

DONANT COS A L'INVISIBLE

LA REPRESENTACIÓ DEL DOLOR FÍSIC
EN LES ARTS VISUALS DEL SEGLE XXI

EVA TORDERA NUÑO

DIRECTOR: DR. GUILLEM ANTEQUERA GALLEGO

TREBALL FINAL DE MÀSTER EN HUMANITATS:
ART, LITERATURA I CULTURA CONTEMPORÀNIES

UOC Universitat Oberta
de Catalunya

Gener de 2019

It (pain) is not of or for anything. It is precisely because it takes no object that it (pain), more than any other phenomenon resists objectification in language. Elaine Scarry

RESUM

El dolor físic i la necessitat de representar allò que hom experimenta són dos fenòmens inherents a l'ésser humà que, al llarg de la història, han patit mutacions lligades al context en el qual se succeïen perquè tant l'un com l'altre beuen i són fruit de la cultura on es generen, i aquesta marca com el patiment es percep i com s'elabora la projecció del món. El dolor físic és un estat de l'ésser que és indescriptible i intransferible quan no és viscut en pròpia pell, i que no només afecta el cos a diferents nivells sinó que dibuixa un quadre al voltant de l'individu que l'aïlla de la resta del món. Aquest aïllament es produeix a nivell pràctic –perquè en molts dels casos no pot continuar amb la seva activitat habitual– però també a nivell existencial –el subjecte perd la capacitat de ser agent, i no sap quin és el seu lloc en el món. Aquesta recerca indaga en com aquest fenomen invisible pren cos en les arts visuals del segle XXI i com es relaciona amb diferents perspectives referents a la construcció del subjecte i a la logoteràpia. Si s'ha construït un determinat vocabulari visual capaç de traduir el dolor a qualitats sensorials perceptibles, aquesta investigació té la voluntat de descobrir-lo.

PARAULES CLAU

Dolor físic, arts visuals, representació, malestar, cos.

SUMARI

RESUM	2
PARAULES CLAU	2
1. PRESENTACIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA DE RECERCA	4
2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	9
3. MARC TEÒRIC	16
4. METODOLOGIA	22
Tècnica d'anàlisi	25
5. ANÀLISI DE LES OBRES	29
<i>J.L., 2006</i> (2006)	29
<i>McGill Pain Questionnaire</i> (2012)	33
<i>Seeing Is Believing</i> (2016)	36
<i>It's Always Three O'Clock in the Morning</i> (2016)	39
<i>Emily's Dashes</i> (2016)	43
<i>Bodily</i> (2017)	45
<i>The Chronic Diaries</i> (2016-2017)	48
6. COMPARATIVA DE LES OBRES	51
7. VINCLES DE LES OBRES AMB ELS PROCESSOS COGNITIUS I LA PÈRDUA D'AGENTIVITAT	54
8. VINCLES DE LES OBRES AMB EL SUBJECTE ENCARNAT I LA RECERCA DE SIGNIFICAT	56
9. CONCLUSIONS	59
BIBLIOGRAFIA	61
ANNEX A	70
ANNEX B	71
ANNEX C	72
ANNEX D	74
ANNEX E	77

*Pain is always emotional. Fear and depression
keep constant company with chronic hurting.
[...] Every sickness has an alien quality, a
feeling of invasion and loss of control that is
evident in the language we use about it.*
Siri Hustvedt

1. PRESENTACIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA DE RECERCA

El dolor físic causat per un ens extern o com a resultat del deteriorament del propi cos ha acompanyat la humanitat al llarg de la seva història, així com també la necessitat de poder-lo representar. El patiment físic ha estat explorat per escriptors, filòsofs, artistes i per suposat metges, però una de les dificultats més grans per a qui pateix dolor és la impossibilitat de compartir, a nivell sensorial amb altres persones, el suplici que sofreix. El dolor és una experiència subjectiva, immesurable, fora del propi cos és imperceptible, i el llenguatge verbal no el pot explicar perquè el llenguatge es construeix en base a les experiències compartides i el dolor és una vivència privada (Bergman 2005: 126). Alhora, el dolor aïlla i destrueix el món de qui sofreix en extrem (Scarry 1985: 29) i es viu de manera isolada. La representació del dolor en les arts visuals ha anat canviant d'acord amb la concepció de dolor de cada societat, perquè és una construcció cultural que s'ha associat amb el càstig, la mala vida, la classe social, la raça, el gènere, etc. i la seva percepció va lligada a factors socials, contextuals i ambientals (Williams 2003).

Aquesta recerca vol establir enllaços entre creadors visuals contemporanis que donen cos al dolor en les seves obres. Tenint en compte que el dolor crònic d'intensitat moderada o aguda és una dolència que afecta al voltant del 20% de la població europea (Goldberg i McGee 2011: 770), serà interessant observar com es trasllada l'experiència privada, invisible i intransferible del dolor físic al terreny de les arts plàstiques. En la investigació es volen determinar quins mecanismes, recursos o tècniques visuals s'utilitzen avui per traduir el dolor físic a imatges en el món contemporani. Si s'ha construït un determinat vocabulari visual capaç de traduir el dolor a qualitats sensorials perceptibles, aquesta investigació té la voluntat de descobrir-lo.

Representar què sentim, vivim, creiem o experimentem és una característica inherent a l'ésser humà. La traducció a imatges de l'imaginari del creador posa a l'abast de tothom un assumpte concret. La representació del dolor en literatura, música, dansa, escultura, pintura, cinema, teatre, performance, fotografia, etc. té

un llarg recorregut i un abast molt ampli, per això el tema d'aquesta recerca caldrà ser acotat de manera clara. Així quan es parli de dolor es farà referència al dolor físic humà, prolongat en el temps, infligit per malaltia o a partir d'una lesió inicial; el terme arts visuals inclourà obres de les arts plàstiques que són producció de professionals del món de l'art, excloent així obres provinents de sessions d'artteràpia i d'artistes no formats en el món del llenguatge visual o artístic. Aquesta distinció es basa en el profund coneixement i domini del llenguatge visual que els professionals del món de l'art posseeixen.

Si bé el dolor es pot explicar com un sistema d'alerta biològic, com una sensació nociceptiva o com a dany en el sistema nerviós, el dolor també és un constructe social que es pateix d'una determinada manera d'acord amb la cultura en què es viu, i el dolor sempre implica patiment. El dolor, per tant, no és només una condició física localitzada més o menys concretament en una zona del cos, sinó que sovint és una condició incapacitant que anul·la l'habilitat de decisió de la persona, que es veu empesa a trencar amb les rutines diàries, fet que implica un cert aïllament de la resta de membres de la societat i un deteriorament significatiu de la seva qualitat de vida (Leadley *et. al.* 2014: 547). Aquesta isolació genera sentiments de culpa, de vergonya, de baixa autoestima, etc. A aquesta amalgama de sensacions s'hi ha de sumar l'anul·lació de l'agentivitat del subjecte com a resultat dels canvis a nivell físic i bioquímic que es produeixen en el cervell. El cos adolorit construeix un subjecte a qui la societat reclama que sigui "fort", que "aguanti" i que no defalleixi davant l'adversitat. Qui "sucumbeix" al dolor pot arribar a percebre's com a discapacitat, derivant en una crisi d'identitat. Així el dolor s'apodera de la persona i moltes vegades aquesta no es pot trobar a si mateixa obviant la seva condició, seguint les premisses del subjecte encarnat de la fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (2002).

Alguns dels artistes –entre molts d'altres– que al llarg de la història han transportat el dolor físic al llenguatge visual són Gustave Courbet, Adolfo Wildt, Frida Kahlo, Francis Bacon i Nan Goldin. El Crist a la creu també és una imatge que ha esdevingut icònica del patiment. En aquest treball de recerca, però, s'analitzaran obres d'art contemporani del segle XXI dels artistes següents: Berlinde De Bruyckere, Eugenie Lee, Johanna Willenfelt, Anne Fleur van der Vloed i Tyler Grace. Tots ells tenen el dolor físic com a temàtica central en la seva obra i provenen de disciplines artístiques diferents –fotografia, escultura, vídeo-art, art portable, instal·lació, etc. Alguns treballen a partir del dolor propi i d'altres estudien com altra gent ha viscut el dolor per representar aquesta vivència en les seves obres d'art. Aquesta selecció d'artistes té un domini íntegre del llenguatge i la percepció visual.

Friedrich Nietzsche defensava que només es recorda allò que no deixa de fer mai mal (Nietzsche 1967: 66), i d'acord a Milstein "Pain displaces us from our bodies and thus calls our existence into question. To reaffirm our existence, we must find a way to reclaim our estranger body" (2005: 79). Tenint en compte aquestes dues visions, la plasmació que els artistes fan del dolor en l'art pot ser entès com a mecanisme de memòria, perquè es materialitza en un registre físic que permetrà recordar una experiència íntima, o com a manera de reafirmar la pròpia existència a partir de donar un cos al dolor i alliberar el propi.

Però si a més s'integra el concepte de cos de Merleau-Ponty, per a qui el cos és el lloc on se situa la intencionalitat humana, es pot entendre que la recuperació del cos a partir de la seva representació no és només una qüestió de recobrar la sensació de ser un mateix sinó de tornar a ser un mateix, de superar el contacte perdut amb el món a partir d'encarnar allò que ens sotmet al patiment. En la il·lustració del dolor físic en una obra d'art, el que es mostra no és una documentació del que queda després d'una lesió, o les conseqüències d'un atac o les cicatrius d'una extirpació, sinó que és una abstracció, una transformació de com la persona que pateix el dolor és capaç de mostrar allò que només ella coneix i reconeix i buidar-ho en un ens extern. I ja que les arts són definides per Edward O. Wilson com el terreny que permet l'expressió de la condició humana des de l'estat anímic i les sensacions, apel·lant a tots els sentits (1999: 232), les arts ens poden aportar molta informació de com el dolor és viscut, entès i interpretat. Les arts visuals confronten l'espectador de manera instantània. Una escombrada ràpida amb la mirada per sobre d'una imatge ens pot horroritzar, emocionar, fer sentir alegria o rebuig en dècimes de segon, i alhora permet crear narratives més complexes a partir de la successió d'imatges. Saber com es creen imatges representatives del patiment físic és l'objectiu d'aquesta recerca.

