



NIUB 20308713

Treball Final de Grau

Tutoritzat per Carlota Polo Martín

Departament d'Arts Visuals i Disseny

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

2022-2023



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

P E L L

Antònia Maria Gual Ginart

A na Carlota, per sa seva atenció i paciència.

A ma mare, a na Catalina, a ses meves amigues, per tot el suport

A ses teves mans...

RESUM

Les relacions interpersonals són de naturalesa complexa i, per aquest fet, sovint són difícils de definir. Posant el tacte al centre d'atenció aconseguim explorar camins que parlen dels vincles i, més concretament, dels amorosos, jugant amb la creació, la modificació i la destrucció d'aquests. L'exploració de les dinàmiques del tacte ens porta per diversos estadis com, per exemple, el plaer, el dol, el dubte, la fragilitat, la reciprocitat o la quotidianitat. Pren especial importància la definició que feim, com a societat, de la pell i de les interaccions i contactes que s'hi produeixen. Sovint són definicions que ens passen desapercebudes, i no hi entrem a reflexionar. Aquest és un espai que, precisament, vol fer visible la càrrega emocional que hi ha en el tacte i li dona un enfocament sensible.

pell tacte vincle ruptura joc

ABSTRACT

Interpersonal relationships are inherently complex and often difficult to define. By placing touch at the center of attention, we explore pathways that speak of bonds, particularly those of love, playing with their creation, modification, and destruction. The exploration of touch dynamics takes us through various stages such as pleasure, grief, doubt, fragility, reciprocity, and everydayness. The definition we give, as a society, to the skin and the interactions and contacts that occur on it holds particular importance. Often, these definitions go unnoticed, and we fail to reflect upon them. This is a space that seeks to make the emotional charge present in touch visible and approaches it with sensitivity.

skin touch bond breakup game

ÍNDEX

RESUM	5
ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓ	9
INTERPEL·LAR	12
PRIMER CONTACTE	22
EL LLIT	32
HEM DE PARLAR	42
NO CONTACTE	54
EPÍLEG	62
BIBLIOGRAFIA	63
PECES CITADES	64
ANNEX 1	66

INTRODUCCIÓ

Tota la recerca que es desenvolupa en aquesta "investigació" parteix d'una premissa -o un interès- per metaforitzar, des de la sensibilitat, les conductes contradictòries de l'amor a través del tacte.

El tacte esdevé el mitjà que articula les següents pàgines. I, amb una declaració d'intencions sincera i honesta, es pretén posar paraules per conceptualitzar les mateixes reflexions íntimes i personals que han anat prenent forma dins jo, ocupant constantment un espai del meu cos i del meu pensament.

Així doncs, l'espai formal prendrà una estructura que s'allunya de la tradicional per voluntat pròpia, ja que em semblava més adient fer-ho d'aquesta manera. Llavors, he dividit el treball en cinc capítols o, millor dit, en un que funciona com a capítol zero (Interpel·lar) i uns altres quatre que tenen una estructura diferent de l'anterior. També destacar l'ús de diferents tipografies, així com la negreta per destacar paraules que quasi es defineixen per si soles.

Aquests quatre capítols s'estructuren al voltant d'un títol que suggereix una idea principal que s'explorarà, per al qual es donen un seguit de definicions que m'han cridat l'atenció i he considerat significativament rellevants d'esmentar. Donades aquestes definicions, el capítol comença a desenvolupar-se i, finalment, acaba desembocant en vídeos creats expressament per al projecte.

El primer capítol es titula Primer contacte, on dues pells que es troben per primera vegada deixen veure reaccions noves que travessen la membrana palpable, fent d'aquest primer contacte un instant efímer.

El segon capítol, titulat Un llit, metaforitza a través del joc la confrontació que es produeix al llit entre la intimitat i la quotidianitat.

El tercer capítol s'anomena Hem de parlar, i deixa constància del pes que prenen les paraules quan la pell, ja clivellada, no es pot reparar.

El quart i últim capítol, titulat No contacte, reflecteix el dol que provoca l'absència de la persona que ja no hi és.

INTERPEL·LAR

Del llatí *Interpellāre* que es compon de *inter* i *pellere*, es tradueix literalment com “*empènyer entre*” i “*demanar explicacions a algú*”. D’una banda, ***empènyer entre*** fa referència a l’acció de moure -o tractar de moure- exercint pressió entre dues coses o persones. D’altra banda, ***demanar explicacions a algú*** expressa el desig d’obtenir d’algú alguna cosa; en aquest cas, explicacions.

Encara que la paraula *interpel·lar* s’utilitza i està innegablement lligada al llenguatge del camp legal, polític i laboral, jo, Antònia Maria Gual Ginart, per tal de poder explicar de què tracta aquesta investigació, consider necessari primer de tot desplaçar, dita paraula, a un context inusual, en el sentit que no es fa servir en aquest entorn, on desenvolupa un potencial poètic que sovint passa desapercbut: en el **tacte**.

Així, consideraré d’ara en endavant *Interpel·lar* el tacte com un concepte des del qual reflexionar i establir relacions.

13

Mieke Bal, al llibre *Conceptos Viajeros en las Humanidades* (Bal, 2002), fa una sèrie de declaracions sobre alguns conceptes i els argumenta durant un capítol sencer. Afirmar que els conceptes no són estàtics, sinó que es transformen i evolucionen a mesura que es fan servir en diferents contextos culturals i temporals. També examina com els conceptes viatgen a través de les fronteres disciplinàries, geogràfiques i temporals, i com això pot afectar la comprensió i l’ús d’aquests. El seu punt de vista em sembla interessant; per aquesta raó, seguint l’exemple dels seus raonaments, he decidit fer viatjar *Interpel·lar* al context de la tangibilitat.

Bal sosté que els conceptes no són ni universals ni permanents, ja que a l’estar influenciats per altres factors com poden ser els elements culturals, socials o històrics, poden variar el seu significat segons l’època i l’àrea geogràfica on es facin servir. En els marges de l’opinió estandarditzada és allà on s’entén que cada concepte és com un territori per on es viatja esdevenint l’inesperat.

“Els conceptes no són paraules comuns, per molt que per **parlar (d’) ells (s’)** utilitzin paraules comuns.” (Bal, 2002, p.37).

Aquesta afirmació em fa pensar que moltes vegades tendim a complicar-nos quan ens toca expressar el que sentim i el que volem dir, utilitzant paraules sumptuoses i circumloquis sense saber molt bé per què ho fem. Potser no confiem suficient en la sensibilitat de les paraules senzilles, com si aquestes no tinguessin la suficient força. Aquesta és tan sols una breu pinzellada del meu pensament.

Tornant a les dues definicions donades a l’inici, **empènyer entre** i **demanar explicacions a algú**, analitzant-les i relacionant-les podem comprendre que l’acció d’interpel·lar requereix quatre elements inevitables:

- Acció desitjada, una intenció.
- *Algú, subjecte 1, exemple:* un emissor, una mà que s’allarga.
- *Algú, subjecte 2, exemple:* un receptor, un cos, una pell.
- Una resposta, una explicació, una reacció.

