ashbury, agregando que:

[...]transformó el carácter fenomenológico de la obra, su relación con el espectador, en un elemento

participativo que eventualmente trascendió el dominio de la institución artística, cuestionando jerarquías sociales. Dicha conexión con la vida estaba ligada a la situación política y al malestar que dejó el sueño de desarrollo y modernización en el país. (2005, p. 186).

El autor señala que dicho movimiento se mantuvo al margen de la historia del arte *mainstream*, y se quedó enmarcado en su país de origen; sin embargo, es notable como en el mismo periodo surgieron piezas con un carácter muy similar en otras partes del mundo, como es el caso de la serie *First Work Set* del artista alemán Franz Erhard Walther.

Situado en Alemania, en 1968, mismo año de producción de la obra de Lygia Pape mencionada, destacan los puntos en común entre *Sehkanal (Sight Channel)*, obra de Erhard Walther perteneciente a la serie mencionada, y las dos piezas de los artistas brasileños apuntadas aquí. Compuesta por instrumentos de tela para ser activados corporalmente por dos personas, esta pieza permitía, por medio de su uso/activación, que un par de personas se vieran cara a cara exclusivamente, aún con una distancia de 7.40 metros, posicionándose como parte de un mismo cuerpo. Esta obra es la #46 de la serie conformada por 58 instrumentos a activarse por el espectador, generando dibujos espaciales basados en el posicionamiento del cuerpo, las cuales proponen un espacio de conexión para

la vista de los dos agentes que completan la pieza. (fig. 57).



Fig. 57. *Sehkanal*. Franz Erhard Walther. 1968

La obra de Erhard Walther, se inserta en un contexto de cambios y desplazamientos en el arte. En el texto “El giro performativo de la escultura” (2018), Peter Weibel, destaca aquellas categorías que

[...] enfatizaron el papel de la información y la comunicación en la generación de situaciones estéticas, hasta aquellas que buscaban la desmaterialización de la obra de arte, resultando en una aproximación sistémica que integraba la obra de arte, el público y el espacio expositivo. (2018, p. 29)

Tales afirmaciones se adaptan claramente a la obra del artista, si se tiene en cuenta la necesidad de uso de los objetos en cuestión por parte del público, así como lo efímero del momento de la obra completa. “La idea fundamental era construir una obra desde la acción”. En aquella época, el papel del público se convirtió en el centro de la obra,

producción y ejecución que desbordaba los componentes tradicionales de la imagen y/o el objeto.

En el año de 1963, en el cual el artista empezó estas exploraciones, se llevó a cabo el festival *Festum Fluxorum Fluxus* del movimiento Fluxus en la Academia de Artes de Düsseldorf, con la participación de Joseph Beuys, quien en el año 1962 había definido a la escultura como acción, para posteriormente, en 1967, acuñar el término “escultura social”, basada en la acción de los grupos sociales. En ese entorno, artistas como Wolf Vostell y el propio Erhard Walther enfocaron sus obras en entender la acción desde la participación del público. Fue también en esa década que artistas como Yoko Ono, La Monte Young y George Brecht planteaban en Estados Unidos obras que consistían en instructivos y que solo existían a partir de la realización de dichos pasos a cargo del público, según señala Weibel en el texto mencionado, al que también agrega que Robert Morris ya había previsto un giro performativo en la escultura a partir de la danza.

Considero fundamental resaltar aspectos como el uso de instructivos o el paso a la acción, puesto que son prácticas que he realizado con frecuencia; en el marco de este proyecto de maestría, ha sido con la activación del *Dispositivo de ADN colectivo (2021-2022)*, pero también han sido base de otras obras como *Ritmo interno (2021)*. (Fig. 42), o la intervención para acción *¿Cómo unir las paralelas? (2019)* (Fig. 58). Esta última consistió en pintar unas paralelas a muro y piso, extendiéndose

por toda la galería, con la leyenda escrita “Use su cuerpo para unir las líneas”, siendo esa instrucción la responsable de la interacción con los espectadores, así como una solución artística a la imposibilidad de que unas paralelas se unan. Desde ese tiempo, la idea conectar elementos, principalmente personas ya se presentaba como una estrategia ante la indiferencia.



Fig. 58. ¿Cómo unir las paralelas. Vista de instalación. Muestra “If I got paid fot all my emotional labor”. Proceso abierto. Puebla, 2019

Por otro lado, en lo que respecta a la danza, considero que es la base de vivir un cuerpo compartido, un cruce de movimientos que evidencian visualmente las relaciones humanas. Probablemente, el desbordamiento de la

danza en aquella época, y la impregnación de distintas disciplinas en ésta, fueron causa de obras posteriores como *Leaning Duets I* planteada por la coreógrafa Trisha Brown en 1970, y la cual forma también parte de esta selección de obras que apuntan a la conexión corporal como herramienta para generar uniones y, por lo tanto, conjuntos en el arte que va desde el siglo pasado hasta la actualidad.

Dicha coreografía, realizada por cinco parejas cuyos pies deben permanecer juntos, es marcada por un audio con instrucciones sobre el balance y la tensión, generando momentos de equilibrio, caída y apoyo. (fig.59).



Fig. 59. *Leaning duets I*. Trisha Brown, 1970.

Hasta antes de mencionar la obra de Brown en esta selección, cabe resaltar el uso de objetos textiles para activar la idea de unión como una suerte de extensión que conecta al cuerpo; sin embargo, en *Leaning duets I*, se puede observar un abandono objetual en donde el camino está marcado por el cuerpo y su uso como material de unión. A su vez,

así como en la obra de Clark y Oiticica, es realizada por artistas, aunque en el caso de los brasileños son ellos mismos, y en el de Brown son bailarines contratados para eso, idea muy común en la danza, si se piensa en los coreógrafos como directores de otros agentes.

En las obras seleccionadas de Pape y de Erhard Walther, la dinámica es distinta, puesto que la obra es activada exclusivamente por el público. Aunque el texto de Ashbury sobre el arte neoconcreto señalara una marginalidad ante la esfera *mainstream* del arte de aquellos años, considero muy interesante los vínculos formales entre ambas obras realizadas en el mismo año, las cuales se pueden revisar desde lo escrito por Erhard Walther en su libro *Objekte, benutzen*¹⁹, en el cual plantea un paso de los objetos, de observables a usables, idea que se puede comparar con el “no objeto” de Gullar planteada desde el contexto brasileño. Peter Weibel destaca la aportación que Erhard Walther hacía en 1968 sobre los objetos.