El treball és rellevant dins del món acadèmic ja que les exploracions rigoroses entorn al tema del dolor físic i la seva representació en les arts, sovint se centren en la mirada i l'experiència de l'espectador i no la del creador, i rares vegades es fan des de la recerca artística sense incloure's dins de la pràctica artística mateixa. Una de les excepcions és la tesi doctoral de María Jesús Cano Martínez (2018) que analitza com es representa el dolor i el sofriment en les arts d'acció com la *performance*. En la majoria d'estudis realitzats fins ara, el focus s'ha posat en com es percep i rep l'art que fa referència al dolor (Pia di Bella i Elkins 2013, Sontag 2003), centrant-se especialment en aquells projectes que segueixen i documenten els processos de llargues malalties (Martínez Oliva 2013) o no focalitzant-se només en el dolor físic (Zarzycka 2007). Els artistes, per altra banda, han fet recerca artística entorn de malalties però rarament de manera específica sobre el dolor

físic, i sovint la investigació els ha portat a crear alguna obra a partir del resultat del seu estudi (Tammi 2017). D'altres aproximacions a com el dolor físic es tradueix al llenguatge visual es concentren en els possibles efectes terapèutics que aquest pugui tenir (Rockwell 1999, Kasai 2008). Alguns teòrics han reflexionat sobre el dolor físic des del punt de vista social (Scarry 1985, Bourke 2011), històric (Bourke 2014), psicològic (de Siqueira 2018), polític (Cho 2009) i antropològic (Jackson 2011). La majoria d'aquestes obres ajuden a tenir una visió més cristal·lina de la multidimensionalitat del dolor, en diferents vessants i des de diferents òptiques, i sovint assenyalen que és un fenomen que reflexa l'entorn on es pateix.

La recerca proposada en aquest document, però, té el repte d'examinar un camí encara força inexplorat: de quina manera els artistes contemporanis exposen un estat de l'ésser tan privat –viscut en primera o tercera persona– com és el dolor físic. Així la mirada es fixa en el creador, en el procés creatiu i en els recursos visuals que utilitza. La proposta no té la intenció de prendre part en una discussió que plantegi si la utilització de l'art com a manera d'externalitzar el patiment físic és un exhibicionisme o una teràpia, i quin efecte pot tenir en l'espectador, sinó veure com estèticament es representa el dolor i com aquesta representació inclou el context i la situació on es produeix l'obra. Amb la indagació sobre com els creadors contemporanis representen el dolor físic en les seves obres, un objectiu paral·lel és el d'identificar el lloc des del qual es mira el dolor en el món contemporani, quines característiques comunes es troben en diferents obres per poder interpretar el punt de vista social des d'on es fa aquesta construcció.

La pregunta inicial que es vol intentar respondre a partir de la recerca se situa dins de la disciplina de les humanitats i en el domini de les arts i és: Quines característiques presenten les representacions del dolor físic en les arts visuals del segle XXI? Aquesta pregunta deriva en un seguit de qüestions que s'emmarquen en l'àmbit de l'anàlisi cultural –que té com a propòsit desenvolupar les eines d'anàlisi per llegir i entendre un ampli ventall de pràctiques culturals des de la interdisciplinarietat, en aquest cas pràctiques artístiques relacionades amb el dolor físic. És a dir, si bé el problema d'investigació intentarà donar una resposta relacionada amb el llenguatge visual i la producció de les obres d'art, aquest llenguatge i aquesta manera de crear són necessàriament el resultat de processos culturals, com també ho és de quina manera el dolor es concep en un entorn social determinat. Per això de la pregunta inicial es deriven les següents subpreguntes:

- Quins elements estètics, recursos visuals i quin tipus d'escenes s'utilitzen en les imatges que plasmen el dolor?
- Com una obra d'art conté el rerefons cultural que defineix el què el dolor és en aquella societat?

- El creador utilitza l'art per poder reconstruir el seu jo o bé sacrifica la seva privacitat per un bé comú com ara la normalització i reconeixement d'una certa afecció?
- Quan els artistes creen art a partir del dolor físic, ho fan per no oblidar el fenomen que pateixen o per dotar-lo d'una nova significació?

Les preguntes de recerca plantejades en referència a aquesta investigació es concentren en un fenomen concret, el dolor físic, en un àmbit determinat, les arts visuals i en un espai de temps ben delimitat, el segle XXI. Les qüestions proposades intentaran amalgamar el coneixement que les fonts que fins ara han tractat la qüestió han produït, però posant el focus en els recursos visuals utilitzats en les imatges que plasmen el dolor. Per trobar resposta a aquestes preguntes s'analitzaran les obres d'art seleccionades en el corpus de la recerca des de l'àmbit artístic, des de la fenomenologia del dolor físic i des de la construcció del subjecte. La combinació d'aquestes òptiques permetrà una visió en profunditat de les obres en qüestió per després poder determinar quines són les característiques que les enllacen, fet que permetrà l'extracció de conclusions i respostes.

L'interès principal de la recerca és explicar com es representa el dolor físic en les arts visuals contemporànies, però aquesta intenció inicial es bifurca en un seguit de qüestions que necessàriament han de tenir en compte el context on es crea l'obra que, com a creació cultural que és, es veu travessada pel seu temps i la seva circumstància. El treball intentarà donar una visió exhaustiva –dins de les limitacions d'un treball final de màster– dels atributs que les obres visuals que versen sobre el dolor físic en l'art contemporani del segle XXI comparteixen, i com es poden relacionar amb teories neurològiques i de la construcció del subjecte. Aquesta pretensió parteix de la connexió que tant el dolor com l'art s'experimenten a partir del cos i els seus sentits, són fenomenològics.

El dolor físic, ja sigui agut o crònic, és una afectació que es pateix en silenci. Serà interessant veure si les arts visuals tenen la capacitat de donar-li més visibilitat i per tant de poder canviar el seu estatus en la societat. De la mateixa manera que la cultura determina com vivim la mort, el dolor i la seva vivència es poden redefinir a través de l'aproximació a com artistes visuals el representen i l'apropen al públic. La rellevància d'aquesta recerca, per tant, també se situa fora del camp de les arts visuals ja que pot proporcionar una base per intentar donar una altra significació al dolor en la societat contemporània.

*Every picture is a picture of the body.
Every work of visual art is a
representation of the body.*
James Elkins

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Diversos estudis en l'àmbit de la història han explicat com s'ha entès, percebut, interpretat o tractat el dolor físic al llarg del temps. Concentrant-se en l'Edat Mitjana, Cohen (1995 i 2000) revisa l'aparició del dolor físic en l'esfera pública, l'evolució d'un vocabulari, tant verbal com físic, relacionat amb el dolor; la tortura i el càstig com a elements de poder; la presència del dolor en les creences religioses de l'època, els tabús i prejudicis culturals i socials associats al dolor, etc. Estudis semblants es concentren a Anglaterra i França el segle XVIII (Wynne 2008) o a Anglaterra durant el segle XVII (Wear 1985). David Morris (1991) explica a través de diversos períodes i exemples, com el dolor físic s'ha explicat des de la medicina i quin ha estat el sentit del dolor al llarg de diferents èpoques. També amb la mirada en el trajecte del concepte de dolor al llarg de la història, Javier Moscoso (2012) indaga en l'origen performatiu del dolor en situacions de tortura o malaltia a través de l'anàlisi de textos narratius i d'obres d'art. Com la mirada científica sobre el dolor ha anat canviant des de l'època greco-romana fins a mitjan segle XX, és el recorregut que proposa Roselyne Rey (1995).

Pain and Emotion in Modern History (Bodicce 2014) és un volum multidisciplinari de textos de diferents experts, que dibuixa un recorregut històric per entendre com el dolor físic de diverses índoles s'ha percebut en el món modern i en diferents països i continents i com el dolor físic es relaciona amb el món de les emocions. En aquest recull s'explora el dolor de manera diversa i s'escriu sobre com l'art troba maneres per expressar el dolor, com el dolor és percebut i entès des de fora, com es defineix el dolor, com el dolor afecta als que no el pateixen en primera persona però que han de conviure amb persones que el pateixen, de quines maneres es pot expressar el dolor i com s'ha fet al llarg de la història, com pateixen els animals, quins són els enllaços entre el dolor físic i l'estat emocional i quin és l'estat actual de la qüestió, entre d'altres. I malgrat la disparitat de mirades, la suma de totes elles fa que el conjunt s'enriqueixi i que se subratlli el vincle entre dolor físic i estat emocional que cal contextualitzar en un moment i lloc determinat.

Delimitar què és el dolor físic s'ha fet abastament des de diferents disciplines, concretament l'estudi medico-històric de Khan *et. al.* (2015) revisa com el concepte de dolor ha canviat al llarg del temps, repassant diferents teories

mèdiques i evidenciant que el dolor es viu de manera diferent depenent del context on s'experimenta. En la mateixa línia, però des d'una òptica sociocultural, Bourke (2014) fa un extens i profund repàs de les diverses concepcions que diferents cultures, societats, estaments i èpoques han fet del mateix fenomen i dona una visió que aprofundeix poc en el fenomen fisiològic i se centra en el cultural.

L'assaig sobre el dolor de Rodríguez (2007) és una exploració completa del dolor físic i les seves afectacions a nivell global en la vida de l'individu. La mirada multidisciplinària –mèdica, històrica, filosòfica, social i cultural– esdevé una font d'informació molt completa que ofereix un bon retrat d'un fenomen intransmissible.

El llibre del psiquiatra d'Arthur Kleinman, *The Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition* (1988) no té el focus en el dolor físic però és interessant per les reflexions que l'autor realitza sobre la medicina i el tractament del dolor físic a través de casos reals de pacients, familiars i curadors.

Els diferents assajos i discussions entre experts recollits per Sarah Coakley i Kay Kaufman (2007), configuren una barreja interdisciplinària –neurologia, antropologia, musicologia, psiquiatria i religió comparteixen pàgines– on s'examinen les possibilitats de tractament del dolor a partir de pràctiques com els rituals, la música, la meditació i la pregària per retornar la dignitat a l'individu que pateix dolor en solitud.

