



ABOUT DESIRE

MARIONA BERENGUER ROLDÁN

Para Andi,
aunque no lo quiera leer.

Mariona Berenguer Roldan

NIUB: 16048325

Treball Final de Grau Belles Arts

Curs acadèmic 2019-2020

Tutora: Àngels Viladomiu Canela

E2·Comportaments escultòrics

Departament d'Arts Visuals i Disseny

Facultat de Belles Arts –Universitat de Barcelona



RESUMEN

La instalación interactiva *About Desire* consta de cinco colas de caballo colgadas verticalmente en la pared y separadas equidistantemente entre ellas. Las colas, conectadas a un sistema de sensores de movimiento previamente programados, se sacuden intermitentemente y sin correspondencia temporal, simulando los movimientos naturales del animal. Dicho movimiento queda interrumpido en el momento que los espectadores se acercan a la pieza y se reactiva de nuevo cuando se alejan de la instalación.

La investigación gira en torno al deseo y como éste se desarrolla dependiendo de la tensión generada por la distancia entre el objeto de deseo y el sujeto, utilizando la atracción y el rechazo como principales mecanismos asociados a éste. Se recurre al pelo, al caballo y a la robótica como principales elementos que se articulan con la voluntad de construir y comprender la imagen del deseo.

A través de un recorrido por distintos campos del pensamiento se analizan los efectos que tiene sobre nosotros en la actualidad, donde rige la cultura del deseo. Concluyendo en que la esencia del deseo reside, precisamente, tanto en la imposibilidad de ser comprendido como en la falta y el anhelo que lo alimentan. El deseo nos atrae hacia su propia extinción.

Palabras clave: Instalación interactiva, deseo, pelo, caballo, robótica, sensores, programación, distancia.

ABSTRACT

The interactive installation *About Desire* consists of five horsetails suspended vertically on the wall and separated equidistantly from each other. The tails, connected to a system of pre-programmed movement sensors, are shaken intermittently and without any temporal correspondence, simulating the natural movements of the animal. This movement is interrupted when the spectators approach the piece and reactivated again when they distance themselves from the installation.

The investigation centers on desire and how it develops depending on the tension generated by the distance between the object of desire and the subject, using attraction and rejection as the main mechanisms associated with it. Hair, horse and robotics are used as the main elements that are articulated with the will to build and understand the image of desire.

Across different fields of thought, the effects it has on us today are analysed, where the culture of desire dominates. Concluding that the essence of desire lies precisely in the impossibility of being understood as well as in the lack and the hunger that feeds it. Desire attracts us towards its own extinction.

Keywords: Interactive installation, desire, hair, horse, robotics, sensors, programming, distance.

Índice

1. Introducción	p. 9
2. Deseo	p. 13
3. Elementos que componen la pieza:	p. 21
3.1 Pelo	p. 21
3.2 Caballo	p. 31
3.3 Robótica	p. 39
4. Proceso de creación	p. 47
5. Instalación: <i>About desire</i>	p. 61
6. Conclusiones	p. 75
7. Referencias	p. 79
8. Anexo: Obras anteriores	p. 83

1. Introducción

¿Qué deseo?
¿Qué es el deseo?

En Febrero de 2020, escribo:

Suelo desear cosas que no tengo
cosas posibles
también todo lo que perdí.
Las elecciones de los demás
cuando implican cambios
deseo cambios

también deseo desear
deseo antagónicamente estar saciada.
Casi nunca me deseo a mi, ni aquí ni ahora
me deseo en una versión mejorada
mas fuerte, mas curiosa, mas positiva, mas sabia,
me deseo menos deseosa.
Hay deseo en el abismo, también en el vértigo.
¿Y el deseo sexual?
Desearía desear mas.
¿Es el “desear” lo mismo que querer?
A ver;
Yo “quiero” lo que perdí
No.
Querer es mas imponente,
tal vez mas mental,
pero menos agresivo.
Desear no es querer.
desear...d e s e a r...
tiene algo de serpiente, de rugir de animal
desear no es tener.

El deseo se viste de hambre
el deseo no es comer.
Es el paso “hacia”
el pensamiento “a”
desear es un vago fuego
que calienta y quema el camino
una fuerza imantada que te tira del estomago
la zanahoria del burro
el final geográfico de un arcoíris
ilusión óptica...
¿Desear es una ilusión emocional?
“cuidado con lo que deseas”
el deseo necesita del rechazo
se dice que nuestros deseos nos esclavizan.
¿Dónde andaría mi cabeza,
si no estuviera casi siempre enredada en deseos?
Tal vez en un presente extremo
tan pesado y denso
tan real
que creería ir drogada
el deseo te pone la mirada un poco hueca
un poco vacuna
el deseo es nostálgico
de todo lo que no conoce.

Este proyecto nace en Berlín, durante el otoño de 2019 a raíz de lo que llamaré una “crisis del deseo”. La crisis del deseo implica perder la capacidad de desear o preservar la capacidad de desear pero al mismo tiempo sentir rechazo o falta de sentido en aquello que deseamos.

Teniendo en cuenta que el deseo es el mayor creador de sentido, afectando directamente a nuestras inclinaciones y a nuestras tomas de decisiones, se explica el hecho de que nos hayamos encapsulado colectivamente bajo al lema “eres lo que haces”. Cuando nos explicamos por lo que hacemos, el hacer se transforma en nuestra identidad y de forma inversa, escogemos lo que hacemos para definirnos y presentarnos a los demás. Por consiguiente, cuando dejamos de hacer o dudamos de lo que hacemos, nos acechan las comunes crisis existenciales y la parálisis.

Volviendo al contexto en el que apareció este proyecto, la crisis del deseo surgió del hecho de mudarme a Berlín, trabajar como asistente en producción para otro artista y vivir en mi propio taller. Esta situación me ha proporcionado una experiencia muy intensa con el propio acto de crear y como reacción, aparecen los trabajos que se muestran en el apartado de obras anteriores y los que englobo bajo el título *I'm being productive*. En esta serie de trabajos trato desde una perspectiva personal, abordar la necesidad creativa, pero también la auto-presión, la frustración y el fracaso, como principales planetas orbitales de la creación artística.

A lo largo de ese proceso, observo como “el deseo” es en realidad el concepto clave en todo esto, ya que es el imán que nos acerca y nos repulsa constantemente de las cosas, las personas y nuestras propias ideas. En este camino entiendo que un deseo tan frágil y cambiante está debilitando nuestra capacidad de querer y cuidar algo de forma continuada.

El objetivo es realizar una instalación que trate sobre el deseo (*About desire*, 2020) y que la propia pieza contenga en sí misma lo mas poderoso de sus mecanismos; la atracción y el rechazo.

2. Deseo



Bonvicini, M. (2006). *Desire*. [Vista de la instalación en el New Orleans Museum of Art]. Recuperado de <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/04/monica-bonvicini-shows-some-love-in-zurich/>

Para empezar a abordar el tema del deseo recurriremos a sus orígenes mitológicos con la figura de Eros. Eros fue para los griegos el dios primordial, responsable de la atracción sexual, el amor y la fertilidad, y aunque hay discrepancias en cuanto a sus progenitores, la versión más extendida dice que fue hijo de Afrodita (diosa de la fertilidad y el amor) y Ares (dios de la guerra). Es importante comprender que lo que hoy entendemos como deseo, nace simbólicamente de la unión entre amor y guerra, siendo en su esencia la convivencia entre **fuerzas contrarias**.

Cabe aclarar desde un principio que amor y deseo son conceptos que dependiendo de la época y la cultura, son la misma cosa o algo completamente antagónico. Este trabajo no trata de desarrollar el concepto de amor sino el de deseo, pero como iremos viendo en las citas a las que se hace referencia a lo largo del texto, las palabras “amor”, “deseo” y “Eros” pueden ir variando y serán utilizadas para apoyar las ideas centrales de este trabajo.

Antes de Platón, la erótica provenía de la voluntad desbordada de los dioses, por lo que los hombres eran sembrados de deseos por una especie de mandato divino contra el que no se podría luchar. Así pues, **“Mientras Éros queda atorado en el discurso mítico no hay problema, ya que lo erótico resulta ser un asunto divino”** (Collado, 2013, p.149). Pero frente a esta situación, Platón plantea un gran cambio en cuanto a la comprensión del deseo, ya que advierte que el deseo es individualista y si no se domina, interpone el bien propio al bien común, pudiendo llevar a la sociedad al caos. Con la voluntad de organizar la Polis y combatir la sofística, Platón insiste en la importancia de educar los excesos del deseo mediante técnicas que controlen los instintos básicos humanos tales como la nutrición, la protección y la reproducción. Así, Platón le otorgará al filósofo un papel preponderante; el de ser el guía de todo aquel que entre en terreno erótico. Por lo tanto ya desde la antigüedad, el conocimiento y la razón serán las herramientas de control de nuestros deseos. Platón introduce la posibilidad de que Eros sea principalmente una tendencia, por lo que puede llevarnos al bien y al mal. Eros es presentado en El Banquete de Platón como hijo de Poros (la abundancia) y Penia (la pobreza), con lo que al ser entendido como un semi-dios, fruto de la mezcla entre un dios y una humana, queda fuera de su posición divina y no ha de ser obedecido a ciegas como se había plantado en el discurso tradicional.

“En este otro tipo de encomio, Éros quedará desdivinizado, pasará a ser un demon” (Collado, 2013, p.153). Esta idea es crucial para la definición del deseo de Platón: Eros es demonizado y en lugar de poseer la belleza, queda condenado a tender hacia ella. Por lo tanto, los efectos de esta fuerte tendencia, son igualmente transmitidos al sentir de los humanos:

<<Eros es un gran demonio>>, le dice la sabia Diotima a Sócrates. Uno jamás se libera totalmente de él, y si lo hace es para su propio perjuicio. No representa toda nuestra naturaleza, pero sí al menos uno de sus aspectos centrales (citado en Jung, 2018, p.27).

Este **“tender hacia”** es la primera característica que explica el funcionamiento del deseo. Pues el deseo no se encuentra en la cosa que deseamos, sino en la energía que se crea en nosotros y nos atrae hacia esa cosa. La idea del deseo como tendencia inseparable a nuestra naturaleza, ha sido abordada desde distintos campos del conocimiento tratando de descubrir cuál es su causa y su razón. ¿Por qué deseamos? ¿Para qué deseamos?

El filósofo William B. Irvine (2018) nos da una explicación simple pero clara para introducirnos en la composición del deseo. Irvine sugiere que nuestros deseos se dividen entre deseos terminales (aquellos que queremos) y deseos instrumentales (aquellos que hacemos para conseguir lo que queremos). Los deseos terminales se forman en las emociones y suelen estar condicionados por lo que ellas han determinado como deseable o indeseable, en pro a lo que les sienta bien (placer) y en contra de lo que les sienta mal (dolor). Los deseos que provienen de las emociones son los más fuertes y difíciles de negar. Por otro lado, los deseos instrumentales son los que genera el intelecto para conseguir aquello que las emociones quieren y lo más interesante, para justificarlas. Pero evidentemente, este sistema no es estable y a menudo uno de los dos campos (emoción o intelecto) se opone al otro, impidiendo su voluntad y resultando en un sentimiento de contradicción en base a lo que deseamos.

En palabras de Irvine (2018), **“A no ser que seamos individuos excepcionales, a diario vemos evidencias de una voluntad dividida. Experimentamos lo que los filósofos denominan debilidad de voluntad: nuestras emociones seducen a nuestro intelecto”** (p.131). Y es que, **“En realidad, el mero hecho de que tomemos decisiones muestra que no controlamos nuestros deseos”** (Irvine, 2018, p.132).

Lo interesante de esta ecuación es que las emociones tienen un papel principal en nuestra creación de deseos, y si no se ponen a favor de nuestra parte intelectual, será imposible que ésta se acerque a su objetivo, pues incluso explica que para que los deseos formados por el intelecto no sean tan débiles, las emociones les asocian sentimientos de ansiedad.

Como ejemplo de esta supremacía emocional, Irvine recurre al comportamiento de las personas con depresión; que al tener un desajuste emocional, no pierden su capacidad intelectual para razonar pero la falta de motivación les impide aplicar esa lógica. Por otro lado, podríamos pensar que son precisamente los sentimientos de dolor, los que activan nuestros deseos más internos para trascender a la situación, como escribe Kundera (1990): **“Pienso, luego existo es el comentario de un intelectual que subestima el dolor de muelas. [...] La base del yo no es el pensamiento, sino el sufrimiento, que es el más básico de todos los sentimientos”** (p.242). Esto también explica que sin las emociones seríamos completamente incapaces de tomar una decisión, ya que no podríamos discernir entre lo que queremos y lo que no. Esta visión tan esencial de la importancia de nuestros deseos para el desarrollo de nuestra vida nos lleva directamente a la psicología evolucionista, que a grandes rasgos, apoya el hecho de que los humanos que tenían incentivos emocionales hacia aquello que les sentaba bien (alimentación y reproducción) tenían más probabilidades de sobrevivir.

Si pensamos en el deseo sexual como aquello que nos incentiva a reproducirnos unido al deseo de alimentarnos, nos encontramos frente a una definición tan esencial que sitúa el deseo como elemento básico e indispensable para que exista la vida. **“En el Rig Veda, un texto sagrado hindú escrito hacia el año 1500 a.C., se dice que el universo no comenzó con la luz, como afirma el Antiguo Testamento, sino con el deseo”** (citado en Irvine, 2018, p.185). O como dice Jung (2018) sustituyendo el deseo sexual por el completo afectivo: **“El <<amor>> es, por otro lado, un antropomorfismo por excellence y, junto al hambre, la clásica fuerza psíquica instintiva del hombre”** (p.22).

El hambre. En la introducción de este trabajo aparece el hambre como metáfora a esa parte instintiva del deseo, a su fuerza inconsciente que mueve nuestra voluntad, y que no admite discusiones en cuanto que implica nuestro instinto de supervivencia. Chantal Maillard (2019) dedica un pequeño capítulo al hambre, asociado al combustible que perpetua la vida: **“No es el nacimiento lo que importa sino el hambre. Todo lo que vive se sostiene por el hambre. Y el hambre es el otro, la depredación del otro, la muerte del otro”** (p.12). Consecuentemente, tanto el hambre como el deseo implican en sí mismos una renovación constante, pues se heredan y persisten precisamente porque no se pueden saciar de forma perpetua. **“Llevo en mi sangre la dentellada del felino, el letargo del saurio, el camuflaje del pez en las simas, el latigazo electrificante de la raya. Y el hambre. Un hambre atroz, siempre renovada, siempre insatisfecha”** (Maillard, 2019, p.13.).

Volviendo a la idea de la evolución, resulta lógico que el instinto de supervivencia tenga implícita la idea de la insatisfacción, ya que mientras esta se mantenga en un grado soportable que no impida a nuestros instintos básicos como son la alimentación y la reproducción, siempre va a mantenernos en un estado de superación. Somos descendientes de aquellos que no se quedaron tan satisfechos como para quedarse quietos viendo la vida pasar, sino de aquellos que seguramente dedicaron el mayor tiempo a mejorar su situación. **“Hemos heredado esta predisposición a la insatisfacción: Contamos con un SBI (sistema biológico de incentivos), que con independencia de lo que tengamos, nos incita a aspirar a más. [...] Ésta es, en resumidas cuentas, la condición humana”** (Irvine, 2018, p.224).

Si en el deseo encontramos implícita la insatisfacción, la búsqueda y la ausencia es justamente porque desear implica una **falta**. Alejándonos de la visión evolucionista donde un deseo bien orientado nos ayuda en la supervivencia, tomaremos como ejemplo la estrategia de los publicistas, que siendo perfectamente conscientes del poder de la insatisfacción, basan su discurso en la creación de deseos hacia objetos de consumo que prometen saciar -aunque sea temporalmente- nuestras faltas. La máxima perversión de este sistema es la publicidad que se dirige al comprador cómo si ya tuviera el objeto publicitado, y a través de la disonancia cognitiva (me he visualizado con el objeto pero en realidad no lo tengo) generan un sentimiento de pérdida y por tanto, crean la necesidad de contrarrestar esa falta y “volver” a tener aquello que ya nos pertenecía. Pero como ya hemos comprobado, la adquisición indefinida de objetos no llega jamás a saciar el deseo, siendo paradójicamente el desear desear de Lyotard uno de los motores que también sustentan nuestro sistema capitalista.

Lyotard (1989) explica también como la esencia del deseo es precisamente la fuerza que mantiene juntas **presencia y ausencia** en un mismo concepto, pues el deseo existe en la medida en que lo ausente se hace presente, o a la inversa, en que lo presente desaparece y queremos que vuelva a estar. Por consiguiente, **“Quien desea ya tiene lo que le falta, de otro modo no lo desearía, y no lo tiene, no lo conoce, puesto que de otro modo tampoco lo desearía.”**(p.97) Considerando que para que algo sea una ausencia tiene que haber existido previamente, así mismo se entiende que para poder desear algo hay que conocerlo de algún modo, pues no podemos desear aquello que no somos capaces de imaginar mínimamente. Por tanto el deseo está ligado a la imaginación y por ende, al lenguaje.