És per això que em resulta inevitable concebre el tacte com un sentit destinat a ser interpel·lat.

Per tal d’interpel·lar el tacte, ha d’haver-hi una intenció. Algú (subjecte 1) ha d’executar una acció per apropar-se, com ara **envoltar amb els braços**. Aquesta intenció va dirigida a algú en concret (subjecte 2) com ara **un cos**. És imprescindible la presència de dos individus: el subjecte 1, que demana de manera intencionada, i el subjecte 2, que és sol·licitat a respondre. El subjecte 1 anhela la resposta del subjecte 2 i, si aquest respon, es genera un cicle caracteritzat per una acció-reacció, recíproca i plaent.

No obstant això, no sempre succeeix d'aquesta manera: hi ha moments que no es respon amb l'interès de continuar. Una resposta pot ser més o menys esperada; hi ha tantes possibilitats... hi ha respostes inesperades, respostes tímides, afectades, ferides, reticents, indirectes i també directes, també n'hi ha d'apassionades, ardents, esbojarrades...

Darrere de cada resposta hi ha motius ocults que la fan manifestar-se amb una energia o d'altra.

Una resposta no és un acte aïllat, sinó que està condicionada per la manera en què ha estat sol·licitada (de quina manera el subjecte 1 va envoltar amb els braços). A més, la resposta en si mateixa té un efecte condicionant en el desenvolupament i el progrés de la primera interacció cap algú (el subjecte 2, que se sent interpel·lat). En conseqüència, l'acte influirà en els dos subjectes i determinarà el seu futur vincle. D'aquesta relació estímulo-resposta es deriva un dels pilars que sostenen la producció que documenta aquesta investigació.

15

És possible imaginar el tacte sense el component recíproc que el nostre imaginari romàntic li atribueix? És possible exercir el tacte de manera unilateral? Quan el tacte no rep resposta, continua sent tacte?

El subjecte

La qüestió del subjecte té alguns matisos en els quals m'interessa aprofundir. Primerament, el tacte necessita algú a qui dirigir-se i amb qui interactuar, (subjecte 1 busca subjecte 2). La pell anhela ser explorada per una altra pell, una que no sigui la pròpia.

La pell és el llindar del nostre cos. Més enllà, qualsevol interacció, ens annexiona, des del territorialisme, amb l'element contactat. En *Una Historia Natural de los Sentidos* (Ackerman, 2006) Ackerman, descriu aquesta relació simbiòtica:

"La nostra pell és allò que es posa entre nosaltres i el món. Basta pensar-hi una mica per adonar-se que cap altra part de nosaltres està en contacte amb alguna cosa aliena al nostre cos. La pell ens atrapa, però també ens dona una forma individual, ens protegeix d'invasors, ens refresca o escalfa segons el que necessitem, produeix vitamina D, conté els nostres fluids corporals. El més sorprenent, potser, és que es pot reparar quan cal fer-ho, i de fet sempre s'està renovant. Amb el seu pes d'entre sis i deu quilos, és l'òrgan més gran del cos, i l'òrgan clau de l'atracció sexual. La pell pot assumir una immensa varietat de formes: urpes, espines, plomes, escates, cabell. És submergible, es pot fer neta i és elàstica. Tot i que pot deteriorar-se amb l'edat, envelleix notablement bé. Per a la majoria de les cultures, és el bastidor ideal on practicar la pintura, el tatuatge i la decoració amb joies. Però, el més important, **allotja el sentit del tacte.**" (Ackerman, 2006, p.90).

Però, quina pell desitjam?

Aquest és el dilema. Perquè l'*autotacte* o *autoefecte*, tot i que és profitós i necessari per conèixer-se un mateix, em fa reflexionar sobre si es tracta d'un simple intent per satisfer les nostres pròpies necessitats i desitjos de poder tocar i ser tocat per algú quan qui es desitja no hi és. Pot oferir-nos un cert grau de consol i plaer, però no podrà reemplaçar la calor humana i l'intimidat amb algú altre.

Seria fàcil inscriure l'esquema que explico en un context exclusiu de plaer sexual, però res més allunyat de la meva intenció. El tacte engloba una àmplia gamma de sentiments i emocions com poden ser: amor, afecte, cura, consol, seguretat, plaer, excitació, gratitud... A través del tacte expressem i revelem com som en realitat, establim relacions amb els altres subjectes i les diferenciem en funció al tipus de tacte que fem servir.

Dit d'una altra manera, el tacte serveix per connectar-nos amb els altres i crear vincles d'intimitat. És també una eina essencial per conèixer el món que ens envolta. Aprofit per citar un altre cop l'obra anterior, on, en aquest cas, defineix el tacte com "el sentit més primordial, una porta d'entrada a través de la qual experimentem la realitat en la seva forma més immediata i íntima." (Ackerman, 2006). D'aquesta manera, l'autora destaca la importància del sentit del tacte com una forma fonamental de connexió amb el món que ens envolta, permetent-nos sentir textures, temperatures i pressions, i ajudant-nos a establir relacions emocionals i socials amb altres persones i éssers vius. També explora com el tacte ha estat objecte de fascinació i exploració al llarg de la història humana, des de les primeres carícies maternes fins a l'evolució de la tecnologia tàtil.

En el marc de la nostra societat actual, el suggeriment de tocar la realitat de la millor manera possible sembla cada cop més complicat. Aquesta negligència, en part, és causa del possible fet que ens oblidem de la importància de la comunicació no verbal, distanciant-nos de les interaccions físiques i tàctils a causa de l'ús excessiu de tecnologies i la comunicació digital.

D'aquí deriva una *societat líquida* (Bauman, 2000), una característica distintiva de la qual és la seva volatilitat, les relacions interpersonals efímeres i inestables, així com la dificultat d'establir vincles sòlids i persistents, en un món en constant transformació.

Aquesta escassetat de tacte afecta directament a la qüestió del subjecte que estic explorant, ja que esdevé una realitat difusa, dificultant de cada vegada més el desig d'interpel·lar algú, i de què, dita interpel·lació sigui recíproca. Això em du a qüestionar el següent:

Qui és aquest algú a qui ens referim? Es requereix un subjecte específic en ment o pot sorgir el desig de dirigir-nos a algú en general, un concepte abstracte? En quin àmbit o circumstància sorgeix la necessitat d'adreçar-nos a algú en concret en relació amb el tacte?

És en l'amor on sorgeix dita necessitat? Per respondre a aquesta pregunta, en primer lloc, em referiré al llibre *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes, 1977), s'hi reflexiona sobre l'amor romàntic i com aquest s'expressa en la cultura i literatura occidental. A través d'una sèrie d'aforismes conjuntament amb breus reflexions, s'exploren diferents aspectes del discurs amorós, com és la necessitat d'adreçar-se a algú, dit d'una altra manera, hi ha d'haver sempre un subjecte a qui dirigir-se.

