



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Dpto. de Escultura

A través de nuestro espejo. Una aproximación
multidisciplinar al amor y sus formas de lo personal a lo
político.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Artes Visuales y Multimedia

AUTOR/A: Reyes Caballero, José

Tutor/a: Boj Tovar, Clara

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

A través de nuestro espejo. Una aproximación multidisciplinar al amor y sus formas de lo personal a lo político.



José Reyes Caballero

Dirigido por Dra Clara Boj Tovar

Valencia, julio de 2022

AGRADECIMIENTOS

sin la confianza y la paciencia de mi madre y de mi padre,
sin el apoyo cariñoso, tierno y constante de Pedro,
sin el interés y la compañía de Marina Pastor desde el principio,
sin la guía e influencia de mi tutora Clara Boj,
sin todas las amigas y compañeras que han compartido sus conocimientos y
puntos de vista,
sin todas las personas anónimas de internet que dedican tiempo a resolver los
problemas de los demás
y sin las canciones inspiradoras de Joni Mitchell, Lana del Rey y Taylor Swift,
este trabajo no existiría

Gracias.

RESUMEN

Reflexiones desde la práctica artística multimedia sobre el concepto del amor en la contemporaneidad occidental. Con una perspectiva queer, este trabajo plantea la indagación emocional a través de la experiencia artística como estrategia activista frente a las formas de hacer del patriarcado neoliberal. Esta memoria introduce el concepto del amor desde distintas teorías críticas y presenta un conjunto multidisciplinar de propuestas artísticas elaboradas a partir de datos personales y colectivos generados en el espacio de internet, como herramienta para reflexionar sobre la memoria subjetiva y su papel en el desarrollo de los afectos.

Palabras clave: AMOR - ARCHIVO DIGITAL - IMAGEN - MEMORIA - MULTIDISCIPLINAR - QUEER

ABSTRACT

Reflections based on multimedia artistic practice on the concept of love in the contemporary western world. With a queer perspective, this work proposes emotional enquiry through artistic experience as an activist strategy against the ways of doing of the neoliberal patriarchy. This memoir introduces the concept of love from different critical theories and presents a multidisciplinary set of artistic proposals elaborated from personal and collective data generated in the internet space, as a tool to reflect on subjective memory and its role in the development of affections.

Keywords: LOVE - DIGITAL ARCHIVE - IMAGE - MEMORY - MULTIDISCIPLINARY - QUEER

RESUM

Reflexions des de la pràctica artística multimèdia sobre el concepte de l'amor en la contemporaneïtat occidental. Amb una perspectiva queer, aquest treball planteja la indagació emocional a través de l'experiència artística com a estratègia activista enfront de les maneres de fer del patriarcat neoliberal. Aquesta memòria introdueix el concepte de l'amor des de diferents teories crítiques i presenta un conjunt multidisciplinari de tres propostes artístiques elaborades a partir de dades personals i col·lectius generats en l'espai d'internet, com a eina per a reflexionar sobre la memòria subjectiva i el seu paper en el desenvolupament dels afectes.

Paraules clau: AMOR - ARXIU DIGITAL - IMATGE - MEMÒRIA - MULTIDISCIPLINÀRIA - QUEER

ÍNDICE

0. Introducción.....	8
0.1. Límites de la investigación.....	10
1. Objetivos.....	11
2. Metodología.....	12
3. Marco Teórico.....	14
3.1. ¿Desde dónde el amor?.....	14
3.1.1. Un cimiento heterosexual.....	14
3.1.2. El amor: su pensamiento y construcción.....	17
3.1.2.1. Lo personal (sufrir por amor) es político.....	24
3.1.2.2. Vueltas y vueltas. Entre el amor y la violencia....	26
3.1.3. Intimidad: breve recorrido del adentro y el afuera.....	32
3.1.3.1. Apunte: Heridas por la misma flecha.....	37
3.2. La realidad en duda.....	39
3.2.1. Restos de fotografía.....	39
3.2.2. Deshojando la margarita: realidades otras, realidades virtuales.....	45
4. Marco Referencial. Estrategias artísticas y activistas.....	48
4.1. De lo íntimo, el amor y el archivo.....	48
5. Marco Práctico. A través de nuestro espejo.....	65
5.1. Poemas de amor en la nube.....	66
5.1.1. Ficha técnica.....	67
5.1.2. Versiones anteriores.....	69
5.1.3. Boceto.....	73
5.2. He loved me/he loved me not.....	74
5.2.1. Ficha técnica.....	77
5.2.2. Diagrama de flujo.....	78
5.2.3. Proceso.....	79
5.2.3.1. Bocetos.....	81

5.2.3.2. Programación y desarrollo.....	83
5.2.3.3. Diagramas de Gantt.....	85
5.2.4. Caminos tangenciales y continuidad.....	86
5.2.1. Enlace a vídeo.....	89
6. Conclusiones.....	89
Referencias.....	92
Índice de figuras.....	98
Índice de tablas.....	100
Anexos.....	101

0. Introducción

A través de nuestro espejo es una propuesta de trabajo final del Máster en Artes Visuales y Multimedia que se inscribe en las líneas de investigación Estudios de género y Activismo e interfaces críticos. Consiste en un proyecto de investigación y producción de un trabajo artístico compuesto por diferentes piezas que exploran la construcción sociocultural del amor desde diferentes aproximaciones, con un punto de vista subjetivo que parte de la propia experiencia. El proyecto indaga en los rastros digitales de una relación amorosa de violencia intragénero para cuestionar el entramado de convenciones sociales y culturales que sostiene este tipo de relaciones. Este proyecto consiste también en un trabajo de catarsis, que señala y pone de relieve los sentimientos y las emociones, cuya expresión y comunicación a través de la práctica artística en un contexto histórico occidental neoliberal que prima lo individual frente a lo colectivo puede llegar a ser pertinente para la generación de entendimiento, vínculos afectivos sanos y empatía.

Siguiendo la máxima del feminismo “lo personal es político”, que reivindica la importancia del entorno personal y doméstico como agente en la red de convenciones socioculturales, la producción artística se basa en una relación homosexual que reproduce las dinámicas violentas del amor romántico y el “pensamiento amoroso”, que ha sido puesto en cuestión en los últimos años por diferentes teóricas feministas, con especial atención a las desigualdades y jerarquías que sufren las mujeres en las relaciones heterosexuales bajo el aspecto dominante de la masculinidad.

Con una perspectiva queer posicionada en el conjunto de los “dominados” del “pensamiento heterosexual” (Wittig, 1992/2006), este proyecto reivindica elementos culturales relacionados con la ternura y los sentimientos tradicionalmente relevados a lo débil, naïf o marica como producciones relevantes para entender la complejidad de construcción cultural del amor que surgen de la vulnerabilidad de quien sufre las formas violentas del amor romántico, como pueden ser el juego de deshojar la margarita *Me quiere, no me quiere* o las formas del poema. En este sentido, nos gustaría recordar a Audre Lorde cuando en su ensayo *La poesía no es un lujo* recalca la relevancia de los

sentimientos para defender que la poesía escrita por mujeres negras es un acto de resistencia que permite llegar a un poder interior frente a las enseñanzas blancas:

Nuestros sentimientos no estaban llamados a sobrevivir en una estructura de vida definida por el beneficio, por el poder lineal, por la deshumanización institucionalizada. Los sentimientos se han conservado como adornos inevitables o como agradables pasatiempos, con la esperanza de que se doblegaran ante el pensamiento tal y como se esperaba que las mujeres se doblegaran ante los hombres. Pero las mujeres han sobrevivido. Y también los poetas. Y no hay nuevos dolores. Ya los hemos sentido todos.” (Lorde, 1983/2003, p. 4)

La producción artística, que pretende inscribirse en la práctica artística profesional y es presentada a diferentes convocatorias, se articula en torno a dos piezas o casos de estudio, cada una de las cuales cuestiona la relación amorosa teniendo en cuenta el contexto tecnológico de comunicación y mediación y construcción de la realidad. Dado que la investigación parte de la experiencia propia entendida como un punto más en la red de convenciones socioculturales, los espacios y herramientas mediante las que se desarrolló la relación pueden también ser entendidos como elementos públicos y comunes, especialmente en nuestra generación. En el contexto actual occidental Internet es una parte indispensable en el desarrollo de las relaciones y sus consecuencias, y también un medio por el que se expanden los valores del amor romántico en tiempo real, cuestión que trata la pieza *Poemas de amor en la nube* a través de mensajes de la red social Twitter. Por otra parte, la acción mental de storytelling que compone el proceso del ejercicio de la memoria está estrechamente ligada a los datos visuales de los que disponemos que hoy en día se componen en su mayoría de archivos digitales que integran mares de datos y metadatos que no leemos los seres humanos sino las máquinas. Al intentar seguir el rastro digital de la relación, la pieza *He loved me/he loved me not* reflexiona sobre si los procesos de lectura de imágenes de las máquinas podrían ayudar a entender la complejidad de la situación, si podrían ser capaces de ver lo invisible a nuestros ojos y qué potenciales pasados posibles proponen a partir de procesos de la generación de imágenes de la inteligencia artificial. La acción de utilizar los

archivos audiovisuales personales o íntimos en un contexto público sintoniza con la idea de “lo personal es político” que otros muchos artistas llevaron a cabo a partir de material personal para exponer problemas sociales desde la experiencia particular, como Félix González-Torres, Sophie Calle o Tracy Emin, entre otras influencias como se puede ver en el apartado dedicado al marco referencial. Por otro lado, la decisión del uso de este material y de ahondar en la particularidad de la relación persigue un acercamiento a la realidad particular y una lejanía de la abstracción de las ideas absolutas relacionadas con el amor que tienden a conformarse en símbolos que reproducen el discurso hegemónico.

El proyecto toma su título del conocido libro de Lewis Carroll *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* publicado en 1871 como un reflejo poético del adentramiento en otros puntos de vista en los que verse reflejado que cuestiona lo que entendemos como real. Por una parte, referencia a la propia relación como si se mirara a través de un espejo que muestra una lectura alternativa de lo que fue y, por otra parte, nos sitúa en un reflejo de las convenciones socioculturales que nos rigen como sociedad en torno a lo que llamamos amor. Así, como toda producción artística, este proyecto puede comprenderse también como una especie de espejo que refleja el contexto histórico y sociocultural que se habita.

0.1. Límites de la investigación

Debido a la extensión, complejidad y profundidad de los temas tratados de manera sintética, el texto del marco teórico puede resultar algo denso. Los temas tratados son aquellos que nos parecían más relevantes a la hora de inscribir el trabajo en la constelación de teorías y reflexiones contemporáneas que lo enmarcan e influyen en la motivación del proyecto. Debido a la necesidad de síntesis, hemos dejado para su ampliación en un futuro un análisis en profundidad de las diferentes teorías queer y de género, de la historia del amor queer y su enriquecimiento con episodios que analicen las formas del amor occidental con las de otras culturas. Nos hemos visto obligados también a aplazar una indagación más profunda y amplia en torno al sistema neoliberal y capitalista en relación al patriarcado y la política de las emociones y sentimientos y su potencial revolucionario. También queda fuera del alcance de este trabajo el

estudio sobre el proceso psíquico de la memoria y un análisis profundo sobre la construcción de la realidad. Por otra parte, debido a que el vector que atraviesa la motivación y la realización del proyecto es la idea de amor, no hemos profundizado en las implicaciones históricas, sociales, informáticas y tecnológicas de la inteligencia artificial, ya que su uso en este caso es el de herramienta de producción artística y, aunque en momentos hayamos podido dudar debido al efecto deslumbrador que genera por ser tema de tanta actualidad, no es objetivo principal de la investigación indagar en ella como elemento conceptual y de experimentación de peso en el trabajo presentado. En relación a la producción artística y técnica también nos gustaría aclarar que, aunque usemos softwares utilizados generalmente en la creación de videojuegos, nunca ha sido intención conceptualizar el trabajo como tal, por lo que en este documento no se aportan referencias artísticas, teóricas o metodológicas en relación a los mismos.

1. Objetivos

Objetivos generales:

- Desarrollar un dispositivo artístico que cuestione la construcción del amor partiendo de la propia experiencia.
- Investigar, descubrir y recopilar referencias artísticas que traten el tema planteado desde diferentes aproximaciones.

Objetivos específicos:

- Realizar una escritura que aúne textos sobre lo queer, el amor como construcción y como dolor, el archivo, lo íntimo, la práctica artística y la realidad de manera lógica y ordenada y que visibilice la violencia intragénero.
- Identificar una parte de los principales discursos y dispositivos que configuran la construcción cultural del amor en nuestra experiencia.

- Insertar la práctica artística académica en el ámbito de la práctica artística profesional.
- Desarrollar un programa interactivo accesible que pueda instalarse como dispositivo artístico.
- Aplicar los conocimientos recibidos en el marco del máster en Artes Visuales y Multimedia en relación al prototipado, la programación, la investigación aplicada y el desarrollo creativo.

2. Metodología

La metodología llevada a cabo para la realización de esta investigación basada en la práctica consiste en una metodología cualitativa. Concretamente, se ha seguido siguiendo una metodología de autoetnografía, mediante la cual a partir de una experiencia propia concreta se ha desplegado un estudio bibliográfico, histórico y artístico que aborda las cuestiones de la investigación desde diferentes perspectivas, con un alto grado de subjetividad e implicación personal, que enlaza lo personal con lo social.

El trabajo aquí presentado se ha llevado a cabo a partir de la triangulación de métodos que provienen de las ciencias sociales, de las humanidades, de la informática y, con especial énfasis, de la práctica artística. De esta manera, también se han usado métodos relacionados con las metodologías cuantitativas en el proceso de producción de las piezas, como la observación, el análisis y extracción de datos objetivos de internet para la producción de la pieza *Poemas de amor en la nube*, así como los métodos de investigación, prueba y error en relación a la informática para el desarrollo de la pieza *He loved me/he loved me not*. Para la concepción de las piezas también se ha usado el método de *art thinking* que propone Ars Electronica (Ogawa, s.f.).

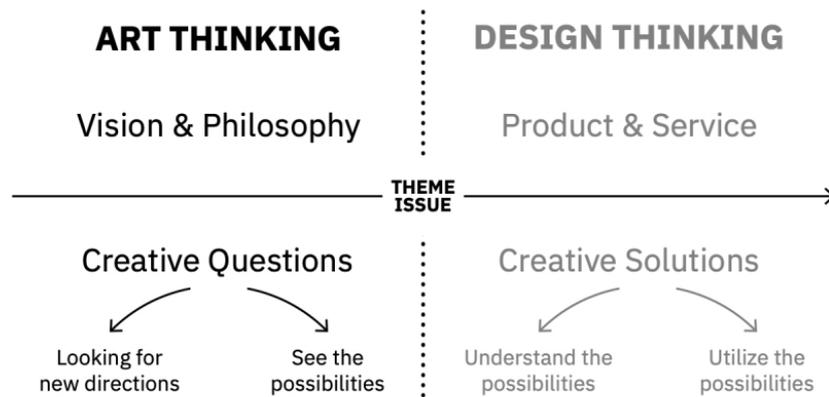


Figura 1. Adaptado de *Art thinking* [ilustración] Ars Electronica Futurelab, s.f. Recuperado de: <https://ars.electronica.art/futurelab/en/research-art-thinking/>

De esta manera, la investigación comenzó abriendo diferentes preguntas sobre las que, antes de responderlas con palabras, pretendíamos indagar y que sirvieran de base para la constitución de la práctica artística. En este sentido, la dirección de la investigación no recae en una hipótesis teórica sino en dos piezas artísticas pensadas para su exhibición que se presentan en el apartado del Marco Práctico.

3. Marco Teórico

3.1. ¿Desde dónde el amor?

“I've looked at love from both sides now, / from give and take and still somehow, / it's love's illusions that I recall, / I really don't know love, / really don't know love at all”¹ (Mitchell, 1969, 2m03s).

3.1.1. Un cimiento heterosexual

Nos parece pertinente a la hora de hablar sobre el amor tomar un espacio para establecer la línea de pensamiento desde la que se trabaja, al estar el amor ligado a las dinámicas de relación entre los géneros tanto en su dimensión histórica como actual. Este trabajo parte de la experiencia del amor desde la otredad del sistema heterosexual que en la actualidad occidental rige los patrones de comportamiento y relación afectiva a través del patriarcado, que se caracteriza por “la autoridad, impuesta desde las instituciones, de los hombres sobre las mujeres y sus hijos en la unidad familiar” (Castells, 2001, p. 159) y domina

toda la organización de la sociedad, de la producción y el consumo a la política, el derecho y la cultura. Las relaciones interpersonales y, por tanto, la personalidad, están también marcadas por la dominación y la violencia que se origina en la cultura y las instituciones del patriarcado (ibid).

Monique Wittig (1992/2006) analiza cómo desde el lenguaje del psicoanálisis se estructura lo que denomina “pensamiento heterosexual” a través de signos que ejercen poder sobre el otro/diferente elaborando un discurso opresivo. Este pensamiento heterosexual lo compone un “conglomerado de toda suerte de disciplinas, teorías e ideas preconcebidas” (p. 51) cuyo eje es la

¹ “He visto por ambos lados el amor / el dar y el recibir, y aún de algún modo / recuerdo las ilusiones del amor / realmente no sé nada del amor” Traducción propia.

“relación obligatoria social entre el hombre y la mujer” (ibid) que “se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos” (ibid) y concibe “una cultura, una sociedad en la que la heterosexualidad ordena las relaciones humanas y su producción de conceptos” (p. 52). Wittig mantiene que “la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro/diferente” económica, simbólica, lingüística y políticamente, es decir, sobre “los dominados” (ibid). Esta diferencia entre “amos” y “dominados” “tiene como función enmascarar los conflictos de intereses” (p. 54). Por esto Wittig propone dejar de llamarnos a nosotros, las lesbianas y gays, “mujeres” y “hombres” para no contribuir al mantenimiento de la heterosexualidad como sistema de pensamiento.

En relación a la identificación como hombre o como mujer en base a las características genitales (del sexo), Coral Herrera (2020, pp. 40-70) afirma que en la antropología ha habido siempre acuerdo en la distinción sexo-género. Sin embargo, en cuanto a la construcción del género, había dos posicionamientos diferenciados: el simbolismo genérico y la construcción social del género. Para el simbolismo genérico, el género se conforma a partir de los estereotipos representados en los sistemas de representación inscritos en la cultura. De esta manera, en las diferentes culturas se determina lo que es un hombre o una mujer a partir de la tradición y la realidad simbólica, persiguiendo “la estabilidad de las jerarquías y del orden social imperante” (Herrera, 2020, p. 48). Por otra parte, la defensa de la construcción social del género pone el foco, en relación con la teoría marxista, en los circuitos de producción y la división sexual del trabajo y cómo la diferencia entre lo que hacen los hombres y lo que hacen las mujeres define su posición en la estructura social (Herrera, 2020, pp. 48-52). La construcción social del género explica la jerarquización social a partir de la “estratificación del género”, definido por Lees (1995, como se citó en Herrera, p. 50) como “el sistema de acceso desigual de hombres y mujeres a los recursos sociales, los privilegios y las oportunidades, y el control diferenciado sobre dichos recursos y privilegios en razón de sexo” (ibid).

Como apunta Javier Sáez (2005), fue un conglomerado de circunstancias sociales y políticas a finales del siglo XX, como las crisis del sida, del feminismo

y del movimiento gay, las que derivaron en una nueva manera de comprender teóricamente la construcción de los géneros desde los márgenes de los propios movimientos feministas y gay, armando lo que se denominó a posteriori como *teoría queer* a partir de textos de Judith Butler, Teresa de Lauretis o Eve Kosofsky Sedgwick. Estos nuevos enfoques estuvieron influenciados por las aportaciones de Foucault sobre el poder, para quien el funcionamiento del poder no es fijo y vertical, sino que, entendido como una red de instituciones, discursos, prácticas y relaciones, atraviesa a toda la sociedad de manera horizontal (Foucault, 1978, como se citó en Sáez, 2005). Para Sáez, lo que las políticas queer nacidas a partir de la llamada Revuelta de Stonewall del 28 de junio de 1969 aprendieron de las nociones sobre el poder de Foucault es que “produce posibilidades de acción, de elección y resistencia” (Sáez, 2005, p. 76) y que como no hay un “afuera del poder” (ibid), “las políticas queer no se basan en un discurso de liberación, sino de resistencia” (ibid). Otra de las ideas significativas de Foucault que germinan en la llamada *teoría queer* es la concepción del sexo como “el producto de complejas tecnologías y saberes, y como un objeto de conocimiento que se extrae de los sujetos por medio de diferentes incitaciones al discurso: medios de comunicación, psicología, psicoanálisis, confesión cristiana, medicina, pedagogía...” (Foucault, 1978, como se citó en Sáez, 2005, p. 73) que consolida determinados sujetos “como si tuvieran una esencia o sustancias intrínsecas que los definiera de forma estable” (ibid). En este sentido, el “dispositivo de sexualidad” (ibid), donde confluye el saber y el poder sobre el sexo, estará marcado por la clasificación de las ciencias humanas de los sujetos a partir del siglo XVIII. Parfraseando a Foucault, Sáez recuerda que “la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad, se constituyó el día en que se la caracterizó”. En ese sentido, el dispositivo de sexualidad no reprime, sino que “persigue la producción de significaciones y discursos”.

A partir de las aportaciones de Foucault, desde la filosofía Judith Butler defendió que los actos de género

constituyen performativamente al sujeto, que es un efecto o consecuencia del discurso más que su causa. No existe un original de género que se copie o imite, sino que todo son copias. No parece

apropiado hablar de ser mujer o ser hombre sino de hacer de mujer o de hombre (Butler, 1993, como se citó en Aliaga, 2010. p. 10).

La línea de pensamiento de la autora cuestiona también el orden biológico del sexo, en tanto su división binaria está inscrita en un “discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como un lenguaje de la racionalidad universal” (Butler, 1999/2020, p. 59).

Comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la “anatomía” y el “sexo” no existen sin un marco cultural (como el movimiento intersex ha demostrado claramente) (Butler, 2006, como se citó en Aliaga, 2010, p. 11).

Otro de los conceptos introducidos por Foucault en *Historia de la sexualidad* (1977) que abrieron paso a la teoría queer es el de “tecnologías del sexo”, según el cual “el género y la sexualidad son una superficie en la que se inscriben códigos sociales: ‘es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales’ por una tecnología política que hace que su representación sea también su construcción” (Foucault, 1977, como se citó en Herrera, 2020, p. 54). A partir de este concepto, Teresa de Lauretis (2000) introduce la noción de “tecnologías de género”, para definir el conjunto de “varias tecnologías sociales como el cine y los discursos constitucionales, epistemologías y prácticas, además de prácticas de la vida cotidiana” que producen, promueven e implantan la representación del género (Lauretis, 2000, como se citó en Herrera, 2020, p. 54).

3.2. El amor: su pensamiento y construcción

“El amor, más que un instinto, es una creación, y aún como creación, nada primitiva en el hombre” (Ortega y Gasset, 1941, como se citó en Herrera, 2020, p. 54)

En la actualidad el amor forma parte de la vida cotidiana occidental, presente tanto en la mayoría de las producciones culturales que consumimos como en la distribución y organización social y económica, y determina las relaciones afectivas que establecemos. En este apartado apuntaremos brevemente diferentes aportaciones teóricas sobre el amor de nuestros días.

En un mundo que Bauman denomina “mundo líquido” (Bauman, 2003, p. 40), un mundo posmoderno “que aborrece todo lo sólido y durable, todo lo que no sirve para el uso instantáneo y que implica esfuerzos sin límite”, el autor define el amor de la contemporaneidad como “amor líquido”, estableciendo paralelismos en su definición entre las transacciones cotidianas propias de la sociedad del consumo y la manera de relacionarnos a través del cálculo de riesgos y la búsqueda del placer inmediato. De esta manera, la crítica de Bauman a las relaciones afectivas contemporáneas recae en la deriva de las relaciones en conexiones, aupada por el contexto virtual en la que se desenvuelven como consecuencia del fenómeno de Internet. Para Bauman, las conexiones, al contrario que las relaciones, son breves y buscan el placer inmediato. Hablando en términos de transacciones, las nuevas conexiones son también más “económicas” porque requieren un “menor esfuerzo” emocional. Una de las principales consecuencias de esta deriva es la disolución de los afectos de “proximidad topográfica” en pos de una “cercanía virtual” (Bauman, 2003, p. 72).