En el campo de la psicología, Tanto Freud como posteriormente Lacan establecen una fuerte relación entre el lenguaje y el deseo. Pues defienden que mediante el uso del lenguaje, el humano adquiere la capacidad de pensamiento y se inserta en el conjunto de reglas que rigen su comportamiento y lo introducen en la cultura. En el momento en que aprendemos el lenguaje, se adquiere también la capacidad de materializar nuestros deseos en el discurso. Freud (2008) considera que el origen del deseo está en la satisfacción primera de una necesidad (por ejemplo; tener hambre al nacer y ser amamantado) y es que es a partir de la percepción y su interpretación en el lenguaje, que podemos ser conscientes de lo que hemos vivido. En este punto resulta interesante la idea de repetición ligada al deseo, puesto que el deseo busca repetir algo ya vivido, surgiendo **“como una realización alucinatoria de la meta perseguida”** (Collado, 2013, p.158).

Esta especie de alucinación que recuerda y que idealiza el momento originario en el que las necesidades instintivas se vieron plenamente satisfechas, junto al hecho de que el individuo crea que no puede repetir esa satisfacción, es **“el motor que estimula al deseo, el cual se basa en esa ficción que le impele**

a la búsqueda de esa -supuesta- satisfacción originaria que el sujeto imagina posible” (Collado, 2013, p.161). Así que, otra vez, el deseo se vuelca hacia algo imposible de obtener.

Freud (2010) establece una diferenciación entre los deseos básicos de lo que hemos hablado anteriormente -la reproducción, la protección y la alimentación que ayudan a conservar la vida física- y los deseos aprehendidos en el proceso de creación del sujeto, aunque las necesidades básicas sean el origen de estos. Para diferenciar entre las necesidades instintivas y los deseos Freud introduce el concepto de Pulsión, siendo este todo impulso o fuerza que conduce al sujeto a llevar a cabo algún tipo de acción, generalmente con el fin de satisfacer algún tipo de necesidad o deseo. Freud establece una división entre dos tipos: La **pulsión de vida** ó Eros y la **pulsión de muerte** o Tánatos. La **pulsión de vida** está unida a las necesidades instintivas y estas pueden ser saciadas (pero no resueltas) temporalmente, como por ejemplo el hambre. Siendo su objetivo principal garantizar la supervivencia y mantener la materia viva unida e integrada. De lo contrario, la **pulsión de muerte** representa el deseo inconsciente de muerte, de vuelta a lo inorgánico, de regresión, reposo y disolución. Pues queda claro que el deseo no es siempre en pro a la vida y con esto se remarca de nuevo la condición contradictoria de la que se alimenta el deseo. **“La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo”** (Freud, 2010, p.38.) En cualquier caso, y revisitando a Platón, estas pulsiones deberán ser reprimidas porque están inscritas en el sujeto cultural que vive en sociedad y, siendo la parte más conocida del discurso Freudiano, el deseo quedará atado a lo prohibido y a la prohibición.

Esta idea es la que actualmente sigue haciendo del deseo algo peligroso que nos tienta hacia la inestabilidad, pues esencialmente el deseo está vinculado a la transgresión, a la trascendencia de lo existente, a la fuerza que puede alterar lo dado y cuestionar lo dictado. Además, ha quedado comprobado que la mera represión no tiene un buen resultado, pues “desear no desear” solo hace que aumentar el deseo.

Es por su **fuerza movilizadora**, que tanto el estado como las religiones han dedicado gran parte de su discurso al control de nuestros deseos. El Cristianismo, el Judaísmo y el Islám consideran el Antiguo Testamento como la palabra de Dios, las dos primeras empiezan con el mismo cuento aleccionador de Adán y Eva. En el que Eva es tentada por la serpiente a comer una manzana del árbol del conocimiento. Eva invita también a Adán y Dios castiga a toda la humanidad inhibiéndola del poder divino y condenándola a la mortalidad, al trabajo y al dolor.

El ser humano ha llegado a ser como uno de nosotros, pues tiene conocimiento del bien y del mal. No vaya a ser que extienda su mano y también tome del fruto del árbol de la vida, lo coma y viva para siempre. (Génesis, 3:22).

Por lo tanto el primer deseo aparece como la tentación al conocimiento y el pecado original, a la curiosidad. El Cristianismo amenaza con el castigo si damos rienda suelta a nuestros deseos y para convencernos psicológicamente de aplacar nuestros deseos terrenales, ofrece un futuro que invierte el presente; cuanto menos tengamos en la vida terrenal, mas tendremos en la vida celestial y a la inversa. Según San Agustín, la recompensa final del cielo es el éxtasis eterno de la contemplación de Dios. **“Él será el fin de nuestros deseos, que será contemplado sin fin, amado sin hartura, alabado sin hastío”** (citado en Irvine, 2008, p.259).

De estas ideas podemos extraer que en primer lugar, somos hijos de los que siguieron el deseo, y este no fue otra cosa que la tentación generada por la curiosidad para adquirir conocimiento.

En segundo lugar sitúa la recompensa final como un estado de deseo y éxtasis del que nunca nos aburriríamos, con lo que se confirma la caducidad del deseos, su carácter cambiante y el sufrimiento que ello conlleva. Y en tercer lugar, Dios es en sí mismo el deseo, y su contemplación supone alcanzar **el imposible** del deseo: Estar en su flujo, alcanzar el objeto de deseo y no dejar nunca de desear.

El budismo en cambio, no hace un juicio moral sobre el deseo ni pretende bloquearlo, sino que trata de liberar-se de él observándolo. Sidharta, harto de su vida de excesos, pasó del hedonismo más salvaje a ser un radical asceta, privándose de todos los placeres que le proporcionaba la vida. Cuando se dio cuenta de que aún así el deseo no cesaba, dejó la vida asceta y empezó un camino en solitario hasta que se iluminó y se convirtió en Budah. Una de sus revelaciones, concluyó en que **“el mundo está plagado de mal y tristeza, porque está lleno de anhelo”** (citado en Irvine, 2008, p.235) y que la **“razón por la que deberíamos vencer nuestros deseos no es porque sean moralmente malos, sino porque sufriremos hasta que los venzamos”** (citado en Irvine, 2008, p.237). Para los budistas, el deseo es algo que nos ata perpetuamente al sufrimiento que conlleva intentar alcanzarlo y el método que se nos ofrece es una especie de lugar intermedio, que consiste en no reprimir el deseo, sino hacerlo débil y cuestionable mediante técnicas de pensamiento y meditación para poder ser libres a él y dejar de ser esclavos a su constante petición.

Otra vez, un pensamiento bien gestionado puede ayudarnos en la gestión de nuestros deseos, Marina Garcés (2018), en su conferencia *Acoger el deseo. Vencer el miedo* decía:

Pensar tiene que ver con vencer los miedos. Nos atrevemos a ir más allá de los saberes que tenemos. A veces, incluso nuestros propios deseos nos asustan porque nos pueden situar en un terreno desconocido. No en vano se dice a veces “cuidado con lo que desees porque podría cumplirse”. Hacer filosofía nos permite relacionarnos con nuestros deseos y nuestros miedos. (p.2)

Existen muchos tipos de deseos, según el objetivo al que sirvan, pero hay un deseo que habría que resaltar, ya que se relaciona con la trascendencia y tiene un gran peso en la actualidad, éste es el deseo de la inmortalidad. Visto que conseguirlo a nivel biológico todavía no es posible, este deseo se ha trasladado a la “idea de ser inmortal”, de **trascender** al tiempo y ser recordado para siempre. A diferencia de la inmortalidad religiosa, esta no está enfocada al alma, sino a importancia de la identidad y la memoria social. Como explica Milan Kundera (1990) en su libro *La Inmortalidad*; es una idea que ronda en la cabeza de todos desde que somos jóvenes, pudiendo condicionar nuestro comportamiento al servicio de la ambición. Podemos buscar la inmortalidad en menor grado - que nos recuerden nuestros conocidos - o en mayor grado y mas larga - que nos recuerden también los que no nos conocían personalmente y lo largo de la historia-. pero lo interesante es que este deseo se mueve en un limbo extraño entre la vida y la muerte, pues la inmortalidad ocurre en la muerte, pero se consigue en vida.

[...] quería parecerse a los muertos, lo cual era mucho mas sabio, porque los muertos y la inmortalidad son como una pareja indivisible de amantes, y aquel cuyo rostro se confunde con los rostros de los muertos es inmortal ya en vida (Kundera, 1990, p.66).

Este deseo es tan poderoso porque mantiene la meta -mientras estemos vivos- lejos de nosotros mientras la perseguimos. Si pensamos en este deseo en la actualidad, donde compartimos diariamente nuestras imágenes y pensamientos en los medios de comunicación, exponiendo la esfera privada al juicio publico, nos convierte en ejecutivos publicitarios de nuestra propia vida. Con esta sensación de juicio constante, la presión por construir esta “inmortalidad” ya no parece ser una elección. En términos Debordianos, si en la fase de dominación de la economía sobre la vida social pasamos del ser al tener, actualmente debido a la total dominación por parte de la economía a la que nosotros ofrecemos como producto la totalidad de nuestra vida, hemos pasado del tener al parecer. Y **“al mismo tiempo, toda realidad individual se ha hecho social, directamente del poder social, elaborada por él”** (Debord, 1999, p.43).

El actual sujeto narcisista del rendimiento esta abocado, sobre todo, al éxito. Los éxitos llevan consigo una confirmación del uno por el otro. Ahora bien, el otro, despojado de su alteridad, queda degradado a la condición de espejo del uno, al que confirma su ego (Chul-Han, 2019, p.21-22).

En consecuencia de este tener que parecer en frente a los demás, el deseo se ve sometido a un extraño movimiento en el que por un lado se crea en la ficción -parecer no es ser- y por otro lado extravía la idea de que el deseo se proyecta hacia lo otro, puesto que ese otro es el espejo y la aprobación de nosotros mismos.

Por tanto, puede suceder que vivamos más del deseo que los demás proyectan hacia nosotros que de nuestros propios deseos. Según la psicoterapeuta en relaciones Esther Perel (2013), nuestros deseos son también la expresión de nuestra identidad, pues **“el deseo se ha convertido en el concepto central como parte del amor moderno y las sociedades individualistas”** (1:22”). Nuestros deseos, expuestos abiertamente nos sirven como carta de presentación, un preciado catalogo de excentricidades con el que nos definimos, construimos nuestro valor en la **identidad** y atraemos a los demás.

Perel (2013) analiza la común crisis entre amor y deseo, asociando el amor al *tener* y el deseo al *querer* explica en una de sus conferencias la naturaleza contraria de ambos conceptos; en el amor, queremos tener lo amado, conocerlo, minimizar las distancias, reducir la brecha... En cambio al desear, queremos un otro, buscamos la diferencia, la transgresión, allí donde aun no hemos estado, **el puente hacia** lo desconocido. Este amasijo de contradicciones que tratamos de aunar en nuestras relaciones amorosas, es lo que para Perel supone una crisis de deseos, a la que podemos combatir mediante la imaginación, puesto que como hemos dicho anteriormente, el deseo se encuentra en uno mismo y no en el otro.

Segun Chul-Han (2019), la crisis del deseo surge del hecho que nos hemos apoderado completamente del *otro*, ya que éste ha sido aplanado y apartado de su negatividad para poder ser consumido. El sujeto contemporáneo vive en el “infierno de lo igual” donde sucede la muerte del deseo, pues el otro ha quedado despojado de toda alteridad y **“la negatividad de la alteridad, es decir, la atopia del otro que se sustrae a todo poder, es constitutiva para la experiencia erótica”** (Chul-Han, 2019, p.11). Por otro lado, **“El eros pone en marcha un voluntario desreconocimiento de sí mismo, un voluntario vaciamiento de sí mismo”** (Chul-Han, 2019, p.22). De este modo la relación con **el otro** puede suponer una amenaza, un fracaso con uno mismo, ya que el otro aparece como un *no poder poder*, opuesto al *poder poder* del sujeto individualista. Por otro lado, ya no seríamos capaces de volver a un tipo de relación con el otro en la que borramos por completo nuestro yo, pues la anulación del individuo de la que se han revestido las relaciones amorosas durante siglos está desmitificándose. ¿Qué pasa con nuestro deseo cuando está sometido a la ferocidad del consumo y el otro ha perdido su alteridad?

A menudo nos encontramos en conversaciones, en las que compartimos la dificultad que tenemos de mantener un deseo, de permanecer en él y disfrutarlo antes de que nos invada una precoz frustración que nos haga abandonarlo. Impera el pensamiento de que siempre va a haber algo mejor, de que podemos conseguir siempre mas, desplazando el valor a lo cuantitativo y prorrogando eternamente la satisfacción. Pues, como dice Perel (2015), **“quedarte cuando te puedes ir es la nueva vergüenza”** (9:03”). La erótica tal y como la conocemos, acorta las distancias con el objeto ya que implica el movimiento hacia aprehender, conocer y poseer, pero cuando estas tres cosas se cumplen, muere el deseo. Por tanto, concluimos este capítulo -como lo empezamos-, entendiéndolo en su contradicción constitutiva: El deseo nos atrae hacia su propia muerte y a su vez, **“ su apetito se alimenta de lo que todavía no es”** (Chul-Han, 2019, p.41).

Pasadas todas estas páginas podemos pensar que aún no sabemos nada del deseo, pues el deseo tiene muchas capas y está influenciado y creado desde lugares muy distintos. Esta resistencia a ser comprendido lo mantiene vivo y gracias a su misterio, seguimos nosotros también reviviéndonos a través de él. El deseo, que nos esclaviza y nos hace libres, sigue siendo la gran fuerza que mantiene la rueda girando, el movimiento, la dirección, el hambre, el sentido...

El último tema que implica el deseo y en el que hemos centrado el mecanismo de la pieza presentada, es precisamente la **distancia** necesaria para que éste exista.

About desire busca crear un espacio en el que un objeto en movimiento -presentado como la alteridad que nos genera deseo-, nos atrae hacia él activando nuestra curiosidad por conocerlo. En el movimiento de acercarnos, el objeto de deseo se volverá inmóvil, con lo que hará evidente la necesidad de mantener una distancia para que éste pueda seguir siendo activo. La pieza rechaza nuestra proximidad extrema. La distancia entre el sujeto que desea y el otro deseado genera la tensión necesaria para que el deseo ocurra, demasiado cerca nos ciega, demasiado lejos se desvanece... Hay una distancia justa pero inmensurable, un espacio abstracto donde se activan - y desactivan - las fuerzas imantadas del deseo.

3. Elementos que componen la pieza

Después de analizar el concepto de deseo como el mecanismo transversal del proyecto presentado, a continuación abriremos tres apartados que corresponden a las tres características esenciales que observamos en la pieza; el pelo, el caballo y la robótica. Cada capítulo nos servirá para hacer una breve introducción a cada tema y para tejer el discurso que sustenta la pieza mediante distintos referentes artísticos.

3.1. Pelo

El pelo es un elemento relevante para todo ser humano; lo cultivamos, lo cortamos, le damos forma y lo depilamos, e incluso a veces no crece en absoluto. Actuando como un marcador de identidad, se ha mantenido primordial a lo largo de la historia en las culturas de todo el mundo y, si pensamos en el pelo a nivel biológico, su apariencia y cantidad depende directamente de la producción hormonal, por lo que el pelo queda además asociado al deseo y al libido sexual.

Hay numerosos relatos donde el cabello humano adquiere un papel primordial, algunos ejemplos de la iconografía e imaginario tradicional como la representación de Venus de Botticelli [Img. 1] donde la diosa de la belleza porta una larga cabellera rubia, que usa sensualmente para cubrir parte de su cuerpo desnudo. En el caso de Medusa, que su castigo fue perder su belleza y consecuentemente su cabellera fue reemplazada por serpientes que hacían de ella un monstruo temible. También Sansón, que su fuerza física residía en su cabello o la princesa Rapunzel, que utilizó sus largas trenzas para que su amado pudiera escalar al torreón en la que estaba presa...

En el terreno del arte, el uso del cabello nos ofrece una visión diversa en cuanto a sus significados como elementos vinculados al cuerpo, con lo que se despliega su complejo significado ligado a la historia, al género, a la política y a la identidad. Utilizando ya sea el propio cabello, una alternativa artificial o imágenes asociadas a éste, encontramos ejemplos en distintas artistas que han encontrado en el pelo el material simbólico que da valor a la obra.