El neuròleg especialista en dolor crònic Jordi Montero recull a *Permiso para quejarse* (2017) alguns dels casos mèdics amb els què s'ha trobat al llarg de la seva dilatada carrera. A partir de situacions puntuals construeix un mapa de diversos factors que afecten el dolor com ara les memòries, els reflexos neurològics, les costums culturals o l'estat emocional. Montero és rigorós, malgrat el to distès, i teixeix una xarxa de coneixement que uneix la neurologia amb la utilització de medicaments, la història, teories evolutives i la filosofia.

Fernando Cervero (2012) explica com podem entendre el dolor des de la perspectiva de mecanisme biològic de defensa, però se centra en el dolor crònic com a causa de la davallada de l'individu a un pou sense fons que no sembla tenir cap sentit. Cervero explica els mecanismes que fins ara es coneixen sobre com el cos percep el dolor i quins efectes té aquesta condició en la vida de qui la pateix.

Els avenços en neurologia de la última dècada dibuixen un nou camí per entendre l'ésser humà i la seva realitat, i el dolor físic és un dels temes centrals de la neurologia perquè el dolor físic se situa sempre en el cervell. V. S. Ramachandran, una de les autoritats mèdiques en aquesta àrea de coneixement, i va descobrir el sistema del mirall com a guariment de l'efecte fantasma de les articulacions amputades. En el seu llibre *Fanstasmas en el cerebro* (1999) il·lustra

com es construeix la imatge del cos en el cervell i com el dolor físic es pot interpretar com “una opinió sobre l’estat de salut de l’organisme” (1999: 86).

Butler i Moseley (2010) aproximen al lector teories de la neurociència i de la neurofisiologia del segle XXI des del rigor de les dades però amb un to col·loquial i fins i tot divertit, utilitzant il·lustracions i metàfores per donar una visió actual del què se sap en l’entorn científic del dolor. En el llibre aposten per un canvi en la concepció que es té del dolor per tal d’afavorir noves maneres de tractar-lo.

Un dels descobriments en el terreny de la recerca i de la teràpia del dolor és la *gate theory*, que defensa que el dolor és un flux d’experiència unificat que es genera en el cervell i que involucra un conjunt de funcions psicològiques. Els doctors en psicologia Robert Melzak i Patrick Wall (1996), artífexs de la *gate theory*, ofereixen en la seva obra *The Challenge of Pain* una visió completa dels aspectes mèdics i psicològics que es relacionen amb les teories del dolor i el seu tractament.

Tots aquests treballs ajuden a entendre un fenomen complicat com el dolor físic des de diferents disciplines i òptiques, la dificultat a l’hora de descriure què és i concretament com s’experimenta i l’efecte que té en el subjecte que el pateix. A través d’aquestes referències es té una visió més àmplia i més profunda de la concepció del dolor físic però aquests estudis no es realitzen a partir de l’anàlisi artístic.

Degut a la naturalesa d’experiència privada, individual i intransferible que no es manifesta fora del propi cos, es fa difícil poder comunicar a un altre individu el patiment particular, descriure com és el dolor que un sent en primera persona. En l’àmbit de les ciències socials i la lingüística un dels assajos amb més repercussió és *The Body in Pain* (1985) d’Elaine Scarry, on es presenta com la vulnerabilitat del cos s’expressa i s’utilitza en el terreny polític, filosòfic, mèdic, literari i religiós, i basa la seva anàlisi en recursos que travessen qualsevol d’aquests camps a partir de la tortura, la guerra i la imaginació. L’assaig fa un recorregut sobre com la descripció del dolor es fonamenta en paràmetres desiguals depenent de la disciplina des d’on s’observi, i en conseqüència se li atribueixen diferents característiques. Aquest trajecte dibuixa una imatge intricada que es correspon amb la complexitat del fenomen del dolor i ajuda a comprendre la dificultat de comunicar-lo, alhora que el connecta amb el fenomen de la imaginació humana.

L’expressió del dolor com a frontera entre metge i pacient és explorat en l’article mèdic de Rowbotham *et. al* (2014), que ajuda a entendre com de difícil és mesurar i expressar en gestos i paraules el dolor, ja que el llenguatge mèdic no ha sabut trobar encara una manera de verbalitzar-lo, fent evident la complexitat de l’experiència de viure en dolor.

Padfield i Hurwitz (2003) realitzen un assaig fotogràfic a partir dels relats de pacients de dolor crònic que ells tradueixen a imatges. A partir d'un diàleg amb els pacients determinen quins elements visuals representen millor el dolor que pateixen. Aquest assaig, juntament amb l'article de reflexió posterior de Padfield (2011), exemplifica com de difícil és transmetre el dolor viscut en primera persona a un altre individu i ajuda a identificar quins elements visuals poden simbolitzar el dolor físic. El treball de Padfield posa *cara* a diferents tipus de dolor però en les imatges sovint es representa més el dolor com a fenomen biològic que com a fenomen que afecta de manera integral a la persona que el sofreix.

Lucy Bending, en el seva tesi doctoral (1997) es basa en textos victorians del segle XIX, que van des de textos literaris a tractats mèdics, sermons i fulletons de propaganda, per delinear com les creences religioses es van apartar per deixar pas al coneixement científic. Bending confronta les teories d'Scarry referents a la *incompartibilitat* del dolor i la mítica frase de Virginia Woolf "English which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear has no words for the shiver or the headache" amb la capacitat real que tenen els patidors de dolor de trobar metàfores i recursos per poder expressar la seva situació. Bending conclou que malgrat que el patiment és un fet universal és també un fenomen que es viu de manera diferent d'acord amb la cultura, sexe, classe, religió i raça.

The Language of Pain: Finding Words, Compassion, and Relief (2010) de David Biro és un reflexió filosòfica sobre la problemàtica entre llenguatge i dolor i com la metàfora pot servir de crossa alhora d'intentar expressar el sofriment. La urgència d'expressar el dolor és entesa com a fet fenomenològic que requereix donar al dolor un espai en el món per tal de dotar-lo de sentit, i per il·lustrar aquesta necessitat Biro recorre a textos literaris i obres d'art per inspeccionar el concepte d'imatge del cos a partir de tècniques mèdiques com la radiologia, per aprofundir en la necessitat de poder creure allò invisible.

Comunicar el dolor és una tasca difícil, però en aquestes obres s'evidencia que és possible fer-ho en diferents mitjans i aprofundeixen en com. Tot i això cap d'aquestes recerques se centra en el dolor físic de llarg recorregut o l'art contemporani.

El dolor i l'aflicció en general ha estat i continua sent un dels temes més recurrents en l'art i en les arts visuals, com assenjala el retrat acurat que realitza Spivey (2001) quan repassa de manera exhaustiva i extensa la importància del dolor i del patiment al llarg de la història de l'art occidental. El seu llibre, però, se centra en l'exploració del dolor emocional i físic causat per tortures, guerres, l'holocaust, etc.

A "El dolor y el arte... un acercamiento a la realidad", Cordero Escobar (2012) presenta de manera breu vint-i-una obres pictòriques d'artistes –professionals i

amateurs— de tots els temps que simbolitzen el dolor emocional o físic. La llista no té pretensió d'analitzar les obres sinó que únicament les presenta breument. Des de la mateixa òptica López-Maya *et. al* (2014) presenten una relació amb descripcions breus d'obres d'art que simbolitzen el dolor físic sense aprofundir en els elements que les construeixen.

L'estudi multidisciplinari sobre la projecció del dolor en les obres de tres artistes femenines, fa del treball de Crisis (2007) un dels més pertinents en referència a com estèticament s'ha traduït el dolor a imatges. Crisis investiga concretament com la lectura de les imatges de dolor en el cos femení s'ha modificat al llarg del temps i com això afecta la percepció del jo en el món contemporani.

Stoddard (2009), a partir de l'estudi de la *performance Omnipreséncia* de l'artista francesa Orlan, defensa que a través de la *performance* la història explicada arriba de manera directa al públic perquè l'ús del cos *in situ* provoca una reacció d'immediatesa, fent que l'espectador hagi de mantenir el seu rol de testimoniatge sense convertir-se en observador que lamenta el patiment distant de l'altre, sinó que és testimoni estètic del dolor.

En la seva tesi doctoral Padfield (2015) dibuixa, de manera detallada, com la utilització de la fotografia pot ser un suport d'ajuda entre pacient i metge. La gran aportació que fa Padfield és l'anàlisi visual de les imatges fotogràfiques en la què discerneix quins mecanismes són utilitzats per explicar el dolor en primera persona.

La tesi doctoral d'Espinova (2017) se centra en la *performance* i el *body art* per analitzar la utilització de la tortura i del patiment físic com a eina expressiva. En la seva explicació es concentra en la pràctica artística contemporània de l'artista rus Petr Pavlensky.

A Witness to pain: essays on the translation of pain into art, Nieves Pascual (2005) reuneix assajos provinents de diferents àrees que tenen en el seu centre l'anàlisi de la plasmació del dolor en fotografies, pel·lícules, pintures, narracions de ficció, autobiografies i poemes. Creacions que són obra de testimonis del dolor com ara pacients, metges o familiars. Cada assaig analitza com es representa el dolor servint-se de teories que van de l'estructuralisme a, per exemple, la psicoanàlisi. Pascual però selecciona aquests assajos des de la premissa que, i seguint a Scarry (1985), el subjecte que sofreix dolor esdevé prelingüístic i que per tant només es pot crear a partir de la memòria del dolor, és a dir un cop ja és part del passat.

Pia di Bella i Elkins (2013) qüestionen la representació visual del dolor i la seva exhibició des d'un punt de vista ètic i fan un repàs sobre diferents mitjans i disciplines que utilitzen les imatges del patiment sobretot de l'altre. La seva anàlisi

ajuda a aclarir quins són els elements que normalment comparteixen les il·lustracions sobre dolor però es basa sobretot en la tortura i no entra en el segle XXI.