"... hi ha sempre, en el discurs sobre l'amor, algú a qui ens dirigim. [...] Ningú té desitjos de parlar d'amor si no és per **algú**." (Barthes, 1977, p.61-62) el llenguatge a què es refereix l'autor, és fonamentalment oral, ja que fa servir l'expressió "parlar", però quin és el llenguatge de l'amor sinó aquell que s'expressa amb la pell?

El tacte, forma de llenguatge utilitzat en aquelles relacions interpersonals que ho requereixen, aquelles en què s'ha d'interpel·lar un subjecte concret sense l'ús de paraules. Quan un cos desitja un cos, quan una mà cerca arribar a entrellaçar-se amb una altra, deixa de ser necessari la verbalització de les paraules, quan la pell l'únic que demana és d'una altra pell.

Aprofit per tancar aquest capítol citant un fragment que reflexiona sobre la distància íntima-corporal, on l'autora, Gari Arambarri fa un recull d'accions que es refereixen a l'afecte.

“Codific els meus gestos, els classific sobre la base dels meus afectes. Lingüística, però a través de la mobilitat de la mà. **“Posar la mà en l'espatlla”** i **“t'estim”** són actes semblants. Estirar un braç és desitjar. Rodejar és antònim de menysprear.”
(Arambarri, 2021)

PRIMER CONTACTE

— *Principi.*

— *Fet de tocar-se dos cossos, de tenir un o més punts comuns, per primera vegada.*

— *Allà on, abans de res, una superfície assoleix una altra.*

— *Preliminar.*

— *Condició de dos cossos conductors que es toquen a fi d'establir el pas d'un corrent elèctric de l'un a l'altre.*

— *El que precedeix a un segon contacte.*

Abans que succeeixi un esdeveniment per primera vegada, s'ha de tenir paciència i saber esperar el temps que pertoqui. Vam haver d'esperar nou mesos per tenir el nostre primer contacte amb el món i, alhora, amb una pell diferent de la nostra.

Una de les primeres coses que se sol fer després del part és posar l'infant pell amb pell amb la mare. Aquest primer contacte es relaciona amb diversos beneficis pel recent nat, com ara l'estimulació del vincle afectiu que promou l'afecte emocional i afavoreix la regulació de la temperatura corporal. És a partir d'aquell instant, quan el nadó comença a sentir la seva pròpia pell.

La nostra pell és l'òrgan més gran del cos, està en contacte directe amb l'entorn i percep els estímuls que ens arriben i els envia als receptors nerviosos, passant d'un estímul físic a una reacció química. Està constantment analitzant les pressions i canvis de temperatura, els estímuls tàctils, i reacciona.

23

En aquest primer capítol s'exploren diverses idees que sorgeixen dels primers contactes, que poden ser casuals, íntims o fins i tot estranys. Són a aquests encontres inicials en què aprenem i experimentam amb el sentit del tacte.

Per exemplificar: quan algú t'agafa la mà, sents la pressió de la seva mà en la teva, tu respons, fent pressió amb la teva mà sobre la seva; quan ja duis una estona, anant junts de la mà, deixeu de sentir aquella pressió que has sentit en un primer instant, però el que sí que tornaràs a sentir és l'absència, quan una de les mans decideixi amollar l'altra, per anar sola. Ackerman, posa l'exemple de posar-se un jersei. Al primer moment que te l'has posat pot pesar-te i ets conscient del seu pes que recau sobre el teu cos, però al cap d'un temps "els receptors tàctils s'adapten als estímuls i deixen de respondre a ells, ja que del fet contrari ens tornariem bojos" (Ackerman, 2006, p.105).

De fet, la definició que Ackerman fa del sentit del tacte resulta especialment adient per explorar les relacions entre aquest sentit i la nostra percepció més subtil:

"el tacte és el sentit més antic, i el més urgent. [...] Qualsevol contacte, o canvi en un contacte (per exemple, un augment en la pressió), posa al cervell en una febre d'activitat. Un contacte continu de poca intensitat es converteix en un fons sobre el qual se sent tot allò altre. Quan toquem alguna cosa deliberadament posem en moviment la nostra complexa xarxa de receptors tàctils, encenent-los per l'exposició a una sensació i després a una altra. El cervell llegeix els enceniments i apagaments com un codi Morse i registra suau, aspre, fred" (Ackerman, 2006, p.103-104).

Els primers contactes generen una acumulació de sensacions indescriptibles i, alhora, fins i tot contraposades: poden anar des de la intriga, la por, la il·lusió, els nervis, la idealització, fins a l'excitació... Encara que en algunes ocasions puguis tenir un primer contacte amb algú - o alguna cosa - i gairebé no te n'hagis adonat aquell instant, i ja ha passat i mai més tornarà a passar per primera vegada.

El contacte, a vegades, és simplement un acte subliminar. Fregar a algú amb la mà, inconscientment, sol afectar d'una manera positiva en el subjecte que ha rebut el contacte; l'autora abans citada (Ackerman, 2006) explica uns estudis realitzats paral·lelament a tres espais diferents i analitza els resultats.

1. En una biblioteca on s'entreguen i es retornen llibres, després d'un simple contacte esporàdic, s'avalua l'atenció del centre.
2. En un restaurant on els cambrers toquen d'una manera discreta als clients per tal d'obtenir millors propines.
3. En una cabina de telèfon on algú fa que s'oblida els diners i espera amb voluntat que li siguin retornats.

Ackerman conclou que aquests tacles subliminars com rosar la mà en un acte innocent de retorn d'un llibre estadísticament té un efecte fructuós sobre la persona tocada, en conseqüència: es fa una valoració més positiva de l'amabilitat de la bibliotecària, del client que deixa propina, o del qui torna els diners que s'ha trobat. En termes objectius, ens agrada el contacte.

D'aquest contacte mitjançat per la distància, té com a resultat aquesta primera peça *Joc de mans* (fig. 1). En ella hi ha un joc entre dos subjectes que estan físicament separats. Les mans es toquen a través d'un fil, allò que les separa; al mateix temps les convida a seguir. Un primer contacte pot esdevenir el començament d'un vincle. Els dos subjectes estan connectats i amb l'un mateix interès: el de continuar endavant jugant i escurçant la distància amb l'altre. Aquest vídeo reproduït en loop redunda sobre la repetició de l'acció; quan un moviment s'acaba, comença el següent moviment.

El contacte arriba quan s'escurça la distància entre dos subjectes, en atracar-se l'un a l'altre fins a arribar a tocar-se.