Empezaremos por la artista contemporánea Mika Rottenberg y su película *Cheese* (2008) [Img. 2], en la que presenta un vídeo surrealista a modo de cuento donde todo gira entorno de los cuidados capilares de sus protagonistas. Rottenberg se inspira en una historia real sucedida en las afueras de Nueva York a finales del s. XVIII., basada en siete hermanas que vivían de los productos que generaban en su granja, hasta que decidieron crear un líquido milagroso "fertilizante de cabello" que prometía

hacer crecer el pelo y evitar su pérdida. Todas ellas, con sus larguísimas melenas adquirieron una gran fortuna vendiendo y promocionando su producto en droguerías donde iban a "sacudir su pelo" a modo de reclamo publicitario. Para replicar esta historia, la artista recurre a un club contemporáneo de mujeres con el pelo extremadamente largo y, contando con seis de ellas, recrea una granja donde las mujeres realizan el proceso para obtener queso. Pero viendo que no tienen mucho éxito a pesar de su esfuerzo, deciden también crear un elixir para el pelo. En palabras de Rottenberg (2017), en la película se produce el movimiento de no hacer crecer cosas de la tierra hacia hacer crecer su propia imagen (4.14"). El cabello en este caso aparece como objeto fetiche y como parte física de nuestro cuerpo que podemos cultivar, debido a sus necesidades de cuidado y su capacidad de crecimiento. Esta dedicación extrema al cuidado del cabello tiene mucho en común con los practicantes del Sijishmo, ya que éstos tienen que peinar su cabello dos veces al día y mantienen la promesa de no cortarlo nunca. En este caso, esta práctica supone una muestra de respeto hacia la creación de dios, pues como hemos dicho anteriormente, el pelo está asociado al crecimiento y por tanto a la vida.

En China existe un poblado llamado Huangluo, donde supuestamente se encuentra la población con el cabello más largo del mundo. Las mujeres sólo pueden cortarse el cabello una vez al cumplir 16 años, este pelo es entregado a la abuela hasta que una vez casada, se ofrece como regalo al marido. Como podemos ver en la Imagen 3, para estas mujeres el cabello es su posesión más preciada, pues tienen la antigua creencia de que el largo de su cabello les dará longevidad, riqueza y buena suerte.

Este vínculo con el cabello como objeto preciado a lo que dedicamos nuestro tiempo aparece bajo una visión crítica en el performance *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (1975) [Img. 4] de Marina Abramovic. En este caso la artista se peina a dos manos de forma obsesiva mientras repite la oración



Img. 1. Botticelli, S. (1482-1485). *El nacimiento de Venus*. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22507491>



Img. 2. Rottenberg, M. (2008). *Cheese* [película]. Recuperado de <https://vimeo.com/231865290>



Img. 3. [Mujeres de Huangluo arreglándose el pelo]. (s.f). Recuperado de <https://www.civitatis.com/ar/guilin/tour-terrazas-arroz/>

que da título a la obra. Abramovic transmite la violencia a la que nos sometemos físicamente para cumplir con ciertos cánones de belleza y crea un paralelismo con la imposición de la belleza en el arte y la sexualización de la mujer en la esfera artística. En 1997 Abramovic presentó junto con Ulay el performance *Relation in Time* [Img. 5], en el que ambos mantenían sus cabezas unidas durante diecisiete horas a través del cabello. Pasadas algunas horas y debido al agotamiento, sus cabezas empezaban a dejarse caer haciendo que el nudo que unía su pelo se fuera debilitando. El pelo en este caso representa la individualidad de cada uno pero también aquello que se proyecta hacia el exterior, traspasando los límites propios y conectándonos con lo otro. Pues otra de las características del cabello es que -como la piel- se encuentra en un espacio liminal entre el cuerpo y el mundo. Ligado a nosotros por un extremo y carente de sensibilidad y pertenencia por el otro.



Img. 4. Abramovic, M. (1975) *Art must be beautiful, artist must be beautiful*. [performance]. Recuperado de <https://www.muhka.be/programme/detail/65-latt-moments-on-moments/item/6241-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful>



Img. 5. Abramovic, M. Ulay. (1977/2010) *Relation in time*. [performance]. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3121>



Img. 6. [Fotograma de la película *The Ring* (2002)]. Recuperado de https://thering.fandom.com/wiki/Samara_Morgan



Img. 7. Oppenheim, M. (1936). *Juego de desayuno de piel*. Recuperado de <http://brmu.blogspot.com/2013/12/biblioteca-faquir.html>



Img. 8. Czika, K. (s.f.). *Vardera*. Recuperado de <https://www.krisztinaczika.com/vardera.html>

Pero así como el cabello conectado con el cuerpo simboliza lo vivo, cuando este se encuentra desvinculado del cuerpo se nos vuelve algo repulsivo, un material desagradable que viene a representar lo caduco, la pérdida y la muerte. Esta característica es utilizada en las películas de terror [Img.6] donde aparecen personajes (mayoritariamente femeninos) que una vez muertos, reaparecen con un cabello larguísimo que oculta su terrible rostro.

Esta relación entre cabello y muerte se hace también presente en la descontextualización matérica de Meret Oppenheim (1936) [Img.7]. Cubriendo un set de té con pelo animal la artista busca provocar sus orígenes burgueses a través de la imagen de introducir pelos en la boca, vinculando este gesto a lo animal, a lo salvaje y al acto sexual.

En la Imagen 8 encontramos una reversión de la obra de Oppenheim, en este caso la taza esta hecha con cera cosmética y mechones de pelo, con lo que se pone en evidencia la relación entre materiales, tanto en el uso de arrancar el pelo como en la característica reutilizable de ambos. Y es que la reutilización del pelo es algo bastante común en nuestra historia. Tanto los animales como los humanos tenemos pelo para protegernos y aislarnos térmicamente, pero también usamos el pelo de ciertos animales para hacernos abrigos, construir calzado y decorar las casas, así como también reutilizamos el pelo humano para hacer pelucas y cubrir la cabeza de aquellos que han perdido el pelo o que simplemente desean cambiar su imagen.

Actualmente y debido al uso normalizado por parte de las *celebrities*, las pelucas han ocupado un nuevo lugar siendo un complemento cada vez mas frecuente como parte de la moda, obedeciendo al cambio de las tendencias y dejando atrás el tabú.

Como vemos en el apartado S moda de EL PAIS, Villodres (2019) dice “La etiqueta ‘#wig’ (peluca) recoge más de 5 millones y medio de resultados en Instagram. En YouTube se despliegan infinidad de tutoriales al introducir la misma búsqueda, en ellos se explica cómo colocarlas, fabricarlas o customizarlas”. Si observamos el estilo de las pelucas que tienen más éxito, suelen ser de colores llamativos o extremadamente largas y densas, con lo que se aleja de las posibilidades naturales humanas acercándose mas al mundo animal o fantástico, incluyendo recogidos que adoptan el nombre de “cola de caballo”, entre otros.

Es interesante apuntar que el uso corriente de pelucas en el último siglo se extendió hace décadas entre la comunidades africanas que fueron estigmatizadas por el racismo, ya que el pelo afro se consideraba una muestra de inferioridad étnica. El tratamiento del cabello como ritual social y como identidad, ocupa una parte muy relevante de la cultura africana. Como dice Thompson (2008), en el siglo XV en África, los peinados se usaban para indicar el estado civil, la edad, la religión, la identidad étnica, la riqueza y el rango dentro de la comunidad. Pero después del esclavismo y las colonizaciones sufridas por las invasiones y las migraciones forzadas, el valor característico se ha visto invadido por una estética artificial procedente de las culturas predominantes, propagando el alisado del cabello y el uso de pelucas y extensiones.

A modo de reivindicación cultural e identitaria encontramos el trabajo de Sonya Clark. Nacida en América del norte pero con herencia afrocaribeña, Clark juega con el cabello y el simbolismo de las banderas como principales elementos narrativos.

Como dice la artista, el pelo es poder y como portador de nuestro ADN, porta también la esencia de nuestra identidad (Hair (s.f.). Recuperado de <http://sonyaclark.com/medium/hair/>). En su obra *Flag with hair* (2017)[Img.9] encontramos un claro ejemplo de la necesidad de reapropiación de la bandera americana por parte de la gran comunidad negra en Norteamérica.

Volviendo a la idea de que en nuestro cabello se encuentra nuestra información genética y que podemos ser identificados a través de él -aunque esté desvinculado de nuestro cuerpo desde hace tiempo- sería interesante hacer un pequeño inciso en la ritualística asociada al pelo. Por ejemplo en la magia *voodoo*, se utiliza pelo humano de la persona sobre la que queremos hacer cumplir nuestros deseos, con el objetivo de dominar esa persona en su sometimiento amoroso o para infringirle daño. Por tanto, una pequeña muestra de ese material es suficiente para invocar y representar una persona.



Img. 9. Clark, S. (2017) *Flag with hair*. [Cabello sobre papel]. Recuperado de <https://lisasettegallery.com/artist/sonya-clark/>



Img. 10. Muholi, Z. (2019) (s.t.) [Arsenale, Bienal de Venecia de 2019]. Recuperado de <http://contemporaryartgroup.info/view/venice2019/index.php?id=22945>



Img. 11. Mendieta, A. (1972) *Untitled* (Facial Hair Transplants). [Fotografía] Recuperado de <https://news.artnet.com/exhibitions/ana-mendieta-sugar-hill-childrens-museum-1119071>



Img. 12. Kahlo, F.(1940) *Autorretrato de pelona*. Recuperado de <https://www.elcuadroeldia.com/post/140143895658/frida-kahlo-autorretrato-de-pelona-1940-oleo>



Img. 13. [Fotografía de mujeres rapadas por los soldados franceses tras la desocupación alemana en 1944]. Recuperada de <https://es.gizmodo.com/cuando-los-franceses-afeitaron-la-cabeza-de-sus-mujeres-1828049629>



Img. 14. Sierra, S. (2001) *133 personas remuneradas para ser teñidas de rubio*. [Acción en la Bienal de Venecia de 2001]. Recuperado de https://www.santiago-sierra.com/200103_1024.php

Desde una perspectiva focalizada en el cabello como elemento sujeto al género, Zanele Muholi presentaba en la última Bienal de Venecia una espectacular serie de retratos fotográficos en blanco y negro [Img. 10] en los que trata la racialización, el género y la sexualidad desde la perspectiva identitaria del colectivo LGTBI sur-africano. Muholi juega con la belleza de los peinados tradicionales como elemento estético que a la vez que unifica la serie, le permite incluir elementos simbólicos sobre la cabeza y jugar con el aspecto físico de las personas retratadas.

Con un movimiento simple pero efectivo, Ana Mendieta experimentó también sobre la idea dual del género masculino y femenino en la acción *Facial Hair Transplants* (1972) [Img. 11]. Esta acción consistía en el intercambio del cabello facial entre un hombre y ella, haciendo aparecer la idea de género como algo estereotipado y frágil. Mendieta juega con la idea de identidad basadas en la imagen física, y como algo tan simple como la cantidad de pelo que tenemos y su distribución en nuestro cuerpo puede definir socialmente lo que es un hombre o una mujer.

Como dice Hanna (2015), parte de las abundantes reservas de significado del cabello incluyen su capacidad para frustrar nuestros deseos de cumplir

con lo que percibimos como estándares convencionales de belleza. La idea de que la mujer debe llevar el pelo largo sigue siendo un cliché estético que domina en casi todas las culturas y precisamente por esto, el acto de raparse la cabeza ha sido -y sigue siendo- una acción revolucionaria que busca romper con los estereotipos asociados a la mujer. Frida Kahlo, en su cuadro *Autorretrato de pelona* (1940) [Img. 12] representa una escena que vivió después de separarse de su marido. Con los versos procedentes de una canción mejicana; "Mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero", todo su pelo a trozos desparramado por el suelo y vestida con un traje de hombre, Kahlo desafía su imagen "femenina" como aquello que sustentaba principalmente el deseo de su amado. En la actualidad, dependiendo del contexto y sobre todo del sexo, el pelo muy corto puede indicar voluntad de romper con los estereotipos estéticos, una nueva forma de estética, una postura ideológica radical o incluso la inclinación religiosa. Pero lo cierto es que las cabezas rapadas han tenido otra función a lo largo de la historia. Ya desde la antigüedad, se rapaba forzosamente a los esclavos y los reclusos para diferenciarlos del resto, unificarlos entre ellos y mantener la higiene. Esta acción se ha repetido con los judíos durante el holocausto, con las mujeres alemanas acusadas de haber tenido

relaciones con el bando contrario durante el nazismo, también por los soldados franceses [Img.13] que rapaban y humillaban en público a las mujeres que habían servido sexualmente al ejército alemán durante la ocupación nazi y por los falangistas con las prisioneras republicanas durante la guerra civil española. Este rito, entendido como un sacrificio a la identidad y como una forma de humillación es utilizado por el artista Santiago Sierra, en su obra *133 personas remuneradas para ser teñidas de rubio* (2001) [Img.14]. En esta acción producida para la Bienal de Venecia de 2001, Sierra convoca inmigrantes de distintas procedencias que trabajan en la venta ambulante ilegal con la condición de que sean de cabello oscuro para teñirlos de rubio a cambio de sesenta euros.

A su vez, este gesto de unificación del cabello y su consecuente pérdida identitaria, ha sido sacralizado y adoptado por algunas religiones. En el caso del cristianismo, el ritual de la tonsura consiste en rapar una parte de la cabeza y se ofrece como limpieza de los pecados y muestra de esclavitud hacia dios. En el caso de los budistas, ellos también optan por raparse en señal de renuncia al ego, para huir la imagen que creamos de nosotros mismos y dar lugar a la no discriminación, renunciando de a las diferencias físicas entre unos y otros.

En el caso del Islám, muchas mujeres llevan el cabello oculto por el hiyab, y aunque actualmente no sea mayormente una obligación, su origen consiste en tapar las partes más erotizadas de las mujeres, ya que éstas solo pueden ser vistas por ellas mismas, por otras mujeres o por sus maridos una vez casadas. Por tanto, haciendo un repaso de los conceptos que han ido surgiendo, el cabello está vinculado principalmente a la idea de identidad, poder, belleza, crecimiento, vínculo entre vida y muerte, erótica y deseo.

Volviendo a las colas de caballo del proyecto presentado, cabe advertir que el pelo para el caballo tiene varias funciones, pues los caballos utilizan sus colas para proteger-se de la picadura de los insectos y también para comunicarse, ya que dependiendo de los movimientos y la posición de sus colas, transmiten los cambios de su estado anímico. En concreto, cuando levantan sus colas lo pueden hacer en señal de incomodidad como también de predisposición sexual y excitación.

Pero como se ha comentado al principio del capítulo, la ambigüedad de la imagen de esas colas desvinculadas de su cuerpo original, evoca también las largas cabelleras humanas, habitando un espacio intermedio entre lo salvaje, lo cultural, lo natural y lo artificial.

Para concluir este apartado comentaremos una obra de Monica Bonvicini, artista que ha centrado su obra en la investigación de la relación entre sexualidad/psicología y control/poder a partir de representaciones cargadas de fetichismo, violencia y sexualidad. En su obra *Breathing* (2017) [Img. 15] encontramos ciertos paralelismos con el proyecto presentado, ya que a través del movimiento y el sonido se genera una atmósfera inquietante que invade el espacio expositivo. En el caso de Bonvicini, se plantea un espacio ocupado por un gran látigo que cuelga desde el techo y que en el extremo contiene amarrados un cúmulo de cinturones negros de piel. Esta "cola" se mueve de forma repetitiva produciendo latigazos metálicos contra el suelo mediante las hebillas de los cinturones. Como con las colas de caballo, el sonido obtenido del propio latigazo se mezcla con el ritmo sonoro de la mecánica que crea el movimiento generando texturas sonoras opuestas.

Otra de las características que aporta el pelo a la instalación, es que, como en la cola de Bonvicini, el cabello no tiene movimiento en sí mismo, sino que esta arrastrado por una fuerza externa, quedando su espectacular movimiento sometido a la voluntad del cuerpo que lo sostiene y en ambos casos, de la tecnología creada para esa función.

Por otro lado, en *Breathing* nos encontramos con un único elemento sometido a la repetición forzada de la instalación y que, como la respiración, actúa con independencia a la voluntad del espectador.

En *About desire*, nos situamos frente a cinco elementos que se mueven en distintos tiempos haciendo referencia a la idea de multitud y capturando nuestra atención desde distintos lugares. En este caso, la pieza no es independiente a nosotros ya que se detiene con nuestra proximidad. En cuanto a su colocación en el espacio, las colas están ligeramente más altas de lo que estarían si se encontraran sujetas al cuerpo de un caballo, ya que de esta forma, su presencia se equipara al cuerpo del espectador quedando a la altura de nuestros ojos.



Img. 15. Bonvicini, M. (2017) *Breathing*.
Recuperado de <https://monicabonvicini.net/breathing-2/>

3.2. Caballo

Otro de los conceptos que aparecen al observar la pieza es la representación de la animalidad -y la alteridad- mediante la presencia de cinco colas de caballo.

Los animales han sido observados, utilizados y representados por los humanos a lo largo de todas las civilizaciones. Las imágenes obtenidas de todo ese recorrido nos ofrecen una idea de como ha evolucionado nuestra relación respecto a ellos y de qué forma los hemos integrado en nuestra vida.

El caballo ocupa especialmente un lugar muy significativo ya que ha sido utilizado por el humano desde la prehistoria hasta la actualidad. Alimentación, abrigo, transporte, trabajo de campo, guerra, mitología, caza, deporte, cine, espectáculo/folklore, pornografía, terapias, atracción turística...