Alan Radley (2002) repassa de quina manera l'art representa visualment el patiment sofert per alguna malaltia. Específicament examina com aquestes representacions influencien la percepció dels *saludables* vers els *malalts*, indagant com configuren el seu propi significat i com això reflecteix la concepció del cos *malalt* en el món contemporani.

Sánchez Moreno (2004) exposa com artistes contemporanis s'autoinfligeixen dolor físic per tal de provocar en l'espectador reaccions de malestar entorn a la cultura judeo-cristiana. Aquest article està ple de consideracions interessants entorn dels límits morals i físics del cos humà però es restringeix a l'àmbit de la performance i el dolor no és la gènesis de l'acció sinó el canal que l'artista utilitza per comunicar-se amb el públic.

També amb la mirada posada en la performance i les arts d'acció, Cano (2018) dissecciona com el dolor i el sofriment s'utilitzen en les accions d'artistes contemporanis per crear un discurs performatiu, amb la intenció d'empoderar l'individu vulnerable. La tesi de Cano fa un repàs del fenomen del dolor des de diverses perspectives de manera exhaustiva, té com a centre la idea que el cos és un mapa on totes les normes i convencions socials queden inscrites (2018: 32), i desenvolupa la idea que l'art d'acció és una eina per construir una nova consciència de realitat social.

La tesi de Javier Lloret (2001) –a la qual no he tingut accés–

investiga y analiza las reacciones y búsquedas de significado por parte de diferentes artistas contemporáneos que se enfrentan al dolor (como sensación corporal). El trabajo tiene enfoques múltiples que van desde la Historia, la Historia del Arte y la Historia de la Medicina hasta la vida cotidiana. Propone cuatro lecturas del cuerpo en dolor: la dificultad de su representación; la relación de dolor y placer; el arte corporal y su relación con determinados rituales iniciáticos y chamánicos; y la enfermedad como fuente principal de lo trágico¹.

Els artistes visuals han fet recerca artística entorn de malalties, però rarament de manera específica sobre el dolor. Sovint la investigació els ha portat a crear alguna obra a partir del resultat del seu estudi com ara Tammi (2017), que malgrat aportar informació rellevant sobre el patiment i la malaltia, no se centra en el dolor físic així com tampoc fa un anàlisi estètic del tema.

Si bé, doncs, el dolor físic en les arts visuals ha estat un tema recurrent d'estudi, el focus d'atenció s'ha posat en artistes o obres determinades, els estudis han estat força generalistes o no han aprofundit en la temàtica des del punt de

¹ Resum extret de la pàgina <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=71399>.

vista estètic. Els que han fet una anàlisi més exhaustiva s'han concentrat en la performance, en la tortura i en l'efecte d'aquestes representacions en l'espectador.

La plasmació en imatges de les sensacions produïdes pel dolor físic ha estat investigada des de diferents disciplines i ofereix una aproximació molt interessant a quins efectes pot produir en els pacients. Rockwell (1999) ha fet un atansament a com la representació visual del dolor pot tenir un efecte guaridor en els pacients. La seva aportació és interessant pel que fa a com la gent que no necessàriament domina el llenguatge visual intenta traduir les seves sensacions, però el treball no analitza les obres produïdes des de la perspectiva de l'art sinó de la curació.

En la tesi de Kasai (2008) la intenció és similar a Rockwell (1999) però el focus se situa en com determinats tipus d'imatges tenen més o menys efecte en l'alleujament del dolor físic.

L'article de Tarr *et. al.* (2018) fa un apropament a com la representació visual del dolor crònic pot establir un mètode de recerca, el què ella anomena *live method*. L'enfocament és des de les ciències humanes i la informació que aporta és rellevant pel què fa a la comprensió del dolor crònic des del punt de vista sensorial, però el resultat no té validesa des del punt de vista artístic sinó que estableix una base metodològica per futures anàlisis.

Aquests treballs s'aproximen a la traducció del dolor físic en imatges visuals, i malgrat que aquesta és la seva matèria d'estudi no l'analitzen a partir de la creació d'aquesta representació, sinó de l'efecte que aquesta pot tenir en la persona que pateix el dolor, en els que intenten comprendre'l o en els que intenten guarir-lo.

*Incomprehensible are the possibilities of pain that
can be contained in the human body.*

Juhani Rekola

3. MARC TEÒRIC

Aquesta recerca es planteja des de la perspectiva de les humanitats i se centra en la representació del dolor en les arts visuals dins del context de la cultura contemporània occidental. La intenció de la recerca és establir un diàleg interdisciplinari, a través de les fonts escollides, per aportar dades a la investigació que parteixen de camps diferents com l'art, la filosofia, i la neurologia. L'aproximació interdisciplinària a la interpretació que els artistes fan del dolor físic respon a l'anàlisi cultural proposada per Mieke Bal, que té com a centre l'estudi de la construcció social a partir de l'experiència visual:

'cultural analysis' does not study culture. 'Culture' is not its object. The qualifier cultural in 'cultural analysis' indicates, instead, a distinction from traditional disciplinary practice within the humanities, namely, that the analysis of the various objects gleaned from the cultural world for closer scrutiny are analysed in view of their existence in culture. This means they are not seen as isolated jewels, but as things always-already engaged, as interlocutors, within the larger culture from which they have emerged. It also means that 'analysis' looks to issues of cultural relevance and aims to articulate how the object contributes to cultural debates (2009: 16).

Els estudis de cultura visual (Mitchell 1994, Mirzoeff 1998, Bal 1999, Cheetham *et. al.* 1999, Sturken i Cartwright 2001) s'interessen per com les imatges són pràctiques culturals, la importància de les quals delata els valors de qui les han creat, manipulat i consumit (Moxey 2003: 191) i per això aposten per un esguard des de diferents disciplines, que recull entre d'altres la filosofia, l'antropologia, l'estètica, la semiologia, la lingüística, la sociologia, la neurologia i les ciències del comportament (Rampley 2005, Repko 2016). L'encreuament de diferents camps aporta elements per interpretar les intencions dels creadors i creadores des d'una perspectiva més ampla, i permet entendre l'art de manera més holística. El fet que els estudis de cultura visual s'hagin desenvolupat durant les darreres tres dècades els fa contemporanis a les obres que s'analitzen en aquesta recerca.

La construcció del marc teòric es fa en dos temps per tal de dotar la investigació d'un cos sòlid. En el primer temps l'esguard es focalitza en l'àmbit artístic i en l'anàlisi de les obres d'art. En el segon temps del marc teòric la mirada s'estén al dolor físic i a la construcció del subjecte, i les dades recollides en l'anàlisi de les obres es contrasten amb teories neurològiques, fenomenològiques i de la subjectivitat. Així el coneixement cap a l'objecte d'estudi es realitza a través de l'aprofundiment que s'adquireix des de diferents perspectives que es complementen i es completen. Aquesta mirada interdisciplinària coincideix amb

el concepte d'anàlisi cultural de Bal (1999) i se sustenta en quatre teories principals: la pèrdua d'agentivitat del subjecte que pateix dolor de Fernando Cervero, la imaginació com a eina per a reconstruir el subjecte d'Elaine Scarry, el subjecte encarnat de Merleau-Ponty i la logoteràpia de Viktor Frankl.

Fernando Cervero (Guinea Equatorial, 1949) a *Understanding Pain* (2012) explica el dolor físic des de la neurologia moderna, que durant les darreres tres dècades ha aconseguit acceptar que hi ha diferents tipus de dolor i malgrat que no tots tenen utilitat biològica, no per això indiquen un problema psicològic del subjecte que els pateix. Aquest assaig serveix a la recerca per dibuixar un retrat dels trets bàsics del dolor des del punt de vista científic (*Fig. 1*) alhora que explica els principis neurològics que produeixen la pèrdua d'agentivitat del subjecte.

DOLOR FÍSIC	3 components involucrats en l'experiència del dolor	<u>Sensorial</u> : responsable del reconeixement de la sensació de dolor. <u>Emocional</u> : resposta d'aversió a la sensació de dolor. <u>Cognitiu</u> : resposta existencial a la sensació del dolor. Requereix de la capacitat d'autoconsciència.	
	Tipus	<u>Nociceptiu</u> : resposta protectora del sistema nerviós quan pateix una lesió. <u>Inflamatori</u> : resposta reparadora del sistema nerviós com a reacció a una lesió. <u>Neuropàtic</u> : el sistema nerviós està danyat i produeix dolor sense lesió.	
	Categoria	<u>Orgànic</u> : una lesió anatòmica identificable com a origen. <u>Funcional</u> : sense lesió anatòmica identificable.	
	Conseqüències	Biològiques	Alteracions bioquímiques en el cervell. Reducció de la matèria grisa en l'hipotàlem. Deteriorament cognitiu relacionat amb funcions alterades del cervell.
		Socials	Pèrdua de capacitat de decisió. Pèrdua d'autoconsciència. Pèrdua de memòria.

Figura 1 Les característiques del dolor físic que Fernando Cervero exposa en el seu llibre (2012) des de la mirada científica. Elaboració pròpia.

The Body in Pain (1985) d'Elaine Scarry (Nova Jersey, 1946) és, encara avui, una referència analítica i conceptual dins de les ciències socials degut a la perspectiva multidisciplinària –política, històrica, lingüística, teològica...– amb què s'aproxima al dolor físic per dotar-lo de la multidimensionalitat que el caracteritza. Quan una persona és exposada a dolor extrem, el sentit del llenguatge, del jo i del món s'emplacen en un procés de destrucció mentre que el cos propi es fa inhabitable.

Les característiques subjectives² o dimensions del dolor són d'acord a Scarry (1985: 52-57):

- L'individu adolorit sent pura aversió cap al dolor que experimenta.
- Manca d'agentivitat de l'individu perquè el propi cos és anihilat.
- L'individu se sent humiliat, exposat (*self-exposed*) i sol.
- El dolor oblitera els continguts de la consciència.
- El dolor envaeix de manera total l'individu. El dolor comença per no semblar part d'un mateix i acaba eliminant tot allò de la persona que no és dolor, es fa omnipresent i esdevé l'única manera de ser.
- A diferència de qualsevol altre estat de consciència, físic, psíquic o somàtic, el dolor no presenta un contingut referencial. No és *de* ni *per* res, i aquesta manca d'objecte fa:
 - que es resisteixi a ser expressat a través del llenguatge i destrueixi el llenguatge.