Advertimos que el protagonismo del análisis de Bauman reside en el sujeto posmoderno en su neutralidad e ignora o evita una perspectiva de género que profundice en cómo la construcción sociocultural del género media en la socialización afectiva. En este sentido, la mención en *El amor líquido* a las diferencias sexuales insiste en la potencialidad del “homo sexualis”² de “determinar (descubrir o inventar) cuál (o cuáles) de esa multitud de identidades sexuales posibles le resulta mejor” (Bauman, 2003, p. 65). Para Bauman “la indefinición, incompletud y revocabilidad de la identidad sexual (...) son a la vez el veneno y su antídoto combinados en una superpoderosa droga antitranquilizante” (Bauman, 2003, p. 66). Esta amplitud de posibilidades

² Bauman no define este término pero lo interpretamos como un estado evolutivo del ser humano en busca de placer.

relacionadas con la identidad de género y la orientación sexual característica de la “modernidad líquida” (Bauman, 2000) aparece como consecuencia de las luchas desde finales del s.XX lesbianas, trans, gays, bisexuales, y demás orientaciones e identidades periféricas que en mayor o menor medida viven históricamente amenazadas y castigadas por la norma heterosexual en Occidente. Más allá de los diferentes grados de ansiedad que pueda producir en el sujeto posmoderno el amplio espectro de posibilidades afectivas y sexuales, nos parece pertinente reivindicar y reconocer que este abanico se abre en paralelo a un avance en derechos humanos y libertades y que se cierra a medida que hoy por hoy estos avances se ponen en cuestión. A propósito de esta tensión entre un pasado de tradición heteropatriarcal y un horizonte de igualdad de derechos independiente de la orientación y la identidad sexual o de género, con todas las posibilidades afectivas y sexuales que pueda hacer aflorar, nos parece conveniente indagar al analizar el amor desde una perspectiva crítica y queer en cómo repercute la tradición patriarcal a día de hoy en la tradición amorosa, al haberse desarrollado y conceptualizado el amor bajo lo que en el apartado anterior vimos que Monique Wittig conceptualizó como “pensamiento heterosexual” (Wittig, 2006, p. 51).

Como apunta Coral Herrera (2020), el amor romántico tal y como lo conocemos consiste en una construcción que tiene una dimensión cultural, en tanto que se reproduce y transmite a través de la cultura y sus elementos de representación, y también constituye una construcción social debido a las dimensiones económicas y sociales del amor. El amor como constructo social anidado en el imaginario colectivo ordena, regula e institucionaliza las relaciones amorosas en pos del mantenimiento del orden económico. El matrimonio como regularización e institucionalización del amor responde a las necesidades económicas capitalistas en tanto que agrupa a la sociedad en unidades familiares que responden económicamente compartiendo bienes y propiedades, marginando desde el punto de vista del privilegio legal y económico otras formas diversas de constituirse como familia o no constituirse. Esta idea de matrimonio es desde su constitución histórica también heterosexual, en tanto que está basado en el “intercambio genético y la actividad reproductiva” (Herrera, 2020, p. 118).

Denis de Rougemont (1945) analiza cómo en Occidente en la Edad Media la institución del matrimonio, reservado para las clases poderosas con el objetivo de agrupación de bienes, anexión de territorios y reproducción familiar, convivió con el “amor cortés”, al margen del matrimonio e incluso desde algunas posturas “incompatible” (De Rougemont, 1945, p. 332) y cercano a lo que conocemos como amor-pasión. De Rougemont parte su análisis de la popular novela *Tristán e Isolda*, cuyos protagonistas experimentan un amor pasional y trágico más allá de sus obligaciones conyugales. Este tipo de amor fue contrarrestado y superado en popularidad a partir del s.XII por el cristianismo ortodoxo a favor del amor universal de Dios, un amor racional y comprometido en pareja acercado al ser humano a través del matrimonio, un sacramento con el que la Iglesia hasta nuestros días legitima y bendice la unión eterna de la pareja heterosexual, en pro de su reproducción y compartición de bienes económicos y materiales. Es en el Romanticismo cuando la pasión supera a la razón y se recupera y populariza la novela *Tristán e Isolda* y su amor pasional. Hoy en día son estos dos polos los que tensionan nuestra idea del amor en Occidente, unificados aunque aparentemente incompatibles en el discurso dominante. El amor-pasión constituye la manera en la que aprendemos a relacionarnos afectivamente y el dogma del matrimonio dicta la forma de convivencia y organización económica entre familias y compone una parte del ideal de autorrealización individual occidental.³

Estas dos dimensiones del amor occidental se generan, reflejan y reproducen en el marco cultural de cada época. Desde este punto de vista, para Coral Herrera (2020) el amor está atravesado por lo que Pierre Bourdieu denominó poder simbólico, definido como:

“poder de constituir el dato mediante la enunciación, de hacer ver y creer, de confirmar o transformar la visión del mundo, y por ende, la acción sobre el mundo, y así el mundo, poder casi mágico que permite conseguir lo equivalente a lo que se consigue mediante la fuerza (física o

³ Por ejemplo, en la tradición de las películas producidas por Walt Disney Animation Studios hasta hace una década, son las formas del amor-pasión las que protagonizan el argumento de la historia y el matrimonio su final. También el matrimonio conforma una parte fundamental del sueño americano.

económica), gracias al efecto específico de movilización” (Bourdieu, 2000, p. 71).

Para Bourdieu el poder simbólico es ejercido por las clases dominantes a través de los instrumentos simbólicos, instrumentos de conocimiento y comunicación que operan de manera invisible construyendo lo que conocemos como realidad, legitimando la moral predominante (Bourdieu, 2000). A través de las instituciones de organización social y cultural, se reproducen discursos reificadores de la realidad; esto es, que ocasionan el olvido de que lo que el ser humano entiende como real y natural es en realidad creado y transmitido por el propio ser humano (Berger y Luckman, 2003, p. 114).

Coral Herrera entiende que este “lugar donde se fabrican las producciones de sentido, y donde se crean los universos simbólicos que construyen y legitiman el sistema social, político y económico de las comunidades” (Herrera, 2020, p. 241) es la cultura, sometida en los últimos años a un proceso de industrialización y globalización creciente. Los elementos culturales los conforman tanto las producciones culturales actuales (películas, canciones, expresiones artísticas, o personajes de la cultura pop, ficticios o no), como las históricas (mitos, religiones, tradiciones). El concepto de amor, por tanto, ha sido reificado en Occidente a través de sus producciones culturales que, en tanto que son distribuidas y consumidas, reproducen la visión del amor de la clase dominante acumuladora de poder simbólico, hasta ahora y sobre todo en las producciones culturales masificadas, un amor monógamo, romántico y cisheterosexual que oculta consciente o inconscientemente orientaciones sexuales alternativas, como por ejemplo se da en fenómenos cinematográficos populares como *Titanic* o *Avatar*.⁴

⁴ Aunque las franquicias producidas por estudios como Marvel Studios o Walt Disney Studios se han caracterizado históricamente por su ausencia de diversidad en sus aproximaciones al amor, es justo mencionar un lento progreso en la visibilización de posibilidades alternativas al amor romántico, monógamo, heterosexual y para toda la vida. En el caso de las canciones de la cultura pop, al poseer una dimensión autoral y autobiográfica, nos parece que a la par que reproducen una idea del amor determinada, la lectura del amor tiene que ver con los procesos y experiencias vividas por el conjunto de autores.



Figura 2. Adaptado de *Titanic* [fotograma de la película], 1996, James Cameron. Recuperada de <https://thecinemaholic.com/rose-titanic/>

La mayoría de estas producciones culturales inscritas en el imaginario popular reproducen las ideas del romanticismo, que para la antropóloga Mari Luz Esteban (2011), al margen de su definición como movimientos histórico y artístico, opera en la actualidad como:

un tipo de ideología cultural (...) que tiende aquí y ahora a enfatizar el amor por delante de otras facetas humanas y subrayar el amor-pasión frente al resto; que incita la búsqueda de la trascendencia, incluso la felicidad, a través del amor, y se convierte así en la modernidad en un sustituto de la religión; que vincula la pasión a la tragedia y la muerte, y otorga el máximo valor a cualquier proceso amoroso que implique superar dificultades; que idealiza la relación e hipertrofia la parafernalia amorosa (Esteban, 2011, p. 44).

Desde una perspectiva antropológica, Mari Luz Esteban concuerda con Coral Herrera proponiendo el concepto de “pensamiento amoroso”, que deriva del concepto de “pensamiento heterosexual” propuesto por Monique Wittig (1992/2006) para definir:

“una determinada ideología cultural (...), una configuración simbólica y práctica que influye directamente en la producción de símbolos, representaciones, normas y leyes, y orienta la conformación de

las identidades sociales y genéricas, los procesos de socialización y las acciones individuales, sociales e institucionales” donde “ se produce una construcción y una expresión cultural de las emociones que tiende a enfatizar el amor por delante de otras emociones y facetas humanas que se aplica de distintas maneras a mujeres y hombres” (Esteban, 2011, p.47).

Esteban en su propia definición del término ya hace referencia explícita al amor como jerárquico en la codificación de las relaciones afectivas en relación al género. Dado que tanto la dimensión cultural y social del amor como los estudios sobre el amor parten de la relación heterosexual como base, nos parece pertinente incluir desde una perspectiva queer la postura de Javier Sáez de que “el amor es heterosexual” (2012). En el texto, escrito después de participar en un encuentro feminista porno punk organizado por P.B. Preciado, Sáez propone un cuestionamiento queer y transversal del amor que, “para desafiar y subvertir el orden social en el que vivimos” (Sáez, 2012) tiene que ser acabado, en tanto que el sentimiento amoroso aísla, como Mari Luz Esteban decía, al poner el amor de pareja por encima de los demás afectos, y es acechado por la violencia. En referencia a las palabras de Audre Lorde⁵, Sáez escribe: “El amor es la herramienta del amo. Estaba escrito, pero no lo veíamos: AMOr” (Sáez, 2012).

En relación a la dimensión social del amor y la lucha por el matrimonio igualitario llevada a cabo durante décadas por asociaciones activistas por los derechos de las personas LGTBIQA+ y conseguida en 2005 en España, Paco Vidarte define el matrimonio homosexual como “tradicional, patrimonialista, burgués, portador de valores del matrimonio de toda la vida” (Vidarte, 2011, p. 131) que “contribuye a la estabilidad sistémica de las sociedades occidentales” (ibid) y reclama una mayor ambición en tanto que “la política no tiene nada que ver con el agradecimiento ni con el cariño, ni con la familia, ni con el paternalismo sino con la reparación de injusticias seculares, la restitución de derechos y la protección de los colectivos marginados” (ibid) por el sistema actual. Para Vidarte, la consecución del matrimonio igualitario desarticula y

⁵ “No podemos destruir la casa del amo con las herramientas del amo” (Lorde, 2003, p. 118)

desmoviliza los movimientos periféricos disidentes que cuestionan el sistema a través de su inclusión en el mismo.

3.1.2.1. Lo personal (sufrir por amor) es político

What must it be like / to grow up that beautiful? / with your hair falling into place like dominoes / my mind turns your life into folklore, I can't dare to dream about you anymore / at dinner parties/ won't call you out o your contrarian shit, / and the coastal town / we never found / will never see a love as pure as it, / 'cause it fades into the gray of my day old tea, / 'cause it will never be (Swift, 2020, 2m08s)⁶

El amor como lo comprendemos en la contemporaneidad occidental es mayoritariamente causa de sufrimiento tanto como de placer. Es un fenómeno en el que a la par que participan factores químicos y biológicos, influye el entorno externo que socialmente determina las formas y posibilidades de relacionarnos. En este sentido, como vimos anteriormente, Bauman alertaba de la amplitud de posibilidades de elección contemporáneas para relacionarnos ligadas a las diferentes identidades y orientaciones sexuales que en las últimas décadas han florecido o, más bien, han dejado de esconderse. Para Byung-Chul Han, el problema del amor en la contemporaneidad tiene que ver con su adaptación a la sociedad del consumo y del rendimiento, la “sociedad del cansancio” (2010/2012) perdiendo toda “transgresión y trascendencia” (Han, 2012/2014, p. 18) al ser domesticado y positivado, es decir, relacionado con sensaciones y elementos positivos. En la mitología griega, que sienta las bases del pensamiento occidental, Eros representa la atracción sexual y el deseo amoroso. Para Anne Carson, el amante desea que la corriente del Eros le atraviese (1998/2015), cuyos síntomas son el placer y el dolor simultáneos, “la falta es el componente fundamental que lo anima (...) Su acción es alcanzar, y el alcance del deseo involucra a todo amante en una actividad de la imaginación” (Carson,

⁶ [¿Cómo será / crecer así de bello? / como un dominó tu pelo cae en su lugar, / mi mente transforma tu vida en cantar, / ya no me atrevo contigo a soñar, / en las fiestas / no señalaré tus tonterías / y la ciudad del mar / que no vamos a encontrar / un amor tan puro como este visto no habría, / porque en el gris té se desvanecía, / porque nunca será] Traducción propia.

1998/2015, p. 94). Sin embargo, señala la esencia del Eros apuntando que “aquello que se ha conocido, alcanzado, poseído, no puede ser un objeto de deseo” (Carson, 1998/2015, p. 97). El Eros es la pasión de alcanzar al amante idealizado, imaginado, y muere cuando la atracción es consumida. Para que el Eros exista es necesario reconocer al otro como alteridad, y en tanto que la sociedad contemporánea es incapaz de reconocer al otro como alteridad, sino como reflejo de uno mismo, Eros agoniza en una “crisis del amor” (Han, 2010/2012, p. 4). En consecuencia, Byung-Chul Han alerta de que el amor se “atrofia como un objeto de consumo y de cálculo hedonista” (Han, 2010/2012, p. 18) y se transforma en un fenómeno narcisista (Han, 2010/2012, p. 6).

El amor se positiva hoy para convertirse en una fórmula de disfrute. De ahí que deba engendrar ante todo sentimientos agradables. No es una acción, ni una narración, ni ningún drama, sino una emoción y una excitación sin consecuencias. Está libre de la negatividad de la herida, del asalto o de la caída. Caer (en el amor) sería ya demasiado negativo. Pero, precisamente, esta negatividad constituye el amor. (...) La sociedad del rendimiento, dominada por el poder, en la que todo es posible, todo es iniciativa y proyecto, no tiene ningún acceso al amor como herida y pasión (Han, 2010/2012, p. 14).

La asociación del amor con la herida, la negatividad y lo trágico fundamenta lo que llamamos amor-pasión y configura la ideología romántica que, como vimos en el anterior apartado, sigue presente en la cultura contemporánea occidental. En este sentido nos parece pertinente la afirmación de Illouz (2012) de que el tormento amoroso que en el Romanticismo era ensalzado en las producciones culturales a través de finales trágicos y tétricos, hoy en día sigue presente en forma de

besar demasiados sapos o demasiadas ranas en el camino a hallar nuestro príncipe o nuestra princesa; embarcarse en búsquedas de dimensiones titánicas por Internet; o volver a casa sin compañía después de salir a un bar, una fiesta o una cita a ciegas (Illouz, 2012, p. 12).

La ideología romántica (Esteban, 2011) que sigue latente y adaptada a la contemporaneidad, y que desde hace varios años se viene cuestionando desde los feminismos, es causa de múltiples dolores, algunos más comunes o públicos que otros, a través del amor. Al analizar estos dolores desde la sociología en *Por qué duele el amor* (2012), Illouz es crítica con el psicoanálisis, la psicología y la psiquiatría por su tendencia a relegar el dolor amoroso a la “esfera individual de la responsabilidad privada” (Illouz, 2012, p. 13). Este pensamiento extendido de que el dolor amoroso forma parte exclusivamente del espacio íntimo y la responsabilidad individual, que puede tratarse y curarse con las palabras de la psicología, la psiquiatría y los textos de autoayuda, es atravesado por una simultánea feminización del amor (Illouz, 2012), que relaciona el amor con los elementos culturalmente asociados a la esfera femenina que, en la sociedad patriarcal que habitamos, son, como afirma Remedios Zafra, “relegados, denostados e infravalorados” (Canal Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, 2021, 1h03m46s). Reconociendo el amplio campo de estudio que se abre en los términos del dolor en el amor, nos centraremos en el siguiente apartado en las posibles causas del dolor que impulsa este trabajo: la violencia que se ejerce en las relaciones amorosas.

3.1.2.2. Vueltas y vueltas. Entre el amor y la violencia.

I can hear sirens, sirens / he hit me and it felt like a kiss / I can hear violins, violins, / give me all of that ultraviolence⁷ (Del Rey, 2014, 1m10s)

Como hemos visto en el anterior apartado, dentro de los mecanismos sociales del amor y la agonía característicos de la actualidad, nos parece pertinente indagar en cómo dentro de las relaciones afectivas el pensamiento del amor-pasión ejerce dinámicas violentas, entrecruzadas por la ideología patriarcal, a través de la construcción de los roles de género. El amor romántico en su dimensión simbólica está altamente ligado a la violencia. Como vimos en el apartado anterior, el amor tal y como lo conocemos actualmente está

⁷ [Puedo escuchar sirenas, sirenas / me pegó y fue como un beso / puedo escuchar violines, violines, / dame toda esa ultraviolencia] Traducción propia

fuertemente tensionado por un polo romántico que exalta el tipo de amor-pasión, trágico y que, idealmente, nunca es consumado. Diferentes perspectivas teóricas asumen una relación del amor con la muerte⁸, la posesión y el control de la persona amada. Según Bauman “el amor implica el impulso de proteger, de nutrir, de dar refugio, y también de acariciar y mimar, o de proteger celosamente, cercar, encarcelar (...) Si el deseo ansia consumir, el amor ansia poseer” (Bauman, 2005, p. 17). Esta relación en la concepción del amor es drástica cuando recordamos que en 2021 en España 47 mujeres fueron asesinadas por sus parejas o exparejas, y 24 en lo que va del año 2022 a la hora de escribir estas páginas, según la Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género del Ministerio de Igualdad. Los feminicidios, como se denomina en el ámbito académico a los asesinatos a las mujeres por parte de hombres, constituyen la punta del iceberg de lo que la Organización de Naciones Unidas denomina violencia de género,

los actos dañinos dirigidos contra una persona o un grupo de personas en razón de su género. (...) Si bien las mujeres y niñas sufren violencia de género de manera desproporcionada, los hombres y los niños también pueden ser blanco de ella. En ocasiones se emplea este término para describir la violencia dirigida contra las poblaciones LGBTQI+, al referirse a la violencia relacionada con las normas de masculinidad/feminidad o a las normas de género. (ONU, s.f.)

Esta violencia ejercida sobre las mujeres por su género tiene en el ámbito de las relaciones amorosas su punto álgido. Según los estudios feministas sobre violencia de género, las dinámicas violentas sobre las mujeres en el seno de las relaciones amorosas están estrechamente relacionadas con las jerarquías de poder de la estructura patriarcal. Como apunta Michael Kimmel (2019) tratando de mapear las causas del pensamiento del hombre blanco heterosexual de Estados Unidos que se vio representado en la figura de Donald Trump en las elecciones estadounidenses de 2016, la masculinidad en su dimensión social y cultural se construye en torno a la violencia y el sentimiento de poder. En su estudio, Kimmel entrevistó a hombres que relataban sentir fragilidad y

⁸ “El amor y la muerte no tienen historia propia. Son acontecimientos del tiempo humano, cada uno de ellos independiente, no conectado (y menos aún causalmente conectado) a otros acontecimientos «similares»” (Bauman, 2005, p.12)

vulnerabilidad en el momento de agredir a sus parejas y concluye que es precisamente cuando algo se tuerce, cuando sienten la ausencia del poder que se les exige poseer como hombres, cuando ejercen una violencia restauradora del orden “natural” de las cosas (Kimmel, 2016, p. 283), esto es, la recuperación del poder masculino sobre lo que culturalmente se denomina “sexo débil” para recuperar su virilidad, una posición de poder “arrebatada”. La ideología patriarcal que impera en Occidente, al mismo tiempo que impone las formas violentas en los hombres, históricamente relega el trabajo de cuidados (de sus criaturas, de sus parejas, del hogar) a las mujeres, mientras ellos forman parte del sistema de producción y sostienen el poder económico familiar. Sin embargo, desde finales del siglo pasado, la mujer se incorpora a los puestos de trabajo remunerado debido a “los procesos interrelacionados de la transformación del trabajo y la conciencia de las mujeres” (Castells, 2001, p. 160), lo que les proporciona un “aumento del poder de negociación frente a los hombres” y abre lo que Castells denomina la “crisis del patriarcado” (2001). Para Óscar Guasch, al mismo tiempo se abre una crisis de la heterosexualidad como sistema social de gestión del deseo y la identidad masculina debido a que “sus rasgos básicos sufren un proceso de cambio social rápido” (Guasch, 2007, p. 115). Algunos de estos rasgos son la definición y gestión de las mujeres y lo femenino como subalterno y la condena de los que se apartan del modelo heterosexual. Otras de las causas de la crisis de la heterosexualidad tiene que ver para Guasch con la desfuncionalización del matrimonio y las nuevas tecnologías reproductivas (ibid). La generalización de “la violencia interpersonal y el maltrato psicológico”, se debe, según Castells y en consonancia con Kimmel, a la “ira de los hombres, individual y colectiva, por su pérdida de poder” (Castells, 2001, p. 160).

Sin embargo, aunque las mujeres se incorporen al trabajo remunerado, aún con los denominados techos de cristal y suelos pegajosos⁹, el trabajo de cuidados sigue socialmente relegado a las mujeres, lo que supone para Anna G. Jónasdóttir (1993) “una forma de explotación de sus capacidades” (como se citó en Herrera, 2020, p. 203), mientras que el patriarcado sigue promoviendo “el imperio femenino del aguante”, que supone “tolerar presiones, contener emociones, silenciar opiniones, inhibir acciones, posponer anhelos y realizar una

⁹ Véase:

<https://www.observatorioigualdadyempleo.es/suelo-pegajoso-techo-de-cristal-y-con-las-manos-atadas/>

cantidad inimaginable de acomodados al servicio del placer” (Coria, 2005, como se citó en Herrera, 2020, p. 214), lo que abona con desigualdad social el terreno para la violencia de género.

Paralelamente, las dinámicas violentas en el seno de la pareja también se dan en las relaciones no heterosexuales, es decir, formadas por parejas identificadas o leídas por el mismo género, y es ahí donde surge la motivación del presente trabajo. En los entornos académicos e institucionales, para diferenciarla de la violencia de género, se la denomina como violencia intragénero, que afecta a nivel internacional al 47.5% de las mujeres lesbianas y a un 29.7% de los hombres gays (Waldner et al., 1997, como se citó en Zuil, 2017), frente al 14.2% de mujeres víctimas de violencia de género por parte de sus parejas residentes en España en relaciones heterosexuales según la última encuesta del CIS sobre la violencia contra la mujer (Flores, 2020). También con una alta tasa de mortalidad, 1 de cada 3 hombres homosexuales asesinados lo es a causa de su pareja (Letellier, 1994, como se citó en Ortega, 2014). La violencia intragénero reproduce las dinámicas violentas de la violencia de género en las parejas heterosexuales y abarca también las formas de violencia relacionadas con los conflictos asociados a la identidad de género u orientación sexual, como la revelación de la misma por parte del agresor sin el consentimiento de la víctima o la humillación de la víctima por su reproducción o no de los estereotipos en torno a su identidad sexual (Ortega López, 2014, p. 27). Aunque en comparación con la violencia de género la cantidad de estudios especializados es mínima, algunos autores señalan como posibles causas de la misma el ejercicio de “traducción naturalizado, según el cuál se incorporan los modelos relacionales heterosexuales a la población LGTB” (Martín, 2016, como se citó en Vela, 2022), incluyendo los roles de género de dominación y subordinación y la ideología romántica definida más arriba en palabras de Mari Luz Esteban (2011).