Ya no se trataba de “observar objetos”, sino de “usar objetos”. El público, el observador o el espectador no se convertía sólo en participante de la acción creativa, sino en cotitular de la obra, y los observadores pasaron a ser usuarios. “Usuario”, en inglés *user*, actualmente es una palabra muy en boga cuando se trata de la comunicación en las redes sociales. (...) Walther dejó palpable que quería elevar al observador desde la esfera de la meditación contemplativa a la esfera de la vida activa, moverlo desde la mera visión a la acción directa (2018, p. 29).

Dicha relación me hace pensar en cómo ciertos términos planteados en el terreno del arte en obras que apelaban a la conexión por medio del cuerpo, generando una suerte de comunicación no verbal, encontraron ecos en años posteriores en la era de internet, ante lo cual creo que no fue mala idea iniciar este apartado de la investigación con el diagrama *The art happens here*, realizado unos treinta años después de las obras en cuestión.

La idea del usuario en Franz Erhard Walther apuntaba al nivel de interacción que se podía realizar con un objeto no cotidiano como son los objetos artísticos, en específico, los escultóricos cuya existencia, hasta ese momento, no contemplaba el uso sino una mera observación del espectador.

Una obra que realicé en el año 2021, en paralelo a mi proceso de maestría tiene mucho de eso, pensando en la idea de conexión generada por medio de un objeto escultórico, desembocando en lo que considero una escultura viva. Me refiero a la obra *Ejercicio de tensión (Fig. 60)*, la cual consiste en el uso de una liga de hule de gran escala para unir o separar a dos personas que la activen. Una persona A se coloca en un extremo y B en el otro, con la instrucción de estirar en complicidad. En la imagen se observa el registro fotográfico de dicha acción, pero se suele montar con la liga a un lado par a que cualquiera pueda replicar el juego. Las posibilidades

19 *Objetos, para usar.* (1968)

van entre compartir y equilibrarse o generar tanta tensión que se rompa el objeto y se pongan en riesgo de caer. En este caso, el objeto es central para dibujar la relación entre los individuos, y es de una forma muy literal una conexión que coloca a ambas personas en un cuerpo interdependiente.



Fig. 60. Ejercicio de tensión. Registro fotográfico. 2021.

Continuando con los autores revisados, a diferencia de aquellos que nombraban como objeto escultórico a objetos cotidianos, Erhard Walther persistió en la creación de objetos específicos para ser activados por usuarios. Según menciona Weibel, el trabajo del artista en cuestión tomó otro giro cuando capturó la activación de sus objetos específicos en fotografías, partiendo de la idea de que sus aproximaciones escultóricas solo vivían un momento y era por medio de su fijación en imagen que podía persistir. La imagen de la activación producida por el artista hacía a su vez el papel de registro de acción como de instructivo, dando una referencia de cómo podía ser usado el objeto en cuestión, aunque a su vez también existieron instrucciones para alguno de los objetos del artista. En el uso de sus obras se activan relaciones de tipo comunicativo y de unión en espacios específicos, generando dibujos que bien podrían recordar o representarse con Diagramas de Venn, o figuras similares.

Para cerrar esta breve revisión de obras fundamentales para la idea de vida en expansión en el marco del arte contemporáneo, y en específico, en lo que respecta a la idea de conjunto corporal como estrategia de expansión, así como de interconexión entre los individuos, se agrega una última obra, añadida hasta este punto por su aparición cronológica: *Relation in time* performance realizado en el año 1977 por la artista serbia Marina Abramovic y el artista alemán Ulay, su pareja en aquel momento. En esta obra permanecen con el cabello atado entre sí por 17 horas seguidas, dejando al público entrar en la última. Espalda con espalda, deben permanecer en conexión con el otro, para evitar lastimarse. No se pueden separar, pero se encuentran en constante tensión (fig. 61).



Fig. 61. *Relation in time*. Marina Abramovic y Ulay. 1977

En una operación similar a la obra *Hand Dialogue*, esta pieza de performance toma al cuerpo como el elemento de unión, aunque en este caso es el cabello el que hace de “dispositivo de conexión” con este material que retomé en varias etapas del presente proyecto. Los performers son pareja y la conexión puede leerse desde la dependencia, tensión e incomodidad que implica la duración de la obra. Contraria a la idea de separación, equilibrio y balance de la otra pieza que no utiliza tela en esta selección, *Leaning duets* de Trisha Brown, esta obra se sitúa en una permanencia forzada por el nudo capilar que los ata. Si en la pieza *Sehkanal* de Erhard Walther se proponía un canal de observación mutua a distancia, esta obra implica una operación casi opuesta, puesto que, aunque alude a una especie de unión corporal, esta saca la observación mutua de la ecuación y junta a los participantes lo más posible.

No considero que sea coincidencia las similitudes entre estas obras al ser generadas en una temporalidad similar, aun cuando se realizaron en distintos lugares del mundo. Si bien, los desbordes de los formatos y disciplinas artísticas cruzan estas prácticas, performativas en su generalidad, también se pueden revisar desde el clima social al que respondían los conceptos de unión, tensión, cuerpos en conexión, los cuales también pueden dar una lectura pertinente al momento actual, en la cual la unión funge como resistencia a las divisiones cada vez más marcadas, incluso por las indicaciones de salud; la tensión presente en un mundo con guerras en algunos sectores y creciente desigualdad, así como la idea de cuerpo en conexión, que con el internet ha roto con el tiempo y espacio, y que todavía puede resignificarse para un impacto positivo si se recuerda que la conexión impacta también desde y en el propio cuerpo.