De les diverses i interessants tesis que exposa Scarry, són les relacions entre dolor i imaginació les que poden donar a aquesta recerca una plataforma des d'on mirar com els artistes contemporanis encarnen el dolor. És en el tercer capítol de la segona part del llibre, *Making*, on es contenen les idees clau que serviran per remirar les obres dels artistes contemporanis a partir de la relació que Scarry estableix entre el dolor físic i la imaginació:

- L'única evidència que un està imaginant és que els objectes imaginaris apareixen en la ment, i el dolor també només s'experimenta en primera persona (1985: 162).
- El dolor i la imaginació són els extrems de la intencionalitat, el dolor exigeix presència en el cos i un estat intencional³ sense objecte, mentre que la imaginació augmenta l'auto-objectivació i ofereix una escapada de la sensació física –és un objecte intencional sense un estat d'experiència intencional (1985:164).

² Scarry n'anomena també d'altres però ho fa en funció del dolor produït per tortura, que en aquesta recerca resulta inadequat i per això no s'enumeren.

³ “Many of our mental states are in some sense directed at objects and states of affairs in the world. If, for example, I have a belief, it must be a belief that such-and-such is the case. If I have a wish or a want, it must be a wish or a want to do something, or that something should happen or should be the case. If I have an intention, it must be an intention to do something. If I have a fear, it must be a fear of something or that something will occur. And so on, through a large number of other cases. It is this feature of directedness of our mental states that many philosophers have labelled ‘Intentionality’. Now clearly not all of our mental states are in this way directed or Intentional. For example, if I have a pain, ache, tickle, or itch, such conscious states are not in that sense directed at anything; they are not ‘about’ anything, in the way that our beliefs, fears etc. must in some sense be about something” (Searle 1979: 74).

- La imaginació pot esdevenir l'objecte intencional del dolor o el dolor l'estat intencional de la imaginació.
- El dolor només esdevé un estat intencional quan entra en relació amb el poder objectivador de la imaginació: a partir d'aquesta relació el dolor serà transformat d'una idea passiva i indefensa a una idea que es podrà auto-modificar i potser eliminar. Quan el món no pot proveir un objecte nosaltres objectivem el món a través de la imaginació.
- La creació d'un artefacte és un acte social, ja que l'objecte (sigui una obra d'art o un objecte quotidià) està destinat a interpel·lar i provocar la capacitat de resposta humana (1985: 175).
- A partir de la creació d'eines, artefactes i actes creatius, els humans es veuen implicats en el món sensible dels altres i han d'interactuar (1985: 176) i compartir experiències.
- La imaginació representa l'eina que crea l'objecte, i el llenguatge, el món i la civilització es poden reconstruir a partir d'imaginar nous *objectes*.

Cervero i Scarry coincideixen en la repercussió global que el dolor físic de llarga durada té en l'individu, perquè afecta la vida interior i la social, i produeix una sensació de pèrdua de sentit perquè el dolor de llarga durada no compleix cap funció concreta en l'organisme, no es pot compartir i transforma la persona de manera pràcticament integral. És doncs un fenomen multidimensional. Scarry, però, cedeix a la imaginació la capacitat de transformar el dolor per donar-li cos.

La fenomenologia del cos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) aporta un enllaç essencial entre ment-cos-món (2002) que es coneix com a jo corpori o subjecte encarnat, i que aportarà a la investigació la dimensió més filosòfica. La fenomenologia merleau-pontiniana desestima la dualitat cos-ment i parteix de la idea que som subjectes encarnats, és a dir que cos i ment ens constitueixen, i que a partir del nostre cos actuem i el nostre comportament és la projecció de les possibilitats i intencions de l'organisme fora de si mateix. El cos del subjecte encarnat és:

- El vehicle o *locus* per ser-i-estar-en-el-món. El cos és l'ancoratge (*ancrage*) que connecta a l'ésser amb un espai i lloc determinat, i fa que hi sigui des de la pròpia realitat específica per tenir projectes, relacions socials de manera constant (Merleau-Ponty 2002: 94). El cos afecta el món i el món afecta el cos.
- L'encarnació del punt de vista de l'individu. Cos i ment s'integren en una visió holística de l'experiència del món.
- Una unitat que té capacitat intencional per crear o per donar sentit (Merleau-Ponty 2002: 202).

- És l'expressió biològica de la situació en la que s'ocasiona.

"The movement from 'pure' or transcendental phenomenology to existential phenomenology prefigures the field of incarnate phenomenology –the investigation of the embodiments of lived experience and the heterotopical sites of perceptual/aesthetic experience" (Sandywell 2012: 996). La visió holística de Merleau-Ponty enllaça amb la realitat d'experiència unificada que el dolor físic provoca.

Merleau-Ponty determina que hi ha un objecte cultural que està destinat a executar un paper crucial en com percebem a l'altra gent: el llenguatge. En l'experiència del diàleg es constitueix una plataforma comuna entre l'altre i jo, on els pensaments dels dos s'entretreueixen per construir una única peça, les nostres paraules es deriven de l'estat de la discussió on cap de nosaltres és el creador. Som un ésser dual, som col·laboradors en una reciprocitat consumada. Les nostres perspectives es combinen i coexistim a partir d'un món comú (2002: 413).

La logoteràpia, desenvolupada pel psiquiatre i neuròleg Viktor Frankl (1905-1997), és considerada la tercera escola vienesa de psicoteràpia després de la psicoanàlisi de Sigmund Freud i de la psicologia individual d'Alfred Adler. La logoteràpia afirma que la recerca de sentit és la motivació primordial de la humanitat i que independentment de les circumstàncies sempre es pot donar significat a la pròpia existència. La logoteràpia no assumeix com a fet inevitable que les persones es converteixin en un producte psicològic-sociològic-biològic de les condicions on es troben (Frankl 2010: 159), sinó que aquestes condicions són subjectes a la seva decisió (Frankl 2010: 160). D'aquesta manera, davant d'una crisi o buit existencial –o neurosi noògena (Frankl 2010: 53)–, com a conseqüència de patir dolor físic de manera continuada, el subjecte es pot dotar de significació i trobar una manera per sortir de l'atzucac en el que es troba. I l'objectiu no és una autorealització per arribar a la felicitat o a estar bé amb un mateix, sinó trobar la manera de ser-en-el-món, que lliga amb la visió de Heidegger i de Merleau-Ponty.

En la logoteràpia es considera que l'experiència humana té tres dimensions: la somàtica o física, la mental i la *noètica*⁴ (o espiritual), i que les crisis existencials

⁴ Cristina Visiers, fundadora de ACLAE (Associació Catalana de Logoteràpia i Anàlisi Existencial) explica que: "Si bé en la traducció dels textos de Frankl al castellà i al català s'ha optat majoritàriament per traduir *Geist* com "esperit", o *geistig* com "espiritual", el camp semàntic d'aquesta paraula en alemany comprèn molts aspectes que es perden en aquesta traducció i que dificulten la comprensió d'aquest concepte franklià. Per a Frankl, en aquesta dimensió específicament humana resideix la llibertat per a prendre decisions i la responsabilitat de fer-se'n càrrec. És on rau la consciència ètica, la que ens indica d'una forma intuïtiva quina de les possibilitats que se'n ofereixen en una situació concreta té més sentit (i la que ens remordeix si no li fem cas). És també la que permet distanciar-nos d'allò que tenim, que ens està passant, des d'allò que som. És la que es dinamitza orientant-se cap als valors que aspirem a realitzar. Per això, i perquè el mateix Frankl també fa servir aquesta paraula, empro *noètic* (que no s'ha de confondre pas amb no

provenen de la manca de profunditat en la dimensió espiritual. Hi ha tres valors que aporten significat: els valors de la creació –treball, contribució a la societat–, els de la societat –vivència de sensacions i interacció amb persones– i els de l’actitud –la superació del sofriment. “When we are no longer able to change a situation– just think of an incurable disease such as inoperable cancer –we are challenged to change ourselves” (Frankl 1992: 117).

Segons les teories de Frankl, els trastorns mentals tenen com a causa el sentit que els individus donen al patiment i no al malestar en ell mateix. La logoteràpia se separa de les teories conductistes de l’època i connecta amb els cognitivismes que sorgiran més tard.

Les tècniques de la logoteràpia per ajudar a trobar el sentit individual de la pròpia existència són:

- Diàleg socràtic: desafiar el sistema de creences a partir de preguntes lògiques.
- Dereflexió: en casos de hiperintenció (obsessió per les metes) o de hiperreflexió (concentració en els problemes) que condueixen a ansietat i situació de crisi, cal redirigir aquesta atenció a altres aspectes que aportin significat a la vida.
- Anàlisi existencial: biografia de l’anàlisi sobre l’existència per prendre consciència de la responsabilitat a la vida.
- Confrontació: prendre consciència de les actituds inadequades i conductes incongruents que provoquen el malestar.
- Intenció paradoxal: intensificació dels símptomes a partir de situar a l’individu en nous contextos per tal de promoure que el símptoma perdi la seva funcionalitat.

Considerant que el patiment causat pel dolor físic a llarg termini provoca una crisi d’identitat, la logoteràpia aporta una base des d’on mirar les obres d’art escollides i discernir si aquestes resignifiquen o no el sentit de la vida de l’artista o de l’esdeveniment en què s’inspiren.

ètic), del grec *nous*, traduït a l’alemany com a *Geist*, i que recull en la tradició filosòfica aspectes com la aprehensió intel·lectual, la raó intuïtiva i capaç de separar-se del cos, el sentit comú i la raó emocional i pràctica” (Visiers i Sentís 2013: 76).