Como apunta Ortega (2014), salvando las diferencias expresadas anteriormente, las formas de violencia de género contra las mujeres en la esfera de la relación amorosa, es decir, ejercida por parejas o exparejas, son similares a las que se reproducen en las relaciones homosexuales. Emma Verdugo (2018) en su tesis doctoral *Sexismo, amor romántico y violencia de género en la*

adolescencia (2018) identifica como características principales de la violencia de género en la pareja la existencia de un abuso emocional sobre la víctima, que es progresivamente aislada de su entorno cercano y mermada su autoestima; un fuerte vínculo afectivo enfatizado por estilos de comportamiento opuestos e intermitentes por parte del agresor que hace creer a la víctima que la violencia cesará, y las amenazas directas en fases avanzadas contra su integridad o la de su entorno cercano (pp. 57-78). Ortega (2014) diferencia cuatro formas de abuso que se dan en las relaciones heterosexuales y homosexuales: el abuso emocional o psicológico, el abuso físico, el abuso sexual y el abuso económico.

Ortega sostiene que numerosos investigadores desde el ámbito de la psicología afirman que el abuso se desarrolla a través de fases que se van sucediendo de manera cíclica, no de manera lineal, lo que hace más difícil su detección e incrementa la confusión de la víctima (Ortega, 2014, p. 28). En primer lugar se genera una tensión leve en la que la víctima se siente responsable, lo que propicia que, en la segunda fase, se genere un episodio de violencia más reconocible, generalmente en el ámbito privado. La víctima en esta fase piensa que no volverá a ocurrir pero pierde la esperanza en la posibilidad de poder remediar la situación. En la tercera fase, llamada “luna de miel”, el abusador pide perdón, interpreta el papel de víctima y jura que no volverá a ocurrir. Es en este momento cuando el agresor llevará a cabo amenazas si la víctima decide dejarle, la relación continúa y el ciclo vuelve a comenzar (ibid).

La motivación de este trabajo nace de la experiencia del abuso emocional o psicológico, cuyas cicatrices, como afirma Bancroft, “pueden ser tan profundas y duraderas como las heridas de los golpes o las bofetadas, pero no se ven” (Bancroft, 2002/2017, p. 34). En ese sentido, a partir de su estudio sobre las dinámicas del abuso psicológico, afirma que “de las mujeres que han experimentado violencia por parte de su pareja, más de la mitad afirma que el abuso psicológico del hombre es lo que le provoca más dolor” (ibid). En esta línea nos parece interesante aportar la voz desde la producción cultural contemporánea de la artista musical española Zahara, que en sus versos relata:

porque da igual lo que avance / una sola palabra tuya / bastará
para romperme / como si no estuviera hecha ya / de pedazos que tuve

que reconstruir / y cada vez aprietas más fuerte / (...) / son tus silencios un puño / golpeando contra mi garganta / cargas, disparas justo en mi tráquea / de todos los hombres que me han maltratado / tú, que no me has rozado / has sido el que más me ha destrozado (Gordillo Campos, 2021, 0m20s)

El abuso psicológico surge a través de lo que en entornos de investigación de la psicología y el psicoanálisis se denomina como “perversión narcisista”.

Los perversos narcisistas son considerados como psicóticos sin síntomas, que encuentran su equilibrio al descargar sobre otro el dolor que no sienten y las contradicciones internas que se niegan a percibir. No hacen daño ex profeso; hacen daño porque no saben existir de otro modo. A ellos también los hirieron durante su infancia, e intentan sobrevivir de esta manera. Esta transferencia del dolor les permite valorarse en detrimento de los demás (Hirigoyen, 1998/2000, p. 101).

Las autoras de la comunicación *Tu muerte es mi vida. Una introducción al abuso emocional* (2002) sostienen que el abuso emocional y psicológico comienza con una desestabilización de la víctima a través de la seducción, con el objetivo de dominarla y paralizarla. “A partir de la promesa del retorno a un paraíso perdido se promueve, en la víctima elegida, un verdadero vaciamiento psíquico” (Bustamante, et al., 2002, p. 4). Con formas similares a las del interés amoroso y la sobreprotección, el victimario lleva a cabo la destrucción de la “capacidad de pensar, promoviendo un desmantelamiento de psiquismo que lleva a anular su capacidad defensiva y su percepción de la realidad” (ibid). La víctima, entre momentos de lucidez, se piensa culpable y merecedora de la descalificación y el perverso “hace uso de diferentes estrategias desestabilizadoras (mensajes paradójales, discursos contradictorios, agresiones indirectas, ambigüedad, el discurso frío y puramente teórico, abstracto y dogmático, la burla, los sarcasmos, el desprecio, las observaciones mordaces, la descalificación)” (Bustamante, et al., 2002, p. 5), debido a que su intención es “el dominio, no el intercambio”, ya que en ese caso haría uso de la “comunicación directa” (ibid). Cuando la víctima lleva a cabo “movimientos sutiles de

autodefensa” (ibid), el perverso redobla a la destructividad. Para la víctima, “(...) no hay ninguna prueba de la realidad que está padeciendo’. La violencia física deja una marca visible ... ‘pero en una agresión perversa no hay ninguna prueba” (Hirigoyen, 2000, como se citó en Bustamante et al., 2002, p. 5). El perverso, una vez la víctima toma conciencia de la situación, le hará razonar que el odio está justificado y la provocará para que reaccione y se sienta “culpable de su propia violencia” (Bustamante, et al., 2002, p. 6). Como apunta Hirigoyen (1998/2000), la separación no acaba con la violencia, sino que la intensifica, con el objetivo de “desestabilizar al otro y en hacerle dudar de sí mismo y de los demás” (Hirigoyen, 1998/2002, p. 28).

Para la comprensión de la motivación de la pieza *He loved me/He loved me not*, nos parece pertinente recuperar las diferentes fases por las que pasa la víctima de violencia narcisista (Hirigoyen, 1998/2000, p. 120): la renuncia a reconocer la violencia debido a la idealización del agresor; la fase de confusión, en la que la víctima siente mermada su capacidad de pensar y reaccionar¹⁰, la duda cuando se intenta justificar y empatizar con el agresor y la impotencia en la que desemboca, las fases de estrés y el miedo que mayoritariamente producen efectos psicosomáticos, y la fase de aislamiento tras el alejamiento del agresor. Por tanto, concluimos que la víctima atraviesa procesos de desorientación y confusión que inducen a un replanteamiento de qué es o no es la realidad. Este tema lo trataremos en el apartado 2.

3.1.3. La intimidad: breve recorrido del adentro y el afuera

Este trabajo parte de la motivación de trasladar la violencia intragénero, siempre relegada al espacio de lo íntimo y privado, a la esfera pública a través de la práctica artística. La esfera de lo íntimo es diferente a lo que conocemos como privado y lo que conocemos como público, espacios que comienzan a conformarse en la sociedad moderna y tienen que ver con la institucionalización del matrimonio y el desarrollo del neoliberalismo. Habermas (1961/1981) en su análisis histórico sobre la opinión pública, relata cómo durante el s.XVIII la

¹⁰ “A menudo, las víctimas dicen que lo que da lugar a la angustia no son tanto las agresiones más claras como las situaciones en las que no tienen la seguridad de no ser en parte responsables. Confiesan sentirse aliviadas cuando su agresor se quita la máscara” (Hirigoyen, 1998/2000, p. 120).

sociedad burguesa, que poseía el poder económico pero no el poder de decisión sobre lo que influía en las condiciones del trabajo mercantil, comienza a generar una idea de lo público alternativa a la estatal para participar de las decisiones administrativas, siguiendo el concepto de “entidad formada por todas las personas privadas” (M. Pastor, comunicación personal, 2022). La burguesía que se reúne para reflexionar sobre su condición se forma como sujeto en el seno de la familia patriarcal, un dominio privado que surge a partir del matrimonio burgués, separado del poder público en el que aflora la esfera íntima. La función de la familia patriarcal se comprende como la emancipación de la intimidad del sujeto, aunque esta idea colisiona con las funciones reales de la institución de la familia, sujeta por las necesidades de la sociedad capitalista y patriarcal. En este sentido, lo que se comprende como espacio de lo íntimo es la esfera de la familia, que se presupone ajena a las dinámicas mercantiles que conforman la esfera de lo privado. Sin embargo, debido a la composición de lo público por el conjunto de hombres propietarios, la esfera íntima se regulará siguiendo las normas de la propiedad privada en términos económicos, lo que expulsa de lo público la idea de humanidad.

Por su parte, la esfera pública que componen las mujeres, debido a que quedan excluidas de la sociedad pública política burguesa, tiene que ver con los entornos literarios.

A finales del siglo XVIII tiene lugar lo que Shorter denomina la «primera revolución sexual», que se acompaña de una mayor atención hacia los propios sentimientos, un compromiso femenino más completo con la relación amorosa, una «sexualidad afectiva» que privilegia la expansión de sí, el amor romántico, la libre elección de pareja en detrimento de las consideraciones materiales y de la sumisión a las reglas tradicionales. (Lipovetsky, 1999/2007, p. 20)

Esta revolución mediante la que las mujeres en sus entornos literarios soñaban y anhelaban era vista por los poderes patriarcales con “temor a que ésta modifique la naturaleza misma de las expectativas sociales y emocionales femeninas” (Illouz, 2012, p. 266). De alguna manera, aunque al mismo tiempo estas novelas codifican la acción imaginativa al “organizarla en el marco de

ciertas fórmulas narrativas bien delimitadas” (Illouz, 2012, p. 265), puede entreverse que el desplazamiento de las mujeres a la producción y consumo literario supuso una conexión con una intimidad compartida que impulsó la transición del matrimonio como unión de bienes al matrimonio por amor, en tanto que las mujeres comenzaron a soñar, y por tanto, a imaginar, pensar, razonar y esperar algo mejor. Coral Herrera afirma que “fue una forma de liberación y de transgresión para ellas contra el orden patriarcal, porque gracias a estas novelas lucharon por su derecho a elegir marido” (Herrera, 2020, p. 213). Es en este contexto donde se inscribe la aparición en Francia del tradicional juego “me quiere, no me quiere” que sirve de inspiración para la pieza *He loves me/he loves me not*, mediante el cual se buscaba conocer si el amor del amante era correspondido o no.



Figura 3. Adaptado de *He Loves Me, He Loves Me Not* [óleo sobre lienzo], Giacomo Di Chirico, 1872. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/He_loves_me..._he_loves_me_not#/media/File:Giacomo_di_Chirico_-_He_Loves_Me,_He_Loves_Me_Not,_1872.jpg

Como explica Habermas (1961/1981), durante la organización del capitalismo con las reformas del derecho electoral del s.XIX, se comienza a distanciar lo público de la esfera privada, pero también pierde la potencia crítica que lo impulsó. Con el intervencionismo del Estado en el mercado se diluyen las esferas público y privada; y el componente privado de la familia queda relegado

al ámbito del consumo, mientras que la intimidad se individualiza en cada miembro de la misma, separados por habitaciones.

En este sentido, Virginia Woolf (1929/2008) a principios del siglo XX pone el foco en la desigualdad de género en el espacio del hogar, reivindicando que una mujer necesita una habitación propia, dinero y tiempo para poder desarrollar un trabajo creativo literario y profesional de características similares a las que realizan los hombres.

Una mujer que escribía tenía que hacerlo en la sala de estar común. Y, como lamentó con tanta vehemencia Miss Nightingale, «las mujeres nunca disponían de media hora (...) que pudieran llamar suya». Siempre las interrumpían. De todos modos, debió de ser más fácil escribir prosa o novelas en tales condiciones que poemas o una obra de teatro. Requiere menos concentración (Woolf, 1929/2008, p. 49).

La importancia de que las mujeres pudieran disponer de las condiciones necesarias para escribir reside en que desde ese espacio íntimo-privado se es capaz de reflexionar sobre lo público desde la perspectiva del sujeto femenino, históricamente excluido por la sociedad patriarcal. Para Remedios Zafra la esfera de lo íntimo tiene que ver con “la conciencia, conocerse a una misma, la reflexión, el ensimismamiento, con la contradicción, la autonarración, autoconciencia en todo caso” (Centro de Cultura Contemporánea Condadoque, 2021, 35m43s), una toma de conciencia que impulsa los movimientos sociales por parte de los sujetos excluidos socialmente. Audre Lorde (1984/2003), reflexionaba sobre la producción poética de las mujeres diciendo que

Para las mujeres, la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital. Ella define la calidad de la luz bajo la cual formulamos nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y cambio, que se plasman primero en palabras, después es el instrumento mediante el que nombramos lo que no tiene nombre para convertirlo en objeto de pensamiento. Los más amplios horizontes de nuestras esperanzas y miedos están empedrados con nuestros poemas, labrados en la roca de las experiencias cotidianas (Lorde, 1984/2003, p. 15)

y añade que la poesía “es la que pone los cimientos de un futuro diferente, la que tiende un puente desde el miedo a lo que nunca ha existido” (ibid) y “acuña el lenguaje con el que expresar e impulsar esta exigencia revolucionaria, la puesta en práctica de la libertad” (Lorde, 1984/2003, p. 16).

En la actualidad, la habitación que reivindicaba Woolf es una habitación conectada a internet (Zafra, 2010) que constituye el “espacio público online” (Zafra, 2010, p. 2), que enmarca nuestras relaciones laborales y afectivas y rearticula “la gestión de nuestros tiempos propios y nuestra producción creativa”, tanto la profesional como las “nuevas formas de (auto)producción derivadas de las crecientes exigencias de gestión afectiva y relacional de nuestra vida online” (ibid). Frente a la herencia patriarcal de la estructura del hogar, el cuarto propio conectado parece, a priori, “posicionarse ecuánime para todos” (ibid). Internet, como un nuevo espacio público-privado, y también íntimo, se configura “para la práctica creativa, para la construcción del yo y los otros” que permita la “creación de imaginarios emancipadores” (Zafra, 2010, p. 14). Para ello, recordando la afirmación de Woolf, Zafra advierte que también es necesario disponer de tiempo para “configurar nuestro particular espacio propio conectado, para descubrir su verdadera potencia revolucionaria y, con seguridad, nuestra propia potencia creativa” (ibid). También advierte que en la cultura red se ha normalizado la exigencia de fragmentos de vida íntima que proporcionan visibilidad, la moneda en internet, convirtiendo al sujeto en un producto mercantilizado (Centro de Cultura Contemporánea Condado, 2021). Sin embargo, desde los feminismos la exposición de fragmentos de la esfera íntima puede leerse como potencial revolucionario, mediante el cual la suma de experiencias que antes ocurrían en el entorno de lo íntimo relegado al espacio personal destapadas en el espacio público se transforman en políticas, como ocurrió en España en el caso de Ana Orantes, víctima de violencia de género que relató su situación en televisión cuando nuestro país no había conceptualizado la problemática en la opinión pública, habiendo sido relegado al espacio doméstico, privado, íntimo y a la responsabilidad personal e individual. En la cultura red en la que la visibilidad pública es más accesible, este proceso se acelera como ocurre con movimientos como el #MeToo en 2017 (ibid). Brigitte Vasallo apunta, por otro lado, que cuando estos procesos se interrelacionan con el sistema de valor en torno a la

visibilidad que definen las redes sociales, aflora a menudo otra forma de violencia patriarcal a través de “la culpa del superviviente”, cuando quien no ha sufrido esa violencia se siente responsable de no haberla sufrido¹¹ (ibid).

3.1.3.1. Apunte: heridas por la misma flecha

Léame la virgen inflamada en presencia de su prometido, y el sencillo adolescente que sufre por vez primera las angustias amorosas. Quiero que algún joven, herido por la misma flecha que yo llevo clavada, reconozca, leyéndome, las señales del fuego que le consume, y tras larga admiración exclame: “¿Por dónde este poeta ha penetrado y descubierto mis ocultos dolores?” (Ovidio, como se citó en Illouz, 2012, p. 8)

La propuesta artística que enmarca este trabajo parte del espacio de la intimidad a partir del dolor, reivindicando el derecho a poder hablar del sufrimiento, en una sociedad que Byung Chul-Han considera la “sociedad del cansancio” regida por los mensajes de positividad (2010/12). Como afirma Santiago Alba Rico:

Tenemos derecho a las condiciones sociales para ser felices, pero no la obligación individual de serlo. Es un buen momento, en efecto, para reivindicar, al contrario, nuestro derecho inalienable a sufrir sin cuervos ni paños calientes. Nuestro derecho al luto y sus bellezas (...) A Quevedo hoy le hubiesen suministrado un inhibidor de serotonina y no habría escrito más sonetos de amor (Alba Rico, 2020).

Este trabajo, que parte de una perspectiva queer, tiene en cuenta la perspectiva de género en relación a la expresión del enamoramiento y la conexión con los sentimientos, que ha sido tradicionalmente asociado a la esfera femenina y por tanto ridiculizada si el proceso se da en personas leídas como hombres. Mari Luz Esteban (2011) afirma que en la cultura las mujeres son *sentimentalizadas* y vistas como “incompletas, particulares, dependientes,

¹¹ Término acuñado a partir del fenómeno generalizado de personas que sobrevivieron al holocausto.

mientras que los hombres son vistos como completos, universales, independientes” (Esteban, 2011p. 49). También Roland Barthes afirma que “un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado” (Barthes, 1977/1998, p.46). Como vimos en el apartado anterior, la masculinidad se define en contraposición a lo femenino, por lo que culturalmente masculinidad se aleja de la afectividad,

“Al hombre se le ha enseñado a controlarse y contenerse, a no expresar valores *negativos* (ternura, compasión, cariño, amor, melancolía, fragilidad, etc.), lo que de algún modo les ha separado de sí mismos” (Herrera, 2020, 2018).

Sin embargo, este trabajo se acerca de manera consciente a las formas cursis y tiernas relacionadas con lo femenino porque las emociones, codificadas en sentimientos, nos permiten relacionarnos con nuestro entorno (con otras personas, animales y cosas) y con nosotros mismos (pensamientos, fantasías, deseos, impulsos) y forman parte de la capacidad del ser humano para relacionarse social y afectivamente con sus semejantes. (Castilla del Pino, 2011, citado en Herrera, 2020, p. 110). Si no tuviéramos sentimientos o si todos poseyéramos sentimientos idénticos, no podríamos ordenar el mundo que nos rodea (ibid). “Los sentimientos también han sido considerados, en las formulaciones clásicas y tradicionales, como estados del sujeto, porque lo cualifican y lo modifican en cierto sentido” (ibid). Sara Ahmed sostiene que las emociones no “están en” el sujeto y lo social, “sino que producen las superficies y límites mismos que permiten que el individuo y lo social sean delineados como si fuesen objetos” (Ahmed, 2004, como se citó en Esteban, 2011, p. 58). Para Audre Lorde, la indagación en los sentimientos es lo que da pie a “ideas radicales y atrevidas. Se convierten en baluarte de esa diferencia tan necesaria para el cambio y la conceptualización de cualquier acción fructífera” (Lorde, 1984/2003, p. 15). Esta indagación en la potencia revolucionaria de la conexión con los sentimientos propios y ajenos más allá de la perspectiva psicológica es para Eva Illouz

urgente en la medida en que el mercado capitalista y la cultura de consumo compelen a los actores a convertir su interioridad en el único

plano de existencia que se siente real, con la autonomía, la libertad y el placer, en todas sus formas, como lineamientos que guían la interioridad así entendida” (Illouz, 2018/2020, p. 14).

3.2. La realidad en duda

Como apunta Coral Herrera, debido a la estructura de pensamiento dual y oposicional histórica del pensamiento occidental la realidad se divide en dos categorías contradictorias. De esta manera, insiste en la idea de que “existe una realidad hegemónica, que es considerada ‘la verdadera’, y otras realidades, que se consideran menos verdaderas o simplemente, ficcionales (no reales)” (Herrera, 2020, p. 32).

Berger y Luckman conceptualizan como *realidad de la vida cotidiana* “lo que los seres humanos entendemos como la realidad por excelencia, la *suprema* realidad, que experimentamos siempre en estado de plena vigilia, y que por ello podemos distinguirla de otras realidades, como los sueños.” (Berger y Luckman, 1967, como se citó en Herrera, 2020, p. 32)

En esta sección, a partir de lo expuesto en el apartado 3.1.2.2. sobre las consecuencias del abuso psicológico en torno a la concepción de la realidad y acercándonos al material usado en el desarrollo de la práctica artística presentada, ahondaremos en el papel del archivo fotográfico personal e íntimo en la construcción de una realidad pasada y su potencia para activar o aportar narrativas alternativas a partir de su interpretación por mecanismos de inteligencia artificial.

3.2.1. Restos de fotografía

La fotografía doméstica, también llamada fotografía vernácula, aparece a principios del siglo XX a partir de que la compañía Kodak comenzara a comercializar cámaras de funcionamiento simple y el acceso a la posibilidad de guardar fragmentos de las vivencias se democratizó. A partir de ese momento y

hasta la aparición de la fotografía digital, la mayoría de las familias conservaban un álbum familiar en el que “solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia” (Bourdieu, 2003, como se citó en Anguita, 2013, p. 116) en los que el grupo ve un “factor de unificación” (ibid), como son los momentos felices de las bodas o los cumpleaños. Categorizando la producción fotográfica en torno a quién, cómo y para qué fotografía, la fotografía doméstica constituye una categoría fotográfica diferenciada de la fotografía profesional y la fotografía artística (Pou, 2013, p. 204). De la misma manera, atendiendo a la evolución de la fotografía a lo largo de su historia,

en *From Snapshots to Social Media* (2011), se definen tres grandes etapas: la era del retrato (1839-1888), la era Kodak (1888-1890) y la era digital (1990-actualidad). Se explica cómo cada etapa llega de la mano de un cambio tecnológico que repercute en los usos de la fotografía en el ámbito doméstico y, por extensión, en la fotografía en general (Pou, 2013, p. 197).

Sin embargo, con la llegada de los primeros teléfonos móviles con cámara, Jordi V. Pou apunta que la fotografía transforma su función. La cámara integrada al móvil hace de la cámara un objeto personal y una herramienta para la comunicación. “Las imágenes que salen de ella son un instrumento de comunicación visual” (Pou, 2013, p. 205) cuyo destino no es la esfera privada del álbum familiar o de la carpeta del ordenador o del disco duro, sino su difusión en el espacio público de las redes sociales. Edgar Cruz apunta que al presentarse en colecciones y galerías virtuales como denomina a sus espacios la red social Flickr, las fotografías domésticas digitales “comienzan a establecer un juego de resonancias discursivas con los códigos y las instituciones que establecieron la división entre artístico y vernáculo, entre profesional y amateur” (Cruz, 2013, p. 178).

El mismo autor considera que el uso mayoritario de la fotografía digital es “más de conectividad que de memoria” (ibid, p. 175). Estas fotografías, que mantienen su “carga de prueba, van mucho más allá que los mensajes de texto” (Pou, 2013, p. 205) y acaban siendo desaparecidas y olvidadas debido a la gran cantidad de imágenes producidas y almacenadas, y también al depender de la

obsolescencia de la página web en la que se alojen y de la vida del disco duro o de la tarjeta de memoria que las contenga.¹² Numerosas estadísticas sostienen que mientras que en la actualidad se producen más fotografías que en toda la historia, cada vez se imprimen y se archivan menos de ellas. (Pou, 2013). Alexandra Laudo afirma que

...la multiplicación exponencial de fotos en los álbumes familiares digitales boicotea la propia asimilación de la narración que esas fotografías intentan construir. Es difícil conferir un valor emocional a tantas imágenes, y, si entendemos las fotografías como pautas para la construcción del recuerdo, puede llegar a resultar hasta absurdo querer conformar una memoria de una vivencia cuya documentación casi excede la vivencia misma (Laudo, 2013, p. 137).