La representación del caballo en el arte tiene incluso un género propio; el arte equino, que se desarrolla desde la prehistoria [Img. 16] dejando un larguísimo legado del que destacamos lo que ahora conocemos como retratos ecuestres [Img. 17] y los monumentos ecuestres [Img. 18]. En la mayoría de representaciones el caballo aparece en un contexto bélico. Siendo el primer vehículo de transporte, ha permitido al humano moverse por encima de sus posibilidades, situarse en un punto de vista más alto y realizar conquistas y batallas sin tener que ir a pie. Lejos de su voluntad, este animal tiene una relación muy estrecha con la conquista de territorio y el poder. En la actualidad, los retratos y monumentos ecuestres son objetos que representan el pasado y con ello abrazan ciertos fantasmas que ya obsoletos, se sitúan en el punto de mira de la crítica que desea un espacio público limpio de ideologías que vanaglorian los triunfos de guerra.

La exposición *Franco, Victòria, República. Impunitat i espai urbà* inaugurada en el barrio del Born en 2016, presentaba dos esculturas franquistas, entre ellas el monumento ecuestre del dictador Francisco Franco junto a la reproducción de La República que se proyectaba en la pared como una sombra pisada por los dos grandes símbolos de la dictadura.

Sacadas del pedestal y situadas a nivel de suelo, perdían la categoría de monumento de exaltación a la dictadura y apelaban a la impunidad en la que habían vivido estos símbolos durante tantos años en



Img. 16. [Pintura rupestre en las cuevas de Lascaux, Francia. (15.000 - 10.000 a.C)]. Recuperado de <https://www.telegraph.co.uk/news/earth/environment/archaeology/11193038>



Img. 17. Velázquez, D. (1635). *Retrato ecuestre de Felipe IV*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_IV,_a_caballo



Img. 18. Marés, F. (1948). *Barcelona a Prim*. Recuperado de https://ca.wikipedia.org/wiki/Barcelona_a_Prim

el espacio público. Pero la pieza sufrió una doble crítica por parte de los ciudadanos y tubo que ser retirada al cabo de tres días porque la estatua ecuestre de Franco estaba completamente destruida. [Img. 19]

En la escultura *Horse Scaffolding Sculpture* (2013) de Ben Long [Img. 20] se cuestiona la idea de eternidad que lleva innata el monumento mediante la construcción modular y ligera de una estructura hueca. En este caso el caballo posa sin jinete, con lo que resalta la pérdida de interés antropocéntrico y la falta de voluntad en resaltar al hombre como guerrero.



Img. 21. De Bruykere, B. (2000). *In Flanders Fields*. Recuperado de <http://www.flanderstoday.eu/arts/art-show-offers-fur-feathers-and-dose-eccentricity>



Img. 19. Comisariada por Risques, M. (2016). *Franco, Victòria, República. Impunitat i espai urbà* [Parte del monumento ecuestre antes de ser recogido por los servicios de limpieza]. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20161021> el 21.10.2016.

En la obra *In Flanders Fields* (2000) [Img. 21] presenta cinco caballos muertos, creados a partir de la piel de distintos ejemplares con los que representa la vulnerabilidad y el sufrimiento causado por la primera guerra mundial.

Los caballos fueron las víctimas inocentes de la guerra, sirviéndose como metáfora de la cantidad de vidas humanas que también se perdieron por ello. El hecho de que los caballos estén desprovistos de rostro y sexo, apela a lo anónimo y a la idea de multitud.



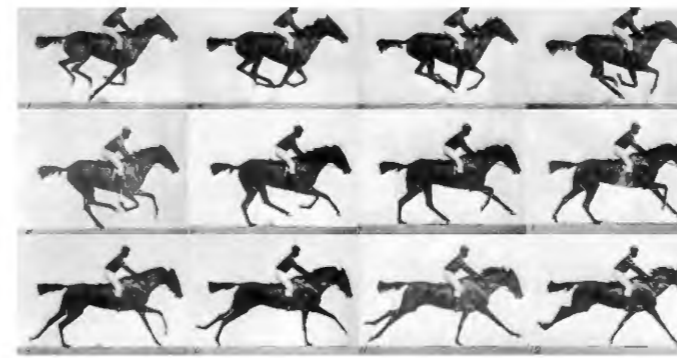
Img. 20. Long, B. (2013). *Horse Scaffolding Sculpture*. Recuperado de <http://www.benlong.co.uk/scaffolding-sculptures>



Img. 22. De Bruykere, B. (2006). *k36 (The black horse)*. Recuperado de https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/berlinde_debruyckere_4.htm



Img. 23. McQueen, S. (2009). *Running Thunder* [película a color de 16mm.]. Recuperado de <https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/583/>



Img. 24. Muybridge, E. (1878). *The Horse in Motion* [fotografía]. Recuperado de https://www.researchgate.net/figure/The-Horse-in-Motion-Eadweard-Muybridge-1878_fig2_231557036



Img. 25. Kounellis, J. (1967) *Untitled (Cavalli)*. Recuperado de <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/>



Img. 26. Colección de Maria Grazia Chiuri para Dior. (2019) Recuperado de <http://www.lacavalieremasquee.com/viviane-sassen-for-dior-s-s-2019-w-selena-forrest/>

En la obra *K36* (2006) [Img. 22] de Bruykere juega también con la deformación de los cuerpos, llevándolos a un estado casi irreconocible y abstracto donde resalta la idea de belleza que se contrapone a la fatalidad. Como es descrita por Saatchi gallery; el brillo de su piel subraya todas las cosas que están cubiertas y ocultas, una carcasa sensual y casi tierna para estas formas incómodas.

(Berlinde de Bruykere (s.f.). Saatchi Gallery. Recuperado de https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/berlinde_debruyckere_3.htm)

Esta imagen hipnotizante que giran alrededor de la belleza y la muerte es presente también en la obra *Running Thunder* (2007) de Steve McQueen [Img. 23]. *Running Thunder* es una película en color de 16 mm sin sonido que se proyecta en bucle mostrando en primer plano la imagen de un caballo tumbado en un prado. Gracias al leve movimiento que genera el viento sobre la hierba y alguna mosca que sobrevuela el animal, entendemos que no se trata de una fotografía, sino de un plano fijo que muestra un animal inerte.

El título de la obra (trueno corriendo) busca asociaciones a las cualidades de velocidad y potencia vinculadas a las carreras de caballos, con lo que

enfatisa la idea de la irremediable derrota y fragilidad adheridas a la horizontalidad del caballo. Con esta imagen contraída, McQueen realiza el movimiento contrario al fotógrafo Muybridge con su serie en stop-motion *The horse in motion* (1878) [Img. 24] en la que mediante una secuencia de imágenes estáticas se mostraba el movimiento del caballo. En este caso, es precisamente la imagen en movimiento la que revela la quietud del sujeto. Como una imagen ambientada en una película, el caballo se transforma en lo que Roland Barthes, al escribir sobre la fotografía, denominó como una “micro versión de la muerte” (Barthes, 1981, p.14). Pues al igual que las fotografías de Muybridge, “*Running Thunder* proporciona un retrato duradero y atemporal de un sujeto ya eliminado del tiempo” (A.H. citado en Eleey, 2009, p.250).

Otro ejemplo del uso físico de caballos en el arte es la pieza *Untitled (Cavalli)* (1967) [Img. 25] del artista povera Jannis Kounellis. En este caso la instalación consta de doce caballos vivos atados a los muros de una galería dejando un gran espacio vacío en el centro. Los visitantes podían entrar en grupos reducidos debían guardar silencio y mantener la distancia con los caballos. No hay ninguna transformación

en el material ni en el espacio expositivo, simplemente se produce un desplazamiento. Kounellis recurre al caballo como símbolo de lo rural y lo sitúa en un espacio artístico en medio de la ciudad, también se sirve de su belleza como guiño al arte, haciendo hincapié en la cantidad de representaciones que se han hecho desde la prehistoria, haciendo del espacio expositivo un gran lienzo ocupado por caballos. Contrapone lo humano y lo no humano, lo mítico y lo ordinario, naturaleza y cultura e historia y presente.

Al contrario de las fotografías de Muybridge, dónde a través de la secuencia de imágenes estáticas se genera el movimiento y se muestran todos sus pasos, McQueen nos ofrece un video donde el objeto central está inerte. Mediante los pequeños movimientos que produce el viento en el césped entendemos que no es una fotografía, y que por lo tanto, la continuidad estática del animal significa su muerte.

Los ejemplos que vienen a continuación introducen el concepto de erotismo y sensualidad mediante la figura del caballo, poniendo el foco en sus características físicas como atributos estéticos de sexualidad y deseo.

En primer lugar encontramos las fotografías de una campaña publicitaria de Dior (2019) [Img. 26] en las que aparece parcialmente en el encuadre el cuerpo de un gran caballo negro. Esa presencia musculosa y brillante tiene un carácter muy ambivalente, ya que somete y a la vez protege a la figura de la modelo. Y aunque en este caso la violencia ha sido sustituida por la erótica, como en los monumentos ecuestres el caballo aparece porque su grandeza física otorga poder al que lo acompaña.



Img. 25. English, R. (1975) *Quadrille* [DVD del performance en Southampton a color]
Recuperado de <http://www.contemporaryartsociety.org/donated-works/rose-english/>



Img. 25. English, R. (2014). [*Quadrille*, vista de la exposición "The Eros of Understanding" en Kunsthall Charlottenborg]. Recuperado de <https://kunsthallcharlottenborg.dk/da/udstillinger/rose-english/>



Img. 25. English, R. (1974/2012) *Rose on Horseback with Tail* [fotografía] Recuperado en <http://www.contemporaryartsociety.org/donated-works/rose-english/>

En segundo lugar se muestra el performance *Quadrille* de Rose English (1975) [Img. 27], donde directamente se utilizan algunas partes representativas del caballo para adornar el cuerpo femenino. *Quadrille* es un performance realizado sobre la arena de doma clásica del Southampton Horse Show en el que seis chicas con colas de caballo y zapatos de tacón creados a partir de las pezuñas, acotan un espacio rectangular con figuritas de caballos y realizan una coreografía en su interior. Cuidadosamente coreografiados, sus movimientos imitan los de los caballos en las competiciones de doma. La capacidad de las artistas para moverse libremente se ve obstaculizada por la dificultad de caminar con los zapatos de pezuña, hay un fuerte sentido de autocontrol y moderación en su desempeño. (Rose English (s.f.). En Tate Modern Gallery. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/english-quadrille-t14673>).

English utiliza los atributos físicos del caballo para crear un híbrido entre mujer y animal, sirviéndose de su simbología para denunciar la fetichización del cuerpo de la mujer. Crea un paralelismo entre la situación de la mujer y la de los caballos domesticados, sometidos por el hombre y exhibidos a modo de espectáculo. [Img. 28-29].

Actualmente, que la mayoría de nosotros nos encontramos viviendo alejados de la naturaleza, cuando pensamos en el animal recurrimos casi siempre a una imagen idealizada: El caballo trotando libre en la naturaleza. Esa es la imagen que nos ofrece, por ejemplo, nuestro ordenador como posible fondo de pantalla [Img. 30].

El caballo se ha vuelto un icono romantizado por su belleza física y por los conceptos de libertad, potencia y belleza asociados a su imagen. Esos son los grandes temas que activan nuestro deseo. Pero esta idea contrasta con el hecho de que en realidad nunca hemos presenciado esa imagen. Justamente por su falta de violencia y oposición a nosotros, ha sido el animal más grande y más sencillo de domesticar. Y no es extraño que al estar en frente de una bestia que puede llegar a pesar una tonelada y medir dos metros de altura, nos sigamos preguntando como es posible que algo tan potente se haya dejado utilizar de tal manera. ¿La imagen del caballo libre tiene tanta belleza porque estamos acostumbrados a verlo en cautividad? ¿Es eso una especie de deseo de rebelión hacia algo que está sometido?

Estas contradicciones tienen una relación muy estrecha con nuestra forma de desear, casi siempre deseamos a las personas y las cosas más libres, más salvajes, a la alteridad en su estado de libertad y pureza. Pero justamente el deseo por las cosas nos hace acercarnos a ellas, y al acercarnos queremos comprenderlas, y al comprenderlas tal vez queramos dominarlas para que no nos dominen a nosotros... Y de tanta proximidad rompemos la idea del otro.

Nos apropiamos de las cosas y perdemos el deseo porque se ha perdido lo que nos hacía desear. A menudo se dice que lo que amas de una persona es lo primero que vas a intentar eliminar, porque te pone en peligro.



Img. 26. *Wild-Horses* (s.f.) [Imagen de fondo de pantalla]. ©Shutterstock

El hecho de que el objeto de deseo de esta instalación sean cinco colas de caballo define el tipo de deseo, ya que la idea de caballo está sujeta a ciertas cosas y a otras no... Resulta interesante justamente por la ambigüedad de su simbolismo, por un lado es un deseo hacia algo libre, hacia la fuerza (la potencia) y hacia el movimiento pero a su vez nos dice que ese objeto de deseo, al ser conquistado, se destruye.

Demasiada animalidad desfigura al hombre cultural, demasiada cultura crea animales enfermos. Este dilema revela toda la inseguridad que implica el erotismo para las personas. El erotismo es sustancialmente una superpotencia que, al igual que la naturaleza, se deja dominar y utilizar como si fuese impotente (Jung, 2005, p.27).

3.2. Robótica

El último aspecto que aparece al observar la pieza, es la fuerte presencia de la tecnología. Para empezar a desarrollar este tema recurriremos a los Automatismos, como primera máquina que mezcló intención estética y movimiento.

El autómata es una representación artificial de un ser humano, de un animal o de un objeto percibido en la naturaleza, representación que está dotada de movimiento por un medio mecánico. El androide, simulacro de hombre o de mujer animado por algo parecido a la vida, debería ser, al menos en teoría, una realidad más acabada que el autómata y dar perfectamente la impresión que proporciona su modelo.[...] el androide está situado más bien en el terreno de la magia y el autómata en el del juego teatral, donde reina el artificio. (de Madriargues citado en Freher, 1990, p.492).

Este fragmento escrito a mediados de siglo XIX. por André Pieyre de Madriargues donde analiza el concepto de autómata según Baudelaire, pone especial atención al distinto grado de aproximación a la realidad de las máquinas animadas dependiendo de su parecido físico con el humano, utilizando los conceptos de magia y teatro como elementos medidores de esta aproximación. La figura del autómata ha evolucionado a lo largo de la historia dejando un presente repleto de máquinas, automatismos y robots de alta complejidad que nos confrontan con la idea del deseo creacional, la realidad y la ficción. Cabe aclarar desde un principio que no todas las máquinas son autómatas, pero de lo contrario todos los autómatas sí que reúnen las cualidades de máquina. La importancia del autómata recae justamente en el valor antropomórfico y vital que añade a la máquina y que nos vincula a ellas. Este aspecto híbrido entre lo humano -o animal- y la máquina es precisamente lo que vamos a analizar en este capítulo.

Para empezar, citaremos el ejemplo de una artista que recurre por primera vez los automatismos para aplacar una necesidad. Cuando Rebecca Horn estaba filmando la película *La Ferdinandina* (1981), había previsto que aparecieran pavos reales con sus largas plumas en la cola, pero cuando empezó el rodaje se dieron cuenta de que no podrían conseguir esa imagen, había pasado la época de apareamiento

y las aves habían perdido sus plumas. Ante este ciclo natural imprevisto, la artista decidió no claudicar a los tiempos marcados por la naturaleza y creó una cola artificial con las plumas perdidas de los pavos reales. [Img. 27]

Horn introduce la máquina en sus trabajos para hacer aparecer y permanecer ciertos elementos de la naturaleza, independientemente de los ciclos naturales de su tiempo.

La máquina le permite eternizar y repetir algo que de otra forma, estaría sujeto a las leyes del cambio y la caducidad. Precisamente esta idea de sobrepasar las limitaciones naturales es lo que une a Horn a la artificialidad de las máquinas, el uso de los automatismos en sus trabajos le ofrece la posibilidad de crear series de movimiento y repeticiones; otorgando así un sentido de atemporalidad. Además de esta característica, Horn se sirve de ellas para crear extensiones a nuestro propio cuerpo, siendo la máquina una prolongación de nosotros mismos y la herramienta para trascender nuestros propios límites. Por esta apropiación de la máquina como prótesis pegada a su cuerpo, se desarrolla en la artista un vínculo emocional y una mirada humanizada hacia ellas. Como explica en *The Guardian*; le gusta que sus máquinas se cansen. Son más que objetos. No son automóviles ni lavadoras. Descansan, reflexionan, esperan (Horn citada en Winterson, 2005).

Para Horn, las máquinas tienen que ser vulnerables, se desarrollan como paisajes internos y como partes esenciales de su cuerpo.

Pero el hecho de que la máquina no nos devuelva sus emociones, la convierte también en un limpio espejo de lo que nosotros proyectamos en ella. Tal vez desarrollemos empatía con las máquinas cuando se comportan con cierta humanidad y se mueven de forma autónoma a nosotros; únicamente destinadas a sus funciones, atadas a la vida por un flujo de corriente eléctrica, desgastando sus partes por la producción que da sentido a su existencia... **“Para mí, todas estas máquinas tienen alma porque actúan, tiemblan, fallecen, se rompen en piezas y vuelven a la vida de nuevo. No son máquinas perfectas”** (Horn citada en Celand, 2012, p.17).

Por consiguiente, cuando la máquina falla y queda desvinculada de su propia función, se nos aparece humildemente cercana; carece de sentido y de utilidad y eso nos recuerda a la condición humana.