Suffering is not always visible. Instead, it is probably time-bound. It has the character of an event. Suffering plays a role in all true and significant stories. History is full of suffering, as they say, but it is also full of meaning.
Antti Nylén

4. METODOLOGIA

La teoria de la teòrica cultural i videoartista Mieke Bal, que presenta l'anàlisi de la cultura visual com a conversa interdisciplinària entre teories que funcionen en mode discurs, és la premissa des de la qual construeixo la metodologia que sustentará aquesta recerca, que em plantejo com un viatge mental per moltes de les diferents problemàtiques i disciplines. Un recorregut que farà que quan retorni a l'objecte d'estudi inicial aquest s'hagi transformat en alguna altra cosa plena de significats:

[a]fter returning from your travels, the object constructed turns out to no longer be the 'thing' that so fascinated you when you chose it. It has become a living creature, embedded in all the questions and considerations that the mud of your travel splattered onto it, and that surround it like a 'field' (Bal 2009: 14).

Per respondre les preguntes de recerca que es plantegen en aquesta investigació es construeix un corpus que es conforma a partir de set obres pertanyents a les arts visuals del segle XXI, en el context de la cultura occidental contemporània, que tenen el dolor físic com a tema central o punt de partida, i totes elles són creacions d'artistes professionals. El llenguatge visual canalitza un missatge, una emoció, un sentiment... és a dir, reconstrueix el subjecte lingüístic a través de l'ús no de les paraules, sinó de la comunicació visual. Elaine Scarry (1985) exposa que el dolor físic converteix el subjecte en un animal prelingüístic que perd la capacitat d'actuar com a agent, per això és de gran importància intentar analitzar les obres des de la perspectiva de la creació –o recreació– del subjecte i per analitzar aquesta qüestió utilitzaré la perspectiva de la logoteràpia de Frankl per determinar si l'art no és un mecanisme d'evasió sinó una presa de consciència de la condició i un anar cap endavant per intentar trobar sentit a una situació que no sembla tenir-ne. La construcció del corpus de recerca és el resultat de la conjunció de tres criteris fonamentals:

- **El dolor físic de llarga durada** com a punt de partida o com a punt central en el discurs artístic.
- **La creació de les obres durant el segle XXI:** 18 anys de creació en l'època més globalitzada de la humanitat, un període adequat per recollir com el dolor físic

es representa ara i com els creadors recullen les noves tècniques, estudis i descobertes en les seves creacions.⁵

- **Obres d'artistes professionals:** hi ha una gran quantitat de moviments entorn l'ús de l'art com a teràpia, però en aquesta investigació es vol centrar la mirada en com els artistes que dominen el vocabulari artístic transfereixen el dolor a fenòmens artístics que tenen la creació, i no el dolor, com a impuls.

A partir d'aquests criteris es procedeix a la cerca d'obres que encaixin dins d'aquests paràmetres. Aquesta cerca evidencia que la representació del dolor físic en el segle XXI passa sobretot per les arts performatives i no tant per les arts visual i plàstiques. Es troben dinou obres (*Annex A*) que compleixen amb aquests requeriments i que provenen de la recerca feta a partir de:

- Coneixement de la seva existència a partir de la visita a un espai d'exhibició.
- Documents referents al dolor que mencionen l'obra d'artistes concrets.
- Cerca a internet a pàgines web especialitzades en art contemporani.
- Cerca bibliogràfica en català, castellà, anglès, finès i suec⁶ a partir de la combinació de termes com: dolor físic, dolor crònic, art contemporani, art visual, arts plàstiques, sofriment, agonia i patiment físic.

Les obres que finalment se seleccionen per a construir el corpus de recerca són:

- *J.L., 2006* (2006) de Berlinde De Bruyckere.
- *McGill Pain Questionnaire* (2012) d'Eugenie Lee.
- *Seeing Is Believing* (2016) d'Eugenie Lee.
- *It's Always Three O'Clock in the Morning* (2016) de Johanna Willenfelt.
- *Emily's Dashes* (2016) de Johanna Willenfelt.
- *Bodily* (2017) d'Anne Fleur Van Der Vloed.
- *The Chronic Diaries* (2016-2017) de Tyler Grace.

L'artista belga Berlinde De Bruyckere ha fet palès al llarg de la seva trajectòria artística que el patiment, produït per múltiples causes i inspirat a partir de fets reals o mitològics, és la seva preocupació primordial. De la seva extensa producció he escollit l'obra escultòrica *J.L.2006* (2006) perquè és la que exemplifica millor la voluntat de l'artista de donar forma al dolor físic. Escullo dues obres de l'artista Eugenie Lee perquè tota la seva obra reflexiona sobre les problemàtiques que envolten el dolor físic i crònic però des de diferents mirades. La primera és la instal·lació *McGill Pain Questionnaire* (2012), basada en el qüestionari que serveix als metges per identificar quin tipus de dolor pateix el malalt. En la segona obra,

⁵ Tal i com postulen en la teoria del discurs multimodal Kress i Van Leeuwen “New social, cultural and political needs lead to new ways of communicating and to new communication technologies —as well as to new communication theories” (2001: 112), per això és interessant delimitar un espai temporal que reflecteixi el període més recent de la creació artística.

⁶ Aquestes són les llengües que l'autora entén i domina.

la instal·lació-performance interactiva de realitat virtual *Seeing Is Believing* (2016), Lee retorna al tema del dolor físic per integrar el visitant en el món de sensacions viscudes per la persona que pateix dolor. El vídeo-assaig de Johanna Willenfelt *It's Always Three O'Clock in the Morning* (2016) es basa en *The Book of Margery Kempe* del segle XV per construir un estudi sobre el patiment físic i la seva subversió. De la mateixa autora escullo també *Emily's Dashes* (2016), una obra que utilitza els poemes d'Emily Dickinson sobre el dolor físic i els reinterpreta de manera visual. Les pròtesis escultòriques o artefactes de moda d'Anne Fleur van der Vloed a *Bodily* (2017) ofereixen una aproximació al dolor des de la bellesa de l'art portable. El fotògraf Tyler Grace exposa a la sèrie d'autoretrats *The Chronic Diaries* (2017) les diferents sensacions i estadis que pateix algú amb dolor crònic. Les múltiples aproximacions que es fan al patiment físic a través d'aquestes set obres ofereixen un ventall representatiu d'aquesta temàtica dins de l'art contemporani actual.

Les obres d'art seleccionades per constituir el corpus es relacionen amb documents que han escrit els mateixos artistes (Lee 2012, Willenfelt 2013), o que són escrits referents o vinculats a l'exposició on s'ha exposat l'obra (Gallasch 2016, Stålspeets 2016, Soikkonen 2018), entrevistes relacionades amb l'obra en qüestió o amb l'exposició on es va presentar (Cuervas 2017). També s'inclouen documents audiovisuals on els artistes presenten la seva obra, són entrevistats, parlen del seu procés creatiu o reflexionen sobre la seva creació (Post Office Cowboys 2013). Aquestes fonts ens donen informació sobre el procés creatiu, el context en el què s'han creat les obres, la intencionalitat de l'artista, la relació de l'artista amb la peça, etc. Totes aquestes fonts aportaran dades que ajudaran a entrar dins de la peça en qüestió d'una manera molt més integral.

Les fonts que formaran el suport pel desenvolupament del segon temps explicat en el marc teòric recullen la multiplicitat del dolor. *The Body in Pain* d'Elaine Scarry (1985) és ja un referent sobre com els límits del llenguatge aïllen a la persona que pateix dolor convertint-la en un animal prelingüístic i com la persona es veu anul·lada com a subjecte des de diferents àmbits. La imaginació pot jugar un paper clau per crear un objecte on el dolor pugui trobar una intencionalitat. El neuròleg Fernando Cervero (2012) explica com es percep clínica i neurològicament avui en dia el dolor físic i caracteritza els diferents components que configuren l'experiència del dolor: sensorial, emocional i cognitiu, essent aquest darrer el que converteix el dolor en patiment en el moment en què el dolor envaeix la totalitat de la persona.

El mètode de recollida de dades és la recerca documental, adequada a aquest tipus d'investigació perquè les dades provenen de fonts d'informació

primàries i secundàries que són totes elles documentals –obres d’art, treballs, revistes, tesis, articles, pàgines web i obres literàries. Les dades en el primer temps del marc teòric provindran de l’anàlisi de les obres d’art i dels documents relacionats directament amb aquestes obres. En el segon temps del marc teòric les dades s’extrauran del diàleg entre les dades recollides de les obres d’art amb els documents referents a la pèrdua d’agentivitat, la imaginació, el subjecte encarnat i la construcció del subjecte a partir de la presa de sentit.

TÈCNICA D’ANÀLISI

En l’anàlisi de dades es combinen mètodes qualitius per poder analitzar el contingut manifest i el contingut latent de les obres a partir d’inferència. L’anàlisi metodològica confeccionada per aquesta recerca segueix les recomanacions de Gillian Rose (2001) i és producte de la combinació de diverses tècniques d’anàlisi que reuneixen elements que es consideren adequats i útils per aquesta investigació, perquè en una recerca dins de l’àmbit de les arts és bo recordar que:

[I]t has become clear that a too rigid application of systematic methodologies for visual analysis, which take written or spoken language as a model, is self-defeating. There is always a tendency in such attempts to miss the specificity of the medium, and the practices built around it in social use, where signification actually takes place (Lister i Wells 2001: 61).

Així la recerca s’estructura de la manera següent:

ANÀLISI DE LES OBRES

En primer lloc es parteix de la idea de *sites* de Rose (2001), que distingeix entre tres⁷ llocs⁸ des d’on analitzar la imatge (*Fig. 2*), i cadascun d’ells aporta informació sobre diferents aspectes que cal considerar. En l’anàlisi d’aquests llocs i de les seves formes (*modality*) s’integren l’anàlisi composicional, la de la semiòtica visual de Kress i van Leeuwen (1999), i la de la iconologia. Així la recerca parteix de l’anàlisi de les obres per poder comparar-la després amb les teories de Frankl, Merleau-Ponty, Scarry i Cervero.