José van Dick presenta el término “memorias mediadas” para dar cuenta de la conexión entre mente, cultura y tecnología revelada por la digitalización (2017, citado en Cruz, 2013, p. 176). Las memorias mediadas “dan forma, intrínsecamente, al modo en que ‘construimos y retenemos un sentido de individualidad y de comunidad, de identidad y de historia’” (van Dick, 2017, como se citó en Cruz, 2013, p. 176). Este concepto da cuenta de las conexiones entre lo individual y lo colectivo pero también de la mutua interarticulación de la memoria y los medios (ibid). Para la autora, “la habilidad de los objetos fotográficos para evocar memorias personales está siendo cada vez más reemplazada por sus usos comunicativos y experienciales” (ibid).

Por otra parte, Daniel Palmer señala que numerosas investigaciones acuerdan que esas imágenes “son más íntimas y prosaicas que las anteriores formas de fotografía personal” (Gayle, 2007, como se citó en Palmer, 2013, p. 183). Nos aventuramos a pensar como causa que frente a las fotografías del álbum familiar, que pretendía constituir una narrativa histórica sobre el conjunto de la familia a partir de fotografías tomadas por una sola cámara y dispuestas en el álbum mayoritariamente gestionado por la madre, las fotografías tomadas por el teléfono móvil, por una parte, devienen de lo que se comprende como un

¹² Por otra parte, autores como Van House y Churchill reivindican el derecho a olvidar en la nube (Cruz, 2013, p. 180), a los que se suman incipientes movimientos y reclamaciones jurídicas.

objeto personal e intransferible, y por otra parte, el destinatario de las mismas es elegido por quien realiza la fotografía. El lugar al que van a parar las fotografías personales realizadas con el teléfono móvil es mayoritariamente el espacio de internet, ya sea como mensaje directo a otro usuario o a un grupo de usuarios o compartidas de manera pública. Incluso aunque los archivos permanezcan en la galería del móvil, las imágenes suelen ser subidas de manera automática a la nube, es decir, son en la mayoría de los casos gestionadas por una empresa (Meta, Apple, Google o Amazon). En este sentido, en tanto que como usuarios de redes sociales somos consumidores y a la vez productores, Daniel Palmer también apunta que “la fotografía se ha convertido en un valioso activo para fomentar el tiempo en pantalla y el diálogo”, es decir, materia prima para para el beneficio de las empresas privadas, que obtienen su propiedad y el poder de usarlas para fines opacos¹³.

Sin embargo, nos gustaría centrarnos en el uso de las imágenes creadas con la cámara del móvil en relación a la propuesta artística presentada, esto es, indagar en el archivo de la realidad pasada. Daniel Palmer afirma que

“aunque privilegie lo cotidiano y lo pasajero, el teléfono con cámara puede ser también un *registrador de vida* que genere el archivo fragmentado de una trayectoria personal o de un punto de vista sobre el mundo. La documentación de los entornos inmediatos de alguien va unida al *life-caching* y al deseo de construir una identidad individual colectiva en forma de memoria personal y grupal.” (Palmer, 2013, p. 186) También afirma que la fotografía personal sigue funcionando como una tecnología de la memoria, dando “forma a relatos personales y reivindicaciones de verdad (...), produciendo al mismo tiempo recuerdo y olvido” (Sturken, 2008, como se citó en Palmer, 2013, p. 186)

Las fotografías tomadas con el móvil que son visualizadas en pantallas y constituidas como imagen digital, para Juan Martín Prada (2010) se opone las

¹³ Por ejemplo, Facebook entrena programas de inteligencia artificial de reconocimiento de imágenes a partir de las fotografías de Instagram. Véase: <https://www.newscientist.com/article/2270102-facebook-ai-learned-object-recognition-from-1-billion-instagram-pics/#:~:text=Artificial%20intelligence%20built%20by%20Facebook,a%20more%20common%20sense%20way.>

etapas que Paul Virilio denominó *Estética de la aparición* y *Estética de la desaparición* (Prada, 2010, p. 44).

La fotografía, imagen siempre vinculada al recuerdo, a lo que estuvo un instante ante el objetivo de la cámara y ya no está, a lo que desapareció inevitablemente (ante una fotografía siempre nos confrontamos con la conciencia de la extrema fugacidad del tiempo y, por tanto, porqué no decirlo, también de la muerte) es sustituida ahora por la imagen digital, una imagen que es la de un “siendo ahí”. (ibid)

Esto es, según Prada, porque la imagen que vemos en pantalla está constantemente produciéndose. Sin embargo, al imprimir las fotografías se fijan espacialmente y como materia, “se espacializa en un tamaño concreto, en unas dimensiones espaciales específicas de las que recibe el último impulso de sentido previsto por el autor” (Prada, 2010, p. 51). La imagen se dota de “especificidad” como objeto y “los datos se han sedimentado para siempre” (ibid), y deviene de “memoria en proceso” como archivo digital a “memoria de permanencia, imagen-cuerpo para el futuro” (ibid). “Pierde así el carácter de actualidad pura que tenía en la pantalla, aquel ‘siendo-ahí’, abierto siempre a cualquier modificación, para situarse ahora en la resistencia ante el tiempo” (ibid). En la propuesta artística que se presenta, las fotografías son impresas siguiendo esta línea de pensamiento, para dotarlas de peso material y del peso del tiempo y la memoria. Las fotografías, antes imágenes en el archivo digital entrecruzadas con otras muchas, son rescatadas y puestas en valor como si pudieran aportar alguna certeza del pasado al dotarlas de cuerpo físico.

En este sentido, y en relación al rastreo de las imágenes correspondiente al periodo en el que duró la relación en busca de pistas, Anne Kuhn (2013) afirma:

Todo es verdad hasta cierto punto. Después de todo, las fotografías son pruebas. (...)...aunque su propósito sea el de revelar, puede ocultar, sin embargo, aquello que prueba. Efectivamente, una fotografía puede confundirnos. Por ejemplo, recurrir a una lupa para observarla con mayor detalle no nos llevará a ninguna parte; lo único que

apreciaremos serán zonas de luces y sombras, una ilegible trama de grano. La imagen no aporta nada ante este tipo de examen: simplemente desaparece (Kuhn, 2013, p. 108)

Este ejercicio de memoria a partir de las imágenes es, como hemos visto en el apartado anterior, político en su motivación. Anna Kuhn da cuenta de la relación, a la hora de realizar el trabajo de la memoria, de lo personal con lo colectivo afirmando que las asociaciones de los recuerdos

“se expanden por una amplia red de significados que van mucho más allá de lo personal, se expanden por una amplia red de significados que aún (...) lo social y lo histórico (...) En esas historias, lo exterior y lo interior, lo social y lo personal, lo histórico y lo psicológico se fusionan y la red de interconexiones que vincula todo ello se hace visible” (Kuhn, 2013, p. 104).

En relación a la percepción de las imágenes Didi-Huberman (2004) sostiene que la percepción de la imagen es un acto paradójico porque “el acto de ver se despliega al abrirse en dos” (como se citó en Espinoza Cerviño, 2021), se percibe la imagen en un primer momento como una presencia material pero después “como una huella o vestigio que presenta al sujeto lo no visible de la imagen” (ibid). También para el autor la percepción es un acto ineluctable “porque la mirada del sujeto está irremediamente condenada a lidiar con ese desdoblamiento visual” (ibid). En este sentido, el autor propone que “la imagen implica ver lo que permanece accesible (la superficie), pero también lo que se encuentra al margen, porque visiblemente impone su distancia (el síntoma)” (ibid). En la misma línea, Susan Sontag, afirma que “la fuerza de una fotografía reside en que preserva abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente” (Sontag, 1973/2006, p. 160).

Por su parte, Andrea Soto Calderón relaciona la concepción de las imágenes con la idea de dispositivo propuesta Foucault y estudiada por Agamben y Deleuze para comprenderlas como “configuraciones en formación, una configuración en devenir que acoge efectos y efectos potenciales” (Soto, 2020, p. 109), como “máquina que dispone las cosas de una determinada

manera” (ibid), “una tecnología que construye un modo de narrar y un mundo de referencias” (ibid). Para la autora, “lo que llamamos imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un sentido de realidad” (p. 111).

Harun Farocki relata cómo unas fotografías tomadas involuntariamente por un avión estadounidense en las que aparecía el campo de concentración de Birkenau, no son leídas o interpretadas hasta treinta años más tarde, cuando la serie *Holocausto* suscita interés por los campos de concentración y la CIA revisa los archivos. Para Soto Calderón, los primeros analistas “no tenían manera de ver aquello porque no pertenecía a su dispositivo de visibilidad: el poder de verlo” (Farocki, 2013, p. 112).

3.2.2. Deshojando la margarita: realidades otras, realidades virtuales

A partir de la recopilación del mar de datos archivado, tanto fotográfico como textual, se proponen en las dos piezas generar otras realidades o narrativas alternativas a partir, por un lado, de la acumulación y ordenación de los datos, y por otro, de la intervención de la inteligencia artificial en el proceso de generación. Esta nueva realidad, en el mundo de lo virtual, a partir de los datos de las imágenes del pasado, pertenecen al mundo de lo virtual que, como apunta Juan Martín Prada, remite a las lógicas del “*siendo ahí*” (2018, p. 143). Para Juan Martín Prada , lo virtual

“debiera escapar de la restricción de sus diversos significados al más peyorativo y generalizado, es decir, lo virtual como lo «que tiene existencia aparente y no real», para recuperar su más preciso significado de «potencia de ser». Algo virtual como lo que tiene la capacidad para producir un efecto aunque no lo produzca en el presente; como lo que es en potencia aunque no lo sea en realidad” (Prada, 2018, p. 142).

Con una intencionalidad poética, la pieza *He loved me/he loved me not* genera nuevas imágenes a partir del procesamiento de imágenes tecnológico. Farocki nos dice que “hablamos de procesamiento de imágenes cuando una

máquina está programada para sondear imágenes y clasificarlas siguiendo determinados criterios preestablecidos” (Farocki, 2013, p. 191), es decir, cuando “las máquinas analizan imágenes hechas por máquinas” (ibid). A partir de este análisis, en esta pieza se muestran los resultados del proceso de generación de nuevas imágenes. Como sostiene Farocki, una máquina, sin tener experiencia o conciencia de la forma, puede capturar la imagen “al colocar los puntos dentro de un sistema de coordenadas” (ibid), que “se hace visible mediante unidades “discretas” y puede ser transmitido y reproducido (ibid). Así se obtiene un código que interpreta las imágenes.” Este código es activado por el individuo para crear “nuevas imágenes que exceden este lenguaje. Se vuelven posibles las imágenes sin original: *generated images*” (Farocki, 2013, p. 185).

La generación de imágenes y de texto se realiza en la pieza a través de un dispositivo de inteligencia artificial, que Nuria Rodríguez (2020) define como

...una arquitectura computacional que trata de emular el comportamiento del cerebro humano mediante el diseño de sistemas de aprendizaje autónomo (machine learning y deep learning) basados en el procesamiento de ingentes cantidades de información en forma de datos de los que se extraen patrones mediante procesos de inducción estadística. El output de una IA, que en la jerga común denominamos ‘decisiones’, es el resultado de un cálculo probabilístico basado en los patrones previamente detectados e incorporados al funcionamiento del sistema computacional (pp. 12-13).

Para realizar esta pieza se ha utilizado la arquitectura de Red Generativa Antagónica, conocida como GAN por sus siglas en inglés (Generative Adversarial Networks), desarrollada por Stanislas Chaillou. Esta arquitectura está compuesta por dos modelos clave, el generador y el discriminador que “aprovechan un bucle de retroalimentación entre ambos modelos para perfeccionar su capacidad de generar imágenes relevantes” (Chaillou, 2019)¹⁴. De esta manera, el entrenador distingue “entre un ejemplo real, extraído del

¹⁴ Texto original: “leverage a feedback loop between both models to refine their ability to generate relevant images”.

conjunto de datos, y una imagen “falsa”, ajena al conjunto de datos” (ibid).¹⁵ Por su parte, el generador crea “imágenes que se parecen a las del mismo conjunto de datos” (ibid)¹⁶. Ambos modelos se retroalimentan aumentando progresivamente “su capacidad para crear imágenes sintéticas relevantes, teniendo en cuenta los fenómenos encontrados entre los datos observados” (ibid)¹⁷, como se aprecia en la Figura 4.

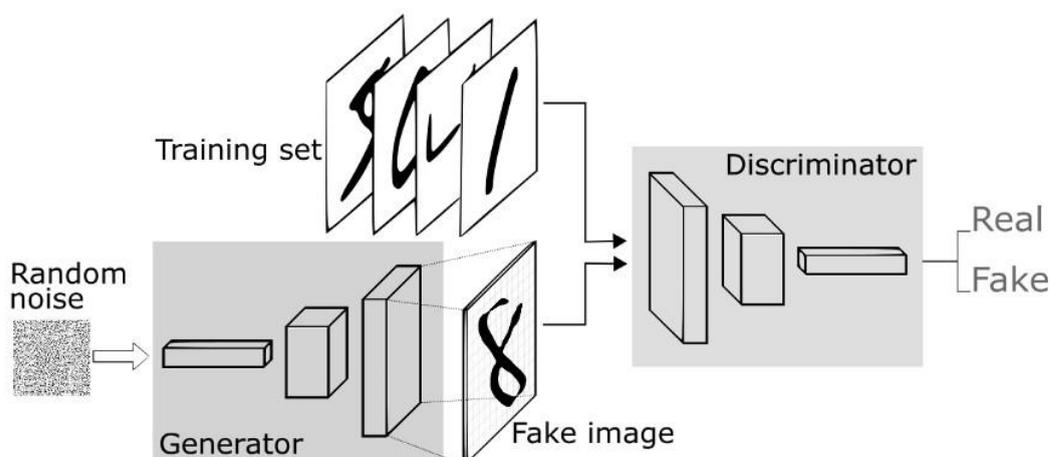


Figura 4. Adaptado de *Generative Adversarial Network framework* [ilustración] de Thalles Silva, 2018, Towardsdatascience. (<https://towardsdatascience.com/architecture-style-ded3a2c3998f>)

Estos fenómenos encontrados en las imágenes podrán estar en este caso relacionados con las posibles coincidencias o similitudes entre las fotografías que forman parte del dataset, es decir, reconocerá los posibles patrones visuales que durante los años 2017, 2018 y 2019 reproducí al tomar las fotografías, unos patrones que tienen que ver con la mirada y el acercamiento particular a realidad en un contexto específico. Porque las fotografías, como dice Susan Sontag, “no solo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son solo un registro sino una evaluación del mundo” (Sontag, 1973/2006, p. 130), y la visión fotográfica “consiste sobre todo en la práctica de una especie de

¹⁵ Texto original: “between a real example, taken out of the dataset, from a “fake” image, foreign to the dataset”

¹⁶ Texto original: “images resembling images from the same dataset”

¹⁷ Texto original: “its ability to create relevant synthetic images, factoring in phenomena found among observed data.”

visión disociativa, un hábito subjetivo que se afianza con las discrepancias objetivas entre el modo en que la cámara y el ojo humano enfocan y juzgan la perspectiva” (Sontag, 1973/2006, p. 141).

4. Marco Referencial. Estrategias artísticas y activistas

La propuesta artística aquí presentada parte del archivo íntimo para cuestionar, a partir del procesamiento de datos personales y públicos, la idea de amor a partir de una relación de violencia amorosa. En este apartado se presentan varias piezas que sirven como marco referencial y contexto artístico desde el que se trabaja. Debido a la dificultad de encontrar piezas que en sí mismas incluyan todos los elementos con los que se trabaja, hemos decidido incluir propuestas que comparten diferentes puntos en común con la práctica artística aquí presentada.

5.1. De lo íntimo, el amor y el archivo

Como vimos en el marco teórico, la esfera íntima y personal no es ajena al poder del patriarcado, sino que está condicionada por este y a la vez, como apunta Butler, los sujetos poseemos agencia, un posibilidad “de desarrollar un poder de actuación” (Butler, 2005, como se citó en Aliaga, 2010, p. 23). La creación artística que, como Remedios Zafra afirma, surge de la intimidad (Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, 2021, 40m10s), puede constituir un espacio de agencia de potencia transformadora. En este apartado, veremos propuestas artísticas que reconocen la vulnerabilidad “que para muchos encarnan las mujeres heterosexuales, los gays, las lesbianas y las personas trans” (Aliaga, 2010, p. 25) ya que negarla supondría “abrazar una especie de ‘horrible masculinismo’” (Butler, 2005, como se citó en Aliaga, 2010, p. 25) y su búsqueda es el camino hacia la paz (ibid).

En los años setenta del siglo XX comienza la segunda ola feminista, “particularmente en el contexto occidental pero con implicaciones planetarias” (Aliaga, 2010, p. 257), bajo el lema “lo personal es político” a partir de las teorías

de la micropolítica “que permiten volcar la mirada y el discurso hacia las realidades despreciadas, sectoriales, pequeñas, ajenas a los grandes relatos masculinistas” (Aliaga, 2010, p. 27). El arte feminista de esta época se caracteriza por el uso del cuerpo en piezas de performance, fotografía y videoarte, como es el caso de Gina Pane, Marina Abramovic o Cindy Sherman, en relación a la posición y expectativa que suscita el cuerpo femenino en contraposición al masculino y la construcción de una subjetividad propia (Aliaga, 2010, p. 290). Los roles de género de puertas para adentro, en el espacio doméstico, fueron cuestionados en el trabajo artístico *Womanhouse* por un colectivo de artistas feministas del Feminist Art Program del California Institute of the Arts de Valencia bajo la dirección de Judy Chicago y Miriam Shapiro en 1972 (Aliaga, 2010, p. 276). El proyecto consistía en la intervención de una casa residencial de Hollywood con diferentes propuestas en relación a la habitación en la que se situaban y los valores femeninos asociados a cada una de ellas.

Sin embargo, previo al desarrollo de estas prácticas con conciencia feminista destaca el trabajo de Niki de Saint Phalle como respuesta a la violencia de género sufrida. Su pieza *Portrait of my lover* de 1961 consiste en una camisa blanca sujeta con clavos a un lienzo oscuro coronada por una diana. Como pieza interactiva, instaba al espectador o espectadora a activar la obra lanzando dardos hacia la diana, colocada donde iría la cabeza del “amante”. De esta manera, la artista francesa se acerca a los postulados artísticos posteriores al concebir su práctica artística como una vía de expresión de una experiencia traumática vivida que tiene que ver con los roles de género y el abuso de poder. Nos parece relevante que en su trabajo no trata su condición de víctima con vergüenza sino compartiendo su rabia, “una facultad capaz de interrumpir un estado y posibilitar que comience uno nuevo” (Han, 2012, p. 56) y que como se reivindicaría desde el feminismo décadas más tarde, organizada constituye una potencia transformadora. La artista adujo que “las acciones destructivas iban dirigidas contra la pintura, también contra su padre y los hombres; asimismo contra su hermano, pero también contra ella misma y las injusticias” (de Saint Phalle, 2004, como se citó en Aliaga, 2010, p. 209).



Figura 5. Adaptado de Niki de Saint Phalle, *Saint Sébastien or Portrait of my lover* (1960-61) de Laurent Condominas, 2010. Researchgate
https://www.researchgate.net/figure/Niki-de-Saint-Phalle-Saint-Sebastien-or-Portrait-of-my-lover-1960-61-paint-and_fig3_261965606

Tratando el flujo del poder en las relaciones la artista serbia Marina Abramovic y su compañero Ulay realizaron en 1980 la performance *Rest Energy*, en la que ella sujetaba un arco y él lo tensaba con una flecha apuntando a su corazón. Ambos tenían micrófonos cerca de su corazón para que se escucharan sus latidos durante los cuatro minutos y diez segundos que duró la acción. La acción hace visible la tensión de la relación y evidencia la confianza establecida, y por otro lado refleja consciente o inconscientemente el poder que tiene él sobre ella, sujetando un arco que puede retrotraer a Cupido, el dios del deseo amoroso en la mitología romana. Aunque Abramovic haya distanciado su trabajo del feminismo (Aliaga, 2010, p. 260), una interpretación de la pieza con perspectiva de género podría relacionarla con el riesgo de violencia en las relaciones románticas contemporáneas, como vimos en el marco teórico, una lectura impulsada también por el hecho de que era conocido que los performers compartían una relación amorosa. Lo que corresponde a la esfera privada y

personal, como es el latido de sus corazones, es compartido de forma pública con los espectadores.¹⁸



Figura 6. Adaptado de *Rest Energy* (Marina Abramovic) [documento fotográfico]. 1980. Mutante. <https://mutante.pt/2020/06/rest-energy-marina-abramovic-e-ulya/>.

En la década de los años ochenta en Estados Unidos y en occidente aparece la pandemia del sida, o síndrome de inmunodeficiencia adquirida, que afectó mortalmente a un gran número de personas. La transmisión del virus del VIH tiene en el contacto sexual una de sus grandes vías de contagio y afectó fuertemente a la comunidad gay y marginalizada de la sociedad, como personas racializadas, drogodependientes, sin hogar o prostitutas, no sólo por la mortalidad del virus sino también por la violencia simbólica e institucional que se ejerció sobre este grupo de personas, con especial énfasis en la comunidad gay.

El hecho de que los primeros casos y su rápida propagación se localice (de forma interesada y parcial) entre miembros de la comunidad gay va a suponer una rápida identificación entre la enfermedad y esta

¹⁸ Véase un extracto de la documentación de la performance en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=s9tK01PlpDU&feature=emb_title

comunidad, en una de las estrategias de propaganda homofóbica más llamativas de la historia contemporánea (Sáez, 2005, p. 67).

Debido a la nula preocupación por aplicar políticas desde la sanidad pública por parte del gobierno de Reagan mientras el virus se cobraba cada vez más vidas aparece el colectivo ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power) en Estados Unidos, que desafiaba el orden social y político con acciones en el espacio público que con un discurso radical visibilizaban su situación personal y colectiva como comunidad.¹⁹

En este contexto desarrolla su trabajo artístico David Wojnarowicz, que a partir de la práctica con el texto, el collage, la pintura o la fotografía, reflexiona sobre la tensión entre dentro y afuera, entre lo íntimo y lo social. Como hombre heterosexual en el Estados Unidos de los años ochenta, su cuerpo estuvo perseguido y su intimidad condenada. Su pieza *Sin título (Un día, este chico...)* desarrollada entre 1990 y 1991 consta de una fotografía de sí mismo de pequeño y un texto alrededor que alerta de los problemas sociales con los que se encontrará “cuando descubra que desea poner su cuerpo desnudo sobre el cuerpo desnudo de otro chico”, como se ve en la figura 4²⁰. En este caso, la

¹⁹ Véase la serie *It's a sin*, creada por Russel T Davies para HBO Max en 2021 por su representación del cambio de paradigma en torno al progreso de la concepción de la enfermedad como algo personal a concebirla como pandemia, algo social y de responsabilidad política.

²⁰ [Un día, este chico crecerá. Un día, este chico experimentará algo que produce una sensación equivalente a la separación de la tierra respecto de su eje. Un día, este chico alcanzará un punto donde percibirá una división que no es matemática. Un día, este chico sentirá que algo burbujea en su corazón, garganta y boca. Un día, este chico encontrará algo en su mente, cuerpo y alma que lo dejará hambriento. Un día, este chico hará algo, provocará que los hombres uniformados como sacerdotes y rabinos, los hombres que habitan en ciertos edificios de piedra, pidan su muerte. Un día, los políticos promulgarán leyes contra este chico. Un día, las familias transmitirán información falsa a sus niños, y cada niño transmitirá esa información por generaciones a sus descendientes, y dicha información será concebida para hacerle insoportable la existencia a este chico. Un día, este chico empezará a percibir toda esa actividad en su entorno, y esa actividad e información lo obligarán a cometer suicidio o a correr peligro, y desearán asesinarlo o someterlo al silencio y la invisibilidad. O un día, este chico hablará. Cuando lo haga, los hombres que han desarrollado un temor por este chico intentarán silenciarlo con estrangulamiento, golpes, cárcel, asfixia, violación, intimidaciones, drogas, sogas, armas, leyes, amenazas, pandillerismo, botellas, cuchillos, religión, decapitaciones e inmolación por fuego. Los médicos proclamarán que este chico tiene cura como si su cerebro fuera un virus. Este chico perderá sus derechos constitucionales contra la invasión de su privacidad por parte del gobierno. Este chico se enfrentará a electrochoques, fármacos y terapias de acondicionamiento en laboratorios atendidos por psicólogos e investigadores científicos. Estará sujeto a la pérdida no solo de su hogar, sino de sus derechos civiles, empleos y todas las libertades posibles. Todo

fotografía de archivo personal recorta la figura y la recontextualiza en la descripción del escenario social en el que se encuentra el cuerpo del Wojnarowicz adulto, atravesado por los dispositivos de poder (Foucault, 1977/2007).