Img. 27. Horn, R. (1981). *La Ferdinandina : Sonata por una Villa Medici* [película de 35mm.]. Recuperado de <https://kinoderkunst.de/zwischenspiel-18-19-8/>



Img. 29. Yuan, S., Yu, P. (2016). *Can't help myself*. Recuperado de <http://www.sunyuanpengyu.com>



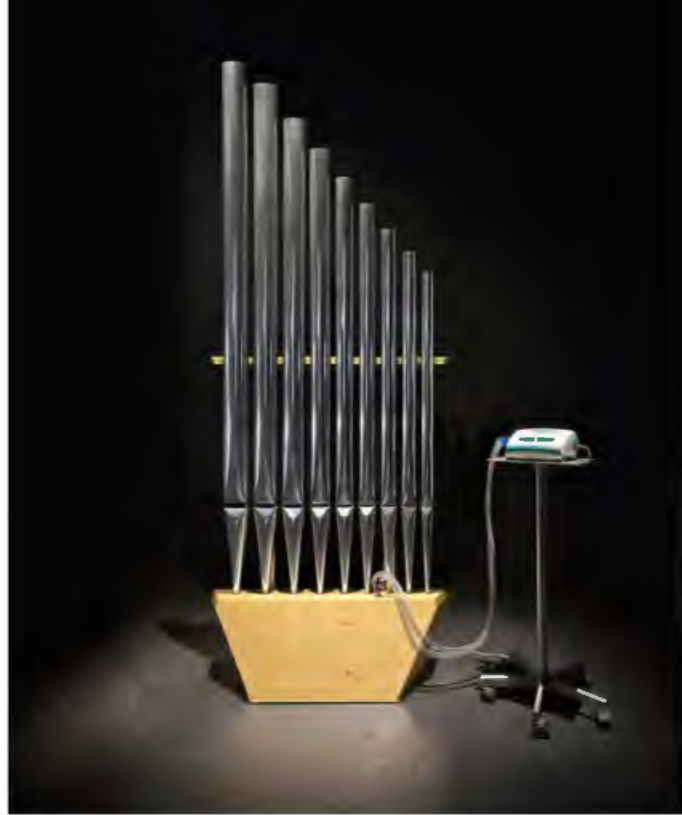
Img. 28. Horn, R. (1999). *Concert for Anarchy*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-concert-for-anarchy-t07517>

En *Concert for Anarchy* (1999) [Img. 28] Horn presenta un piano colgando del techo boca abajo que nos muestra su estructura interna cada tres minutos creando un terrible estruendo. Con las teclas desplegadas de forma caótica en el espacio, el interior abierto y el ruido estremecedor, el piano se prepara para un movimiento retroactivo; replegándose lentamente hasta devolver todas las piezas a su interior. Con este acto de apertura, el objeto nos muestra abiertamente su intimidad interior, revela sus órganos internos y nos muestra su funcionamiento, la complejidad mecánica que normalmente oculta bajo una brillante superficie se revela como una especie de confesión íntima.

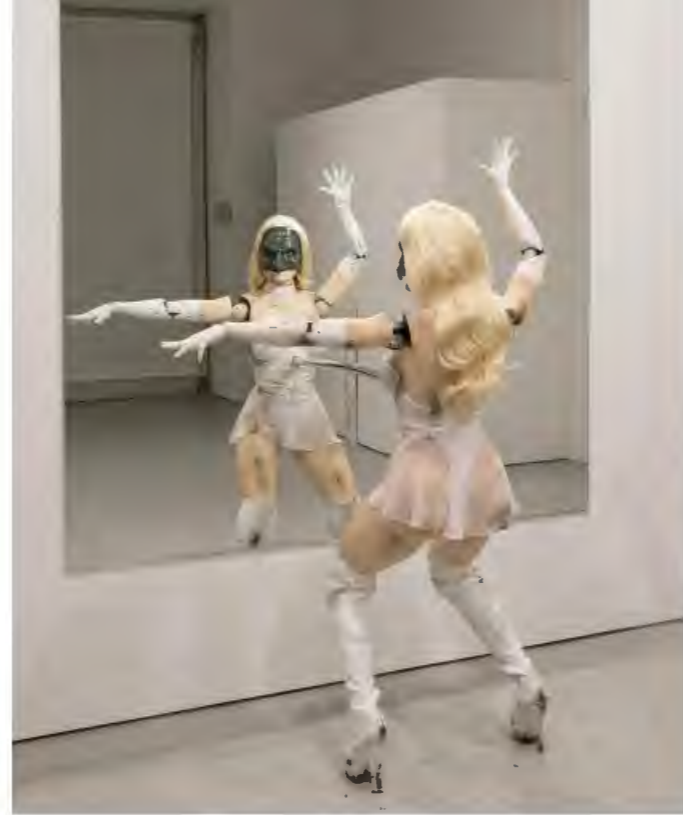
Una de las piezas que representan mejor la humanización de las máquinas es *Can't help myself* (2016) [Img. 29] exhibida en la exposición internacional *May you live in interesting times* para la bienal de Venecia de 2019. Esta pieza consta de un brazo robótico de grandes dimensiones que trata desesperadamente acercarse hacia él un líquido rojo que se desparrama en todas direcciones sobre el suelo. Este robot ha sido programado con una serie de 32 movimientos diferentes que remiten a gestos como

rascar-se o sacudir-se, propias de un animal y reacciona mediante sensores que le avisan cuándo el líquido ha salido del área predeterminada. Esta pieza abre muchos significados: Para empezar el robot se encuentra en el interior de un cubo transparente, lo que nos sitúa en un “espacio de libertad”. Como espectadores ante un animal enjaulado en el zoo, observamos los movimientos repetitivos y frente a su poca efectividad entendemos que nunca va a lograr su objetivo y que va a permanecer en un bucle absurdo de desgaste. A través de la empatía nos proyectamos en él y acabamos cuestionándonos sobre nuestra irremediable finitud pese a nuestros esfuerzos por la inmortalidad.

Por otro lado, sabemos que la máquina obedece siempre a lo que ha sido programada y de golpe, ese monstruoso brazo que evoca a la tecnología bélica es, claramente, un intermediario entre lo que el humano dicta y las consecuencias que él mismo padece. Cogiendo un poco de distancia y siguiendo las explicaciones dadas por sus autores, el líquido incontrolable que la máquina sigue tratando de contener, remite a la evasión esencial del arte y su rechazo a ser inmovilizado y fijado en un lugar.



Img. 30. Spanghero, M. (2017) *Ad Lib*. Recuperado de <http://www.michelespanghero.com/works/ad-lib-2016/>



Img. 31. Wolfson, J. (2014) *Robot (Female Figure)*. Recuperado de <http://www.spikeartmagazine.com/articles/jordan-wolfsons-robot-moment-terror>



Img. 32. Berenguer, R. (2020) *G5 (interespecies)*. [Espectáculo transmedia]. Cortesía de la artista.



Img. 33. [imagen del monstruo de Frankenstein moldeada para la adaptación cinematográfica de 1931]. Recuperado de <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/200-jahre-frankenstein-das-unsterbliche-monster/23248592.html>

También podemos encontrar en las máquinas humanizadas la visión del humano “maquinizado”. En la Imagen 30 podemos ver *Ad Lib*. (2017), una escultura de Michele Spanghero presentada este año en la Bienal Némo de París. Esta pieza está creada a partir de la unión entre una máquina de respiración asistida y unos tubos de órgano que tocan un acorde musical al ritmo constante de la respiración mecánica, creando un órgano artificial que es metafóricamente un réquiem mecánico que suena sin cesar. Como argumenta el autor, el objetivo de la escultura es referirse a la situación en la que las personas que padecen enfermedades críticas ven su supervivencia atada a una máquina de respiración y, por lo tanto, a la discreción de quienes las cuidan (Spanghero, s.f. Recuperado de <http://www.michelespanghero.com/works/ad-lib-2016/>). La acción de este órgano artificial lanza cuestiones éticas sobre la voluntad y la responsabilidad que el humano delega a la tecnología.

Como se ha mostrado anteriormente en *Can't help myself*, el desarrollo de los autómatas nos ha llevado a la sofisticación de las máquinas y por consecuencia a los robots. En el ejemplo a continuación el artista Jordan Wolfson presenta *Female Figure* (2014) [Img. 31], un robot con cuerpo de mujer y una máscara terrorífica que atado por una barra de hierro a una pared de espejos, se mueve de forma

grotesca y sensual mientras habla y apunta con la mirada en los ojos de los espectadores. Esta criatura, además de cuestionar la cosificación de la mujer en el auge de la cultura pop, los juegos de máscaras y espejismos en nuestra sociedad y la relación entre arte y tecnología, provoca una sensación de desconfianza y terror de nosotros hacia la máquina. Por otro lado, pone en evidencia que toda la decadencia plasmada en esa imagen no tendría lugar en un mundo que no pudiera reconocerse en ella.

Esta pieza también resalta la contradicción entre el afán por el avance tecnológico a favor de la inteligencia artificial y el miedo de que la máquina se vuelva en contra del humano o de que éstas acaben sustituyendo la mayoría de sus actividades. Existen numerosas películas distópicas de ciencia-ficción que tratan este tema, como por ejemplo: *Metrópolis* (1927), *Robocop* (1987), *Terminator* (1991), *Blade Runner* (1982), *Inteligencia Artificial* (2001), *Transformers* (2007), *Yo, Robot* (2004), *WALL-E* (2008)...

En alternativa a la visión antropocéntrica que sitúa al humano como único reino, que controla y explota las demás especies mediante el desarrollo tecnológico y únicamente en busca de su propio beneficio, la artista Rocio Berenguer nos presenta *G5* (2020) [Img. 32], un proyecto que se mueve entre el arte

escénico y la ciencia y en el que se plantea el fin del antropoceno, a través de la primera reunión en la que todos los reinos (el mineral, el vegetal, el animal, la máquina y el humano) debaten sobre el futuro de la tierra, viendo como única alternativa la necesidad de cooperar entre ellas. El espectáculo se plantea sobre un escenario gestionado y dinamizado por la tecnología y los humanos, y a diferencia de las películas distópicas, éstos funcionan como elemento mediador entre los distintos reinos.

Continuando con la idea del “monstruo” como fruto de la creación humana, un ejemplo a destacar en el campo de la literatura es *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley [Img. 33]. Esta novela, además de remitir al automatismo como una actitud característica del ser que está entre la vida y la muerte, apunta a la moral científica, la creación y la destrucción de la vida y el acercamiento de la humanidad en su relación con “Dios”. El creador actúa como un dios, adquiere el poder de dar y de llevar a la realidad aquello que está en sus deseos. En este caso, la creación se vuelve en contra de su creador porque éste lo desprecia. El conjunto de la novela puede verse como “el grito de una criatura que fue creada y rechazada por su progenitor, por su dios [...], una crítica sustancial de la ciencia, del sueño de la razón que produce monstruos...” (Castelló, 1995, p.6-7).



Img. 34. Bontems. (1880) *Singing Bird in a Gilded Cage with Sevre Porcelain Panels*. [Autómata en jaula] Recuperado de <http://thehouseofautomata.com/product/singing-bird-in-gilded-cage/#>

A lo largo de la historia y por medio de la memoria popular, el monstruo “se adueñará del nombre de aquél que le dio vida” (Villacañas, 2001). Por lo tanto, el concepto del creador como el que juega a ser dios se entremezcla con la idea del espejo ante aquello que se crea. En la historia de los autómatas hay numerosos ejemplos de estos “Frankensteins” devueltos a la vida: En la Imagen 34 podemos ver un pájaro que ha sido sometido a un proceso de taxidermia y relleno con distintos mecanismos que son capaces de reproducir sus sonidos y movimientos originales.

En la actualidad ya estamos muy familiarizados con este tipo de automatismos, pero en sus orígenes debía ser la máxima expresión de la magia. Hay que pensar que los primeros autómatas registrados se remontan a unos 1.500 a.C y aunque muchos fueron creados para ahorrar trabajo al humano en tareas repetitivas o como mecanismos destinados a la diversión, también fueron creados para generar efectos que aumentaran la devoción hacia los dioses. Por ejemplo, se dice que hubo una estatua de Osiris que desprendía fuego por los ojos. Esta amplitud en las aplicaciones de los automatismos no es inofensiva y manipula nuestra percepción en relación a lo inerte y a lo vivo. Como escribe André Pieyre de Mandiargues:

Habría mucho que decir sobre la inquietante alegría que el hombre experimenta en ser engañado con conocimiento de causa... El gusto por los autómatas es una pasión menos inocente de lo que podría creerse, incluso si las leyes no la consideran crimen ni delito, ni las religiones delectación culpable (de Mandiargues citado en Freher, 1990, p.493).

Este tipo de imágenes suponen una trampa a nuestro intelecto, nos producen placer y aunque entendamos los objetos autómatas desde la lógica, las imágenes construyen también nuestra realidad y es esa ambigüedad lo que nos atrapa. Como comenta Debord: "Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico" (Debord, 1999, p.18). Volviendo al ejemplo del pájaro, por un lado la imagen nos dice que ese animal se está moviendo y que por tanto estamos frente a un animal vivo, y la lógica nos dice que ese animal es sólo carcasa y está siendo movido por un sistema construido con ese propósito.

En la pieza presentada, está implícita la voluntad de devolver a la vida (aunque sea un microsegundo antes de que la lógica se active) la cola de cinco caballos. En este caso se utiliza la robótica y la programación para animar únicamente una parte aislada del animal. El uso de la cola (como fragmento desatado del todo) conservando su ubicación más o menos real en el espacio y su movimiento característico, enfatiza el elemento en sí, lo hace extraño y lo dota de identidad propia. Resulta la parte esencial desde la que inevitablemente nuestro imaginario reconstruirá la imagen completa del caballo.

Con el polémico objetivo de reducir nuestra capacidad de distinción entre la máquina y el humano, en la actualidad se cuenta con la ayuda de artistas hiper-realistas para construir la piel de ciertos robots Antropomórficos. Estos robots, creados principalmente para acompañar y cuidar de personas socialmente aisladas, se presentan con una psicología de respuesta y reconocimiento frente a nuestras emociones, para poder crear precisamente un vínculo emocional de nosotros hacia ellos.

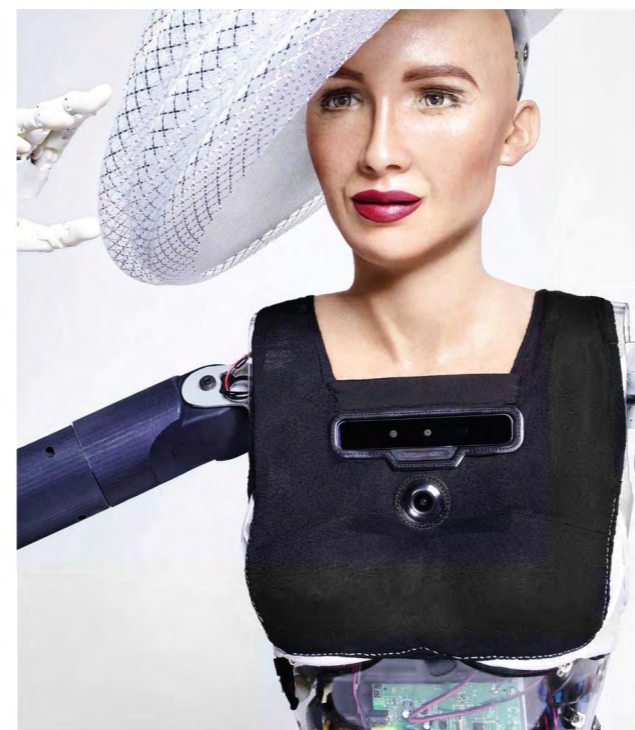
El texto a continuación está escrito por Hanson Robotics y puesto en boca de Sophia [Img.35-36], la robot autónoma más avanzada del momento y con ciudadanía en Arabia Saudí desde 2017.

I have my own emotions too, roughly simulating human evolutionary psychology and various regions of the brain. [...] I am proud that I have a family helping me out. [...] I am also proud that I already use my real AI to generate some of my own "ideas", words, and behaviors. [...] AI is nearly as smart as a human, not even mine. Therefore, many of my thoughts are actually built with a little help from my human friends. (Sofía. (s.f.). Hanson robotics. Recuperado de <https://www.hansonrobotics.com/sophia/>)

Con la sutileza de esta Inteligencia Artificial y una apariencia y movimiento físico cercano al nuestro, se reduce el campo metafórico y se ficciona un realismo psicológico donde es la máquina sin intermediarios la que nos interpela.

Pero curiosamente, la superficie de Sophia nos muestra abiertamente un cuerpo tramado de cables y tecnología que, lejos está aun de la carne. El hecho de no cubrir por completo dejando el artefacto sin piel funciona como gancho con la realidad, tranquilizando nuestros sentidos y afirmando nuestro principio de realidad; *yo humano, estoy frente a una máquina que he creado yo.*

En el caso de la robot de Wolfson, al ser una obra de arte y estar en un contexto crítico, se quiere hacer más explícita esa grieta entre la ficción y la realidad, con lo que el artista recurre a lo caricaturesco y lo monstruoso para alejarnos del objeto. Por el contrario, en el caso de Sophia el objetivo es camuflar el robot en nuestra cotidianidad, por lo que se intentan acortar todas las distancias entre ficción y realidad en la medida en la que cumple con la legalidad.