EDICIÓN Y CONJUNTOS

El entendimiento fragmentario del mundo en la actualidad, y a una escala menor, también del individuo, se revela en prácticas como el collage, el remix, ejercicios de escritura colectiva, memes, e incluso la creación de “video en reacción”, propio de la plataforma Tiktok, en la cual se retoman videos ajenos, y se complementan con otra grabación consecuente, para ser vistas en simultáneo, aumentando la idea original. Apropiación, edición, coautoría, postproducción, producción colectiva, etc., son algunas de las operaciones que marcan la producción artística y cultural de la actualidad, en un sentido que va en contra de un entendimiento purista y cerrado de la producción, uno que no camina hacia atrás, ni mucho menos destruye o afecta la creación de otro.

De estos conceptos destaca la edición, de la cual, una de sus particularidades como término, en comparación con otras prácticas de transformación material posteriores a la producción, es que no implica un “re”, en su concepción como es el caso de recombinar, remodelar, reconstruir, reinventar, retomar, etc., sino que desde una primera etapa implica la repetición, el regreso y la capacidad de modificar un material producido previamente. La idea de edición se refiere a aquella práctica que, para avanzar requiere regresar una y otra vez, en una dirección distinta a la lógica de progreso que solo camina hacia adelante y, que, en su lugar, juega con las temporalidades, modifica, limpia un material, lo corrige y aumenta.

Revertir el tiempo, crear posibilidades espaciales, eliminar y agregar elementos, son bondades de la edición, ahora sumamente accesibles con el caso digital. El uso del programa Photoshop para editar imágenes digitales ya es una práctica muy común para generar imágenes que son una mentira para el mundo real, pero una verdad absoluta para el mundo virtual. De una peluca agregada en un programa de edición digital sobre una fotografía, a la fotografía de una persona con calvicie usando un bisoñé existe una gran distancia. La mentira analógica cuenta quizá con un mayor grado de verdad al implicar la convivencia en el mismo nivel material del problema (la calvicie en la cabeza de un cuerpo humano), y de la solución (el bisoñé, peluca o hasta un implante capilar, colocado en la misma cabeza); en un sentido distinto, la mentira digital, cuando se realiza cuidadosamente, no deja huella de su intervención y da la apariencia de verdadera, cuando en realidad miente no solo respecto al ocultamiento del problema, sino en cuanto a la materialidad de su solución.

Uno se edita a sí mismo, pero también, edita al otro. Digitalmente, incluso inventa nuevos “otros” con fragmentos de individuos, en los que genera un

cuerpo único ficticio, pero cuya esencia está dividida en “capas”, “objetos”, “trazos”, o cualquier término perteneciente a los programas de edición de imagen, una especie de palimpsesto, o un heredero virtual del *Frankenstein* de Mary Shelley. De estas dinámicas sustraje la idea del fragmento para ser conectado o unido, pero ahora desde un material no virtual. Si quería conjuntar distintas identidades, e incluso fundirlas, el paso inmediato podía parecer editar sus fotografías digitalmente en un solo rostro, sin embargo, me parecía que el recurso corporal casi a modo de reliquia como fue en el caso del cabello, me llevaba a una edición análoga de la identidad, en la cual la materia se conectaba directamente.

¿Por qué tomar este concepto propio del audiovisual o del editorial para el último apartado de un texto sobre materia viviente e identidad? ¿Qué tiene que ver con el bioarte o las prácticas ligadas al performance? Sobre el bioarte, podría pensarse en una suerte de edición de la vida desde sus estructuras genéticas, una reconfiguración de la materia viviente como si se tratara de material de trabajo; por otro lado, el performance se ha vuelto central al pensar las aproximaciones al tema de lo vivo, desde el cuerpo con acciones que se convierten en objetos y objetos que se activan en acciones.

Además, cada vez más existen programas o técnicas de registro de actividades performativas que implican la edición en vivo como es el caso del programa *Open Broadcast Studio* que permite grabar, editar y transmitir en simultáneo una obra en vivo. Un claro ejemplo de esos cruces, es *El agitador Vórtex* (2014) de la artista española Cris Blanco, en la cual realiza una película en vivo. (Fig. 62) La dinámica de Blanco consiste en tener un escenario repleto de materiales y equipo de grabación ligado a una pantalla de proyección. Durante su obra, realiza ante las cámaras, acciones que podrían parecer absurdas ante el público, pero que toman sentido al verlas en pantalla. Por ejemplo, en una escena, coloca su tronco sobre una patineta y comienza a rodar con desesperación frente a un fondo que no se distingue. En pantalla, se revela que dicho fondo es un edificio y la patineta la ayuda a dar la sensación de caída. A esto me refiero con edición en vivo, o ¿de lo vivo?

El proceso de producción para el presente documento comenzó en el terreno del audiovisual, específicamente del videoarte, el cual había estado explorando previamente; sin embargo, en el proceso los intereses se movieron del terreno de la imagen hacia el de la acción corporal. El interés pasó de editar un video, a editar objetos que expandieran mi propio cuerpo, mi propia identidad.

Por lo tanto, generé primero Área de superficie corporal (2021. Fig.2), como una reconfiguración de mi propia piel en capas que se unían. De igual forma, en un sentido colectivo, se creó el Dispositivo de ADN colectivo (2021-2022. Fig. 19) basado

en la suma de fragmentos de otros generando una unidad. En el proceso de esta obra, encontré otro modo de entender la edición. Si podía editar una fotografía mía para hacer parecer que tenía un cabello más largo, o de distinta apariencia en Photoshop u otro programa digital, ¿por qué no hacerlo directamente con el material? Es decir, mi cuerpo, mi cabello. Si estaba buscando hablar de identidades compartidas y estrategias para ser o comprobar que dos o más personas son la misma persona, la posibilidad de unir materiales derivados de éstas podían ser idóneos para una edición no virtual.



Fig. 62. *El agitador Vórtex*. Performance multimedial. Cris Blanco. 2014

Por lo tanto, generé primero *Área de superficie corporal* (2021. Fig.2), como una reconfiguración de mi propia piel en capas que se unían. De igual forma, en un sentido colectivo, se creó el *Dispositivo de ADN colectivo* (2021-2022. Fig. 19) basado en la suma de fragmentos de otros generando una unidad. En el proceso de esta obra, encontré otro modo de entender la edición. Si podía editar una fotografía mía para hacer parecer que tenía un cabello más largo, o de distinta apariencia en Photoshop u otro programa digital, ¿por qué no hacerlo directamente con el material? Es decir, mi cuerpo, mi cabello. Si estaba buscando hablar de identidades compartidas y estrategias para ser o comprobar que dos o más personas son la misma persona, la posibilidad de unir materiales derivados de éstas podían ser idóneos para una edición no virtual.