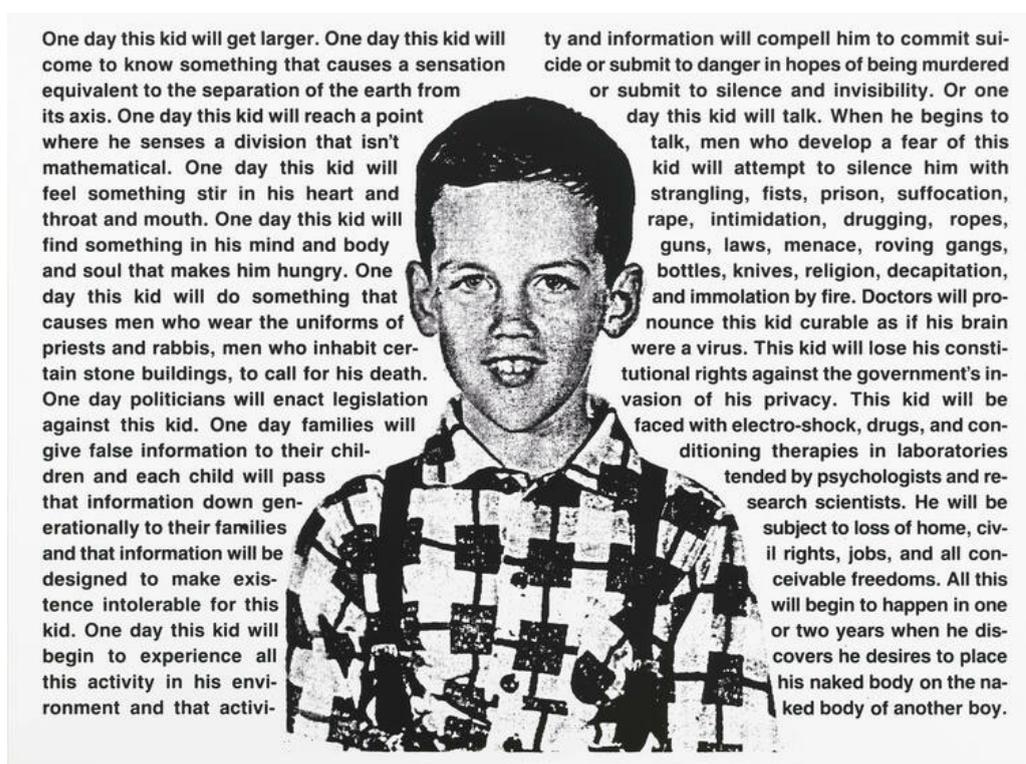


Figura 7. Adaptado de *Sin título (One day, this kid...)* (David Wojnarowicz) [copia fotostática]., 1991. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/collection/works/16431>

También a través de la fotografía Wojnarowicz inmortalizó a su amante, el fotógrafo Peter Hujar, cuando murió de sida en un acto de visibilización y conservación del amor arrebatado por la negligencia institucional, una historia trágica y común en la comunidad gay de la época, reforzada por el no reconocimiento de las parejas homosexuales como parejas de hecho para poderse acompañar en las últimas horas.

esto comenzará a ocurrir en uno o dos años, cuando descubra que desea unir su cuerpo desnudo al cuerpo desnudo de otro chico.] (Wojnarowicz, 1991, traducido en ConejoBelga, 2019).

En este mismo contexto histórico, social y cultural pero al otro lado del charco, en Estados Unidos desarrolla su obra el artista cubano Félix González-Torres, que también perdió a su amante, Ross Laycock. En 1992, en el contexto de la exposición *Projects 34 - Félix González-Torres* organizada por el Museum Of Modern Art de Nueva York, se instaló en 24 carteles publicitarios de la ciudad la fotografía de la cama en la que ambos solían dormir. Esta fotografía del espacio privado e íntimo que había compartido el artista con su pareja se instala en gran formato en el espacio público porque la ausencia de los cuerpos en la imagen es responsabilidad de la esfera pública y política. La relación de esta pieza con el trabajo aquí presentado orbita alrededor del cuestionamiento de hasta dónde un espacio o una relación afectiva corresponde la esfera privada e íntima cuando los cuerpos están sometidos a ejercicios de poder e interdependencia social y política, en consonancia con la aproximación teórica de Foucault o Butler.



Figura 8. Adaptado de *Untitled* [intervención en el espacio público], por Félix González-Torres, 1992 por Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/79063>

En relación al uso de la cama nos gustaría recordar en este apartado una de las piezas históricas y angulares de la genealogía del trabajo artístico desde la intimidad. En 1998 Tracey Emin exponía la pieza *My bed* en la Tate Modern, consistente en la cama en la que había vivido la última semana en estado depresivo después de un desengaño amoroso. La cama, con tests de embarazo, condones, botellas de alcohol vacías, vómito, colillas y ropa interior fue finalista para el premio Turner de 1999 y denostada y criticada por círculos de crítica de arte. Nos parece que esta pieza constituye una exposición radical de la intimidad de la artista británica, la realidad de la esfera privada, un componente de su cuarto propio trasladado al espacio público que permite leer a partir de los objetos particulares de la artista las consecuencias de los problemas de salud mental que, a día de hoy, siguen siendo relegados al espacio privado, además de las particularidades de la realidad íntima de las mujeres que choca con el ideal de mujer del patriarcado.



Figura 9. Adaptado de *My Bed* [instalación] de Tracey Emin, 1998, por Tate Modern
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>

Hoy día, y puede que condicionado por los efectos de la pandemia por la COVID-19²¹, numerosos artistas trabajan desde el espacio íntimo, como muestra el ciclo expositivo *Fantástico Interior* de La Casa Encendida comisariado por Rafael Barber Cortell. De las cuatro artistas que participan nos parece interesante destacar el trabajo de Marina González Guerreiro, como una referencia de actualidad y del contexto generacional y geográfico desde el que trabajamos. La instalación consiste en una reconstrucción de la estantería de la habitación de su infancia en la que hay dispuestas “maquetas, pequeños ensayos, manualidades” (La Casa Encendida, 2022, 0m36s) con la intención de “activar memorias particulares” y explorar

una forma de creación a partir de la intimidad donde existe también una tensión entre un abierto y un afuera, un adentro ensimismado, frágil, que ensaya desde la imaginación y que sin embargo quiere salir, hay una transición hacia una conexión con los otros (La Casa Encendida, 2022, 5m07s).



Figura 10. Adaptado de *Buen camino* [instalación] de Marina González Guerreiro, 2022 en La Casa Encendida, por Vein
<https://vein.es/marina-gonzalez-guerreiro-cuando-me-expongo-dejo-entrar/>

²¹ Véase la exposición *Criaturas vulnerables / Vulnerable Critters* en La Casa Encendida comisariada por Andrea Bagnato e Iván L. Munuer, que incide en la fragilidad y la vulnerabilidad de los seres vivos frente a las inclemencias, en este caso con una aproximación al riesgo de enfermedad.
(<https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/criaturas-vulnerables-13467>).

Queremos aprovechar estas líneas para resaltar trabajos que se están realizando en el mismo contexto histórico y geográfico en el que se produce este trabajo para, por un lado, situar y dar visibilidad a las propuestas actuales de artistas emergentes que trabajan en un contexto de difícil precariedad e incertidumbre y, por otro, para contextualizar la propuesta no como un trabajo aislado, sino inscrito en una serie de cuestiones y debates que son compartidos en la actualidad por nuestra generación, el orden amoroso y las barreras políticas entre lo íntimo, lo privado y lo público y social.

Bajo esta premisa nos parece pertinente mencionar la propuesta de mediación cultural *Mercadillo de amor*, desarrollada por Olaia Pérez y el colectivo @p3rr.ea en el marco del máster PERMEA del Centro del Carmen de Cultura Contemporánea²² o la práctica de la artista valenciana Maria Tinaut, que también explora lo íntimo en su incursión en el espacio público como se pudo ver en su exposición en la galería Rosa Santos *Sin título y todavía verano*²³. Una de las piezas de esta exposición que encontramos más relacionada con la práctica artística presentada es la titulada *Wish me luck for the new year*, una intervención en los espacios publicitarios de tres estaciones del metro de Valencia en el camino del barrio donde se crió hasta el centro. En cada uno de estos tres espacios publicitarios instala un trozo de una misma carta de despedida, con caligrafía manual blanca sobre un fondo azul cielo. El texto, blanco sobre fondo azul, de una relación íntima en un espacio público de tránsito resuena con la pieza presentada en este documento *Poemas de amor en la nube*.

²² Véase: <https://www.consorcimuseus.gva.es/aprende/mercadillo-del-amor/?lang=es>

²³ Véase: <https://mariatinaut.com/Sin-titulo-y-todavia-verano>

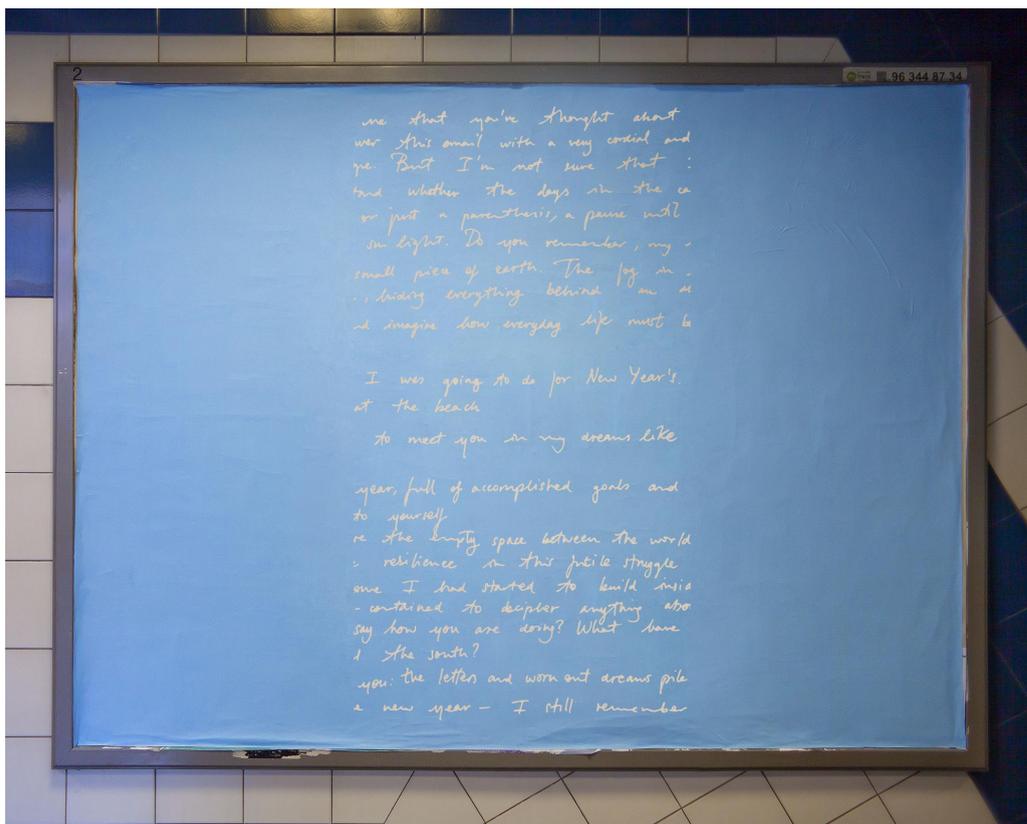


Figura 11. Adaptado de *Wish me luck for the new year* [documento fotográfico de intervención] de Maria Tinaut, perteneciente a la exposición *Sin título y todavía verano*, 2021 en la galería Rosa Santos, por Maria Tinaut <https://mariatinaut.com/Wish-Me-Luck-for-the-New-Year>

Sobre el trabajo artístico en torno a la violencia en el amor destaca en España el proyecto interdisciplinar *Cárcel de amor* en 2004, comisariado por Berta Sichel, Virginia Villaplana y Remedios Zafra para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con piezas audiovisuales y de proyectos web de artistas como María Ruido, Sadie Benning, Valie EXPORT o Sigalit Landau que reflexionaban sobre el concepto de violencia de género desde diferentes aproximaciones cuando comenzó a formar parte de la conversación pública²⁴.

A partir de la acumulación de relatos en torno al amor, en una metodología cercana a la pieza *Poemas de amor en la nube* presentada en este trabajo, destaca el proyecto *Hablemos de amor* realizado por la artista mexicana Sarah Minter del año 2010 al 2015. La artista reúne a varias personas a

²⁴ Véase:
<https://www.museoreinasofia.es/actividades/carcel-amor-relatos-culturales-sobre-violencia-genero>

conversar sobre el amor en torno a una mesa mientras cenan, “dando como resultado un retrato audiovisual del estado de las experiencias sexuales y afectivas en la actualidad a partir de una serie de conversaciones no dirigidas” (Minter, s.f.). El proyecto, que ha sido realizado a lo largo de los años conformándose en diferentes piezas, dispone en la versión 2.0 la conversación grabada en forma de instalación audiovisual en torno a una mesa con un monitor en cada silla, como se puede apreciar en la Figura 12²⁵.



Figura 12. Adaptado de *Háblame de amor 2.0* [instalación audiovisual] de Sarah Minter, por Fernando Llanos, 2010, Sarah Minter <https://sarahminter.com/HablameDeAmor-2#>

Otro trabajo realizado también mediante la recopilación de relatos amorosos que nos interesa destacar es el de Sharon Hayes por la relación con el espacio público, la política y el punto de vista queer. La artista estadounidense realiza una serie sobre el amor y la política en la que destaca la pieza de 2012 *May 1st* en la que un conjunto de cinco impresiones tipográficas componen un discurso para un amante anónimo sobre y alrededor del potente placer y la desesperación del deseo político (Hayes, s.f.). En la pieza *I march in the parade*

²⁵ Véase: <https://sarahminter.com/HablameDeAmor-4>

of liberty but as long as I love you I'm not free realizada entre el 1 de diciembre de 2007 y el 12 de enero de 2008, la artista en paseos por la ciudad de Nueva York se paraba a recitar con un megáfono textos a partir de la carta de amor que Oscar Wilde le dedicó a Alfred Douglas y eslóganes de las primeras marchas de liberación gay de Nueva York para llegar a la imbricación emocional de la promesa y la decepción en la acción política colectiva (Hayes, s.f.). La pieza es documentada en audio y expuesta como instalación sonora²⁶. En España ambas piezas formaron parte de la retrospectiva que dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a la artista en el año 2012.

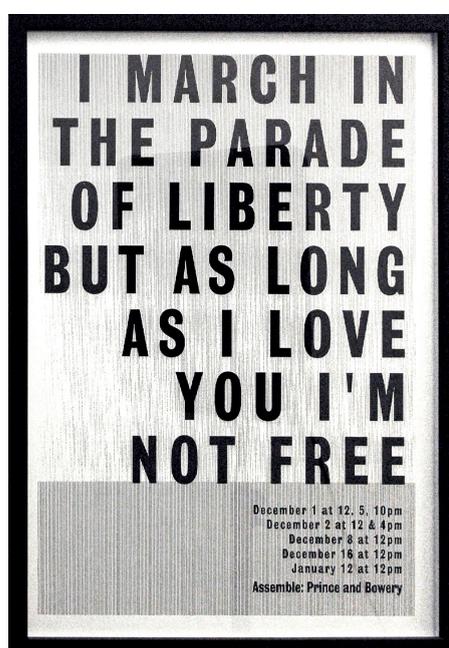


Figura 13. Adaptado de *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* [anuncio de performance] de Sharon Hayes, 2012, Sharon Hayes
<http://shaze.info/work/i-march-in-the-parade-of-liberty-but-as-long-as-i-love-you-im-not-free/?gallery=true>

En relación al uso del texto como elemento constructivo y aglutinante en una narrativa, y también con una perspectiva queer, nos interesa acercarnos a la serie fotográfica *Pretended family relationships* de Sunil Gupta, artista indio que compartió el contexto histórico, social y cultural de la crisis del sida con Félix González-Torres y David Wojnarovizc, previamente mencionados. La serie está compuesta por fotografías de parejas homosexuales que vienen de culturas

²⁶ Véase:

<http://shaze.info/work/i-march-in-the-parade-of-liberty-but-as-long-as-i-love-you-im-not-free/?gallery=true>

diferentes y fragmentos de fotografías de manifestaciones contra la cláusula 28 con la que el gobierno de Margaret Thatcher prohibió que las autoridades locales tuvieran alguna relación con la visibilidad de la homosexualidad o promoció la enseñanza en cualquier colegio público de la aceptación de la homosexualidad como *relación familiar fingida*, lo que dio título a la serie, que también incluye poemas que su expareja le dedicó. La serie, por tanto, reflexiona sobre el amor desde su representación en fotografías, incluyendo su componente contestatario y doloroso a partir de los poemas. Lo personal, de nuevo, se inscribe en un contexto colectivo y político uniendo imágenes y textos de diferentes contextos que circunscriben la vida del artista.



Figura 14. Adaptado de *Untitled #7* de la serie *Pretended family relationships* [serie fotográfica] de Sunil Gupta, 1988, Sunil Gupta, Artsy <https://www.artsy.net/artwork/sunil-gupta-untitled-number-7-from-the-series-pretended-family-relationships-4>

La generación de narrativas a partir del uso de la imagen fotográfica acompañada de texto se hace patente en la obra de Sophie Calle *Exquisite Pain, 36 days ago*, realizada entre 1984 y 2003. La obra, que se compuso como libro y como instalación, también parte de la intimidad y del dolor amoroso tras una ruptura, para la artista “el momento más infeliz de su vida”. Consiste en una serie de dípticos fotográficos, acompañados por dos textos. Una de las fotografías es un teléfono rojo sobre una cama de hotel que realizó la artista y la otra una

imagen personal tomada por una persona conocida suya. El texto que acompaña la fotografía del teléfono relata la historia de cómo, estando en un hotel en India en el que habían quedado para verse después de tres meses, su novio la deja en una conversación a través del teléfono rojo. El texto que acompaña la otra imagen describe el momento más triste de la persona que colabora en la pieza, a la que la artista entrevistó. Nos parece interesante cómo el archivo personal de la artista se entrecruza con el de personas anónimas, generando una colectividad a partir de la particularidad de cada experiencia, a la vez que las imágenes íntimas son resignificadas al presentarlas en contexto concreto y compartidas de manera pública. Es una pieza abierta que el espectador o espectadora completará al recordar o descubrir cuál es su experiencia más triste, una tristeza que suele quedar encerrada en los confines del espacio privado y que Sophie Calle la presenta como colectiva. Como apunta Anette Kuhn, “cualquier texto de memoria (...) evoca constantemente la naturaleza colectiva del acto de recordar” (Kuhn, 2013, p. 110).

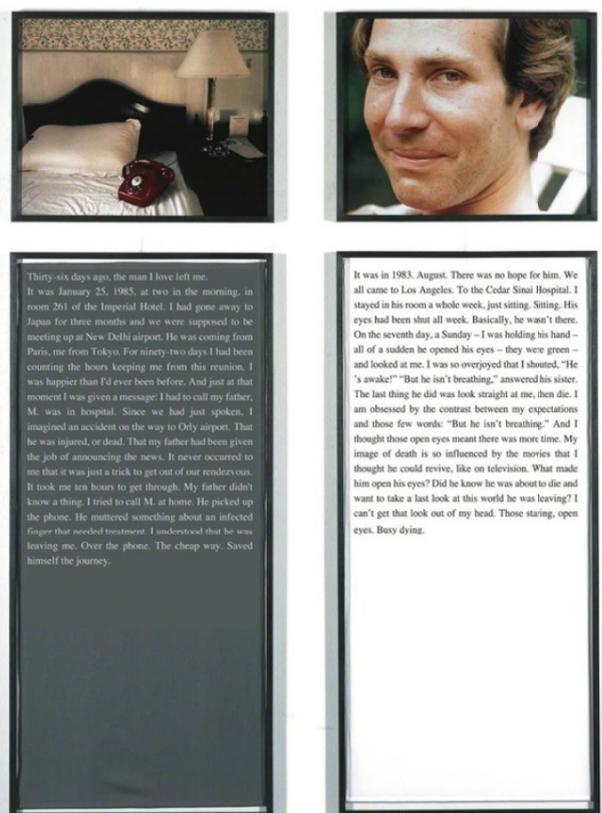


Figura 15. Adaptado de fragmento de la serie *Exquisite Pain, 36 days ago* [serie fotográfica] de Sophie Calle, 1984-2003, Artsy <https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-exquisite-pain-36-days-ago>

A partir del archivo fotográfico y creando nuevas narrativas pero con un enfoque diferente, nos parece relacionado con el trabajo aquí presentado por su técnica la pieza *Traces of things* de Anna Ridler, realizada en 2018 en el contexto de una residencia en el espacio de arte contemporáneo Blitz en La Valeta, Malta. La artista recopiló imágenes de archivo de la isla, tanto públicas como privadas para generar con inteligencia artificial nuevas imágenes para reflexionar sobre el proceso de la memoria humana, discerniendo entre lo que es o no es importante, cuestionando también el archivo histórico, su parcialidad y los puntos de vista ausentes. La instalación consiste en la proyección de las imágenes en la pared acompañada de la impresión de las mismas.



Figura 16. Adaptado de *Traces of things* [instalación] de Anna Ridler, 2018, Anna Ridler
<http://annaridler.com/traces-of-things>

En relación al uso de la inteligencia artificial en el contexto de la creación artística nos parece pertinente mencionar la exposición *VisionarIAs* organizada por la Fundación Zaragoza Ciudad del Conocimiento expuesta en Etopia Centro de Arte y Tecnología en Zaragoza el pasado año 2021, que “interroga sobre la mirada, la visión de las máquinas y la diferencia con la visión o la mirada humana a la hora de crear o de recrear una cosmovisión” (Etopia Centro de Arte

y Tecnología, 2021), con artistas como Anna Ridler antes mencionada, Mario Klingemann o Libby Heaney.

Por último, y como referencia de uso de la tecnología en relación al juego de la margarita *Me quiere, no me quiere*, nos gustaría mencionar la obra de Sebastian Wolf *lovesmenot*, en la que una pinza de manera automática deshoja uno a uno los pétalos de una margarita.



Figura 17. Adaptado de *lovesmenot* [escultura cinética] de Sebastian Wolf, 2019, Sebastian Wolf <https://einsdreidrei.com/lovesmenot>

Debido a las limitaciones propias del tipo de documento que se presenta, no podemos abarcar todos los referentes que nos han influenciado y de los que hemos aprendido, pero nos gustaría que quede mención a la pieza *Data Biography*, de Clara Boj y Diego Díaz, *CacheDash* de Tiio Suorsa y Q.T.Bot de Lucas LaRochelle.

5. Marco Práctico. A través de nuestro espejo

A través de nuestro espejo se articula como un conjunto de propuestas artísticas a través de las cuales pretendemos cuestionar y reflexionar sobre lo aportado en el anterior marco teórico. El título del proyecto, que deviene de la conocida novela de Lewis Carroll *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*²⁷ publicada en 1871, referencia a los datos con los que se trabajan como un espejo al que nos asomamos con la intención poética de encontrar una realidad alternativa. De esta manera, el trabajo con los rastros digitales del periodo temporal entre el verano de 2017 y el verano de 2019, sirven de inspiración para desarrollar un proyecto artístico de experimentación que se materializa en diferentes prácticas multidisciplinares.