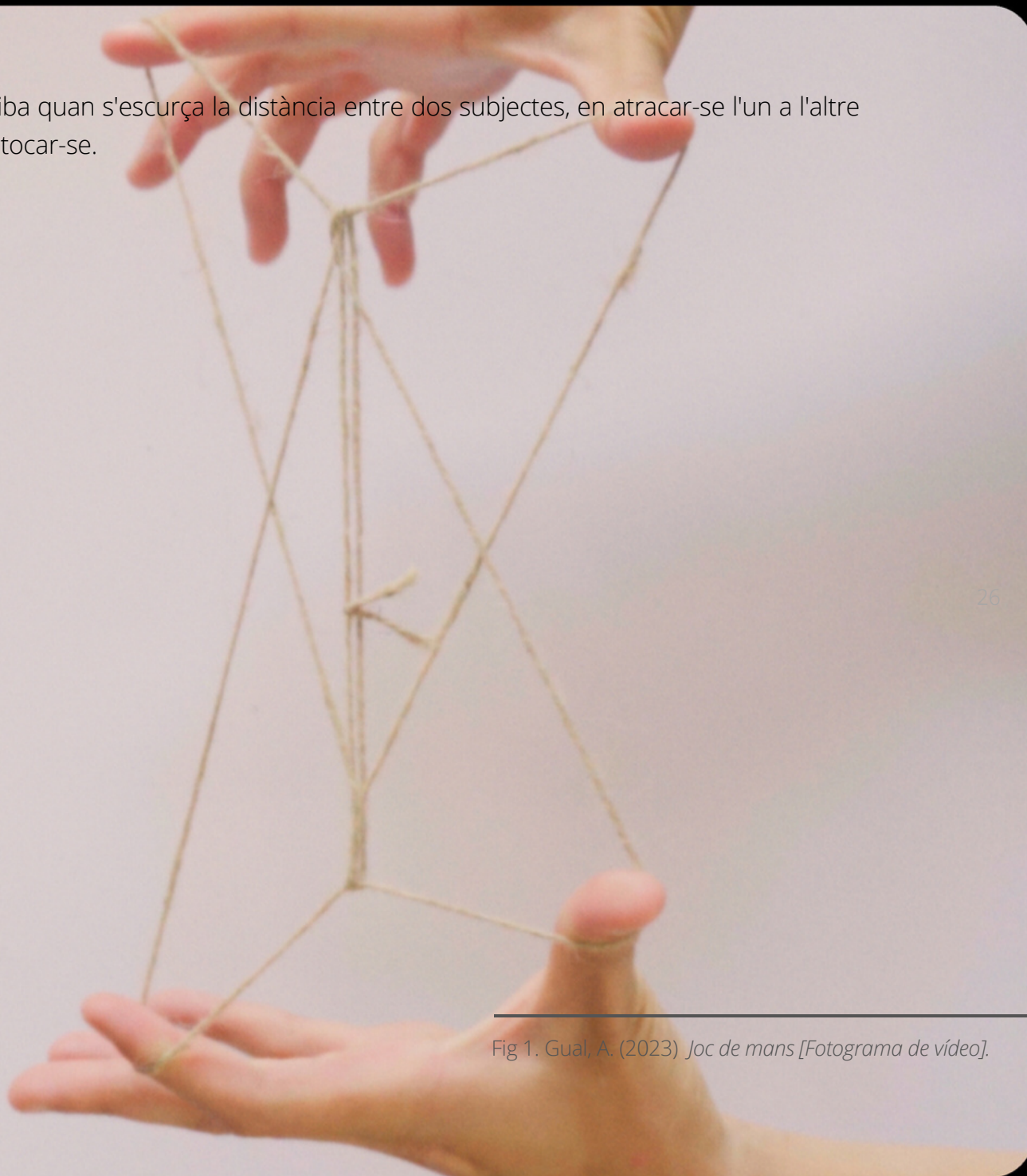


Fig 1. Gual, A. (2023) *Joc de mans* [Fotograma de vídeo].

Tornant als primers contactes, està clar que s'anhela arribar a una altra pell, però que passa quan no hi ha contacte pell amb pell a causa la presència d'un obstacle? Com s'executa l'acció? Com un obstacle pot limitar la relació entre dos subjectes?

En la peça *Kissing through Glass* (Kovanda, 2007) (fig 2.), Jiří Kovanda performativitzà una sèrie d'accions dintre de la Tate Modern Gallery (Londres). Dret, darrere d'una paret de vidre, convidava a l'espectador a través d'un cartell situat a l'altre costat de la paret, a besar-lo. L'artista remarca: "Estic convidant la gent a fer-me un petó a través d'una paret de vidre. Es tracta de connexió: molt propera però, al mateix temps, molt llunyana." (Kovanda, 2007). A través de la performance, l'artista explorava els límits dels contactes entre les persones, dintre d'un espai públic, com és el museu.

"Besar-se és el contacte definitiu, el més íntim dins d'una relació amor-afecte. "És com si, en el complex llenguatge de l'amor, hi hagués una paraula que només pot ser dita quan els llavis es toquen, un contracte silenciós segellat amb un petó." (Ackerman, 2006, p.136).



Figura 2.

En *Breathing in / Breathing out* (Abramović-Ulay, 1977) (fig 3.), els performers Marina Abramović i Ulay exploren, a través de l'acció de besar els límits del contacte entre dos subjectes. L'actuació sembla tractar una situació íntima, una parella besant-se, però aquest acte no acaba amb un simple petó, ja que continuen fins a compartir la respiració i acabar intercanviant diòxid de carboni. El petó esdevé un acte de violència en què un dels dos caurà esgotat. La performer declara sobre les performances que feia conjuntament amb la seva parella: "Mai em va interessar impactar. El meu interès rau a experimentar els límits físics i mentals del cos i l'esperit humà. Volia experimentar-ho juntament amb el públic. Mai ho podria fer sol" (Abramović, 1990).



Figura 3.

En relació amb les dues peces abans descrites (fig 2 i 3.) sorgeix la meua segona intervenció (fig 4.). Aquest vídeo, en una primera instància, invisibilitza un objecte als ulls de l'espectador, i és en el moment en què els dos subjectes s'atraquen per besar-se quan apareix el límit del contacte. Aquí, doncs, s'enfronta la realitat de no poder tocar-se amb la ficció de si poder fer-ho; el repte de travessar la membrana, de poder tocar-se, per primer cop.



Figura 4.

Un instant efímer.



Fig 4. Gual, A. (2023) *Besada* [Fotograma de vídeo].

UN LLIT

- *Espai rectangular, més llarg que ample, en el qual, o sobre el qual, un es fica al llit normalment en sentit longitudinal. (Perec, 1999).*
 - *Espai íntim i personal.*
 - *Espai destinat a: descansar, dormir, relaxar-se, on es busca la tranquil·litat i el repòs.*
- *Moble format principalment per un matalàs i una estructura que ho sosté, base - o somier-, i possiblement un capçal. També pot estar composta per llençols, mantes i coixins; elements destinats a proporcionar comoditat i decorar l'espai.*

Quan el cafè de cada dematí et comença a fer gust amarg.

Quan les agulles del rellotge ja no marquen el mateix temps.

Quan els llençols resulten aspres...

...no te n'adones, no valores amb qui t'estàs despertant cada dia.