Cuando quise hablar de un ADN colectivo, el cabello fue el elemento ideal, puesto que, como en la pieza de Abramovic revisada previamente, es una extensión perfecta para unir, jugar, cortar. En vez de fundir las imágenes de los rostros que

me arrojaba *Google Images* al intentar buscarme con mi fotografía, en este caso, el cabello se fundiría en un solo objeto, quizá hasta escultórico, basado en las ideas de fragmento, conexión y unidad.

Por otro lado, en la misma lógica de edición, pero ya no precisamente corporal surge la obra de *La misma persona (2021-2022. Fig. 16)*. Si los artistas de los sesenta generaban dispositivos de unión a base de telas, en este caso las verdades en palabra y el nombre fueron esa conexión que necesitábamos para comprobar de manera lógica, que éramos la misma. Claro, el encuadre era muy cerrado, seguimos conservando muchos aspectos que nos hacen totalmente distintas, pero se decidió que la imagen que se viera de nosotras fuera la compartida.

Podemos observar en la edición una oportunidad de cuestionar verdades que parecían absolutas, relaciones que parecían inexistentes. Hito Steyerl, en el ensayo *¡Corten! Reproducción y recombinación (2010)* señala a la edición, en el ámbito cinematográfico, como una modificación de tipo temporal y espacial, que recombina elementos que se retoman en la etapa de postproducción trabajando en reversa, y estructurando a partir de ahí. La idea de corte posibilita desdibujar el compromiso con tomas cerradas, continuas e intocables. Considero una postura interesante, necesaria, e importante para cerrar este recorrido, la de poder trabajar desde lo existente y sus fragmentos para construir y reconstruir ideas totales. Repensar conceptos como la identidad y la propia vida como editables puede ser una gran alternativa de resistencia contra las verdades absolutas.

Conclusión

El recorrido que comenzó con la inquietud por entender las relaciones biológicas y burocráticas para comprobar la propia vida desde el terreno del arte, derivó en un entendimiento de la vida que va más allá de los datos. He encontrado en las ideas de conjunto y continuidad, puntos clave para formular estrategias para expandir, o al menos metafóricamente, la vida desde un enfoque artístico.

La exploración presente se alimentó de las artes visuales al ser su campo de enunciación, aunque también se informó de perspectivas de distintas disciplinas como es el caso de la filosofía en gran medida, y por momentos de la biología y las leyes. Por otro lado, la experiencia personal fue un elemento constante en la investigación, tanto para establecer preguntas como para encontrar relaciones entre la teoría y la práctica.

Hablar de la materia viviente se convirtió en el pretexto para detectar relaciones y límites entre conceptos como vida y muerte, así como cuerpos en expansión, entre otros. Fue una grata sorpresa encontrar conceptos similares a los aquí marcados, como fue el caso del cuerpo extendido de TCAA Project, fundamentado en la idea de conservación y experimentación con tejidos vivos, todo esto desde el terreno del bioarte. A su vez, encontrarme con textos como el poemario *Persona* (2019) de Yolanda Segura me encaminó en una búsqueda de respuestas a la pregunta por el estar vivo, que no necesitaban mostrar una exhaustiva variedad de argumentos científicos para describir lo que en la actualidad nos deja ver la experiencia de vivir en una sociedad en la que “una persona es aquella que paga impuestos”, y que está registrada, es medible y vigilable.

Considero que, por mi parte, este documento será pauta para trabajo futuro. Lo que comenzó con una inquietud por la identificación y el control, derivó en prácticas más vinculadas al cuerpo y la presencia; así como a una necesidad y necesidad de alejarse de las prácticas de clasificación de humanos y en vez de eso, a buscar pruebas de que cualquiera tiene más coincidencias que diferencias con el otro.

La decisión del medio o formato artístico a explorar para abordar esta investigación fue muy compleja, puesto que en un campo disciplinar de movimiento y arte digital, proyectaba meterme más en terrenos de programación y lenguajes digitales, así como continuar con mi práctica de videoarte. Sin embargo, el mismo proceso me llevaba a terrenos más vinculados al performance o incluso a exploraciones materiales que juegan con lo escultórico o instalativo, lenguajes

con los que poco había experimentado. Me he cuestionado numerosas veces, si hubiera sido pertinente aplicar a otro campo disciplinar, quizá más enfocado en una experimentación material y corporal que, en el ámbito digital, sin embargo, creo que fueron los contrastes los que han llevado mi práctica hasta su lugar actual, como se puede ver en la obra descrita en este texto. He ahí una conclusión que considero importante, creo que hoy más que nunca es interesante ver los cruces de perspectivas y medios con la apertura de salir de la zona de confort. Es ese diálogo el que puede ayudar a generar respuestas, o mejor dicho, preguntas cada vez más pertinentes a los contextos actuales. Si bien el video sigue presente para documentar los procesos realizados, también otros lenguajes se han sumado a mis inquietudes.

Por su parte, sobre el tema central: la vida, puedo nombrar algunas reflexiones surgidas a partir de esta investigación. En primer lugar, puedo decir que la vida puede continuar después de la muerte si se lee desde la perspectiva del tanatobioma, así como desde el activismo. Por un lado, la idea del tanatobioma y las etapas biológicas que siguen después del último aliento me llevan a pensar en que la muerte no es un apagón, sino un paso eléctrico que cambia de agencia, del humano a los microorganismos que lo habitan, para mí es una extensión de la vida que rompe con la idea de muerte absoluta. La muerte biológica podría pensarse entonces como la manera de conectar con otras formas de vida. A su vez, podría decirse la vida es una suma de pequeñas muertes basadas en renovaciones celulares, en transformaciones materiales dentro del propio organismo. Por otro lado, desde el activismo, proyectos como *Luther Blissett Project* (1994) y el caso del cambio de nombre del líder del EZLN hacen posibles nacimientos y muertes simbólicas por medio del lenguaje. En el caso del primero (*Luther Blissett Project*), se puede ver como un nombre compartido hace que el personaje perdure. Incluso si uno de sus miembros hubiera muerto, al existir más de un Luther Blissett, su identidad hubiera sobrevivido. En ese caso, al morir el proyecto y con él el personaje, se generó una muerte colectiva sin necesidad de matar a nadie. Por su parte, el caso del cambio de nombre del líder del EZLN por medio de la muerte del personaje colectivo del subcomandante Marcos en favor del compañero fallecido Galeano, para revivirlo por medio del uso de su nombre como nuevo emblema, dan cuenta de cómo el nombre es una ficción identitaria que, a su vez, puede ser usada a favor de la colectividad y hacer realidad lo imposible.