Tal y como Carroll narraba la inmersión de Alicia al otro lado del espejo, donde la comprensión de la realidad no se rige por las normas y convenciones sociales aprendidas, sino que la aventura consiste en un constante descubrir y aprender una realidad distorsionada, este proyecto pretende generar y encontrar, a partir de los rastros de datos digitales archivados en el espacio público-privado de internet, nuevas narrativas alternas, otras aproximaciones, componer otras realidades que cuestionen desde la experiencia particular la concepción y la norma social del amor romántico.

Con ecos surrealistas, la conceptualización y desarrollo de la práctica artística aquí presentada comenzó en el año 2019 y se desarrolla desde esa fecha hasta la entrega de este documento en el marco del Máster en Artes Visuales y Multimedia y la estancia en la Universidad de Arte y Diseño de Linz en el departamento de Interface Cultures gracias a la beca Erasmus. Como especificamos en los apartados siguientes, consideramos este proyecto el comienzo de un desarrollo artístico más amplio relacionado, además de con el ámbito académico, con la actividad artística profesional.

²⁷ Título original: *Through the looking-glass and what Alice found there.*

5.1. Poemas de amor en la nube

Poemas de amor en la nube es una de las materializaciones artísticas del proyecto en la que se trabaja a partir de los datos textuales del espacio público que es internet relacionados con el amor. A partir de los tweets publicados en la red social Twitter que contienen las palabras “el amor es” se generan, de manera manual pero siguiendo unas normas preestablecidas, poemas que versan sobre el amor. Cada poema está compuesto por un número indeterminado de tweets publicados el mismo día, y el título de cada poema es el día en el que se publicaron. Los días seleccionados son los que corresponden al tiempo que duró la relación que da motivación a este proyecto, del verano de 2017 al verano de 2019. De esta manera, se reflexiona sobre la experiencia íntima asomándonos al espacio común, que a su vez está formado por los mensajes que cada persona ha twitteado en su *cuarto propio conectado* (Zafra, 2010) a partir de su experiencia particular, la canción que ha escuchado, el mensaje que ha leído o cualquier otra motivación o influencia del poder simbólico que, como vimos en el marco teórico, configura la construcción cultural del amor. Esta pieza, por tanto, trata de encontrar y hacer ver una parte del conjunto de discursos que funcionaron como dispositivo de poder (Foucault, 2007) en el momento de la experiencia de la relación de violencia intragénero que da motivación al proyecto.

Desde un punto de vista formal, esta pieza resuena con la poesía dadaísta, en la que sus autores se proponían recortar y pegar diferentes palabras de periódicos o carteles para componer nuevos conjuntos, o la idea surrealista del cadáver exquisito, en la que diferentes autores componen una pieza colectiva sin responder conscientemente a la propuesta anterior, con un punto de ironía y humor que pensamos que también está presente en este trabajo. Así, los poemas se generan manualmente siguiendo las siguientes normas:²⁸

1. Buscar “el amor es” en el buscador de twitter añadiendo la fecha del día en el que se busca con las herramientas de búsqueda avanzada. Ejemplo: "el amor es" until:2017-07-02 since:2017-07-01
2. Seleccionar un tweet al azar.

²⁸ Los poemas de 2017 pueden leerse a modo de muestra en el anexo adjunto.

3. Comenzar el poema con ese tweet y los que aparezcan inmediatamente después.
4. Cada poema tendrá alrededor de 17 versos.
5. Antes y después de “el amor es” insertar un salto de línea.
6. Después de coma insertar un salto de línea
7. Eliminar hashtags, puntos y menciones.
8. Escribir todo en minúsculas.
9. Dividir los tweets en versos siguiendo la propia intuición.

Entendida inicialmente como un libro poemario, *Poemas de amor en la nube* es una ramificación del proyecto que se materializa en diferentes soportes dependiendo del contexto en el que se instale. De esta manera, una adaptación de la pieza fue seleccionada en la convocatoria TransportArte, consistente en la intervención de una marquesina de la EMT de València. En este caso, se imprimió un vinilo con una selección de 70 poemas en blanco sobre un degradado azul - blanco correspondientes a los meses de julio de 2017, 2018 y 2019 por cuestiones espaciales. En este contexto los datos del espacio público online son trasladados a modo de registro al espacio público físico en un lugar de espera y suspensión de lo frenético del día a día que puede invitar a leer.



Figura 18. Adaptado de *Poemas de amor en la nube* [intervención], 2022. Pepe Reyes Caballero



Figura 19. Adaptado de *Poemas de amor en la nube* [intervención], 2022. Pepe Reyes Caballero

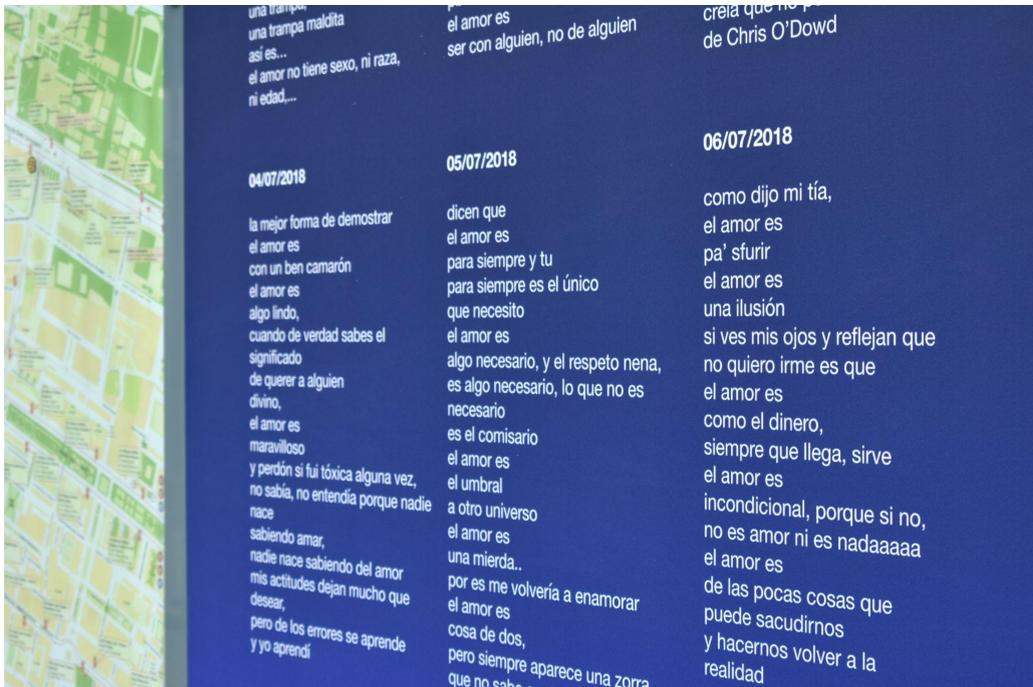


Figura 20. Adaptado de *Poemas de amor en la nube* [intervención], 2022. Pepe Reyes Caballero

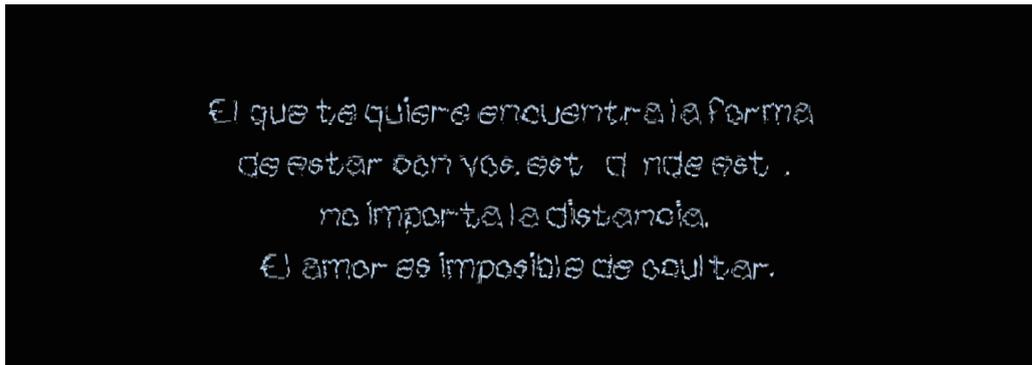
5.1.1. Ficha técnica

- Impresión a color en vinilo 960 x 2120 mm.
- Lugar: parada EMT 1282 Facultat Ciències Socials en Avda Tarongers, Valencia
- Duración: del 10 de junio al 10 de julio de 2022.

5.1.2. Versiones anteriores

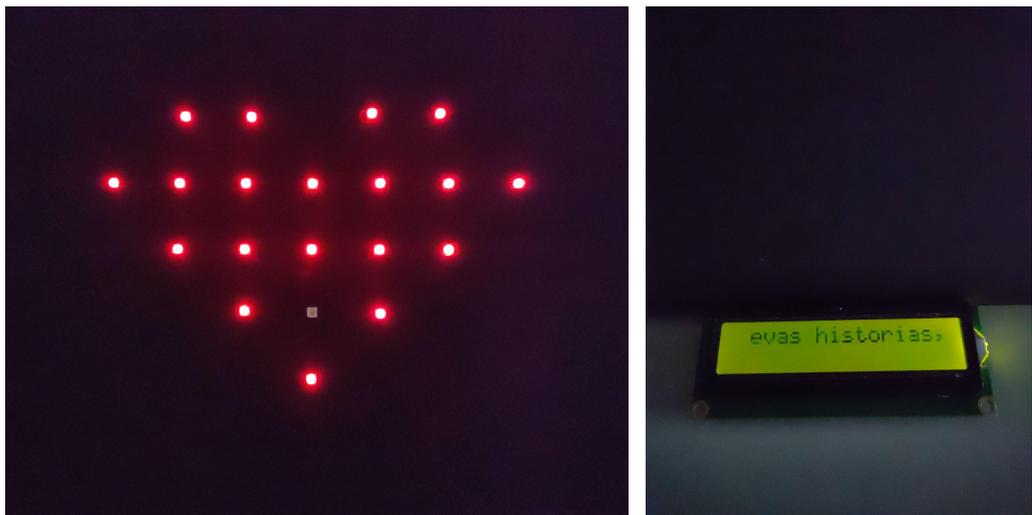
El comienzo de *Poemas de amor en la nube* surgió en en 2020 como trabajo final para la asignatura *Programación para arte multimedia* con un programa de conectaba Processing y Arduino para mostrar de manera aleatoria imágenes provenientes de la búsqueda de la palabra “guerra” en Google Imágenes con un tweet que contenía las palabras “el amor es” publicado en los últimos 10 segundos. El programa se actualizaba al recibir un sensor de ultrasonidos la cercanía del espectador. Pensado para disponerlo físicamente en un monitor, debido a la pandemia de la COVID-19 se quedó en un prototipo que sirvió para la experimentación con diferentes tipografías y estilos de imagen, en un momento en el que se pretendía relacionar con el concepto de “amor líquido” de Bauman (2005).





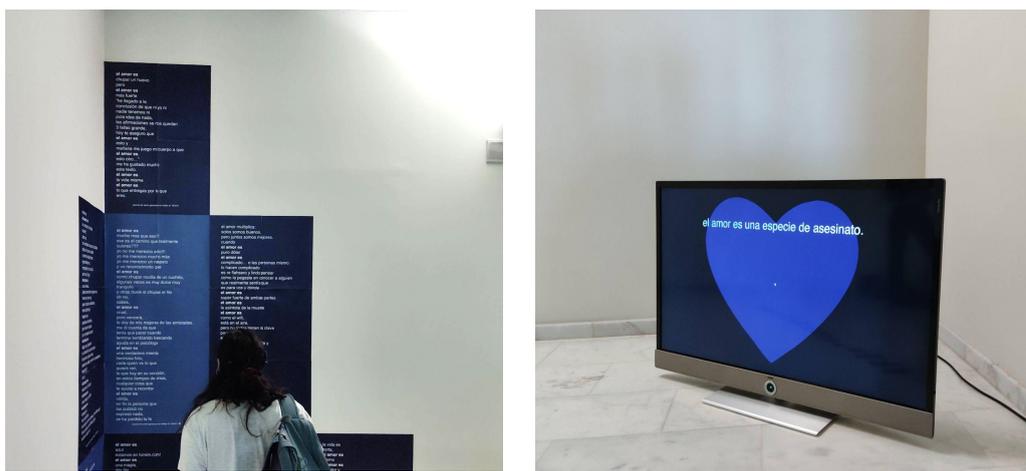
Figuras 21 y 22. Adaptado de captura de pantalla de *Amor_es* [programa interactivo], 2020. Pepe Reyes Caballero

Una segunda versión del proyecto fue la desarrollada en el marco de la asignatura *Electrónica y computación física*, también en relación al uso de Arduino y la reproducción de los tweets en tiempo real. En este caso, la visualización no fue digital sino física, consistiendo en un corazón formado por luces LED de color rojo que se encendían cada vez que en una pantalla LCD se reproducía un tweet sobre el amor publicado en tiempo real. Cuando todas las luces estaban encendidas, cada vez que aparecía un tweet nuevo las luces comenzaban a apagarse. De esta manera, el corazón se construye y deconstruye como símbolo del amor a partir de los discursos que día a día reproducimos y difundimos.



Figuras 23 y 24. Adaptado de *Amor_es* [programa interactivo], 2021. Pepe Reyes Caballero

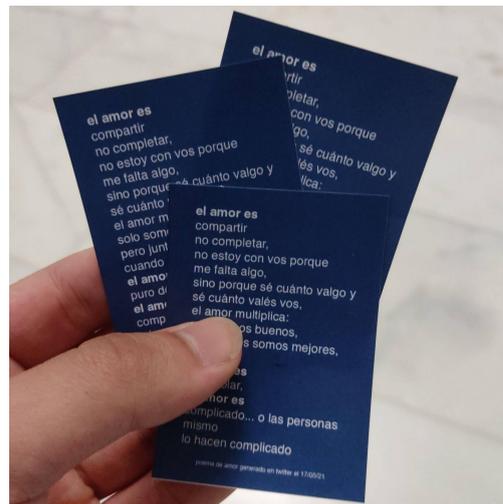
La composición de los tweets en forma de poema y su impresión surgió con la participación en PAM!21, organizado por la Facultad de Belles Artes de Sant Carles, de la Universitat Politècnica de València. En este caso se comenzó a trabajar con el color azul y con la idea de apuntar la fecha de los tweets. El recurso de impresión de los tweets surgió de la necesidad de aportar un conjunto panorámico de la heterogeneidad de los textos. En este sentido, nos dimos cuenta de que la pieza tal y como estaba planteada anteriormente requería de un tiempo de visualización extenso para poder recibir las diferentes contradicciones, ironías y curiosidades de los diferentes tweets que se publicaban en tiempo real y que solo leídos en conjunto pueden llegar a ofrecer un mapa que sugiera la construcción cultural del amor. En este sentido, pudimos experimentar con la materialidad y los colores en términos de instalación. Se decidió usar el color azul porque remite, por un lado, al espacio de las redes sociales y, por otro, al cielo, lo que relaciona poéticamente la idea de nube. Tomando como inspiración los trabajos de impresión de artistas como Jenny Holzer o Barbara Kruger, se colocaron en una pared nueve poemas impresos escritos en blanco sobre un fondo de dos tonalidades de azul, acompañados por un monitor en el que se reproducían tweets publicados en tiempo real. Por otro lado, con la intención de aportar a la pieza una dimensión más íntima, se colocaron en el suelo pequeñas impresiones con poemas que el espectador podía recoger y llevarse.



Figuras 25 26. Adaptado de *Amor_es* [instalación multimedia], 2021. Pepe Reyes Caballero



Figura 27. Adaptado de *Amor_es* [instalación multimedia], 2021. Pepe Reyes Caballero



Figuras 28 y 29. Adaptado de *Amor_es* [instalación multimedia], 2021. Pepe Reyes Caballero

La transición de la pieza a conformar parte del proyecto *A través de nuestro espejo* se da cuando en el proceso de conceptualización del presente trabajo en torno a la idea de amor desde la perspectiva particular, esta pieza, que no se daba por acabada, se comprende como parte de un conjunto. Es entonces cuando se amplía su recorrido y se identifica como otra rama del proceso autoetnográfico que el proyecto propone. Así, la idea fue la de producir un poemario en el que cada página sea un poema, como una manera de contar la relación a partir de los datos de internet, desde el afuera, como vimos más arriba. También fue seleccionada para TransportArte22, como vimos más arriba.

5.1.3. Boceto

La propuesta original que se presentó a TransportArte consistía en el uso de vinilo adhesivo personalizado con los escritos de los poemas. Este vinilo sería de tono plateado para incorporar una sensación onírica al leer los poemas con los reflejos del sol y la transparencia del cristal. En el espacio del cartel sí que se reservó para incluir un impreso con fondo azul que remitiera al cielo. Sin embargo, se requería una versión consistente en una impresión en vinilo que se pudiera colocar por ambos lados del cristal y se optó por el diseño final que se puede ver en las figuras 15, 16 y 17.



Figura 27. Adaptado de boceto de *Poemas de amor en la nube* [fotomontaje], 2022, Pepe Reyes Caballero

5.2. He loved me/he loved me not

La propuesta *He loved me/he loved me not* consiste en una instalación interactiva que reflexiona sobre el recuerdo de la relación que da motivación al proyecto a partir de las imágenes y textos del archivo digital. Concretamente, se trabaja a partir de las fotografías realizadas en el periodo de tiempo que transcurre entre el verano de 2017 y el verano de 2019 y el archivo de texto del guardado de seguridad de Whatsapp para analizar los rastros digitales de la relación. Con la intención de buscar nuevas visualizaciones o narrativas otras que puedan ampliar la mirada o la concepción del pasado, se utilizan dispositivos de inteligencia artificial generadores de texto e imágenes. El programa toma de referencia el juego histórico con la margarita *Me quiere, no me quiere* para abrir un espacio en el que cuestionarnos, como indica el título, si “me quiso” o “no me quiso”. De esta manera, la pieza versa sobre el pasado, aunque asentada en el presente, en el momento en el que las imágenes son generadas, con la tecnología que mira hacia el futuro. Mientras que el juego original giraba en torno al azar y al pensamiento de quien jugaba, esta adaptación toma la margarita como una interfaz mediante la cual le preguntamos a la máquina, supuestamente más inteligente que nosotros, si “me quiso” o “no me quiso”, obteniendo como resultado imágenes y textos generados que, en referencia a las maneras en las que se sufre el abuso psicológico, las respuestas no son más que nuevas cuestiones. No hay tampoco un final, ni una conclusión, porque pasado un tiempo el programa se reinicia y los pétalos vuelven a aparecer. De este modo, es el usuario o la usuaria quien decide cuándo es el momento de acabar y pasar página.

La pantalla en la que se encuentra el programa está acompañada por una serie de 36 fotografías colgadas en la pared, como una muestra de las imágenes que se han utilizado para el proceso de generación de imágenes por inteligencia artificial. Estas fotografías forman parte del archivo de la cámara del móvil del tiempo que duró la relación y se decidió no incluir caras de personas para no personalizar o centrar la atención en personas concretas. Como vimos en el apartado teórico nos resulta valioso, por un lado, que las fotografías sean digitales, pues frente a la estética analógica resulta en estos momentos más cercana a quien pudiera observarlas y, por otro, imprimirlas y, con ello, asignarles

el peso del tiempo y de objeto a analizar, es decir, poner en valor y rescatar en el mundo físico para su relectura las imágenes destinadas a su acumulación y olvido. De esta manera, también se establece una distinción entre la realidad cercana a la virtualidad y especulativa inmersa en la pantalla y, por otro, unas representaciones más cercanas a la realidad física que tienen que ver con los procesos físicos de captación de la luz.

He loved me/he loved me not se expondrá en el Festival Ars Electronica en el marco de la exposición de los trabajos de los estudiantes del máster Interface Cultures de la Universidad de Arte y Diseño de Linz en septiembre de 2022.



Figura 30. Adaptado *He loved me/he loved me not* [instalación interactiva], 2022, Pepe Reyes Caballero

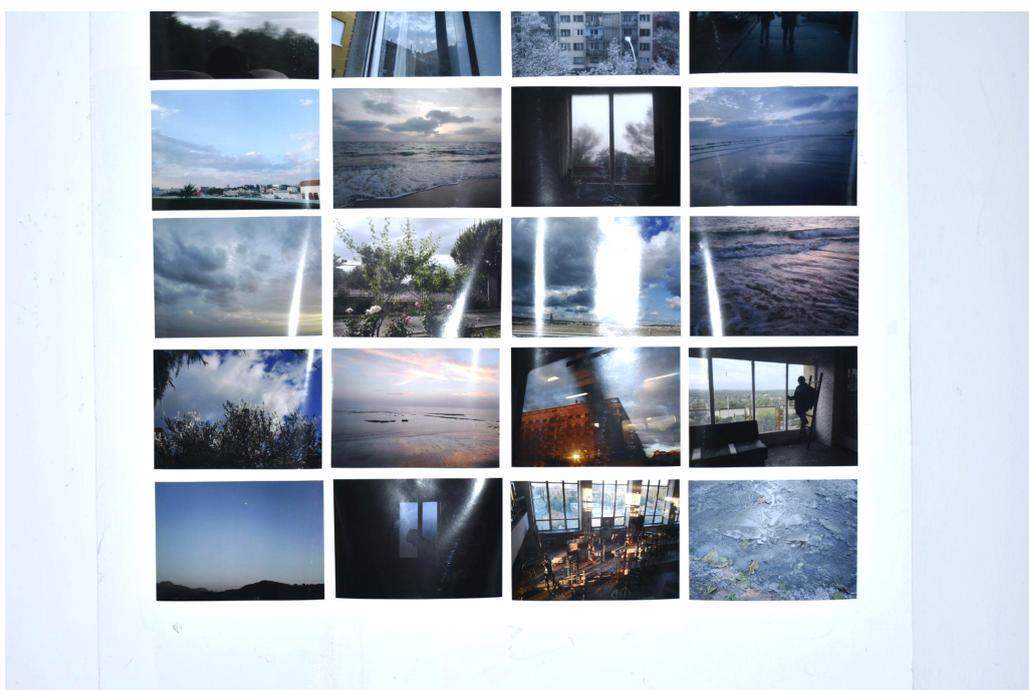


Figura 31. Adaptado de detalle *He loved me/he loved me not* [instalación interactiva], 2022, Pepe Reyes Caballero

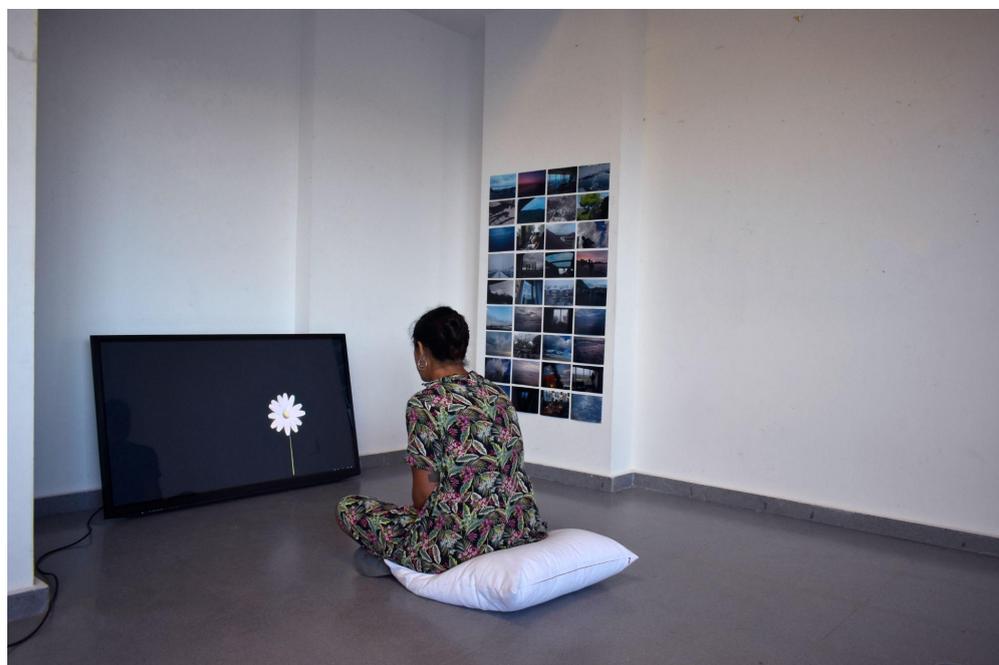


Figura 32. Adaptado de detalle *He loved me/he loved me not* [instalación interactiva], 2022, Pepe Reyes Caballero