Dormir amb algú és un acte íntim on la pell s'acaricia amb una altra, on dos cossos s'encaixen. És un contacte total. És curiós com el llit, aquest espai d'intimitat, propi i al mateix temps compartit amb algú, pot passar d'un extrem a un altre: de l'èxtasi a la desgana. L'ús prolongat acaba per desgastar els llençols, igual que pot desgastar aquells qui els habiten en la seva quotidianitat. Pot suposar el punt d'inflexió entre dos subjectes que estan avesats en la complicitat d'un mateix espai, generant dinàmiques repetitives que provoquen sensacions com l'avorriment, esgotament i mal estar. La quotidianitat no ajuda a començar el dia, sinó que crea pesera a seguir, un buit, tens unes noves necessitats de la pell, que no es compleixen.

La concepció d'espai còmplice deixa de tenir sentit, si un dels subjectes el percep com un espai envaït. Prenent com a referència a Georges Perec, qui dedica tot un capítol del seu cèlebre *Espècies d'espais* (Perec, 1974) al llit, a mig camí entre la pàgina i l'habitació, declara:

“Inclús quan s'utilitza el llit en el seu sentit més freqüent, si han de dormir diverses persones juntes en ell, es casi sempre un signe de catàstrofe: el llit és un **instrument** concebut **pel descans nocturn d'una o dues persones, però no més.**

El llit és doncs l'espai individual per excel·lència, l'espai elemental del cos (el llit - mònada), que inclús l'home més crivellat de deutes té dret a conservar: els del jutjat no poden endur-se el vostre llit; això també vol dir - i es pot verificar perfectament en la pràctica - que només tenim un llit, que és el **nostre llit**; quan hi ha altres llits en la casa, diem que són llits pels convidats, o llits addicionals.

Només dormim bé, pel que sembla, en el nostre propi llit.” (Perec, 1974, p.37-38).

En definitiva, el llit concebut com un espai íntim compartit deixa de tenir sentit i es converteix únicament en un obstacle. Val la pena aturar-se a pensar en el caràcter antropomòrfic que Perec li atorga. Un llit per un cos. Igualment propis, igualment indivisibles, però premeditadament juxtaposats a un altre.

Sense dubte és un objecte especial. No és estrany, doncs, que la seva aparició sigui tan reiterada al món de l'art. Trobem, entre d'altres, el llit de la natura anhelada, de Fina Miralles (*Llit-Arbre*, 1973), el llit forçat de la malaltia, d'Antoni Tàpies (*Rinzen*, 1993), el llit de la violència latent, de Mona Hatoum (*Webbed*, 2002), i el de la provocació, de Tracey Emin (*My bed*, 1998).

Per aprofundir en aquesta pèrdua de la intimitat quan un llit propi és compartit, és pertinent citar dues obres significatives: *Les dormeurs* (Fig 6.) (Calle, 1979) i *My bed* (Fig 5.) (Emin, 1998). D'una banda, *Les dormeurs*, Calle va contactar amb vint-i-vuit persones i els va demanar que dormissin en el seu llit. Aquestes persones van acceptar i, mentre dormien, Calle els fotografiava i els feia entrevistes. Això donar lloc a 173 fotografies i 23 textos que documenten el projecte.

D'altra banda, succeeix alguna cosa similar amb *My bed*, obra polèmica de Tracey Emin, la qual consisteix literalment en el seu propi llit després d'un període auto designat de desgavell i embriaguesa.

Ambdues peces exploren la transformació de l'àmbit privat en públic, posant en joc la intimitat que es suposa que hauríem de tenir al nostre propi llit, qüestionant els límits de l'espai personal.



Figura 5.



Figura 6.

Fig 6. Calle, S. (1979). *Les dormeurs*.

A més, no es pot no mencionar, una l'altra obra de Emin: *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* (Emin, 1995) (Fig 6) es tracta d'una tenda de campanya on l'artista va brodar els noms de literalment totes les persones amb qui havia dormit durant els primers trenta-dos anys de la seva vida. Hi havia un total de cent dos noms escrits a l'interior de la tenda, en la possibilitat d'entrar-hi, la intimitat que suggereix l'acte de dormir plegats s'esvaeix. En el títol de la peça hi ha un joc conscient de les connotacions sexuals que comporten i que encaixen perfectament amb el caràcter provocador de l'artista, però la realitat va més enllà, ja que hi ha noms de familiars, amics, companys de begudes, amants...

Al terra de la tenda hi havia inscrita la següent frase: **"Amb mi mateixa, sempre amb mi mateixa, no oblidar-ho mai"**. L'habitable funciona com una esfera privada, un lloc de refugi, un dormitori i un habitatge temporal. Al mateix temps, la tenda representa un lloc exposat al perill; una estructura arquitectònica efímera, una pell fràgil que Emin mostra al públic.

En aquest cas, la funció de la tenda es modifica com espai privat per passar de ser un espai privat a un aparador. A través d'aquest acte d'exposició, Tracey Emin desnua la seva vida personal i deixa entreveure l'interior de la intimitat.

En aquest sentit, a l'assaig *Una cambra pròpia* (Woolf, 1929), Virginia Woolf, destaca la importància d'un espai íntim i propi per a les dones. Afirmar que: *"Una dona ha de tenir diners i una habitació pròpia per a poder escriure novel·les"* assenyalant que la falta d'aquest espai ha limitat les oportunitats perquè les dones puguin desenvolupar el seu potencial literari i artístic. L'autora defensa la necessitat d'un espai propi com a fonamental per a la llibertat creativa i la independència femenina.

Tot i això, es pot establir un paral·lelisme entre les obres de les dues autores, si bé són dos contextos completament diferents, totes dues debaten sobre l'espai públic i privat. Mentre Woolf reivindica l'espai propi com una necessitat fonamental, Emin arriba al punt de despullar-se i mostrar el seu espai més íntim. Les dues opcions són lícites, ja que cadascuna declara l'espai com a seu. Un llit, una cambra, un espai...

Extrapolant la simbologia del llit com a punt d'unió-desunió entre dos subjectes, neix l'impuls de plasmar la monotonia utilitzant elements de joc amb un component especial que els fa distintius. No són simples objectes per jugar com una baldufa de fusta o una pilota de goma, sinó que són dos objectes de vidre que al·ludeixen a la transparència, la fragilitat, i la delicadesa.

Aquest joc pretén fer referència al component lúdic que es troba dins una relació, a la sensualitat i a l'erotisme subtil que implica el joc dins la intimitat d'un llit. No obstant això, en el joc, ja sigui en el llit o en un altre context, hi ha la possibilitat que un dels dos subjectes s'acabi cansant de jugar sempre a la mateixa cosa... En aquest joc de transparències i fragilitats, els objectes de vidre actuen com a metàfores de la vulnerabilitat que apareix en la quotidianitat en l'espai íntim.

D'aquí sorgeixen dues peces, *Precessió* i $9,80665 m/s^2$.