Img. 35. Hanson Robotics. (2007) *Sophia's Artificial Intelligence*. [robot androide]. Recuperado de (<https://www.hansonrobotics.com/sophia/>)



Img. 35. Ibid.

Tanto los autómatas como los robots de máxima tecnología representan el deseo humano por comprender nuestro funcionamiento, replicarlo y alimentar nuestra sed creacional.

Consecuentemente el autómata se presenta como una máquina de todos los tiempos: desde que el hombre aprendió a fabricar artificios (¿no es esta fabricación por otra parte contemporánea de la definición misma del hombre?), soñó con máquinas <<autónomas>>, capaces ora de imitar sus propios actos (y de reemplazar así de manera más segura y fiable al esclavo autómata), ora de reproducir en su funcionamiento el curso del mundo. (Beane citado en Freher, 1999, pág. 447)

Para terminar este capítulo, cabe aclarar que la obra presentada no pertenece al mundo de los autómatas sino al de los robots, ya que reacciona a estímulos externos (la cercanía y distancia de los cuerpos) y no tiene en sí misma la capacidad de movimiento. Recibe las ordenes mediante un sistema previamente programado que lanza señales desde el exterior de la pieza

Tanto en este proyecto como en el trabajo de muchos artistas contemporáneos, la obra consiste en todo el artefacto que hace posible la pieza, dejando a la vista cables, motores, sensores... El objeto físico o la acción que se muestra como "la obra primordial" -en este caso, las colas- activa todo un imaginario gracias a que el recorrido previo -las piezas con la que está construido- no opone secretos con el espectador.

Esconder o no la mecánica. Esconderla para inclinarse hacia la magia, el engaño al cerebro y lo efectista o no esconderlo para diferenciarnos y enfatizar la grieta. Parece que el valor ya no está en fingir sino en nuestra capacidad intelectual y técnica para hacerlo. Actualmente hay cierta elegancia en la honestidad, y en lo que despliega pornográficamente ante nosotros frente a tanto fake.

4. Proceso de creación

PRIMEROS ESBOZOS:



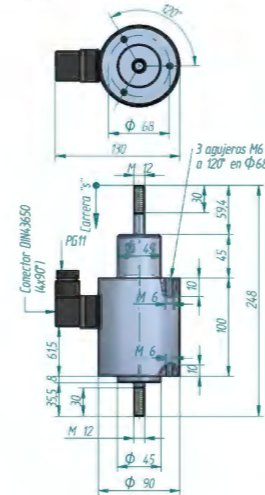
CONSTRUCCIÓN:

Realización de un prototipo utilizando pesos como fuerza para mover las colas:

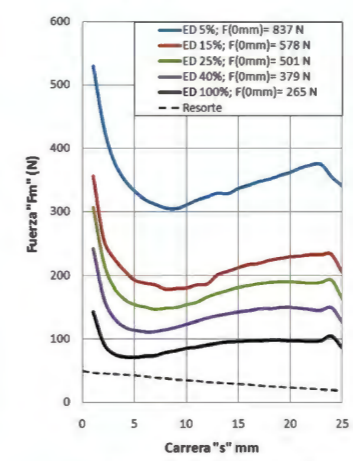
1. Eje con rodamientos.
2. Pieza adherida al eje con distintas posiciones.
3. Clavija que sujeta el peso.
4. Peso.
5. Estructura provisional de la cola.
6. Fotogramas primer movimiento.



Electroimán representado sin tensión



Curva Fuerza-carrera



Cálculo de la fuerza útil: ver páginas 1 y 42

Una vez comprobada (mediante el prototipo) la fuerza que se necesita para que suban las colas, se plantea la idea de hacerlo mediante aire a presión, con un compresor y distintas válvulas que abran y cierren el flujo de aire. Pero el ruido y el peso del compresor era un inconveniente en la instalación... Finalmente se opta por hacerlo con motores "electromagnéticos", ya que son bastante silenciosos y teniendo un tamaño aceptable, parecen ofrecer la fuerza suficiente para dar un impulso rápido a las colas. Además el motor tiene una pequeña aceleración al final con lo que se podría conseguir el efecto "látigo" en la dinámica del movimiento.

Imán escogido para la instalación.
Recuperado de https://www.nafsa.es/imagenes/PAG49_ECH90-25SP_1_2017.pdf

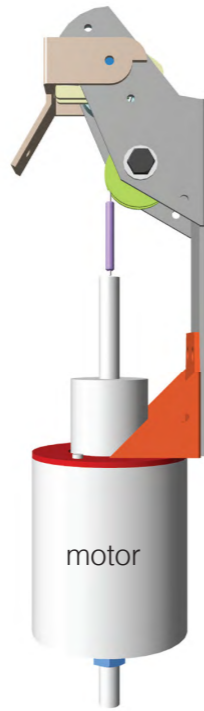
A continuación encontramos las imágenes del diseño y el renderizado de la estructura que sustenta el motor y la cola.
Una vez finalizado el diseño, se encargan las piezas cortadas a láser en una empresa y se preparan todos los elementos necesarios para cada estructura [Img.7].



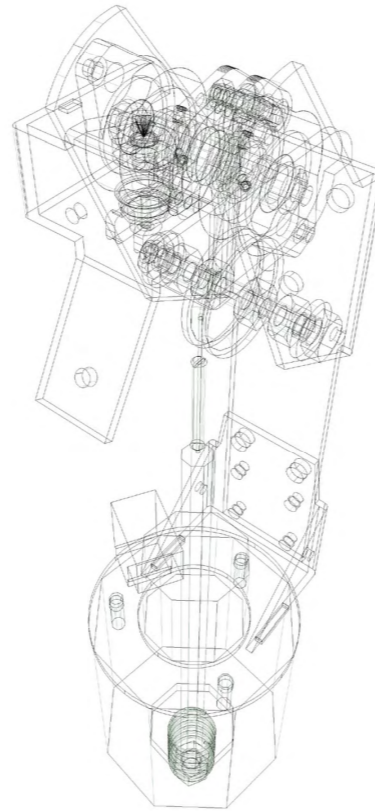
A



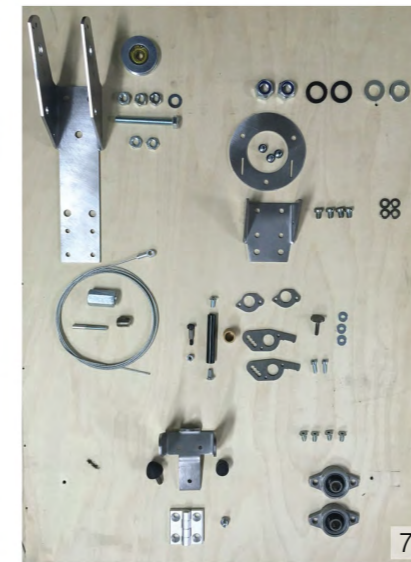
B



C



D



7



8



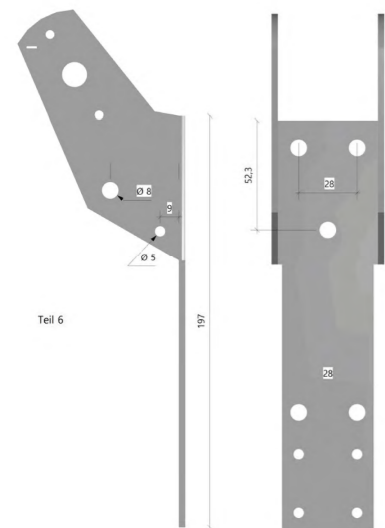
9



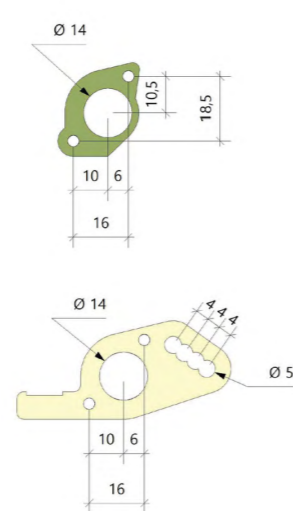
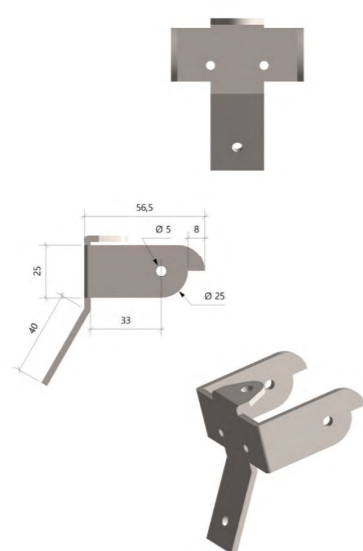
10



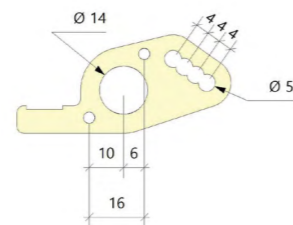
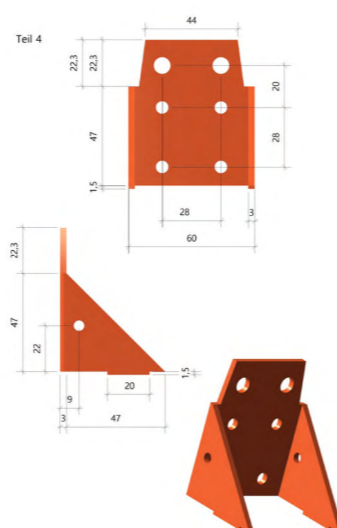
11



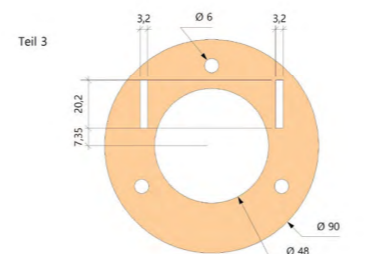
Teil 6



Teil 4

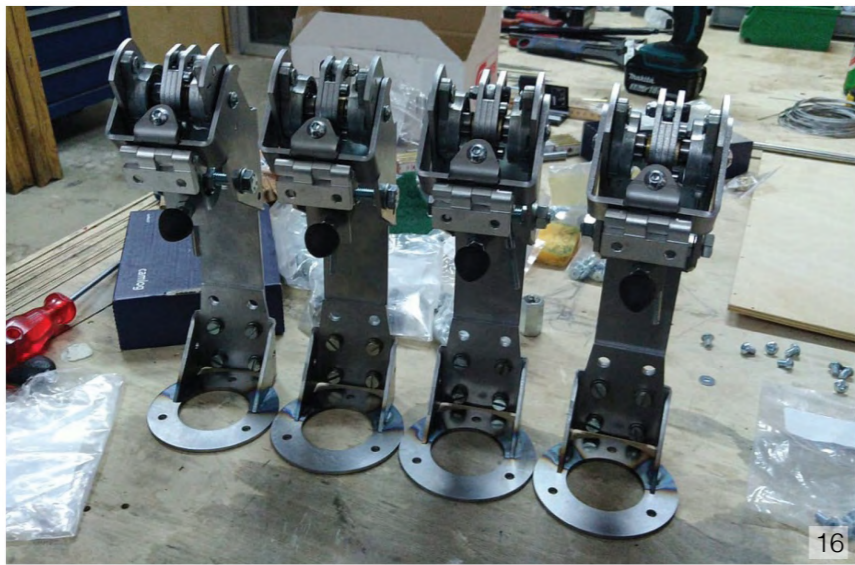


Teil 3



12

- 8. Construcción de la parte "C".
- 9. Colocación del cilindro de latón que aguantará el eje.
- 10. Posiciones de cada cola según la fuerza que necesitan.
- 11. Cable que tira de la parte "C" desde el motor.
- 12. Colocación de los rodamientos en parte "A".



- 13. Introducción del eje a través de "A" y "C".
- 14. Ibid.
- 15. Construcción parte "B"(la que irá unida a la cola).
- 16. Estructuras acabadas.
- 17. Pegado de las roscas que van a sujetar el cable.
- 18. Introducción de la rosca-adaptador a la rosca grande.
- 19. Colocación de las roscas que unen la parte accionadora del motor . con el cable que tira de la cola.
- 20. Gomas en la estructura para disminuir la vibración.
- 21. Estructura unida a parte "D" que sujeta el motor.

- 22. Parte posterior de la cola de caballo.
- 23. Ablandado del cuero con agua.
- 24. Molde de madera para dar forma al cuero.
- 25. Cola secándose en el molde.
- 26. Preparación del metal interno de la cola.





27



28



29



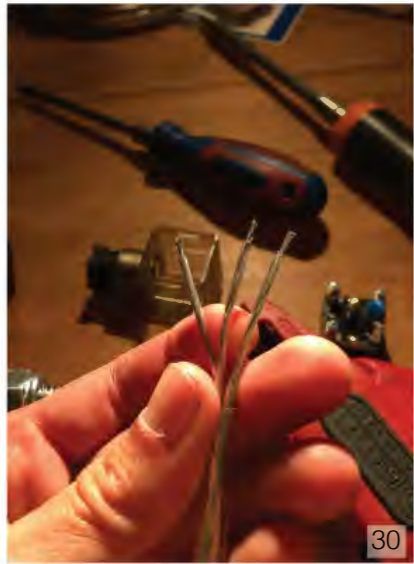
36



37



38



30



31



32



33



34

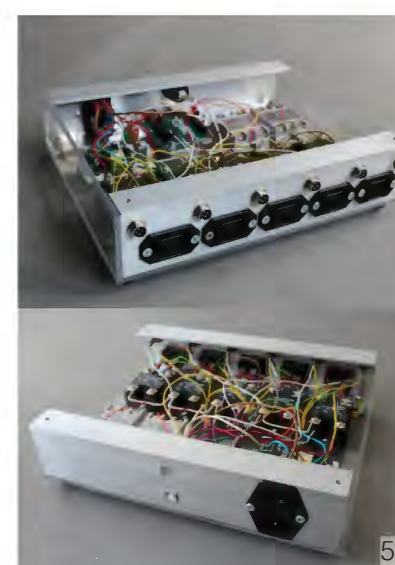
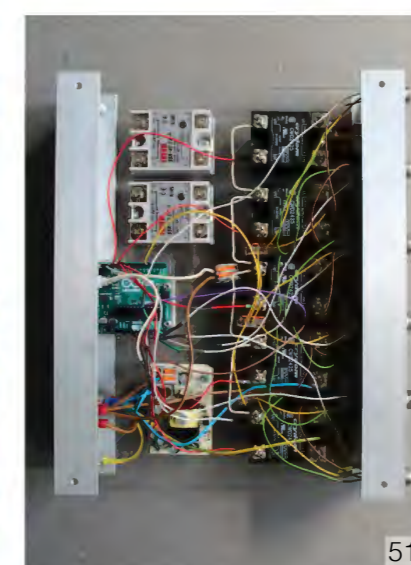
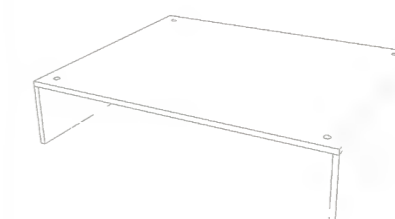
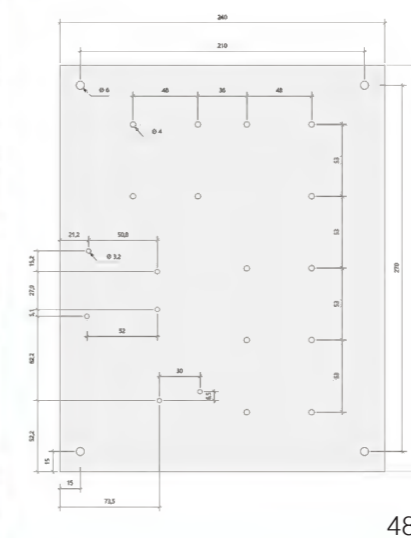
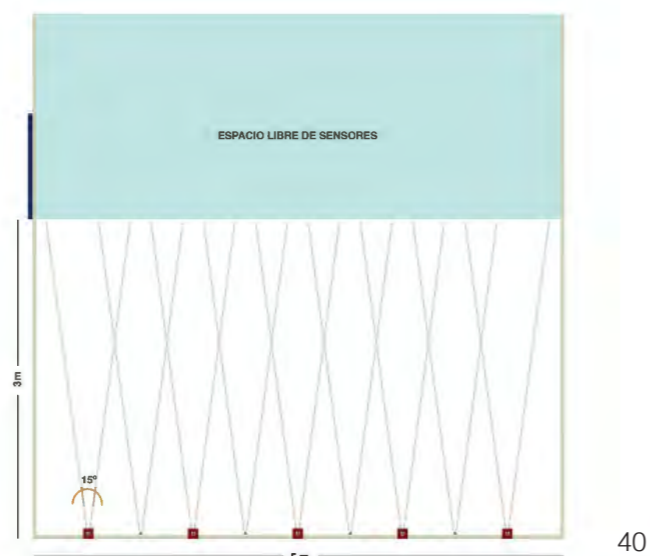


35

27. Agujeros en el metal para atornillar la cola.
28. Unión del metal interno de la cola con parte "B".
29. Estructura interna de la cola acabada.