Una segunda reflexión surge de la posibilidad de desidentificarse como la mejor estrategia para ejercer ampliamente la propia identidad, así como reconocer al otro. Paul B. Preciado, situado desde lo queer, deja ver la imposibilidad de encasillar a las personas en una sola concepción del ser. De la mano con la reflexión anterior, un cambio de nombre o el uso de uno en conjunto, así como una cobertura del rostro puede ser una gran estrategia de desidentificación. Ya mencionaba Levinas

que el acceso que da el rostro no se basa en los rasgos y que incluso a ciegas podía tener un encuentro más certero con el otro. Más allá del encuentro entre pares, la desidentificación puede funcionar también como respuesta a la operación de identificar al otro, y las prácticas de categorización y criminalización que esta puede generar cuando es llevada al extremo y responde a intereses vinculados al control. Esta actitud policiaca toma un carácter absurdo si se tiene en cuenta lo mencionada por Emerson en su libro sobre necropolítica en México, en el cual señala que la vida o, mejor dicho, la muerte en este país no es ya administrada por un solo poder soberano, sino que se encuentra en tierra de nadie, la cual, a su vez, es controlada por una cadena de respuesta entre el gobierno, el narcotráfico y la policía. Hoy en día todos desearíamos ser tan anónimos como los criminales los son para las instituciones de justicia y dejar de ser los civiles los más perseguidos por instituciones como el SAT, o cualquier otro organismo que trata al grueso de la población como delincuentes, mientras que a estos los deja en paz.

Cabe aclarar que esta segunda reflexión no está en contra de la idea de identidad siempre y cuando se la piense como propia, en la que uno puede construirla desde la subjetividad, o en su defecto, aprovechar su cualidad de ficción y crear relatos propositivos. De ahí parte la tercera reflexión: todos somos en un punto la misma entidad. Me refiero a que en cierta escala todos somos parte de lo mismo, ya no solo en un sentido planetario, sino como especie y como partícipes de un tiempo y lugar específicos. Al compartir el 99.9% del ADN, aquel dato genético al que damos tanta importancia en el aspecto identitario, podemos encontrar ahí un argumento para pensarnos como materia similar que convive desde distintos cuerpos. Las obras revisadas en el cuarto capítulo, las cuales proponen corporalidades en conjunto dan cuenta de la posibilidad de ser uno solo, claro, sin dejar de lado las tensiones que esto implica.

Desde mi producción artística veo ahora posibilidades de continuar mis exploraciones desde el aspecto corporal, tomando en cuenta también aquellos elementos químicos, materiales que lo conforman y que lo identifican con otro tipo de entidades, ya no solo humanas sino elementos vivos en general. Además, considero que las tres obras propuestas como centrales, aún dan material para generar variaciones y reinterpretarlas. Por ejemplo, *el Área de superficie corporal* (2021) podría trabajarse desde la materia viva con materiales como biotextiles, o responder a la idea de edición y ser cortada por la orilla como en el mito de Cartago, para lograr alcanzar la mayor distancia posible desde la longitud de mi propia piel. Por otro lado, el estudio del cabello como material me invita a seguirlo trabajando, ahora sí desde un estudio más ligado a su composición y funcionalidad en el cuerpo. Finalmente, sobre *La misma persona* (2021-2022), la inquietud por seguir buscando

dobles faciales o de nombre persiste como motor para identificar aspectos en común entre los seres humanos a niveles más profundos, así como a aprovechar dichas fantasías de identificación para generar estrategias sociales, operaciones que confunda a un sistema basado en la clasificación del individuo. A su vez, las piezas mencionadas como derivadas, han sido para mí un espacio de libertad para hacer preguntas aledañas a las de esta investigación, pero explorarlas desde un lugar que no es necesariamente conceptual en un inicio, sino más intuitivas o experienciales. Es con *Extensión. Tejido (2022)* y *Extensión (2022)*, por poner algunos ejemplos, que detecté nuevos procesos de investigación-producción para mi práctica, basados en el reflexionar y descubrir durante el hacer y poner mi cuerpo como herramienta de investigación, lo cual es algo muy nuevo para mí pues suelo esquematizar y planear todo antes de dar un paso. Reconozco que aún me queda mucho trabajo por hacer en lo que respecta al tema de la presente investigación, como concluir algunos procesos o lo contrario, darles continuidad, ahora con el cuerpo y mi propia persona como materia prima y punto de partida.

En algún punto, con mi escritura, me cuestionaba qué tanto algunas posturas o comentarios eran pertinentes para un texto académico, sin embargo, creo que el espacio de investigación-producción artística me ha permitido hablar de la vida, desde la propia vida y por lo tanto sería incoherente dejar mi propia experiencia fuera del proceso. Antes de este proyecto, mi trabajo estaba más enfocado en la idea de vulnerabilidad por medio del cuerpo, sin embargo, con este trayecto estoy interesada en continuar mi exploración sobre la continuidad de la vida, o insistir aún más en los contrastes entre presencia y datos en documentos. Los cómo se han ampliado, ahora explorando terrenos relativamente nuevos para mí como objetos para usar, apuntando el término de Erhard Walter.