A *Precessió* (Fig 7.) Una baldufa s'acciona mitjançant un primer impuls (una mà) que la fa girar. Aquesta es manté recolzada únicament a través d'un punt de contacte amb la superfície mentre gira, però la inèrcia acaba per prendre una inclinació respecte a l'eix provocant la variació en la localització del centre de gravetat. Finalment, la baldufa cau.

En $9,80665 m/s^2$ (Fig 8.), una bolla de vidre recorre un espai gairebé monòton, travessant distàncies ocultes, impulsada per la intenció mínima de continuar jugant. Malgrat aquesta intenció, no és capaç de perdurar en el temps.

Efectivament, els jocs només poden persistir quan els dos subjectes tenen la intenció de seguir jugant. Perquè si aquesta intenció es perd, la dinàmica del joc se veu afectada i pot ser que els subjectes hagin de confrontar-se amb la qüestió plantejada per Barthes: davant d'una alternativa, **què fer?** Com actuar? (Barthes, 1977, p.52).



Fig 7. Gual, A. (2023) *Precessió* [Fotograma de vídeo].



Figura 8.

HEM DE PARLAR

— *Expressar allò que hom pensa mitjançant el llenguatge articulat.*

— *Tractar-se, fer-se.*

— *Decisió que indica la voluntat de diàleg amb un subjecte.*

— *Dubte. Que està incert entre el sí i el no.*

— *Iniciar **la** conversació.*

En adonar-te que allò no funciona s'ha de tallar. La percepció del tacte, fins aleshores subtil, precisa i meticulosa, es transforma en aspra, repulsiva i desagradable. El contacte abans desitjat ara deixa una sensació d'indiferència, quasi de rebuig.

En aquest moment de crisi, s'estableix una contradicció inherent: els intents per reparar una pell ja clivellada només acaben exacerbant el dany existent. La percepció originalment delicada i curada de la relació s'esvaeix, donant lloc a una realitat amarga i desgastada. Són en va els esforços per aconseguir una reconciliació o una recuperació que només acaben agreujant la situació.

Un o tots dos individus comencen a experimentar el que Roland Barthes, a *Fragments d'un discurso amoroso* (Barthes, 1977), etiqueta com el *Llanguiment de l'amor*, un "Estat subtil del desig amorós, experimentat en la seva mancança, fora del tot voler-agafar." (Barthes, 1977, p.124).

43

És en aquest punt que comencen a generar-se dinàmiques contradictòries, a més d'un canvi de tacte per part dels individus. S'obre una finestra cap a les complexitats i els reptes que sorgeixen quan una relació arriba al punt de ruptura. Aquestes dinàmiques exploren la fragilitat i la vulnerabilitat en el context d'un vincle afectiu deteriorat. A continuació, es mostren algunes obres que reflecteixen aquestes dinàmiques.

D'un costat, la peça *The Breathing Lesson* (García, 2001) (Fig 9) de Dora García, mostra una nina que rep una classe sobre tècniques de respiració i cant. Un acte tan pur com és ensenyar, la dinàmica establerta entre mestra i deixeble, esdevé, en aquest cas, una relació de confiança entre dues persones.



Figura 9.

El binomi alumna/professora es pot entendre com obediència/control, binomi que, en tot moment, ve condicionat per la confiança entre elles dues. Si l'entrenadora indica que ha de respirar, l'alumna respira, i que si no ha de respirar, no ho fa. Aquesta és la diferència entre viure i morir. Aquesta relació implícita d'obediència torna dependència quan l'acció controlada per la mestra pot posar en el punt de mira la supervivència de la nina que, atenta, segueix l'exercici de dominació tàcita.

En aquest sentit, com assenyala Fromm a *El arte de amar* (Fromm, 2007):

“El primer pas a donar és prendre consciència que l'amor és un art, tal com és un art el viure. Si desitgem aprendre a estimar, hem de procedir en la mateixa forma en què ho faríem si volguéssim aprendre qualsevol altre art, música, pintura, fusteria o l'art de la medicina o l'enginyeria.” (Fromm, 2007, p.8).

Així doncs, la relació es converteix en una autèntica escola on els integrants aprenen l'un de l'altre. Així com hem après de l'experiència a *The Breathing Lesson*, la confiança ocupa un lloc primordial dins aquest procés, fins al punt que s'ha de ser capaç de disposar la vida en les mans de l'altre, és un acte de vulnerabilitat i entrega mútua. A més, és crucial mantenir un equilibri en el poder i control entre els dos subjectes d'una relació. Quan aquest delicat equilibri es trenca, cada pas endavant ens acosta més a l'inevitable final de la relació.

De l'altre costat, a l'obra *Lick and Lather* (Antoni, 1993) (Fig 10.), Janine Antoni crea, a partir d'un motlle del seu propi cap, catorze bustos: set de xocolata i set de sabó, fent així referència al cànon grec. Aquestes peces, en principi simètriques, es diferencien pel material de què estan fetes, que, tot i ser orgànic, mimetitza dos dels materials més tradicionals a l'escultura: el marbre i el bronze, i en darrera instància pel procés constructiu/destructiu al qual són sotmeses. Antoni desdibuixa la realitat del seu rostre a través de dues accions: els bustos de sabó els renta, i els bustos de xocolata els llepa, de tal manera que arriba un punt en què s'esvaeix la imatge original.



Figura 10.

La mateixa autora assenyala: "M'interessava molt el fet que tots dos actes impliquessin amor... El fet que llepar jo mateixa i, ja saps, netejar jo mateixa aquest bust anés com estar en la banyera banyant el teu bebè o una cosa semblant... Era un acte molt tendre, però al mateix temps era com si jo m'estigués esborrant a mi mateixa, en certa manera...", resulta interessant la contradicció que implica que un acte d'amor pugui ser la causa de la seva pròpia destrucció.

Prenent com a fil conductor aquestes peces, abans esmentades, *The Breathing Lesson* i *Lick and Lather* neix la idea de *El temps erosiona la pell* (Fig 11.) Uns còdols, erosionats pel moviment de la mar i pel propi fregament entre ells mateixos, havent perdut ja la seva forma primigènia assumeixen la capacitat de poder condicionar la respiració de l'individu sobre el qual es depositen. Mitjançant la disposició d'aquestes quatre pedres apilades sobre l'estómac d'algú, s'evidencia la importància de reconèixer que tot procés corporal té el seu revers simètric, i com les relacions poden erosionar-se amb el pas del temps.



Figura 12.

Es fa inevitable, arribat a aquest punt, referir-me a una de les Fotoaccions de la sèrie *Relacions* de Fina Miralles: *Relació del cos amb pedres* (Miralles, 1976) (Fig 12), on l'autora utilitza les pedres com a element de diàleg entre el cos i la natura.

A través d'aquestes obres, sorgeixen interrogants com: Quin és el límit de la confiança en l'altre? Com es configura aquest límit? Té tot procés corporal el seu revers simètric? De quina forma s'erosionen les relacions? A mesura que explorem aquestes qüestions, ens endinsem en un territori desconegut, on s'obrin noves oportunitats per a la comprensió de la connexió entre el cos i la ment, i com aquesta connexió pot afectar i redefinir les relacions.