⁷ Gillian Rose escriu en el seu blog < <https://visualmethodculture.wordpress.com/2015/02/05/the-production-composition-audiencing-and-circulation-of-images/>> que “the three sites through which the book organises its discussion of visual methods are now four. The site of ‘circulation’ has been added to the sites of the production of an image, the image itself, the site(s) of its audiencing. ‘Circulation’ is intended to emphasise that all images, to some extent or another, travel. Images are mobile, and how they travel matters to what effects they have”, però no s’inclou aquí perquè no s’ha tingut accés a la quarta edició del llibre.

⁸ En anglès s’utilitza la paraula *site* que es pot traduir com a lloc però que pels geògrafs de la crítica cultural: “Place is a meaningful site that combines location, locale, and sense of place.” (Creswell 2009: 1).

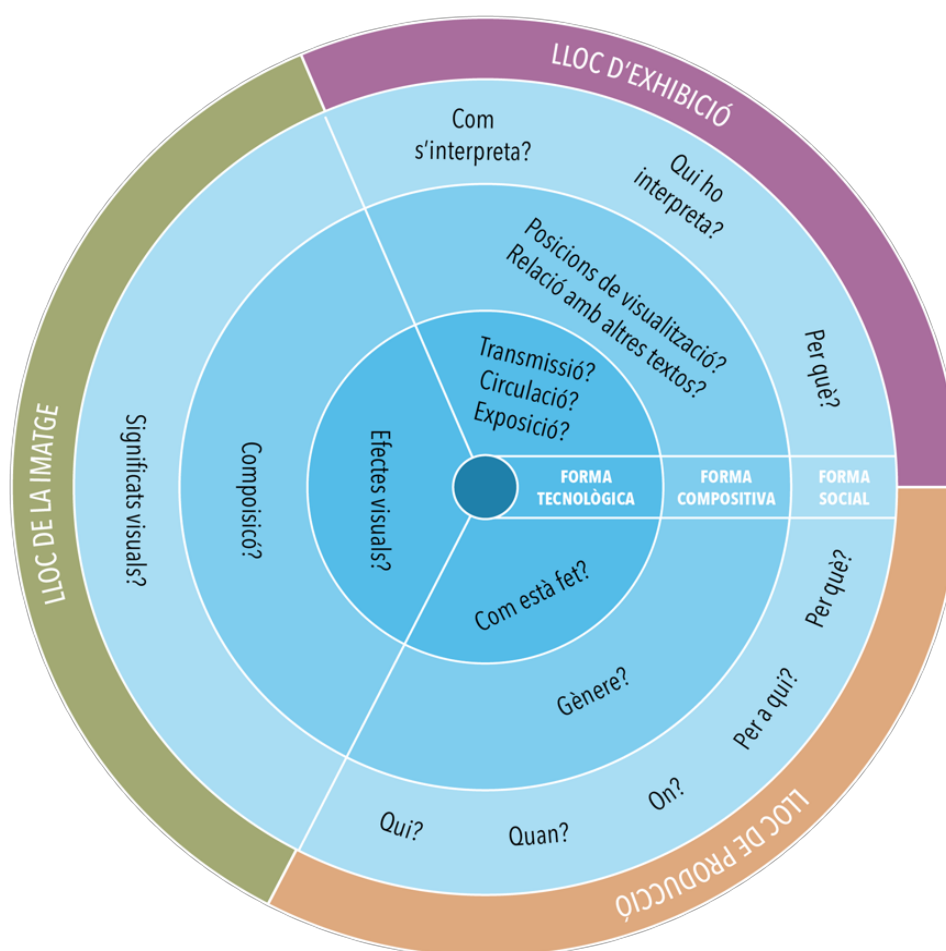


Figura 2 Els tres llocs i les modalitats des d'on cal analitzar les imatges d'acord a Rose (2001).
Elaboració pròpia a partir de Rose 2001:30.

A partir de les lectures que conformen el marc teòric es podrà analitzar tant el contingut⁹ latent com el contingut manifest de les obres d'art escollides en el corpus (Holsti 1969). El contingut manifest s'analiza a partir d'un acurat exercici d'observació, anàlisi iconogràfic i interpretació compositiva de cada obra. L'anàlisi del contingut latent es fa a partir de la inferència de les dades obtingudes i pot ser especialment revelador per poder identificar quins pressupòsits i suposades obvietats s'elideixen en el contingut manifest. Al llarg de tot l'anàlisi es posarà més pes en la interpretació compositiva perquè permet concentrar-se en l'obra i no tant en com es rep, que és on aquesta recerca situa el focus d'atenció. Rose ho explica així:

Compositional interpretation concentrates almost entirely on the compositional modality of the image itself and, because it relies implicitly on the idea that Art and genius are

⁹ “El análisis de contenido es una técnica de investigación que consiste en el análisis de la realidad social a través de la observación y del análisis de los documentos que se crean o producen en el seno de una o varias sociedades” (López-Aranguren 1990: 366).

universally recognized, it is uninterested in how different viewers might see the same image differently (2001: 191).

A partir dels llocs i formes de Rose, les obres s'analitzaran de la manera següent:

1.1. Producció: analitza els aspectes relacionats amb la producció de l'obra i el seu context. D'acord amb Tim Ingold aquest moment dins de la creació de l'obra dona informació sobre com es produeix l'encontre entre la consciència de l'artista i el flux del món material (Gómez 2017: 131).

- **Forma tecnològica:** aspectes tècnics de la producció de l'obra, procés creatiu, etc.
- **Forma compositiva:** segueixen els elements de l'obra les normes d'algun gènere?
Forma social: aspectes relacionats amb els processos econòmics contemporanis involucrats en la creació de l'obra, les identitats socials i/o polítiques involucrades, intencions i projectes que exterioritza l'autor (o *autor theory*).

1.2. Imatge: analitza els aspectes de la imatge/obra en qüestió.

- **Forma tecnològica:** característiques iconogràfiques i tècniques de l'obra.
- **Forma compositiva:** definició dels elements compositius i de la seva significació.
- **Forma social:** les condicions o constriccions socials que es reflecteixen en l'obra, tendències...

1.3. Exhibició: malgrat que l'objectiu d'aquesta recerca no és determinar com es reben les obres d'art, si que és essencial saber com l'artista pensa presentar la seva peça per poder extreure'n dades. I cal recordar que "a visual image has its meanings renegotiated, or even rejected, by particular audiences watching in specific circumstances" (Rose 2001: 25).

- **Forma tecnològica:** a través de quines tècniques o mecanismes rep l'obra el públic.
- **Forma compositiva:** com l'exhibició de l'obra influencia en la seva recomposició.
- **Forma social:** normes i pràctiques que emmarquen l'obra en el lloc on es mostra.

COMPARACIÓ DE LES OBRES ANALITZADES

Les dades obtingudes en l'anàlisi de les obres es reuneixen en uns diagrames que facilitaran l'observació simultània de les dades recollides i que parteixen del mètode d'anàlisi semiòtica-social de la comunicació visual (Kress i van Leeuwen 1999) basada en la gramàtica sistemicofuncional de M.A.K. Halliday. D'acord amb aquests autors es poden assignar tres tipus de significat a les imatges, però en el cas d'aquesta recerca s'extrapolen a les obres d'art: significat representacional, interpersonal (o interactiu) i textual (o composicional). D'aquesta manera s'assumeix que qualsevol obra representa la realitat de manera concreta o abstracta, forma part d'algun tipus de procés comunicatiu amb l'audiència i constitueix un missatge organitzat i recognoscible en un context comunicatiu determinat.

VINCLES DE LES OBRES AMB ELS PROCESSOS COGNITIU I LA PÈRDUA D'AGENTIVITAT

L'anàlisi de les obres es relaciona amb els conceptes que Scarry (1985) i Cervero (2012) defensen en relació al dolor, el llenguatge, la cultura, l'art, la imaginació i la neurologia. I també s'examina com les obres es relacionen amb el concepte de pèrdua d'agentivitat.

VINCLES DE LES OBRES AMB EL SUBJECTE ENCARNAT I LA RECERCA DE SIGNIFICAT

La fenomenologia de Merleau-Ponty i la logoteràpia de Frankl marquen el camí per indagar si les obres d'art analitzades permeten reconstruir el subjecte que pateix i si la corporificació del dolor en un altre cos –en una obra– dona més profunditat a la dimensió noètica de l'individu.

CONCLUSIONS

En aquest apartat final s'estableixen les característiques que les obres d'arts visuals, i els seus creadors, comparteixen quan exploren el dolor físic. Es respon, també, a com els artistes han escoltat el dolor per tal de poder-lo traslladar fora de la corporalitat i quines marques culturals es detecten que puguin lligar la cultura del creador, en la que s'experimenta el dolor, i l'obra.

5. ANÀLISI DE LES OBRES

Ara és el moment de començar la dissecció de les obres per tal de poder aprofundir en la seva totalitat. Cal esmentar que degut a la producció recent de les obres escollides, no són moltes les referències que aprofundeixen en el contingut, la forma i les motivacions de tots els artistes, i per tant moltes de les qüestions es resolen a partir d'indagacions personals que es relacionen amb altres obres del mateix creador o per inferència.

J.L., 2006 (2006)



Imatge 1 *J.L., 2006* en l'exposició de Berline De Bruyckere al museu Sara Hildén de Tampere a Finlàndia l'any 2018. Col·lecció privada. Fotografia d'Eva Tordera Nuño.

Producció

J.L., 2006 és obra de l'artista belga Berline De Bruyckere (Ghent, 1964), que l'any 2006 crea aquesta peça escultòrica a partir de les seves investigacions al voltant del patiment humà i la fragilitat del cos. L'escultura es crea en l'estudi-taller que l'artista té en l'edifici d'una antiga escola catòlica per a nois a Ghent, Bèlgica. Les motivacions per la seva creació semblen ser totalment personals i no parteix de cap encàrrec. De Bruyckere no declara patir cap dolència.