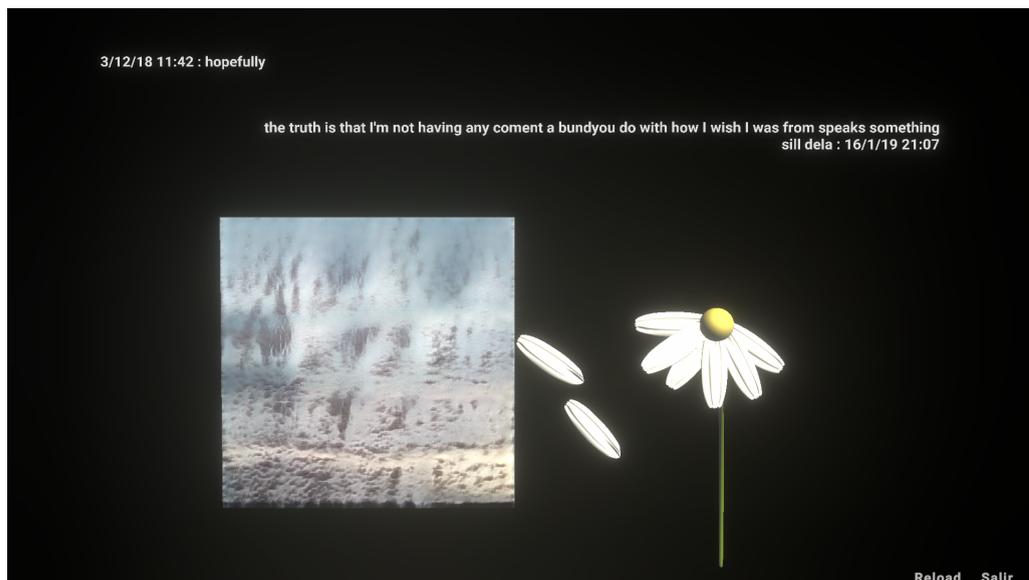


Figura 33. Adaptado *He loved me/he loved me not* [programa interactivo], 2022, Pepe Reyes Caballero

6. 2.1. Ficha técnica

- 36 fotografías de impresión digital a color sobre papel fotográfico (10 x 15 cm)
- Componentes tecnológicos:

HARDWARE

- 1 Televisor 55" 121,8 x 68,5 cm
- 1 Ordenador portátil HP Pavilion Laptop 15-cs2xxx Intel(R) Core(TM) i7-8565U / 16GB / 1.80GHz, / 1992 Mhz / 15.6" (no para uso de exposición)
- 1 Cable de entrada y salida HDMI
- 1 Hama MW-110 Ratón Inalámbrico 1000DPI Negro

SOFTWARE

- Unity 2020.3.23.f1 (no para uso de exposición)
- Google Colab (no para uso de exposición)

5.2.2. Diagrama de flujo

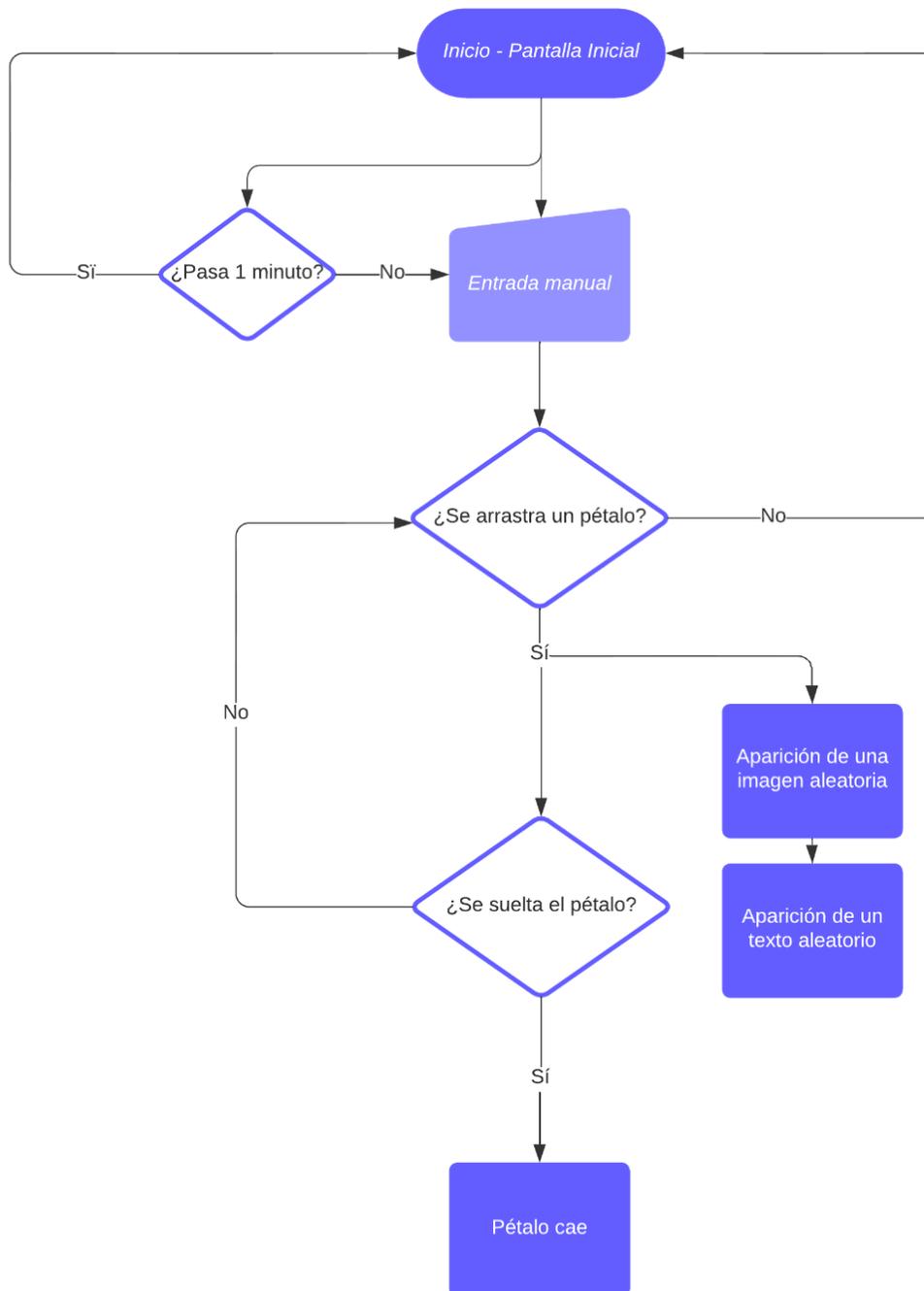


Figura 34. Diagrama de flujo del programa interactivo de la pieza *He loved me/he loved me not*, 2022, Pepe Reyes Caballero

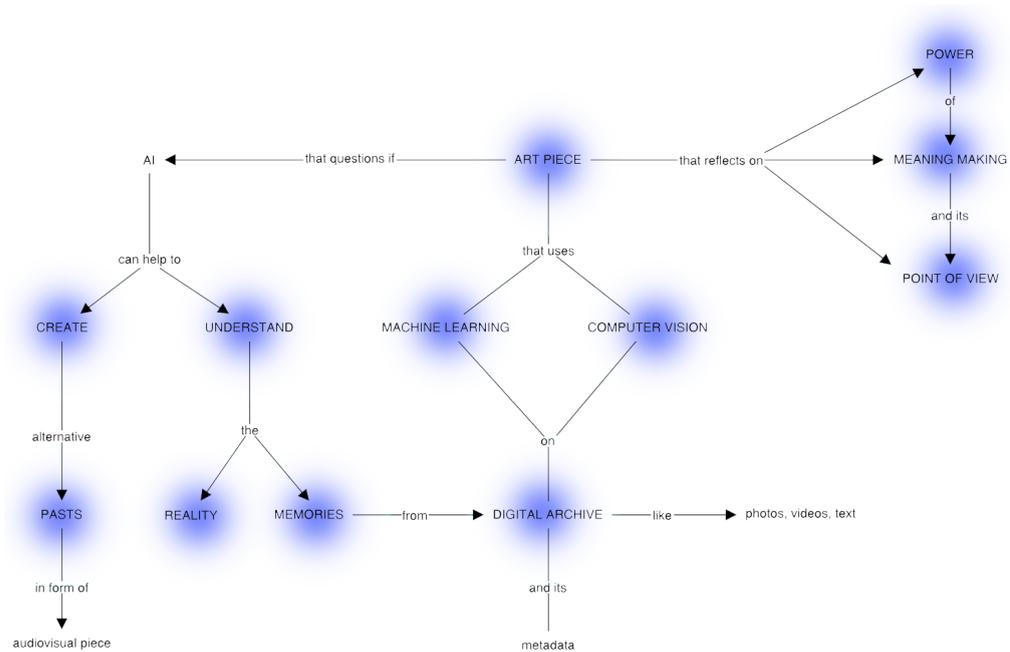


Figura 36. Segundo mapa conceptual del proyecto, 2022, Pepe Reyes Caballero

Una vez afinada la idea conceptual base del proyecto, se introdujo el componente del juego de la margarita *Me quiere, no me quiere*.

Se decidió en un primer momento que las imágenes no se iban a generar en tiempo real, sino que se crearía un repositorio de imágenes para que aparezcan de manera aleatoria cada vez que se arranca un pétalo. El espacio de la margarita virtual se decidió realizar utilizando el software Unity por presentar herramientas adecuadas para trabajar con la programación de eventos interactivos utilizando formas tridimensionales. Sin embargo, nos gustaría aclarar que el proyecto nunca se planteó ni se conceptualizó en su desarrollo como un videojuego ni una variación de esta forma artística, sino que se utilizó el software Unity por su conveniencia y accesibilidad con la intención de que el programa componga una pieza más de la instalación.

5.2.3.1. Bocetos

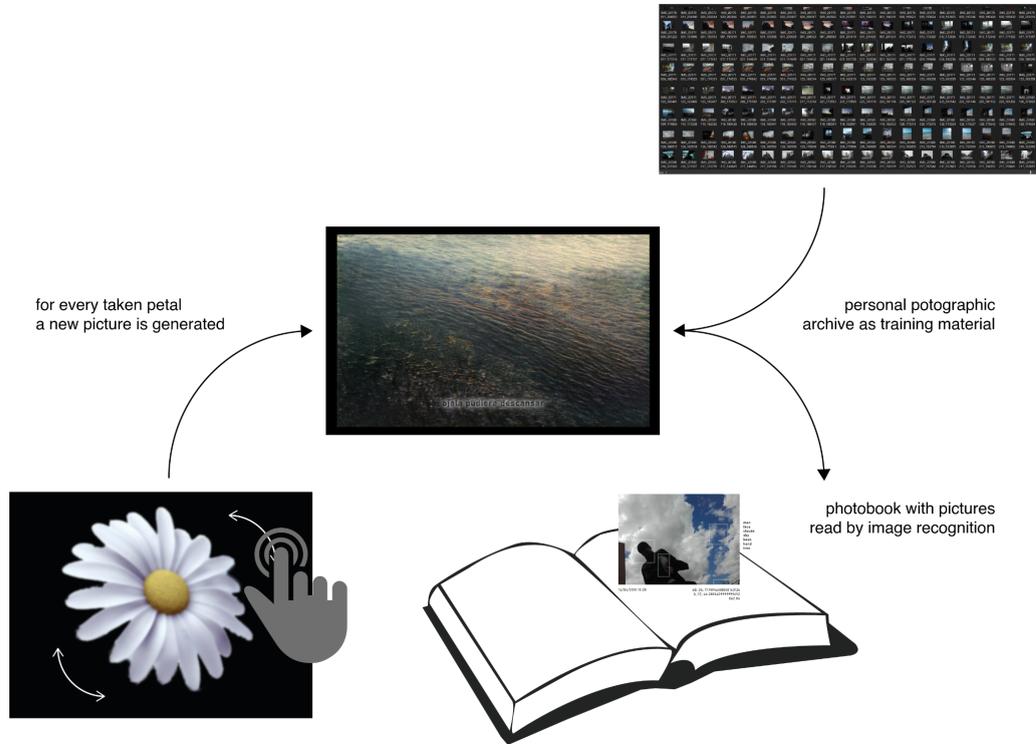


Figura 37. Primer boceto de funcionamiento, en el que se incluía un fotolibro con los resultados, 2022, Pepe Reyes Caballero



Figura 38. Simulación del resultado visual, cuando se pensaba incluir versos de letras de canciones a partir del historial de Spotify, 2022, Pepe Reyes Caballero



Figura 39. Boceto 3D inicial de la instalación, 2022, Pepe Reyes Caballero

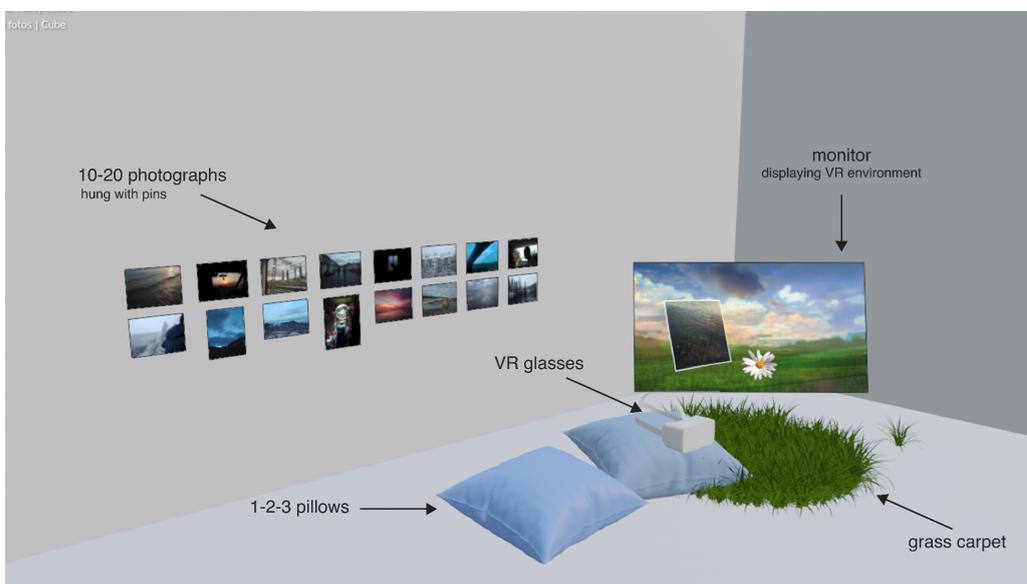


Figura 40. Boceto 3D de la instalación cuando se pensaba usar el sistema de realidad virtual, 2022, Pepe Reyes Caballero

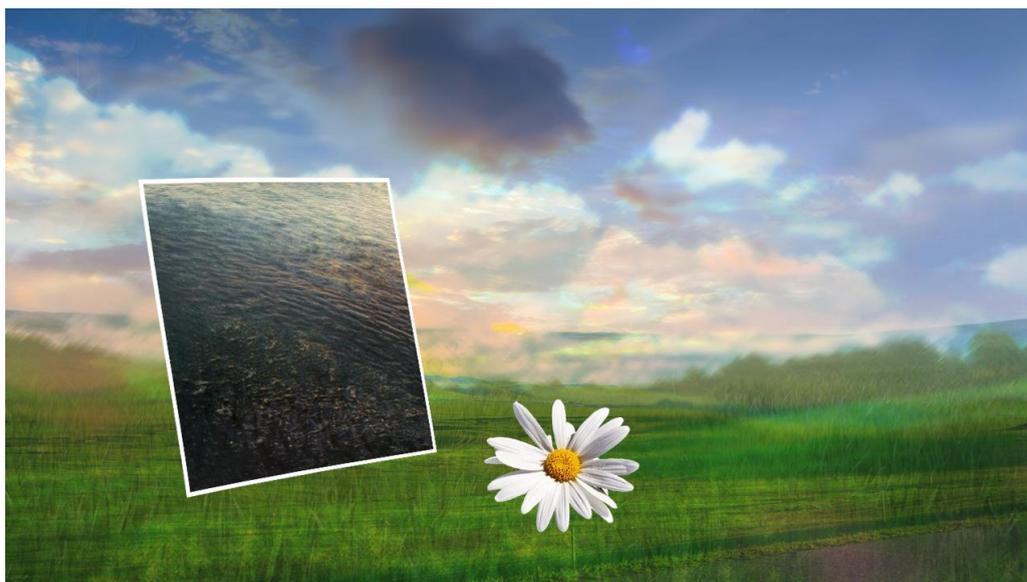


Figura 41. Boceto del entorno cuando se pensaba usar el sistema de realidad virtual, 2022, Pepe Reyes Caballero

5.2.3.2. Programación y desarrollo

La programación del proyecto *He loved me/he loved me not*, tanto en el proceso de generación de imágenes y texto como en la construcción del proyecto en el programa Unity, se realizó siguiendo los consejos y tutoriales de la red, tanto de las páginas oficiales de los programas y aplicaciones como de los usuarios de diferentes foros y Youtube. Una selección aproximada de los recursos más significativos que han posibilitado el desarrollo del trabajo puede encontrarse en el Anexo 3.

Para el proceso de generación de imágenes se ha utilizado la herramienta *StyleGAN2* desarrollada por la organización Nvidia Research Projects, encontrada tras una extensa búsqueda en la red²⁹. No queríamos una herramienta online que transformara texto en imágenes o fusionara dos imágenes con un repositorio propio, como las ofertadas por la empresa OpenAI, sino que necesitábamos, para mantener la coherencia con el desarrollo conceptual, poder introducir manualmente los datos de alimentación y entrenamiento del programa, es decir, las fotos propias y que a partir de ella se generasen los resultados visuales.

²⁹ Véase: <https://github.com/NVlabs/stylegan2>

Siguiendo las instrucciones sugeridas por la organización y tutoriales de Youtube, se comenzó a trabajar en el propio ordenador a través de CUDA (Compute Unified Device Architecture), una plataforma de programación paralela desarrollada por Nvidia. Sin embargo, y después de intentarlo también con ordenadores de la facultad, se llegó a la conclusión de que para realizar ese volumen de cálculos sin que el sistema quebrara necesitaríamos una tarjeta gráfica de máxima potencia que estaba fuera de nuestro alcance. Se descubre en el mismo periodo la posibilidad de realizar los cálculos utilizando una GPU online utilizando la herramienta Google Colab. Siguiendo varios tutoriales, aprendemos a adaptar el código para el análisis y la generación de imágenes a este nuevo entorno.

A la par que se generaban las imágenes se desarrollaba la escena visual e interactiva en Unity, siguiendo la página oficial del programa y diferentes tutoriales. La margarita se modeló en Blender, por partes separadas (pétalos, tallo y centro) y se importó a Unity. Una vez importada, se programó la interacción del arrastre de los pétalos, su caída y la aparición aleatoria de una imagen y un texto. Como veremos más adelante, en un momento del desarrollo se planteó realizar la pieza en realidad virtual, idea que meses después se reconoció compleja en términos técnicos y de deficiente certeza de que, por motivos circunstanciales, pudiera finalizarse.

La generación del texto por inteligencia artificial también se desarrolló en Colab a partir de una herramienta RNN (Recurrent Neural Network³⁰) ofrecida por Tensorflow³¹. Se utilizó como base de datos una conversación de Whatsapp archivada correspondiente a los años 2018 y 2019 que tuvo que ser traducida al inglés por requerimientos de la herramienta. Es por esto que el resultado final del texto es en inglés.

³⁰ Red Neuronal Recurrente

³¹ Véase: https://www.tensorflow.org/text/tutorials/text_generation

5.2.3.3. Diagramas de Gantt

A continuación se muestra el diagrama inicial que se planteó para el desarrollo técnico de la pieza.

	MAYO			JUNIO				
	09 15	16 22	23 29	30 05	06 12	13 19	20 26	27 03
Probar funcionamiento básico Unity (drag objeto 3D + aparición de imagen)	■							
Investigar softwares de lectura y generación de imagen por IA	■	■						
Probar StyleGAN2	■	■						
Generar banco de imágenes generadas		■	■					
Modelado de la margarita			■					
Probar la acción de deshojar la margarita en Unity			■	■				
Realización del entorno de realidad virtual				■	■	■		
Probar las gafas VR					■	■	■	
Correcciones finales							■	■

Tabla 1. Diagrama de Gantt 1, 2022, Pepe Reyes Caballero

Debido a los diferentes problemas técnicos que nos encontramos en el desarrollo técnico, como la dificultad de realizar la configuración de las gafas VR para conectarlas al ordenador y un funcionamiento erróneo de los controladores, se decide tomar un plan B alternativo al uso de realidad virtual, porque se considera que conceptualmente el proyecto no requiere esa interfaz y que debido a la limitación temporal, no encontrábamos certezas de que pudiera terminarse a tiempo, ni siquiera que fuera efectivamente realizable. Es por esto por lo que se presenta el segundo diagrama de Gantt posterior a esta decisión.

	JULIO						
	1	2	3	4	5	6	7
Introducción de la margarita en la escena	■						
Crear una cámara en primera persona	■	■					
Hacer que al arrastrar un pétalo se cambie una imagen de manera aleatoria		■					
Hacer que no aparezca ninguna imagen al comenzar el programa			■				
Copiar a todos los pétalos el funcionamiento			■	■			
Probar que los pétalos giren cuando caigan				■			
Mejorar la estética de la escena				■			
Grabar pantalla del funcionamiento final					■		■
Testear la experiencia de usuario					■	■	■
Correcciones a partir de la experiencia de usuario					■	■	■
Generación de texto con inteligencia artificial						■	
Incluir texto en el programa							■

Tabla 2. Diagrama de Gantt 2, 2022, Pepe Reyes Caballero

5.2.4. Caminos tangenciales y continuidad

Como hemos visto en los bocetos, la idea original de la pieza *He loved me/he loved me not* planteaba dos pantallas comunicadas entre sí, una táctil, con la margarita y otra en la que se reprodujeran las imágenes. Sin embargo, nos encontramos con dificultades técnicas debido al desconocimiento y la poca experiencia en términos de programación a la hora de desarrollar un programa ejecutable con dos salidas, cada una de ellas con un sistema operativo diferente. Es por esto por lo que se pensó como buena idea trasladarlo a la realidad virtual, de manera que el programa funcionaría para un solo sistema operativo y tanto la imagen de la margarita como las imágenes generadas pertenecerían a un mismo espacio. Sin embargo, como hemos advertido anteriormente, este desarrollo fue

más complicado de lo pensado en un primer momento debido a la configuración inicial de la conexión de las gafas al ordenador y del funcionamiento erróneo de los controladores. Nos volvimos a replantear el proyecto y nos dimos cuenta de que no perdía fuerza el integrar ambos componentes en la misma pantalla y que no influía conceptualmente al tema que se quiere tratar el hecho de dejar al margen el sistema de realidad virtual. Por otra parte, esto permitía una mayor accesibilidad en términos expositivos de cara al futuro, ya que no habría problemas en cuanto a colocación de las gafas de las personas usuarias y abre nuevas vías para el diseño expositivo. De igual manera, durante las dos semanas que se estuvo trabajando con las gafas nos dimos cuenta de que, más allá del efecto inmersivo que producían, el aparataje del sistema era de tal envergadura y peso que habría contaminado mucho el ambiente íntimo que se quería conseguir, además de los efectos secundarios de mareo y dolores de cabeza que el uso de estas gafas puede llegar a producir en usuarios o usuarias no experimentadas. Por todo esto, nos quedamos con la sensación de que, aunque durante el proceso pudimos llegar a pensar que perdíamos el tiempo, estos errores y altos en el camino nos han obligado a pensar y repensar muchas veces qué estamos haciendo y para qué lo estábamos haciendo. De esta manera podemos decir que, aunque la pieza tiene un amplio margen de mejora como veremos a continuación, hemos realizado un trabajo coherente con lo que nos propusimos en un principio que sienta unas bases intencionales sólidas de cara al progreso de la pieza.