Al inicio contaba la anécdota en la que una secretaria me preguntó si seguía viva, a lo cual, ahora le contestaría con datos de mis signos vitales, quizá haciendo un esquema de que tan viva estoy el día de hoy, o qué tan yo. Mi intención inicial de tipificar las imágenes de identificación se vio apagada por una necesidad de dejar de clasificar y separar como lo hacen algunas instituciones. Unir, expandir, conjuntar y leer los procesos de conexión o extensión de los seres humanos ya existentes, son ahora que concluyo este proceso, las estrategias que más me interesan para desdibujar aquellas etiquetas que pueden llegar a oprimir, o simplemente separar. Es desde mi práctica de investigación artística que descubro, lo que he leído ya en otros, que el terreno del arte me permite investigar inquietudes tan amplias como la vida misma con metodologías que incluso se van modificando y dibujando en el camino, con la gran ventaja de poder especular y ficcionalizar, por un lado, así como enmarcar la realidad más cruda por el otro, siempre con una poética o entendimiento

material que sustentan lo que las palabras a veces no pueden decir por sí solas. Es desde el hartazgo que me genera el tener que registrar, comprobar y defender mi vida en pequeñas y grandes escalas en la cotidianidad, que abrazo al terreno de la producción artística como uno de los espacios más poderosos para imaginar modos tan racionales o absurdos como queramos, para afrontar el día a día.

Referencias

- Antonelli, P. (2019, 25 marzo). *White Male*. MoMA R&D Salon 30. MoMA LIVE. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P2iklRHJgTs&t=382s>
- Ashbury, M. (2005). *Neoconcretism and minimalism: on Ferreira Gullar's theory of the non-object* en K. Mercer (Ed.), *Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts. Cosmopolitan Modernisms* (pp. 168–189). London: Institute of International Visual Arts.
- Battiti, F. (2016, 9 de mayo). [Video] *Enrique Ramírez: los durmientes [mar dulce]*. Artishock Revista de arte contemporáneo. <https://artishockrevista.com/2016/05/09/enrique-ramirez-los-durmientes-mar-dulce-cc-matta-buenos-aires/>
- Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital*. Columbia University Press.
- Buolamwini, J., Ordoñez, V., Morgenstern, J., y Lerner Miller, E. (2020). *Facial Recognition Technologies. A Primer. Algorithmic Justice League*. MacArthur Foundation. https://global-uploads.webflow.com/5e027ca188c99e3515b404b7/5ed1002058516c11edc66a14_FRTsPrimerMay2020.pdf
- Catts, O. y Zurr, I. (2006). *Hacia una nueva clase de ser – El cuerpo extendido. Organicidades*. Artnodes, (6), 4-11. http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/catts_zurr.pdf
- Costandi, M. (3 de noviembre de 2015). *¿Qué ocurre después de la muerte?* El País. https://elpais.com/elpais/2015/10/20/ciencia/1445337182_852965.html
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere (T. Arias y R. Jackson, trad.). Ensayos Arte Cátedra.
- Edkins, J. (2015). *Faces in photographs*. En J. Edkins y N. Vaughan-Williams (Ed.), *Face politics* (pp. 13-54). New York: Routledge.
- Emerson, G. (2019). *Necropolitics: Living Death in Mexico*. Palgrave Mcmillan.
- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de filosofía*. Tomo I. A-K (Cuarta ed.). Montecasino.
- Fontcuberta, J. (2016). *Danza séléfica*. En J. Fontcuberta, *La furia de las imágenes* (pp. 83-130). Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2017). *Eugenésicos sin fronteras*. En J. Fontcuberta, *La cámara de Pandora* (pp. 67-88). Gustavo Gili.
- Foucault, M. (2013). *Right of death and power over life*. En T. Campbell y A. Sitze (Eds.), *Biopolitics: A reader* (pp. 41-60). Duke University Press Durnham and London. (1976).
- Gil Carrasco, C. A. (2016). *El conflicto entre realidad y ficción: hibridaciones entre imagen, sonido y tecnología en el arte contemporáneo* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39148/1/T37778.pdf>
- Giubbani, A. J. (2011). *Emmanuel Levinas: El humanismo del otro*. *Escritos* 19(43), 337-349.

- <http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v19n43/v19n43a04.pdf>
- González Flores, L. (2002). *La fotografía como imagen*. *Aiethesis* 35, 23-32. <http://revistaaiethesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4464/4138>
- Güell, N. (2015-2016.). *Apátrida por voluntad propia*. <https://www.nuriaguell.com/portfolio/apatrida-por-voluntad-propia/>
- Gutiérrez Ramírez, C. (2011). *Estructuralismo, teoría de conjuntos y categoricidad*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. http://132.248.9.195/ptb2011/junio/0670683/0670683_A1.pdf
- Hoheisel, H. (2019). Documento de trabajo 4-2019. *El arte de la memoria-la memoria del arte*. Instituto Colombo Alemán para la Paz. <https://www.instituto-capaz.org/wp-content/uploads/2019/11/Documento-de-Trabajo-N5-WEB-2.pdf>
- Kogan, A. L. (2019). *El arte y la vida en el Neoconcretismo brasileño*. *Revista MatLit*. Universidad de Coimbra. Centro de Literatura Portuguesa, 7 (1), 45-57. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/159919/CONICET_Digital_Nro.305b0fla-7f67-4d87-a50b-49f92fb261ec_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Langmuir, M. (2016). *Amalia Ulman is the first great instagram artist*. *ELLE Magazine*. <https://www.elle.com/culture/art-design/a38857/amalia-ulman-instagram-artist/>
- López Del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la tecnología*. Akal. <https://www-digitaliapublishing-com.pbidi.unam.mx:2443/viewepub/?id=44279>
- Lucas, T., y Henneberg, M. (2015). *Are human faces unique? A metric approach to finding single individuals without duplicates in large samples*. *Forensic science international*, 257, 514.e1–514.e6. <https://doi.org/10.1016/j.forsciint.2015.09.003>
- Merediz Lara, D. (2016). *Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO*. Letras. Archivo Churubusco. <https://archivochurubusco.encyr.edu.mx/n3letras2.html>
- Montañés, J. Á. (11 de abril de 2019). *¡Lo que soy, qué más da, lo importante es cómo puedo ser libre!* *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/04/11/actualidad/1555008581_513315.html
- Oxford Languages. (s.f.). *Identificación*. En Oxford languages para Google. Recuperado el 8 de noviembre de 2020, de <https://www.google.com/>
- Prados, F. (24 de agosto de 2021). *La fundación de Cartago, el origen de la gran potencia mediterránea*. National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fundacion-cartago-origen-gran-potencia-mediterranea_9442
- Preciado, P. (2014). *Marcos Forever*. En P. Preciado, *Un departamento en Urano*. Crónicas del cruce (pp. 115-117). Editorial Anagrama.
- Real Academia Española. (2021). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/vital>
- Regina Galindo: *Mechanisms of Power*. *Artishock Revista de arte contemporáneo*. (2016, 15 de abril). <https://artishockrevista.com/2016/04/15/regina-jose-galindo-mechanisms-of-power/>