Fig 11. Gual, A. (2023) *El temps erosiona la pell*
[Fotograma de vídeo].

Quan una relació entre dos subjectes es desnivella apareix un "PER QUÈ? Al mateix temps que es pregunta obsessivament per què no és estimat, el subjecte amorós viu en la creença que en realitat l'objecte estimat l'estima, però no li diu." (Barthes, 1977, p.149). En aquesta frase es planteja una reflexió sobre la incertesa de ser estimat. El subjecte es pregunta per què?; aquest interrogant crea una tensió latent que impulsa els subjectes a adoptar diferents postures i camins en la cerca o la recerca d'una solució. Això dona lloc a una discussió o una qüestió de forces oposades, especialment quan els dos subjectes anhelan resoldre la situació, però potser ja és massa tard.

Paciència, dubtes, decisió, indecisió, és el que em va dur a fer *Me quiere, no me quiere* (Fig 13.). A través d'aquest joc infantil, gairebé ridícul, on mitjançant la fragilitat dels pètals d'una margarida, es deixa en mans de l'atzar la possibilitat de ser estimat. Cada pètal arrabassat de la flor ens convida a navegar entre l'esperança i la incertesa, continuant així el joc de l'amor.

49

"Aquí i allà, en els arbres, encara hi ha fulles. I tranquil sovint pensatiu davant elles. Contempl una fulla i pos en ella la meva esperança. Quan el vent juga amb ella, tremol amb tot el meu ser. I si cau, ai!, la meva esperança cau amb ella."

Per a poder interrogar al destí és necessària una pregunta alternativa (**Em vol / No em vol**), un objecte susceptible d'una variació simple (Caurà / No caurà) i una força exterior (divinitat, atzar, vent) que marqui un dels pols de la variació. Planteig sempre la mateixa pregunta (seré estimat?), i aquesta pregunta és alternativa: tot o res; no concep que les coses madurin, que siguin sostretes a l'oportunitat del desig. No soc dialèctic. La dialèctica diria: la fulla no caurà, i després cau; però entretant hauràs canviat i no et plantejaràs ja la pregunta. (De tot conseller, sigui com fos, esper que em digui: "La persona que vostè estima, l'estima, i li ho dirà aquesta nit." (Barthes, 1977, p.132).



Fig 13. Gual, A. (2023) *Me quiere, no me quiere*
[Fotograma de vídeo].

Tot i que posem especial èmfasi en el contacte físic, aquest, com hem dit abans, es basa en estímuls i reaccions, i quan el llenguatge de la pell ha quedat reduït a un ritual, és necessari recórrer a l'ús de les paraules. No és un simple "no" o "sí", les sensacions passen a un segon terme mentre la cruesa de les paraules és més racional. Al final sempre es tracta de resoldre la següent pregunta: m'estimes o no m'estimes?

És a aquest moment concret en què es tendeix a allargar una situació insuportable.

INSUPPORTABLE. La sensació d'una acumulació de sofriments amorosos explota en aquest crit: "Això no pot continuar." (Barthes, 1977, p.122). Unes paraules com aquestes, no sempre tenen el mateix efecte damunt dels dos individus. Mentre que un renega i diu fins aquí, sempre hi ha qualcú que encara intenta que la relació duri. Són diferents actituds davant la decisió d'allargar un sentiment agònic.

Barthes continua el capítol declarant el següent:

"Tanmateix, dura, si no sempre, almenys molt temps.

La paciència amorosa té, doncs, per punt de partida la seva pròpia negació: no procedeix ni d'una espera, ni d'un domini, ni d'un ardit, ni d'una temeritat; és una desgràcia que no s'usa, en proporció a la seva agudesia; una successió de sacsejades, la repetició (còmica?) del gest pel qual jo em manifest que he decidit — valentament! Posar fi a la repetició; la paciència d'una impaciència" (Barthes, 1977, p.122).

**"(Sentiment raonable: tot s'arregla —però res dura.
Sentiment amorós: res s'arregla —i, no obstant això, dura.)"** (Barthes, 1977, p.122).

NO CONTACTE

— *Absència de la pell.*

— *Allò contrari a contacte.*

— *Sense resposta.*

S'ha acabat.

En aquest moment ja no queda res, tot allò que es va construir s'ha esfumat i només perdura en la memòria. Les petjades han quedat marcades en un camí testimoni d'aquella cosa que va ser.

Fina camina per la ciutat amb unes sabates a les que ha alterat la sola adherint una escuma retallada amb el seu nom. Aquestes soles empapades en tinta, funcionen com un segell de petjades estampant el seu nom a cada pas: una passa "FINA" i la següent passa "MIRALLES". Aquesta acció, titulada *Petjades* (Miralles, 1975) (Fig 14.), documentada en pel·lícula, denuncia el sentit de la propietat. A través de l'acte de caminar s'apropia d'allò públic, el carrer, per mostrar allò més íntim: el seu propi nom.

55

A través de les petjades que deixa al carrer, l'artista ens recorda que tot allò que fem, tots els passos fets, queden d'alguna manera marcats. Però les petjades que s'esborren tenen un ressò especial. Quan veiem com el temps les difumina i se les emporta, prenem consciència de l'absència de qui va deixar aquestes marques. És com si el silenci dels seus passos fos un testimoni tangible de la seva absència física.

Aquesta absència provoca sentiments contradictoris, comencen a aparèixer els records d'aquella pell, les paraules, els "t'estim" que ressonen dolorosament: és el moment de fer front al dol.

“RESSONÀNCIA. Manera fonamental de la subjectivitat amorosa: una paraula, una imatge ressonen dolorosament en la consciència afectiva del subjecte.

[...] la paraula, la imatge, el pensament, actuen a la manera d'un llampec. El meu cos interior es posa a vibrar, com sacsejat per trompetes que es responen i se superposen: la incitació fa petjada, la petjada s'amplia i tot és (més o menys ràpidament) devastat.” (Barthes, 1977, p.160).



Figura 14.

Fig 14. Miralles, F. (1975). *Petjades*

Per a Sophie Calle el ressò de l'absència funciona com a marc que estructura les seves peces. D'una banda, a *The Address Book* (Calle, 2021) l'artista va a la caça del propietari d'una agenda de contactes que ha trobat al carrer. Abans de tornar-la, fotocopia el contingut i després s'embarca en una recerca per conèixer aquest desconegut trucant als contactes que apareixien en la llibreta. La intenció de Calle era descobrir qui era aquell subjecte, sense trobar-lo mai, reproduint-lo dins un imaginari a partir d'allò que li contaven els amics, familiars iconeguts. D'altra banda, a *Take Care of Yourself* (Calle, 2012) fa seves les paraules de comiat del seu amant, aquest, a través d'un correu electrònic dona per finalitzada la relació acabant el missatge amb aquestes paraules: "Take Care of Yourself". Un simple consell, "cuida't" que l'artista no es podia treure del cap. Es repetien dins ella de tal manera, que van ser alhora títol i punt de partida de l'obra. A aquesta, demana a cent dues dones que analitzessin i reaccionessin a la carta de comiat des de la perspectiva de la professió de cada una d'elles, donant lloc a diferents interpretacions. Que altres persones contestessin per ella era una manera de cuidar-se, i de fer front a una absència, seguint el consell que li havia dat a peu de lletra.