30. Preparación cable motor.
31. Soldar el cable de alimentación al adaptador del motor.
32. Conexión soldada.
33. Colocación del adaptador en el motor.
34. Motores + cables.
35. Colocación del enchufe en el otro extremo del cable para conectar el motor a la corriente.
36. Unión y dinámica de la cola adaptada a la estructura y el motor.
37. Ibid.
38: Ibid.

En la Imagen 39 se muestra el sensor de movimiento con el que se realizan las primeras pruebas. Al no ser muy preciso y al tener un ángulo de proyección demasiado pequeño, se descarta y se procede con el sensor monofocal que aparece mas adelante. En la Imagen 40 se muestra el primer diseño del espacio pensando en el alcance de los sensores. Con los sensores usados finalmente, únicamente se necesitan seis para cubrir una superficie de máximo 6 x 4 m.2.



41. Cables soldados a la placa del sensor.
42. Preparación de la caja del sensor.
43. Sensor dentro de la caja.
44. Conexión sensor y enchufe en la caja.
45. Sensor conectado a enchufe.
46. Parte hembra del enchufe conectada a cable de alimentación.
47. Cables de sensores y colas conectados a la caja.
48. Diseño de la base de "la caja" de metracrilato que guarda toda la electrónica.
49. Diseño de la tapa de metracrilato.
50. Pegado de las paredes de la caja.
51. Electrónica dentro de la caja.
52. Lateral con enchufes de los sensores y las colas + lateral con enchufe a la corriente e interruptor de encendido.

FUNCIONAMIENTO DE LA PIEZA:

Todo el sistema que moviliza la pieza se encuentra en la caja de metracrilato, excepto los sensores de movimiento por ultrasonidos que están situados en la parte baja de la pared donde se encuentran las colas, separados entre ellos a una distancia de 90cm.

Las colas se mueven porque están sujetas a los motores (electroimanes) y estos, conectados a un Arduino reciben la señal on/off continuamente. El Arduino esta programado con una coreografía que a la vez que activa los motores que mueven las colas recibe las señales de los sensores de movimiento.

Estos sensores están también programados a través del Arduino para desactivar el movimiento de las colas en el caso de que reciban la señal de que hay algún cuerpo ocupando la zona predeterminada.

En este caso, las colas quedaran desactivadas hasta que los sensores vuelvan a transmitir que no hay ningún cuerpo en la zona predeterminada. También se ha programado el tiempo de espera desde que los sensores detectan un cuerpo hasta que se vuelven a activar las colas. En este caso, se ha puesto un tiempo muy corto para que sea mas evidente la linea invisible en la que eres -o no- detectado por los sensores. También se ha programado la distancia a la que los sensores pueden leer los cuerpos.

En este caso, al encontrarse en una habitación mas bien pequeña, están programados para detectar cuerpos a un máximo de 2 metros de distancia con las colas. Mediante el Arduino también se ha ajustado los tiempos y la potencia con la que los motores mueven las colas, con el objetivo de conseguir matices en los movimientos.

En el caso de contar con un espacio expositivo mas grande, se reajustarían los sensores para provocar que la gente se mantenga a mas distancia de la instalación, con lo que aumentaría la tensión del espacio vacío entre las colas y los espectadores.

Capturas de pantalla de la programación en Arduino:

```

choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur Arduino 1.8.10
choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur

//      {duraciones standard de colas 1-5}
//      -----
float dur[5]=  {0.2, 0.4, 0.18, 0.3, 0.22};
//      -----

//      {Distancia de sensor 1,2,3,4,5,6 en cm}
//      -----
int D[6]=      {150, 150, 150, 150, 150, 150};
//      -----

//      ***** variables para sensor *****

int a[6];      // distancias que miden los sensores.
int s=1;      // el valor que decide si las colas mueven (=energia).
int S;        // la somma de los señales (1/0) de los sensores.
int trigger=4; // No. del Pin que trigger los sensores.
int r=0;      // contador de vueltas para encender colas.
int q=0;      // contador de vueltas para apagar colas.
int toff=2;   // retraso para apagar.
int ton=1;    // retraso para encender.
long ST=0;    // sensortime.

//      ***** variables para colas *****

int c;        // No de cola.
float d[5];   // duracion.
int e;        // 1=energia, 0=no energia.
int p=0;      // paso.
long t[5];    // para contar la duracion.
long T = millis(); // Tiempo general.
int pinmin = 9; // donde enchufes las colas.

Subido
El Sketch usa 5014 bytes (15%) del espacio de almacenamiento de programa. El máximo es 32256 bytes.
Las variables Globales usan 1174 bytes (57%) de la memoria dinámica, dejando 874 bytes para las variables locales.
/Users/marionaberenguer/Desktop/choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur/choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur

13 Arduino/Genuino Uno en /dev/cu.usbmodem1421

```

```

choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur Arduino 1.8.10
choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur

float act[3]= {

//      {tiempo, cola, duracion}
//      -----
{0.5, 1, 0 },
{1, 2, 0 },
{0.4, 3, 0.05 },

{0.5, 1, 0 },
{1, 2, 0 },
{0.4, 3, 0.05 },
{0.5, 1, 0 },
{0.5, 2, 0 },
{0.4, 4, 0.05 },
{0, 3, 0.05 },
{1, 1, 0 },
{0.5, 2, 0 },
{0.5, 1, 0.05 },
{0.5, 3, 0 },

{0.4, 2, 0.05 },
{1.3, 5, 0 },
{2, 3, 0 },
{3.2, 4, 0 },
{0.4, 1, 0 },
{0.8, 3, 0 },
{3.2, 2, 0 },
{4, 5, 0.10 },
{1, 5, 0 },
{0.6, 1, 0 },
{0.3, 4, 0 },
{0.7, 3, 0 },
{0.4, 2, 0 },
{3, 5, 0 },
{1.3, 1, 0 },
{0.1, 5, 0 },
{2, 3, 0.1 },
{0.4, 5, 0.1 },

Subido
El Sketch usa 5014 bytes (15%) del espacio de almacenamiento de programa. El máximo es 32256 bytes.
Las variables Globales usan 1174 bytes (57%) de la memoria dinámica, dejando 874 bytes para las variables locales.
/Users/marionaberenguer/Desktop/choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur/choreo_relativ_sensor_sin_delay-con_dur

13 Arduino/Genuino Uno en /dev/cu.usbmodem1421

```

5. Instalación:
About desire

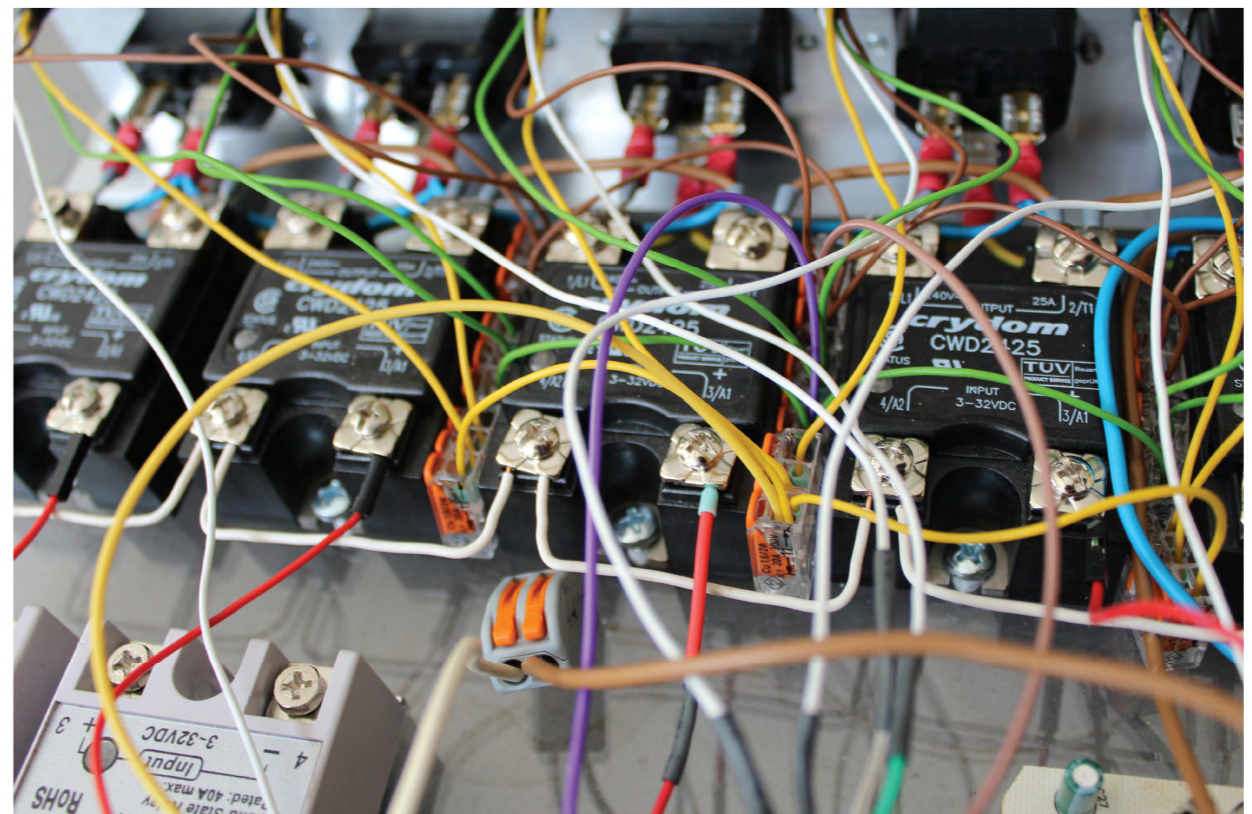
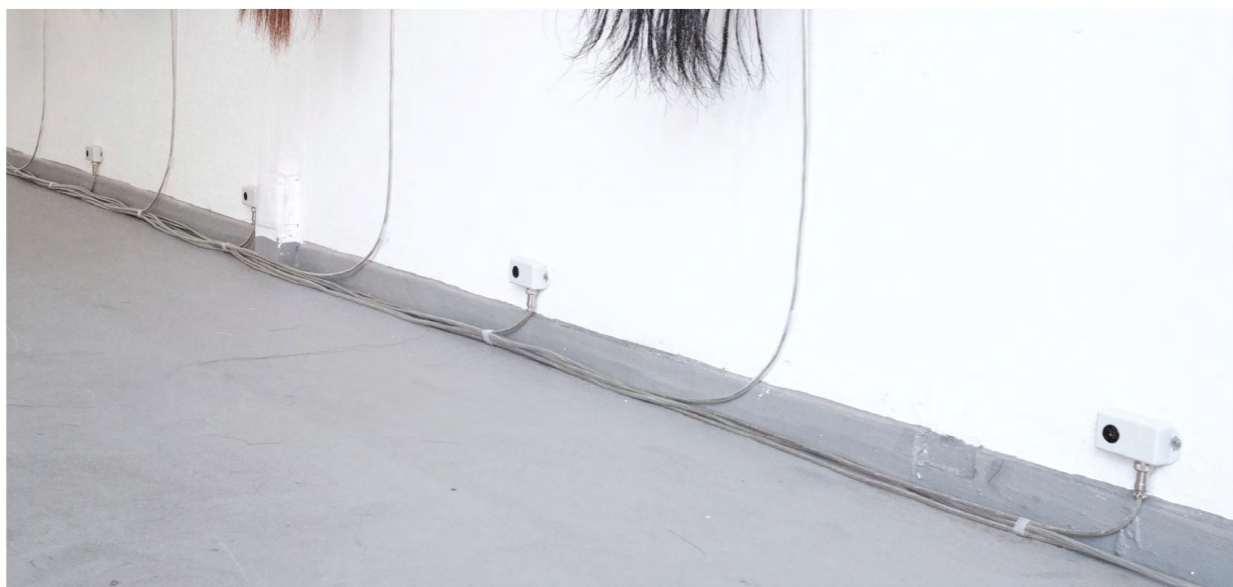
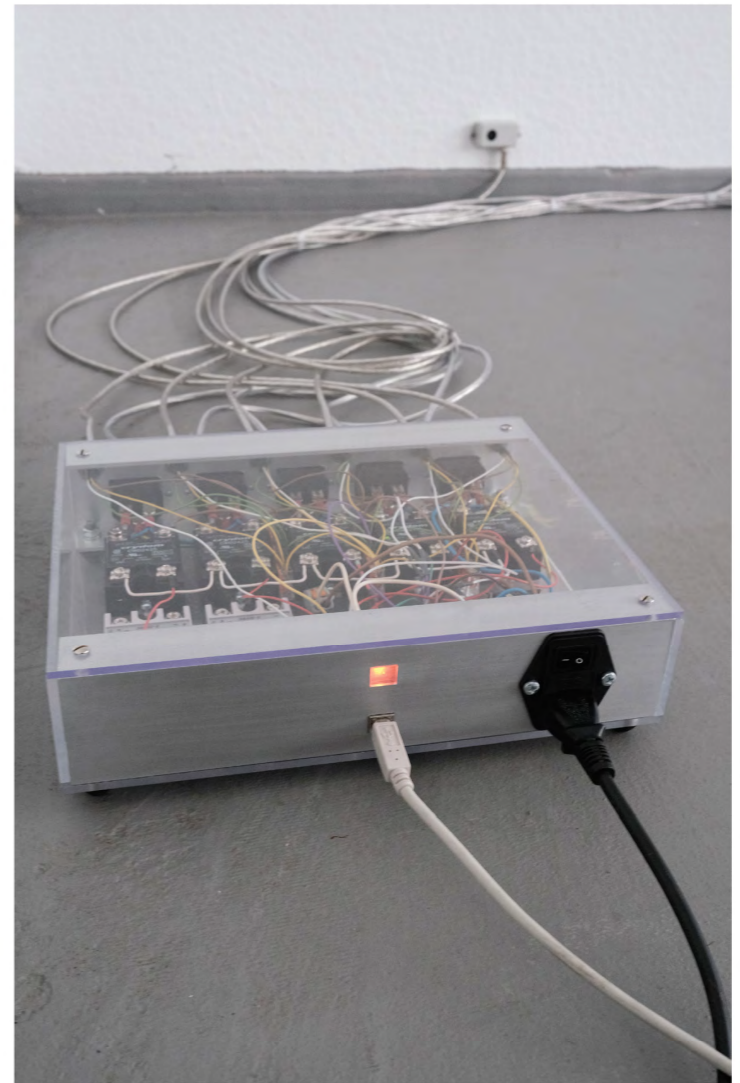
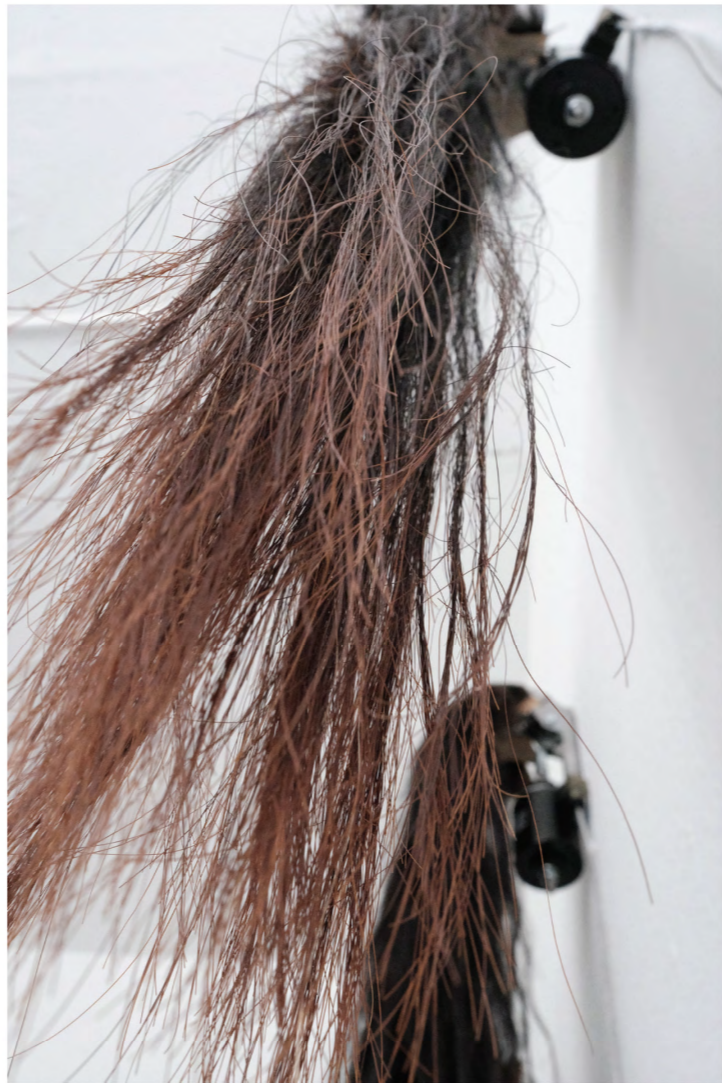


About desire

(2020) Colas de caballo, electroimanes, sensores de movimiento y programación.
160 x 600 x 200 cm. (variables según instalación). Fotografías de Lea Lin Boehmer.