- Restrepo Tamayo, J. F., y Jaramillo Castrillón, K. A. (2018). *Del poder y la Gubernamentalidad en Michel Foucault. Derecho global*. Estudios Sobre Derecho y Justicia, 4(10), 77-100. <https://doi.org/10.32870/dgedj.v0i10.196>
- Rolnik, S. (2008). *¿El arte cura?* [Archivo PDF]. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/arte-cura>
- Sadin, E. (2018). La humanidad aumentada. *La administración digital del mundo*. Caja negra editora.
- Samuels, E. (2014). *Fantasies of Identification*. New York University Press.
- Sánchez Ramírez, J. L., y Albo Cos, Ú. (2021). Hundertwasser: Las cinco pieles como interfaces de experiencia común. Index. Revista de Arte contemporáneo. (12), 64-75. <https://doi.org/10.26807/cav.vi12.448>
- Schimmel, P. (2012). *El salto al vacío: el performance y el objeto*. En P. Schimmel (Ed.), Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979. (pp. 14-260). LA: Museo de Arte contemporáneo de los Ángeles/ Alias- Fusil.
- Segura, Y. (2019). *Persona*. Almadía.
- Siverino Bavio, P., y Mujica, J. (2012). *Vivir y morir según la ley. Reflexiones teóricas*. Derecho PUCP. Revista de la facultad de derecho (69), 81-97. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r31729.pdf>
- Steyerl, H. (2010). *Una cosa como tú y como yo*. En H. Steyerl, Los condenados de la pantalla (pp. 49-62). Caja Negra Editora.
- Ventura, D. (22 de agosto de 2020). *¿De dónde viene la idea de que el alma pesa 21 gramos?* BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53814890#:~:text=La%20idea%20de%20que%20el%20alma%20pesa%20%C2%BE%20de%20onza,no%20perderte%20nuestro%20mejor%20contenido>.
- Weibel, P. (2018). *Franz Erhard Walther o el giro performativo de la escultura*. En Objetos, para usar instrumentos para procesos. Franz Erhard Walther (págs. 17-58). Ciudad de México: Fundación Jumex Arte contemporáneo. <https://www.filepicker.io/api/file/oDmN4ojmT8ejx046ILmh>
- Wu Ming Foundation. (2000-2008). *Wu Ming Foundation: quiénes somos y qué hacemos*. https://www.wumingfoundation.com/italiano/bio_castellano.htm

Índice de figuras

- Fig. 1. *Esquema de elaboración propia. Ruta de investigación.* Universo de conceptos por nodos, de la investigación Materia viviente e identidad. 2022. P. 9
- Fig. 2. *Preguntas exploratorias sobre la identificación y la identidad.* Listado de cuestionamientos de una artista visual preocupada por comprobar quién es, que está viva y que puede extender su vida en conexión con los otros. P.16
- Fig. 3. Nota. Adaptado de *MEN'S FIVE SKINS [diagrama]* de Hundertwasser, 1997 en https://hundertwasser.com/en/applied-art/apa382_mens_five_skins_1975 p. 18
- Fig. 4. *Área de superficie corporal.* Collage de pegamento con marcas de piel. 2021. p. 19
- Fig. 5. *La piel del buey. El mito de Cartago.* Imagen digital. 2022. p. 20
- Fig. 6. *Primer acercamiento sobre calcar la piel y sus dimensiones.* 2021. p. 21
- Fig. 7. *Fragmentos de piel calcada.* Exploraciones. 2021. p. 21
- Fig. 8. *Calco de la piel con pegamento.* 2021. P.22
- Fig. 9. *Boceto para una calca de piel en metros cuadrados / Boceto para hacer de mi superficie corporal una carpa.* 2021. P. 23
- Fig. 10. *Área de superficie corporal o 1.67 m².* Vista de instalación. 2021. P. 24
- Fig. 11. Detalle de obra. *Área de superficie corporal o 1.67 m².* 2021. P. 25
- Fig. 12. *Extensión corporal. Acción.* Registro de Robelo Zerón. 2022. p. 26
- Fig. 13. Still de videoperformance. *Extensión corporal. Tejido.* Registro de Quetzalli Sánchez. 2022. p. 27
- Fig. 14. *Extensión corporal. Tejido.* Vista de exhibición. Muestra de resultados PECDAP 2021-2022. Casa de la Cutlura Puebla, Pue. 2022 . p. 28
- Fig. 15. Detalle de montaje. *Extensión corporal. Tejido.* 2022. P.28
- Fig. 16. *La misma persona.* Still de video. 2022. P. 29
- Fig. 17. *La misma persona.* Still de video. 2021-2022. P. 31
- Fig. 18. *Las dos María Josés.* Montaje con Radiografía. 2022. P.32
- Fig. 19. Transcripción de charla grabada durante la visita a Laboratorios Chopo, realizada por María José Benítez y María José Benítez. El diálogo se dio con la encargada del laboratorio. Abril 2022. P. 33
- Fig. 20. *Dispositivo de ADN colectivo.* Fotografía de 10 m de cabello entretejido. 2022. P. 34
- Fig. 21. Tira de cabello tejido para el dispositivo de ADN colectivo. 2022. P. 35
- Fig. 22. Registro de la activación “¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?”. 2022. Registro de Robelo Zerón. P. 36