El llampec de l'adeu per a Sophie Calle es manifesta a través d'una carta. Com si aquesta és tractés del típic missatge automatitzat que sovint es troba a les notificacions de correu electrònic, on s'indica clarament que no cal respondre: "Aquest e-mail és una notificació automàtica. Si us plau, no respongui aquest e-mail.". Malgrat això, és important destacar que aquesta carta no és un missatge predefinit, sinó que hi ha una persona al darrere. Tot i això, aquesta carta segueix la mateixa línia que els missatges automatitzats, ja que no s'espera ni es desitja rebre una resposta. La única intenció de comunicació és l'**adeu**, no el contacte.

Les cartes, en general, actuen com a mitjà de comunicació personal i íntim, oferint la possibilitat d'establir un diàleg entre emissor i destinatari. No obstant això, com hem vist, no sempre hi és present la intenció de rebre una resposta.

“CARTA: La figura enfoca la dialèctica particular de la carta d'amor, ahora buida (codificada) i expressiva (carregada de ganes de significar el desig).” (Barthes, 1977, p.38), aquesta cita de Barthes destaca la dialèctica característica de les cartes entre subjectes amorosos.

Una carta no només és un mitjà per dirigir-se a algú, sinó que també cal destacar el mateix acte d'escriure-la. Sovint escrivim cartes que mai arriben a ser enviades. L'acte d'escriure-la adquireix més importància per a qui la redacta, més que pel simple fet de ser enviada; especialment quan es tracta d'una carta difícil d'escriure, quan les paraules són doloroses i difícils de pronunciar. És un intent, potser sense garanties, d'expressar allò que et vas quedar sense dir.

En la meva darrera intervenció, *Paraules sobre una pedra* (Fig 15.), una mà escriu amb aigua les paraules que desitja expressar però no pot. Aquesta acció es realitza sobre una pedra, que actua com una metàfora d'una carta que mai s'enviarà. La pedra no és ni una carta ni una persona; simplement serveix com a suport per a aquests pensaments, escrits amb aigua que s'absorbeixen a través de la seva porositat.

Després de trencar una relació, resulta complicat trobar el lloc adequat i saber què fer. En realitat, és una incògnita, ja que ningú té un manual que indiqui com actuar, sobretot quan encara desitges tenir aquella persona al teu costat.



Fig 15. Gual, A. (2023) *Paraules sobre una pedra*
[Fotograma de vídeo].

I és en aquest moment quan comencen a aparèixer tots aquells records del que havíeu de fer junts, tots aquells "t'estim" que es van quedar sense dir. L'amor té aquest punt de contradicció que provoca que no puguis evitar enyorar i idealitzar l'amor passat. És com si la nostàlgia esclatés i ens submergís en la il·lusió dels moments compartits. Enyores fins i tot els detalls més petits que van contribuir a la ruptura: el cafè de cada matí, els llençols desgastats i, sobretot, enyores **la seva pell.**

ÉPILEG

Aquest apartat funciona, d'alguna manera, com a epíleg i cloenda per a la recerca que he plantejat. En primera instància, vull destacar que les línies a les quals m'he ajustat m'han permès moure'm lliurement pel desenvolupament de les meves idees, des de les intimitats més personals dels meus pensaments i inquietuds. Aquest procés ha esdevingut un joc de metàfores que explora les dinàmiques del tacte.

Des de la més mínima i primigènia expressió, com pot ser un simple contacte casual de fregar, quasi sense adonar-te'n, la teva mà amb una altra mà, s'arriba fins a l'extrem del tacte fred dels llençols quan el no contacte és declarat.

A través d'aparents jocs es fa un recorregut lineal que va des del contacte al no contacte, tal com passa a les relacions i a tantes coses presents a la vida que comencen i acaben. Cuidar la pell tenint en compte, d'una banda, la seva fragilitat i, d'altra, la seva fermesa, crea un paral·lelisme amb la cura de les relacions interpersonals. I d'allò tan essencial a la vida com és l'amor.

BIBLIOGRAFIA

Ackerman, D. (2006). *Una Historia Natural de los Sentidos*. Anagrama

Arambarri, G. (2021). *Editoriala - Distantziak*: Gorputz distantzia intimoa. eremuak #8, Edición: octubre 2021, p. 6-72.

Bal, M. (2002). *Conceptos Viajeros en las Humanidades*. Ediciones Akal.

Barthes, R. (1977). *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores.

Bauman, Z. (2000). *Modernitat Líquida (Liquid Modernity)*. Ediciones Paidós.

Fromm, E. (2007). *El arte de amar*. Paidós.

Perec, G. (1999). *ESPECIES DE ESPACIOS*. Impedimenta.

Woolf, V. (1929). *Una cambra pròpia*. Edicions 62.

PECES CITADES

Abramović, M., & Ulay. (1977). *Breathing in / Breathing out* [Performance]. Col·lecció de l'artista.

Antoni, J. (1993). *Lick and Lather* [Escultura]. High Museum of Art, Atlanta.

Calle, S. (1979). *Les dormeurs* [Instal·lació]. Col·lecció de l'artista.

Calle, S. (2021). *The Address Book* [Llibre].

Emin, T. (1995). *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* [Instal·lació]. Col·lecció de l'artista.

Emin, T. (1998). *My bed* [Instal·lació]. Tate Modern, Londres.

García, D. (2001). *The Breathing Lesson* [Vídeo]. Recuperat de <https://vimeo.com/143532410>

Hatoum, M. (2002). *Webbed* [Escultura]. Col·lecció de l'artista.

Kovanda, J. (2007). *Kissing through Glass* [Performance]. Tate Modern, Londres.

Miralles, F. (1976). *Petjades* [Pel·lícula Super 8]. Col·lecció de l'artista.

Miralles, F. (1975). *Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de pedres* [Fotoaccions]. Col·lecció MACBA, Barcelona.

Tàpies, A. (1993). *Rinzen* [Escultura]. Col·lecció MACBA, Barcelona.

ANNEX 1

Un aclariment final:

A través d'aquest codi QR o enllaç, se us redirigirà a un perfil de la plataforma Vimeo, aquest espai virtual funciona com a arxiu per a la visualització dels vuit vídeos. Cal aclarir que aquests vídeos tenen la intenció de ser instal·lats conjuntament i amb una reproducció en loop en un espai expositiu, creant una situació espai-temps específica, components que es perden en la virtualitat. En un futur, hi cap la possibilitat d'ampliar el projecte amb la creació de noves peces audiovisuals.