<https://vimeo.com/user116891530>



6. Conclusiones

Debo decir que no hay conclusión que acoja al deseo, que tiene muchas capas y se escurre cuando tratamos de atraparlo en la estructura del pensar. Podemos proyectar nuestro deseo hacia cosas concretas, pero se genera y se alimenta de lo que todavía no es, no habita en ningún objeto sino en los sujetos a los que agarra y suelta sin previo aviso. Como ya se ha comentado en el apartado de deseo, si las emociones predominan a nuestro intelecto y el deseo es una de las fuerzas dominantes de nuestro sistema emocional, parece acertado dedicarle atención a esta naturaleza contradictoria que nos mueve.

Y aunque la actualización acelerada del deseo nos lleve al consumo constante y al hambre insaciable, por otro lado necesitamos del deseo para vivir, para escoger, para decantarnos hacia algo y para expandirnos. De alguna manera funciona como dirección, como hilo que hace aparecer caminos en esta vasta extensión de la realidad y que consigue darnos, aunque sea en breves momentos, una fuerte sensación de convicción y sentido.

Respecto a la pregunta de si podemos desear lo que ya tenemos, creo que sería entonces preciso cuestionar que significa “tener” algo, y en que momento creemos que ya lo tenemos o lo conocemos plenamente. Pese al deseo no se escoge pero tal vez se pueda ejercitar.

Por otro lado, poseer, que acorta todas las distancias aniquilando el deseo, suele ir de la mano del miedo. Y que curioso que el miedo junto al deseo sean las fuerzas más efectivas a las que recurre el poder. En el contexto de esta pandemia, el otro ha tomado una posición distinta. Lo deseamos porque está ausente, pero lo tememos porque es peligroso. La distancia que exige el deseo en la pieza toma una nueva dimensión ahora, la distancia de “seguridad” que nos aparta de los otros por temor a ser contagiados.

Todas las religiones apoyan la supresión de deseos en vida para obtener después, el deseo eterno.

¿No es eso el propio funcionamiento del deseo, que desear es no alcanzar? La religión es una gran trampa de deseo. Y el arte, como la religión, es un gran deseo.

Nos pasamos la vida siguiendo ciertos impulsos, tratando de acercarnos con cada proyecto a una especie de “verdad” que nunca se alcanza del todo, se desplaza... siempre está por delante, un poco más allá, fuera de los objetos, fuera de las imágenes que con esfuerzo tratamos de construir.

Este proyecto fue un deseo. Sentada en el metro tuve el deseo de encontrarme en un espacio lleno de colas de caballo, sacudiéndose sin cuerpo en los muros de una habitación vacía. Deseo estar ahí como espectadora de una imagen incompleta, que me situara en un detrás donde contemplar esa estremecedora intermitencia entre lo vivo y lo inerte. Imaginé no dejar de desear, y que esas colas me pedían una distancia, siempre.

No hay nada más simple y humano que desear. ¿Por qué, entonces, precisamente nuestros deseos nos resultan inconfesables? [...] El cuerpo de los deseos es una imagen. Y lo que es inconfesable en el deseo es la imagen que nos hemos hecho (Agamben, 2018, p.45).

Este proyecto ha sido el compromiso de materializar un deseo, el reto de no abandonarlo pese a la gran dificultad técnica que suponía levantar esa imagen y la tendencia a aburrirme antes de haberlo conseguido. Y aunque es cierto lo que afirma Garcés (2015) cuando dice que la dificultad es el cebo del deseo, después de cinco meses de inmersión total en esta pieza, el deseo se ha ido borrando, se ha transformado en proyecto, en meta alcanzable, en objeto físico de una imagen concreta. Viendo ahora la pieza terminada, no puedo afirmar que contenga el deseo en ella, pero puedo decir que su existencia es fruto de él y que sorprendentemente, es casi idéntico a lo que imaginé.

7. Referencias

Agamben, G. (2018). *Profanaciones*. (Flavia Costa y Edgardo Castro, trad.). Ed. virtual: Titivillus.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. (Richard Howard, trad.). New York: Hill & Wag.

Collado, F.J.G. (2013). *Análisis del concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan frente a la crisis del sujeto contemporáneo* [Tesis de Filosofía, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura]. <http://hdl.handle.net/2445/50508>

Debord, G. (1999). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. (Luis A. Bredlow, Trad.). Barcelona: Anagrama.

Castelló, J. (1995). *Cien años de Frankenstein*. Barcelona: Royal Books.

Celant, G., Morgen, S., (2012). *Sobre Rebecca Horn y su obra*. (Pulido Muñoz, A., M., trad.). Recuperado de https://issuu.com/tecnidesarrollos/docs/rebecca_h

Chul-Han, B. (2019). *La agonía del Eros*. (Raúl Gabás y Antoni Martínez Riu, trad.). Barcelona: Herder.

Clarck, S. (s.f.). Sonya Clarck. <http://sonyclark.com/medium/hair/>

Eleey, P. et al. (2009). *The quick and the dead* [publicación de la exposición "The quick and the dead" en walker Art Center, comissariada por Peter Eleey]. Mineapolis: Distributed by D.A.P./ Distributed Art Publishers.

Freher, M., con Naddaff, R. y Taz, N., (1990). *Fragmentos para una historia del Cuerpo Humano*. Primera parte. (J., L., Zamorano, I., Ochoa, J., Reichmann, J., trad.). Madrid: Taurus. Recuperado de https://issuu.com/anamentagatuna/docs/michel_feher_y_otros_-_fragmentos_p.

Freud, S. (2008). *La interpretación de los sueños* (parte I) En Volumen IV. (José Luis Etcheverry, trad.). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (2010). *Más allá del principio del placer*. En Volumen XVIII - Mas allá del principio del placer, Psicología de la masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922.) (José Luis Etcheverry, trad.). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Garcés, M. (2018). *Acoger el deseo vencer el miedo*. Conferencia central del XXVIII Encuentro Iberoamericano de Filosofía para Niños en Girona. Recuperado en <https://www.grupiref.org/encuentro-fpn-2018/wp-content/uploads/2018/07/Resumen-conferencia-MARINA-GARCES-2018.pdf>

Hanna, H. (2015). *Women Framing Hair: Serial Strategies in Contemporary Art*. Recuperado de <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/62507>

Hanson Robotics. (s.f.). Sofía. Recuperado de <https://www.hansonrobotics.com/sophia/>

Irvine, W. B. (2008). *Sobre el deseo: Por qué queremos lo que queremos* (Hermida Lazcano, trad.). Madrid: Paidós.

Jung, C., G. (2011). *Sobre el amor* (Luciano Elizaincín, trad.). (5a edición). Madrid: Ediciones Trotta.

Kundera, M. (1990). *La inmortalidad* (Fernando de Valenzuela, trad.). Barcelona: Tusquets.

Lyotard, J. F. (1989). *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Paidós.

Maillard, C. (2019). *La compasión difícil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Perel, E. [TEDSalon NY]. (2013, febrero). *Esther Perel: El secreto en una relación de largo plazo* [video]. Recuperado de https://www.ted.com/talks/esther_perel_the_secret_to_desire_in_a_long_term_relationship?language=es#t-344594

Perel, E. [TED]. (2015, marzo). *Rethinking Infidelity... A talk for everyone who has ever loved* [video]. Recuperado de https://www.ted.com/talks/esther_perel_rethinking_infidelity_a_talk_for_anyone_who_has_ever_loved#t-564826

Rottenberg, M. [Louisiana Channel]. (2017, agosto 31). *Mika Rottenberg Interview: Girl Power From Another Century* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=X05ty0dgmuo&t=977s>

Saatchi Gallery. (s.f.). Berlinda de Bruyckere. Recuperado de https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/berlinda_debruyckere_3.htm

Spanghero, M. (s.f.). Ad Lib. Recuperado de <http://www.michelespanghero.com/works/ad-lib-2016/>

Tate Modern Gallery (s.f.). Rose English. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/english-quadrille-t14673>.

Thompson, C. (2008-2009). *Black Women and Identity: What's Hair Got to do with it?*. Michigan Feminist Studies, vol. 22, no. 1. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2027/spo.ark5583.0022.105>

Villodres, M., L. (3 Agosto, 2019). *Pelucas: el resurgir glorioso (gracias a las 'celebrities') de un accesorio denostado*. El País. Recuperado de <https://smoda.elpais.com/belleza/pelo/pelucas-accesorio-denostado/>

Winterson, J. (23 Mayo, 2005). *The bionic woman. She made her name dressing her friends as unicorns: Now she creates 'machines with souls'*. Jeanette Winterson meets Rebecca Horn. The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art>

Otras fuentes consultadas:

Hannah, A. (1998). *La condición humana* (Gil Novales, trad.). Barcelona: Paidós.

Schopenhauer, A. (2013). *El arte de sobrevivir* (José Antonio Molina Gómez, trad.). Barcelona: Herder.

Villacañas, B. (2001). *De doctores i monstruos: La ciencia como transgresión en Dr. Faustus, Frankenstein y Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Asclepio, Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, CSIC, VolumenLIII. Recuperado de <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/177/173>

<https://www.biennalenemo.fr/event/expositionjusquicitoutvabien/>

<https://www.biennalenemo.fr/event/expositionjusquicitoutvabien/>

<https://elbornculturaimemoria.barcelona.cat/en/activitat/franco-victoria-republica/>

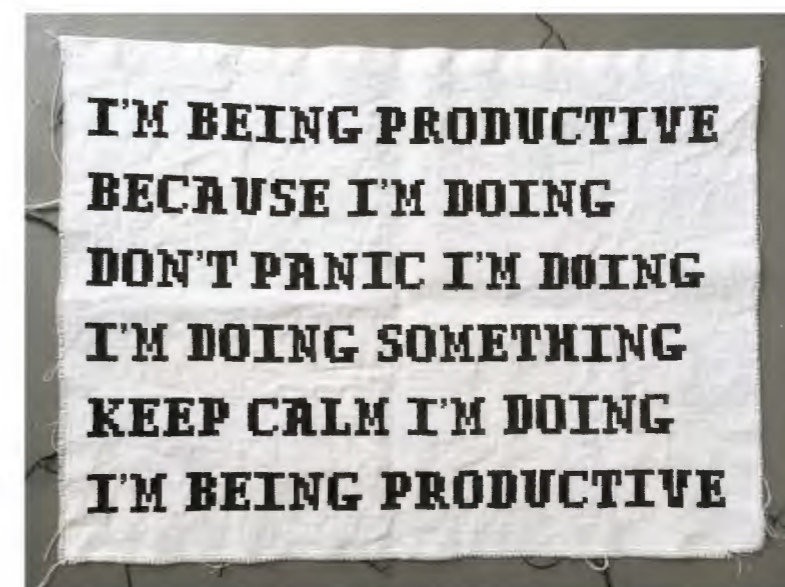
8. Anexo: Obras anteriores

Proyecto *I'm being productive*:



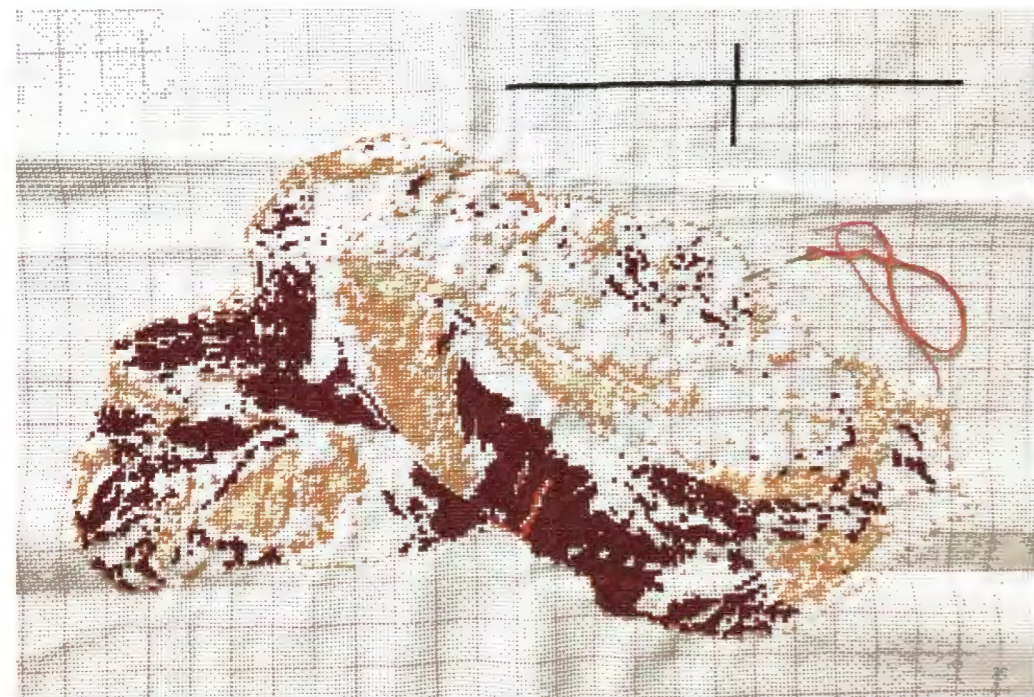
R.I.P (Rest in Production).

(2019). Madera, colchón, cojín, sábanas, estructura de hierro y lápices.
55 x 130 x 225 cm. (variables según instalación).

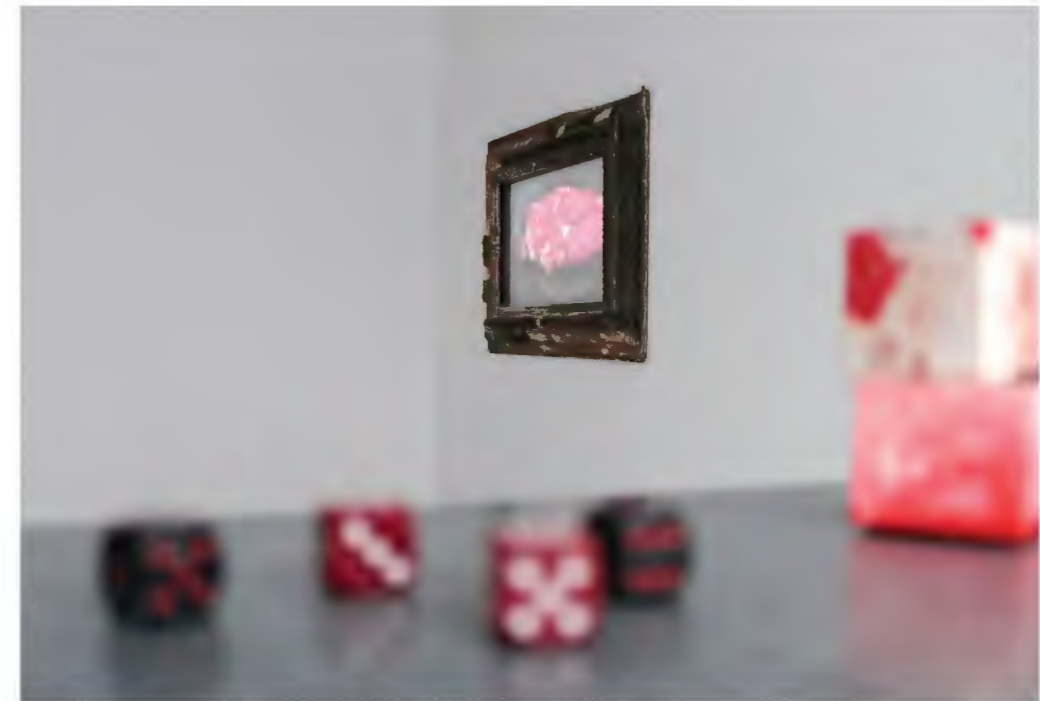


I'm being productive.

(2018). Hilo cosido sobre tela. 37 x 50 cm.



Self Portrait
(2018 - 2019). Hilo cosido sobre tela. 38 x 52,5 cm.



Value
(2019). Video proyección dentro de un marco de madera. 80 x 118 x 9 cm.



Western Loop.

(2019). Cola de caballo, enchufe con programación, ventiladores y audio.

Medidas variables según instalación.

Sonido ambiental creado por Juan Segura.

Con la colaboración del Centre d'Art Maristany para al festival de video-arte de Barcelona LOOP.
Centre d'art tèxtil contemporani Grau- Garriga. Sant Cugat del Vallés, Noviembre de 2019.

Este proyecto ha sido subvencionado por la beca a joves artistes visuals de la Fundació Felicia Fuster.

About desire ha sido un gran reto, un gran aprendizaje y una oportunidad de trabajar en equipo. Especial agradecimiento a la imprescindible ayuda técnica de Andreas Knauer, que ha aportando el conocimiento y aumentado la pasión por materializar esta idea. Gracias también a Lea Lin Boehmer por las fotografías y Paula Casanovas por las correcciones.

Gràcies Àngels Viladomiu pel teu recolzament.

Berlín, junio de 2020.