- Fig. 23.** Dibujo a piso generado durante la activación *¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?* 2022. P. 37
- Fig. 24.** Lado a de la postal. Instructivo. P. 38
- Fig. 25.** Lado b de la postal. Instructivo. P. 38
- Fig. 26.** Registro de participantes de la activación *¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?*. 2022. P. 38
- Fig. 27.** Activación colectiva. *¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?*. 2022. Registro por Byron Lechuga. P. 39
- Fig. 28.** Registro de activación colectiva. *¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?*. 2022. P. 39
- Fig. 29.** Extensión. Fotografía de registro. 2022. Registro en dron por Robelo Zerón. P. 40
- Fig. 30.** Programa de trabajo para activación del Dispositivo de AND colectivo en la Universidad Iberoamericana Puebla. 12 de mayo de 2022. P. 41
- Fig. 31.** *Acostada en aparente reposo*. Diagrama. Ejercicio de escritura. 2019. P. 48.
- Fig. 32.** Cartel. Vista de instalación. 90x60 cm. *Acostada en aparente reposo*. 2019. P. 49
- Fig. 33.** *Respire hasta confirmarse vivo*. Texto a muro. 2020. P. 50
- Fig. 34.** *Ejercicio de respiración*. Video. 2019. P. 50
- Fig. 35.** *Corte de cabello a la inversa*. Video. 2020. P. 51
- Fig. 36.** *Apuntes para una pieza de temperatura para el tacto*. P. 56
- Fig. 37.** Nota. *Adaptado de Ein Denkmal an ein Denkmal [monumento] de Horst Hoheissel*, 1994 en <https://www.instituto-capaz.org/wp-content/uploads/2019/11/Documento-de-Trabajo-N5-WEB-2.pdf>. P. 57
- Fig. 38.** Nota. *Adaptado de Objetos Relacionales* [práctica performativa colectiva], de Lygia Clark. 1980 en <https://mundoperformance.net/2020/05/22/imagen-accion-y-corporalidad-en-el-trabajo-de-lygia-clark/> p. 59
- Fig. 39.** Registro de activación *¿A cuántas personas puede contener un cuerpo colectivo?* 2022. P. 59
- Fig. 40.** Still de video. *No se puede detener el tiempo*. 2021. P. 61
- Fig. 41.** Nota. *Adaptado de Pulse Room* [Instalación], de Rafael Lozano Hemmer. 2006, en https://www.lozano-hemmer.com/pulse_room.php/ p. 62
- Fig. 42.** *A ritmo interno*. Still de videoinstructivo. 2021. P. 63
- Fig. 43.** *A ritmo interno*. Vista de exhibición. “Compartir el silencio”. Proyecto táctica. 2021. P. 64
- Fig. 44.** *Boceto para un ejercicio de presencia*. 2021. P. 66
- Fig. 45 y 46.** *Pruebas de dispositivo con Arduino para un ejercicio de presencia*. 2021. P. 66
- Fig. 47.** Nota. Adaptado de Apátrida por Voluntad propia [Fotograma de video], de Nuria Güell. 2016, en <https://www.nuriaguell.com/portfolio/apatrida-por-voluntad-propia/> p.81

- Fig. 48.** Nota. Adaptado de *Moisés [Fotolibro]*, de Mariela Sancari. 2015, en <https://www.marielasancari.com/6854937-moisés/> p. 84
- Fig. 49.** *Ejercicios de exploración sobre ser la misma persona que la otra.* 2021. P. 93
- Fig. 50.** Nota. Adaptado de Roberta's Body Language Chart [archivo de performance], de Lynn Hershmann Lesson. 1978, en <https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmore/> p. 93
- Fig. 51.** Nota. *Adaptado de Convención de tocayos [póster de convocatoria]*, de Mario García Torres. 2020, en <https://www.posta.com.mx/share/general-share/video-reabre-marco-de-la-mano-de-mario-garcia-torres-y-la-poetica-del-regreso/6418/> p. 96
- Fig. 52.** Nota. *Adaptado de Rasgos Fisonómicos* [cuadro sinóptico], de Alphonse Bertillon. 1909, en <https://publicdomainreview.org/collection/alphonse-bertillon-s-synoptic-table-of-physiognomic-traits-ca-1909> p. 99
- Fig. 53.** Nota. Adaptado de *Diagrama de Venn (bajo las luces)* [Instalación], de Amalia Pica. 2011, en <https://mcachicago.org/Exhibitions/2013/Amalia-Pica> p. 103
- Fig. 54.** Nota. *Adaptado de Simple Net Art Diagram [Imagen digital]*, de MTAA. 1997, en <https://anthology.rhizome.org/simple-net-art-diagram/> p. 105
- Fig. 55.** Nota. Adaptado de *Hand Dialogue [Performance]*, de Helio Oiticica y Lygia Clark. 1966, en <https://mediakron.bc.edu/globalart/36-sao-paolo-biennale-estab-1950/lygia-clark-and-helio-oiticica-dialogue-of-hands-1966/> p. 106
- Fig. 56.** Nota. Adaptado de *Divisor [Performance]*, de Lygia Pape. 1968 en <https://artshockrevista.com/2017/07/14/primera-gran-retrospectiva-lygia-pape-eeuu/> p. 107
- Fig. 57.** Nota. *Adaptado de Sehkanal [Activación de objetos]*, de Franz Erhard Walter. 1968, en <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/103-franz-erhard-walther-objetos-para-usar-instrumentos-para-procesos> p. 108
- Fig. 58.** *¿Cómo unir las paralelas.* Vista de instalación. Muestra "If I got paid for all my emotional labor". Proceso abierto. Puebla, 2019. P. 109
- Fig. 59.** Nota. Adaptado de *Leaning duets I* [Coreografía], de Trisha Brown. 1970, en <https://trishabrowncompany.org/repertory/leaning-duets.html> p. 109
- Fig. 60.** *Ejercicio de tensión.* Registro fotográfico. 2021. P. 111
- Fig. 61.** Nota. Adaptado de *Relation in time [Performance]*, de Marina Abramovic y Ulay. 1977, en <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3121> p. 112
- Fig. 62.** Nota. Adaptado de *El agitador Vórtex.* [Performance multimedial], de Cris Blanco. 2014, en <https://crisblanco.net/el-agitador-vortex/> p. 115