A corto plazo nos gustaría mejorar la interacción y la estética del programa, experimentando con diferentes fondos y composiciones. Paralelamente, nos gustaría generar más imágenes y textos para tener mayor amplitud de posibilidades. Por otro lado, queremos llegar a programar de cara a su presentación en el marco de Ars Electronica que los pétalos después de un periodo de tiempo vuelvan a su posición inicial, sin que se tenga que actualizar el programa para que haya más sensación de continuidad.

A medio y largo plazo, nos gustaría producir otras versiones del programa de manera que otras variables se incluyan en el proceso de conjunción de datos que sugieran una realidad paralela alternativa, como pueden ser datos de localización de las fotografías, la inclusión de audio o de datos relacionados con

el historial de Spotify correspondiente a los años sobre los que se trabaja. En este sentido, los datos de Spotify nos parecen pertinentes en su sentido simbólico, de cómo las canciones que escuchaba en esos momentos pudieron haber influido (o no) en el desarrollo de la relación. Esta línea, que en un momento se planteó en la idea inicial del proyecto como vimos en uno de los bocetos, se comenzó enviando un correo requiriendo a la empresa los datos almacenados de la cuenta de usuario, pero para cuando nos enviaron el correo con el archivo JSON ya el tiempo era muy ajustado.

En otro orden de cosas, nos gustaría indagar más en el aspecto físico de la instalación. Por una parte nos gustaría tratar de realizar el programa a doble pantalla como estaba previsto en un primer momento y, por otra, nos gustaría poder editar un fotolibro con las imágenes originales y sus metadatos o archivos textuales de la conversación de Whatsapp, con las imágenes y los textos generados, con las letras de las canciones del historial de Spotify, o todo interconectado, donde las barreras entre lo real y lo generado se diluyan.

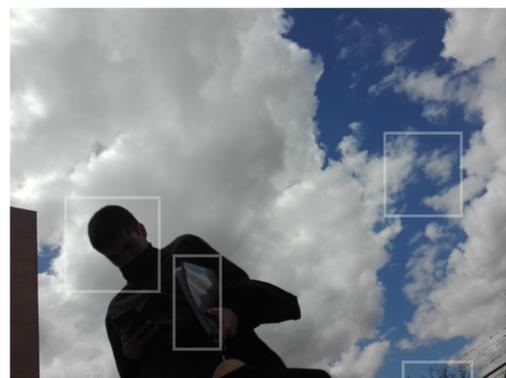


02/03/2022 15:41

40; 5; 29.74952499999919942
3; 38; 2.174253999999939373
628.93

women - bus - tree - curtain - sit - face

Figura 42. Primer boceto de una de las páginas del fotolibro, 2022, Pepe Reyes Caballero



man
face
clouds
sky
book
hand
tree

14/04/2018 15:28

40; 25; 17.9894680000143126
3; 37; 46.2813409999999692
862.86

*No me quiero convertir en lo que nunca quise ser
No me quiero arrepentir de no intentar hacerlo
A veces pienso que es mejor creer en Dios que no
en nada
Y lo único que necesito yo de ti es que me quieras*

*Que me quieras a mí, ahora que aún tengo fuerza
Y puedo hacerlo
Si me quieres a mí, ganaré las batallas que haga
falta
Si me quieres a mí, ya verás como juntos lo hace.
más fácil
Si me quieres a mí, ya verás como juntos lo hace.*

*Dentro de mi pecho tengo, un relicario de plata
Y un poquito más adentro un recuerdo que me m
Quiero estar en el mundo de los vivos contigo y
Sacar lo mejor que hay en ti
Quiero estar en el mundo de los vivos
Y sacar lo mejor*

*Si me quieres a mí, ahora que aún tengo fuerzas
Y puedo hacerlo
Si me quieres a mí, ganaré las batallas que haga
falta
Si me quieres a mí, ya verás como juntos lo hace.
más fácil
Si me quieres a mí, ya verás como juntos lo hace.*

Figura 43. Segundo boceto de una de las páginas del fotolibro, 2022, Pepe Reyes Caballero

5.2.5. Enlace a vídeo

A continuación se presenta un enlace de vídeo para poder ver una captura del funcionamiento del programa:

<https://youtu.be/T30wpV4H6-o>

6. Conclusiones

La realización de este trabajo en su conjunto nos ha parecido satisfactoria, en tanto los objetivos han sido cumplidos. Sin embargo, nos parece pertinente indicar que una de los aprendizajes extraídos del proceso es que los proyectos de investigación artística no tienen un fin establecido al margen de la fecha de entrega. Entregamos este trabajo con la satisfacción de haber terminado una versión que cumple los objetivos pero reconocemos el amplio margen de mejora y el horizonte que se abre a partir de ahora para su expansión y reconfiguración, que nos gustaría materializar en una tesis doctoral.

Consideramos que hemos realizado un dispositivo artístico configurado por dos piezas que desde aproximaciones diferentes reflexionan sobre el amor desde la experiencia propia. El proyecto *A través de nuestro espejo* configura dos modos de aproximarse a la experiencia íntima que, en definitiva, corresponde a la manera en la que de manera personal nos enfrentamos a las problemáticas del ámbito personal. Una de ellas pensando y rememorando el propio registro de la experiencia vivida, en un entorno radicalmente personal, como dispone la pieza *He loved me/he loved me not*, y otra asomando la cabeza para observar cómo leerían otras personas esa situación, o qué opiniones tienen sobre el amor, como puede configurar la pieza *Poemas de amor en la nube*. Es por esto por lo que consideramos que ambas piezas, aunque una más directa o menos contenida que la otra, hablan desde lo personal.

En cuanto a la recopilación de referentes artísticos, interpretamos que hemos realizado, de manera reducida, una breve genealogía del trabajo artístico sobre lo íntimo, el amor y el archivo fotográfico, como las cuestiones en las que creemos que se inserta nuestro trabajo. Nos hemos dejado muchos referentes sin mencionar debido a las limitaciones formales del documento que también han influido en el hacer de esta práctica artística, pero hemos tenido que ajustar el apartado a proponer los trabajos más representativos de cada uno de los enfoques que conforman los pilares de la práctica artística (el amor, la violencia, lo queer, la intimidad, la fotografía y la inteligencia artificial), debido a la dificultad de encontrar un trabajo artístico que aúne todos estos elementos.

En cuanto a la investigación bibliográfica y la escritura del marco teórico consideramos que el texto ha quedado denso y sintético y nos parece que podría aliviarse cuando dispongamos de las condiciones que nos permitan extendernos y profundizar en mayor medida los temas que se tratan, así como estudiar los referentes bibliográficos más a fondo. En relación a los temas tratados, nos gustaría incluir más referencias, sobre todo en el apartado que hablamos del poder de la imagen y su lectura, además de incluir nuevas teorías sobre la imagen generada por inteligencia artificial, que en estos momentos está cobrando gran popularidad con la herramienta desarrollada por OpenAI DALL·E 2. Sin embargo, si no hemos entrado más en esta materia es porque en los objetivos establecimos como dirección principal la indagación sobre el amor, y

utilizamos la inteligencia artificial como una herramienta que nos ayude al cuestionamiento.

El proceso de escritura y lectura nos ha proporcionado un proceso de gran aprendizaje en torno a los métodos de construcción de la realidad, el género y el amor en el plano simbólico y cultural que ha enraizado más las bases de la pieza *Poemas de amor en la nube*, que comenzó como un experimento sin pretensiones.

En conclusión, nos parece que hemos aplicado en este trabajo los conocimientos adquiridos en el curso de las asignaturas del Máster en Artes Visuales y Multimedia como *Investigación Aplicada, Arte y Género, Metodologías de la Investigación, Entornos Virtuales, Programación multimedia, Narratividad y Videojuegos* y muchas más y que nuestro trabajo se adscribe a las líneas de investigación propuestas.

Referencias

- Aliaga, J. V. (2010). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal. (Obra original publicada en 2007).
- Alba Rico, S. (10 de mayo de 2020). *Sobre el derecho a sufrir*. Revista Contexto, S.L. Recuperado el 26 de junio de 2022 de <https://cxtx.es/es/20200501/Firmas/32201/dolor-amor-utopia-enfermedad-covid-Santiago-Alba-Rico.htm>
- Anguita, N. (2013). Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia. En *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* (pp. 115-136) Diputación Provincial de Huesca, La Oficina.
- Bancroft, L. (2017). *¿Por qué se comporta así? Comprender la mente del hombre controlador y abusivo*. (Trad. R. Diéguez Diéguez; 1ª ed.). Paidós. (Obra original publicada en 2002)
- Barthes, R. (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso*. (Trad. Ed. Molina; 14ª ed.). Siglo Veintiuno. (Obra original publicada en 1977).
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de Argentina
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. FCE - Fondo de Cultura Económica.
<https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/109483>
- Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Broussard, M. (2018). *Artificial unintelligence: How computers misunderstand the world*. MIT Press
- Bustamante, A., Greffier, M. C., Mariscotti, A., O'Donnell, P. (septiembre de 2002). *Tu muerte es mi vida. Una introducción al abuso emocional* [Resumen de presentación de la conferencia]. Fepal - XXIV Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis, Montevideo, Uruguay. "Permanencias y cambios en la experiencia psicoanalítica".
http://www.fepal.org/images/congreso2002/adultos/bustamante_a_y_equipo_tu_muerte_es_mi_vida.pdf
- Butler, J. (2020). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Trad. M.A. Muñoz; 1ª ed.) Paidós (Obra original publicada en 1999).

Carson, A. (2015). *Eros el dulce-amargo* (Trad. M. Rosenberg, S. López Medin) Fiordo (Trabajo original publicado en 1998)

Castells, M. (2001). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad* (Trad. C. Martínez Gimeno; 3ª ed., Vol 2). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1997).

Chaillou, S. (3 de junio de 2019). *Architecture and style*. Towards data science. Recuperado de <https://towardsdatascience.com/architecture-style-ded3a2c3998f>

ConejoBelga (6 de junio de 2019). david wojnarowicz_un día, este chico. *conejobelga*. <https://conejobelga.blogspot.com/2019/06/david-wojnarowiczun-dia-este-chico.html>

Centro de Cultura Contemporánea Condado. (14 de junio de 2021). «LA INTIMIDAD», Con Santiago Alba Rico, Brigitte Vasallo y Remedios Zafra [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bo-5EtZGDRI>

Cruz, E. (2013). Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital. En *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* (pp. 175-182). Diputación Provincial de Huesca, La Oficina.

De Lauretis, T. (2000). Tecnologías del género. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (pp. 33-71) Horas y horas

Del Rey, L. (2014). Ultraviolence [Canción] en *Ultraviolence*. Interscope Records.

Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género del Ministerio de Igualdad (4 de julio de 2022). *Portal estadístico*. <http://estadisticasviolenciagenero.igualdad.mpr.gob.es/>

De Rougemont, D. (1945). *Amor y Occidente*. Editorial Galatea

Espinoza Cerviño, A. (2021). Georges Didi-Huberman: un acercamiento a la paradoja de la imagen. *Contribuciones desde Coatepec* (35). Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. <https://www.redalyc.org/journal/281/28167899009/html/>

Esteban, M.L. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Edicions Bellaterra

Etopia Centro de Arte y Tecnología. (2021). *VisionarIAs. Exposición arte e inteligencia artificial*. [Comunicado de prensa].

https://etopia.es/wp-content/uploads/2021/03/DP.VisionarIAs.es1_.pdf

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes* (Trad. J. Giser; 1ª ed.) Caja Negra

Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (31ª ed, Vol. 1; Trad. U. Guiñazú). Siglo veintiuno. (Obra original publicada en 1976).

Flores, S. (14 de septiembre de 2020). *Principales resultados de la Macroencuesta de Violencia contra la Mujer 2019*. Observatoriodeviolencia.org <https://observatorioviolencia.org/principales-resultados-de-la-macroencuesta-de-violencia-contra-la-mujer-2019/>

Giddens, A. (1995). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra

Gordillo Campos, M. Z. (2021). SANSÁ [Canción]. En *PUTA*. G.O.Z.Z. Records

Guasch, O. (2007). *La crisis de la heterosexualidad* (2ª ed.). Laerte Ediciones.

Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública* (Trad. A. Domènech, R. Grasa; 2ª ed.). Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1961).

Han, B.C. (2012). *La sociedad del cansancio* (Trad. A. Saratxaga Arregi; 1ª ed.) Herder (Obra original publicada en 2010)

Han, B.C. (2014). *La agonía del Eros* (Trad. R. Gabás). Herder (Obra original publicada en 2012)

Hayes, S. (s.f.) *May 1st*. Sharon Hayes. <http://shaze.info/work/may-1-30-de-mayo/>

Herrera Gómez, C. (9 de julio de 2018). *La crisis de la masculinidad posmoderna*. Txalaparta. Recuperado el 10 de julio de 2022 de <https://www.txalaparta.eus/es/noticias/la-crisis-de-la-masculinidad-postmoderna-c-oral-herrera#:~:text=Como%20un%20hombre%20se%20define,sentimientos%20y%20formas%20de%20expresarlos.>

Herrera Gómez, C. (2020). *La construcción sociocultural del amor romántico* (5ª ed.). Editorial Fundamentos

Hirigoyen, M. (2000). *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana* (Trad. E. Folch González). Paidós. (Obra original publicada en 1998).

Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas*. Katz Editores

- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica* (Trad. M.V. Rodil). Clave Intelectual
- Illouz, E. (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas* (Trad. L. Mosconi). Katz. (Obra original publicada en 2018).
- Kuhn, A. (2013). Otra mirada a Family Secrets. En Pedro Vicente (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* (pp. 101-115) Diputación Provincial de Huesca, La Oficina.
- Laudó, A. (2013). Olvidos analógicos, memorias digitales, archivos imposibles. En *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* (pp. 136-150). Diputación Provincial de Huesca, La Oficina.
- La Casa Encendida. (26 de abril de 2022). *Exposición Buen Camino | Marina González Guerreiro* [Archivo de vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=oFa8ti6zAul>
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera* (Trad. M. Corniero). Horas y horas. (Obra original publicada en 1984).
- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino* (Trad. R. Alaponte; 6ª ed.) Anagrama (Obra original publicada en 1999)
- Merino Verdugo, E. (2018). *Sexismo, amor romántico y violencia de género en la adolescencia*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]
https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/estudios/Tesis/pdfs/Tesis_4_Sexismo_AmorR.pdf
- Minter, S. (s.f.) *Háblame de amor 4.0 (Barcelona)*. Sarah Minter.
<https://sarahminter.com/HablameDeAmor-4>
- ONU Mujeres (s.f.) *Preguntas frecuentes: Tipos de violencia contra las mujeres y las niñas*.
<https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence>
- Ortega López, A. (2014). *Agresión en parejas homosexuales en España y Argentina: Prevalencias y heterosexismo*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/28389/1/T35737.pdf>
- Palmer, D. (2013). Archivos emocionales: el intercambio de fotos online y el cultivo del yo. En *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* (pp. 183-196). Diputación Provincial de Huesca, La Oficina.

- Prada, J. M. (2010). La condición digital de la imagen. En *Lumen_Ex 2010 Premios de arte digital* (pp. 42-53). Universidad de Extremadura.
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal.
- Pou, J. V. (2013). Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era *smartphone/iPhone*. En *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* (pp. 197-208) Diputación Provincial de Huesca, La Oficina.
- Rodríguez, N. (2020). Inteligencia Artificial y campo del arte. *Paradigma* (23). <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19525>
- Sáez, J. (2005). El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault. En J. Sáez, D. Córdoba, P. Vidarte (Ed.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. EGALES.
- Sáez, J. (19 de abril de 2012). *El amor es heterosexual*. Las disidentes. Recuperado el 25 de junio de 2022 de <https://lasdisidentes.com/2012/04/19/el-amor-es-heterosexual/>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. (Trad. C. Gardini, A. Major, 1ª ed.). Alfagurar (Obra original publicada en 1973).
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados
- Swift, T. (2020). Goldrush [Canción]. En *Evermore*. Republic Records
- Vidarte, P. (2010). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ* (2ª ed.) EGALES, S.L.
- Vela, J. A. M. (2022). Otras vivencias de lgtbfobia. La violencia intragénero. *Revista de Estudios Juventud, Violencia de género en la juventud. Las mil caras de la violencia machista en la población joven* (125), 197-208.
- Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. (Trad. L. Pujol; 6ª ed.). Seix Barral. (Obra original publicada en 1929).
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (Trad. P. Vidarte, J. Sáez) EGALES (Obra original publicada en 1992).
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Cyber)espacio y la (auto)gestión del yo*. Fórcola Ediciones
- Zuil, M. (27 de junio de 2017). "Reconocer que mi novio me pegaba fue más difícil que salir del armario". *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/espana/2017-06-27/maltrato-gay-lesbianas-intragenero-violencia-lgtb_1404557/

Índice de figuras

Figura 1. Adaptado de *Art thinking* [ilustración] Ars Electronica Futurelab, s.f. Recuperado de: <https://ars.electronica.art/futurelab/en/research-art-thinking/> (p. 12).

Figura 2. Adaptado de *Titanic* [fotograma de la película], 1996, James Cameron. Recuperada de <https://thecinmaholic.com/rose-titanic/> (p. 21).

Figura 3. Adaptado de *He Loves Me, He Loves Me Not* [óleo sobre lienzo], Giacomo Di Chirico, 1872. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/He_loves_me..._he_loves_me_not#/media/File:Giacomo_di_Chirico_-_He_Loves_Me,_He_Loves_Me_Not,_1872.jpg (p. 33).

Figura 4. Adaptado de *Generative Adversarial Network framework* [ilustración] de Thalles Silva, 2018, Towardsdatascience. (<https://towardsdatascience.com/architecture-style-ded3a2c3998f>) (p. 46).

Figura 5. Adaptado de *Niki de Saint Phalle, Saint Sébastien or Portrait of my lover (1960-61)* de Laurent Condominas, 2010. Researchgate https://www.researchgate.net/figure/Niki-de-Saint-Phalle-Saint-Sebastien-or-Portrait-of-my-lover-1960-61-paint-and_fig3_261965606 (p. 49)

Figura 6. Adaptado de *Rest Energy* (Marina Abramovic) [documento fotográfico]. 1980. Mutante. <https://mutante.pt/2020/06/rest-energy-marina-abramovic-e-ulay/>. (p. 50)

Figura 7. Adaptado de *Sin título (One day, this kid...)* (David Wojnarowicz) [copia fotostática]., 1991. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/collection/works/16431> (p. 52).

Figura 8. Adaptado de *Untitled* [intervención en el espacio público], por Félix González-Torres, 1992 por Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/79063> (p. 53)

Figura 9. Adaptado de *My Bed* [instalación] de Tracey Emin, 1998, por Tate Modern <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662> (p. 54)

Figura 10. Adaptado de *Buen camino* [instalación] de Marina González Guerreiro, 2022 en La Casa Encendida, por Vein <https://vein.es/marina-gonzalez-guerreiro-cuando-me-expongo-dejo-entrar> (p. 55).

Figura 11. Adaptado de *Wish me luck for the new year* [documento fotográfico de intervención] de Maria Tinaut, perteneciente a la exposición *Sin título y todavía verano*, 2021 en la galería Rosa Santos, por Maria Tinaut <https://mariatinaut.com/Wish-Me-Luck-for-the-New-Year> (p. 57).

Figura 12. Adaptado de *Háblame de amor 2.0* [instalación audiovisual] de Sarah Minter, por Fernando Llanos, 2010, Sarah Minter <https://sarahminter.com/HablameDeAmor-2#> (p. 58).

Figura 13. Adaptado de *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* [anuncio de performance] de Sharon Hayes, 2012, Sharon Hayes <http://shaze.info/work/i-march-in-the-parade-of-liberty-but-as-long-as-i-love-you-i-m-not-free/?gallery=true> (p. 59).

Figura 14. Adaptado de *Untitled #7* de la serie *Pretended family relationships* [serie fotográfica] de Sunil Gupta, 1988, Sunil Gupta, Artsy <https://www.artsy.net/artwork/sunil-gupta-untitled-number-7-from-the-series-prettended-family-relationships-4> (p. 60).

Figura 15. Adaptado de fragmento de la serie *Exquisite Pain, 36 days ago* [serie fotográfica] de Sophie Calle, 1984-2003, Artsy <https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-exquisite-pain-36-days-ago> (p. 61).

Figura 16. Adaptado de *Traces of things* [instalación] de Anna Ridler, 2018, Anna Ridler <http://annaridler.com/traces-of-things> (p. 62).

Figura 17. Adaptado de *lovesmenot* [escultura cinética] de Sebastian Wolf, 2019, Sebastian Wolf <https://einsdreidrei.com/lovesmenot> (p. 63).

Figura 18. Adaptado de *Poemas de amor en la nube* [intervención], 2022. Pepe Reyes Caballero (p. 66).

Figura 19. Adaptado de *Poemas de amor en la nube* [intervención], 2022. Pepe Reyes Caballero (p. 67).

Figura 20. Adaptado de *Poemas de amor en la nube* [intervención], 2022. Pepe Reyes Caballero (p. 67).

Figuras 21 y 22. Adaptado de captura de pantalla de *Amor_es* [programa interactivo], 2020. Pepe Reyes Caballero (p. 70).

Figuras 23 y 24. Adaptado de *Amor_es* [programa interactivo], 2021. Pepe Reyes Caballero (p. 71).

Figuras 25 y 26. Adaptado de *Amor_es* [instalación multimedia], 2021. Pepe Reyes Caballero (p. 71).

Figura 27. Adaptado de *Amor_es* [instalación multimedia], 2021. Pepe Reyes Caballero (p. 72).

Figuras 28 y 29. Adaptado de *Amor_es* [instalación multimedia], 2021. Pepe Reyes Caballero (p. 74).

Figura 30. Adaptado *He loved me/he loved me not* [instalación

interactiva], 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 75).

Figura 31. Adaptado de detalle *He loved me/he loved me not* [instalación interactiva], 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 75).

Figura 32. Adaptado *He loved me/he loved me not* [programa interactivo], 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 77).

Figura 33. Adaptado *He loved me/he loved me not* [programa interactivo], 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 77).

Figura 34. Diagrama de flujo del programa interactivo de la pieza *He loved me/he loved me not*, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 78).

Figura 35. Primer mapa conceptual del proyecto, 2021, Pepe Reyes Caballero (p. 79).

Figura 36. Segundo mapa conceptual del proyecto, 2022, Pepe Reyes Caballero

Figura 37. Primer boceto de funcionamiento, en el que se incluía un fotolibro con los resultados, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 80).

Figura 38. Simulación del resultado visual, cuando se pensaba incluir versos de letras de canciones a partir del historial de Spotify, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 80).

Figura 39. Boceto 3D inicial de la instalación, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 81).

Figura 40. Boceto 3D de la instalación cuando se pensaba usar el sistema de realidad virtual, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 81).

Figura 41. Boceto del entorno cuando se pensaba usar el sistema de realidad virtual, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 82).

Figura 42. Primer boceto de una de las páginas del fotolibro, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 87).

Figura 43. Segundo boceto de una de las páginas del fotolibro, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 88)

Índice de tablas

Tabla 1. Diagrama de Gantt 1, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 84).

Tabla 2. Diagrama de Gantt 2, 2022, Pepe Reyes Caballero (p. 85).

Anexos

En los anexos adjuntos podrá encontrarse:

- *Anexo 1. Código empleado.*
- *Anexo 2. Poemas de Poemas de amor en la nube (2017).*
- *Anexo 3. Recursos utilizados*