En el mateix període, De Bruyckere estudia la tècnica del pintor renaixentista Lucas Cranach el Vell (1472-1553) per determinar com aquest crea els distintius tons de pell esblanqueïda. A partir d'aquestes investigacions De Bruyckere desenvolupa una tècnica pròpia de pintura a partir de recobrir les escultures amb diferents capes de cera colorejada. Les obres de De Bruyckere són complexes tècnicament i per això ella no les construeix sola sinó que dues assistents l'ajuden a l'hora de construir la peça que ella idea. Les parts del cos estan modelades a partir de motlles de cossos reals però que després es recobreixen de capes de cera de diferents colors, en total unes 15 o 20, de manera que es produeix una certa transparència que fa que la pell adquireixi una aparença fràgil i flàccida. Per De Bruyckere cada capa de cera carrega a les escultures de significat i de dolor (Stampe 2017) i representa també el procés d'observació que ella ha descobert que els espectadors fan davant de les seves peces.

El títol de la peça és, probablement, una abreviació del títol que De Bruyckere havia donat a *Jelle Luipaard I* (2004) i *Jelle Luipaard II* (2004-2005), de la mateixa tècnica i època, que representen cossos deformats que pengen de pols metàl·lics. D'aquesta mateixa etapa són obres com *J.L., 2005-2006* i un parell de peces titulades *Pietà, 2007* i *Pietà, 2008*. De Bruyckere comença una peça nova a partir d'icones, com la pell i el cos humà, i d'aquest element real en crea una cosa nova que conté la seva idea (Stampe 2017).

Berlinda De Bruyckere dona forma al patiment físic partint de la iconografia sobretot de la tradició artística cristiana present en la seva cultura més immediata, com l'obra de Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) o Matthias Grünewald (1470-1528). En la lliçó (Kunsthau Bregenz 2015) sobre les seves obres de l'exposició *The Embalmer*, De Bruyckere explica que ella crea tenint com a punt de referència la intenció d'aquests artistes clàssics, en especial van der Weyden, que creava per donar un espai íntim als seus espectadors, que podien plorar o emocionar-se davant de les seves peces i així poder processar una situació íntima i emocional. Ella crea per establir un contacte i permetre a l'audiència poder fer el procés de dol, per exemple.

Imatge

Aquesta escultura/instal·lació té unes dimensions de 197 centímetres de llarg, 181 centímetres d'alçada i 80 centímetres de profunditat. Els materials que constitueixen l'obra són cera, metall, fusta, vitrina i resina d'epòxid. Per De Bruyckere, la pell és el contenidor de l'ànima, i en aquest contenidor hi ha un cert misteri al que no podem arribar. La vitrina és antiga i té una patina de vellesa que atorga una certa calidesa a aquest aparador que ens presenta un cos que pateix. Un cos humà

del que només veiem les extremitats inferiors, l'esquena i una part de braç, està estirat a dins d'una vitrina suportada per dos peus metàl·lics d'aparença industrial i vella. El coll sembla estar pressionat contra el vidre de manera que dona la impressió que el cap està ajagut. La vitrina actua com a marc compressor. La posició del cos fa referència a un estat d'abatiment físic o emocional i la languidesa de les cames i els peus recorden a un cadàver. La pell és totalment pàl·lida i la superfície encerada, però orgànica¹⁰, contrasta clarament amb l'estructura geomètrica i precisament construïda de la vitrina que la conté. L'exposició dins d'una vitrina connecta amb una crítica que Berlinda fa de l'exhibició del dolor en la societat, i en com aquesta exposició no té cares sinó que només és un recurs de distracció de la pròpia pena.

La pell de *J.L., 2006* és molt pàl·lida i les tonalitats són blanquinoses i grises amb uns tons molt poc saturats de rosats i blaus. La vitrina crea un escenari fosc on el cos reposa a l'alçada d'un metre, i la fusta de suport subratlla la fragilitat de la peça. Les capes de cera atorguen al cos flaccidesa i deixen entreveure l'estructura òssia i muscular, malgrat que la pell és fina però en algunes zones porosa. El volum de les natges i la posició dels peus indiquen la pèrdua de força, però l'angle de la columna i la marcada estructura de l'esquena, l'espatlla i el braç suggereixen que el cos es resisteix a deixar-se vèncer. El cos no té cap i no és que estigui decapitat, sinó que De Bruyckere parla del dolor universal i per això lleva a les seves escultures del rastre més distintiu d'una persona.

La imatge que crea De Bruyckere és ambigua ja que no inclou cap altre element que aporti pistes sobre l'origen del patiment del cos, i és més aviat una representació universal, sense marques distintives. Tal i com Juliana Engberg, directora artística de l'ACCA (Australian Centre for Contemporary Art) diu "Berlinda De Bruyckere creates works that recall the visceral gothic of Flemish trecento art, updated to a new consideration of the human condition"¹¹.

J.L., 2006 exposa la fragilitat d'un cos que ha estat exposat al dolor físic de manera ininterrompuda durant un període de temps relativament llarg, fins a quedar abatut. En el món de De Bruyckere la representació del cos de Crist, la fragilitat i el sofriment són temàtiques que nodreixen la seva obra. Malgrat que els cossos dels éssers de Berlinda De Bruyckere no tenen cap i semblen estar buits de vísceres, tenen un component emocional que és el què la inspira a crear, tal i com ella mateixa declara a l'entrevista per Arttube (2015). De Bruyckere busca sempre la bellesa en les seves obres, potser no una bellesa aparent o estandarditzada,

¹⁰ "So, let us define organicness —if only for the purpose of this essay— as follows: it is the possibility of suffering, and not one set of aesthetic identifying signs, that distinguishes organic structures from artificial forms" (Nylén 2018: 15).

¹¹ Cita extreta de <https://acca.melbourne/exhibition/berlinde-de-bruyckere-we-are-all-flesh/>

però que segurament si que pot interpel·lar les mirades dels espectadors i connectar amb el món de les seves emocions.

Aquesta obra potser es podria incloure dins del gènere d'iconografia religiosa, tot i que no té ni les motivacions ni els objectius de l'art religiós. El cos representat a *J.L., 2006* és inanimat i malgrat que no es correspon amb un cos humà real, la coloració de la pell fa referència directa a la pell blanca descolorida de la gent malalta o que ha patit, representada en la tradició cristiana. *J.L., 2006* es pot relacionar amb la *Pietà* que van der Weyden va pintar el segle XV i que es troba en el Museu Reial de les Belles Arts a Bèlgica, a menys d'una hora de camí de la base de creació de De Bruyckere i que, en l'entrevista apuntada anteriorment, ella afirma que sempre utilitza com a punt d'inici per les seves creacions. Però malgrat aquesta connexió evident:

[...] De Bruyckere's figures are not intended as revelations about God. While recalling the exquisite suffering of the Catholic saints and martyrs, they represent the human condition and the universality of suffering in the present, with reference to plight of refugees and victims of war and trauma (ACCA 2012: 3).

Exhibició

J.L. 2006 ha estat exposada en múltiples exposicions, però sempre se situa sola en un espai buit que reforça la solitud del cos estirat, quasi mort. En el vidre de la vitrina es reflecteixen altres escultures que es troben allunyades d'aquesta. La il·luminació depèn del lloc on s'exposi però és sempre llum clara, típica dels espais expositius contemporanis.

El contrast entre l'organicitat del cos i la fredor de la vitrina implica que el dolor està exposat al públic. De Bruyckere diu en l'entrevista per Arttube, que li agrada pensar que el seu art, fet a partir de la seva experiència, pot reconfortar a la gent que el veu i l'experimenta. Com a espectadors, és la curiositat la que fa apropar-nos-hi, per poder endinsar-nos en la sensació que l'obra d'art ens desperta. La peça se situa de manera que quan arribem a l'espai on s'exposa l'haguem de confrontar des de davant, afrontant la fragilitat i podent-nos apropar molt a la peça, que no està aïllada per cap element de seguretat.

De Bruyckere treballa sempre a partir de la fragilitat de l'existència humana, de les emocions i de les pors, i encara que els seus cossos sense cap i deformats no es corresponen amb la realitat, parteixen de determinats sentiments que els donen forma i que poden despertar en l'espectador la necessitat d'acompanyar l'ésser representat en el seu patiment, acariciar-lo i curar-lo o donar-li suport.

MCGILL PAIN QUESTIONNAIRE (2012)



Imatge 2 Vista de la instal·lació *McGill Pain Questionnaire* (2012) d' Eugenie Lee al Sydney College of the Arts. Fotografia d'Eugenie Lee extreta de la seva pàgina web.

Producció

L'artista australiana-coreana Eugenie Lee (Sud-Corea, 1974) pateix des de l'any 2000 el síndrome de dolor regional complex (CRPS), una afecció crònica que es manifesta a través de la producció de dolor en alguna extremitat, pot arribar a provocar lesions en el sistema nerviós i en alguns casos es pot estendre o desplaçar a altres parts del cos. Degut a l'afectació global que aquesta condició té en la seva vida, la creació artística de Lee esdevé en certa mesura autobiogràfica i es concentra en diferents aspectes de la seva malaltia. En la instal·lació *McGill Pain Questionnaire* de 2012, creada com a treball final dels seus estudis artístics, Lee concentra la seva recerca en com el dolor es pot expressar i en com se li pot adjudicar sentit. Tal i com ella explica en l'assaig sobre l'obra, penjat el seu lloc web:

Through the process of making art, I tried to express my private pain and to make sense of the experience. I was also interested in more objective methods for describing pain, in particular clinical studies and methods that try to quantify what is essentially a very subjective experience. (Lee 2012: 2-3)

Una altra de les motivacions de Lee és trobar un mètode que permeti objectivar l'experiència subjectiva partint de la concepció de la malaltia crònica feta per Hegel, que és holística perquè considera factors psicològics, socials, cognitius i fisiològics. A partir d'aquesta recerca Lee vol comunicar a l'espectador una nova manera d'entendre el fenomen del dolor crònic (Lee 2012: 14).

Lee utilitza mobles en les seves instal·lacions de manera recurrent, i en aquesta ocasió construeix dos armaris classificadors basant-se en la teoria de la poètica de l'espai de Gaston Bachelard¹², que entén els mobles com a objectes que encapsulen la vida psicològica de la persona i que a la vegada transformen l'experiència personal en una estructura ordenada i veritable (Lee 2012: 2-3). Així, Lee concep aquests dos armaris encarats com la manera que la medicina té per intentar mesurar i registrar el dolor personal del pacient. Eugenie Lee intenta que totes les seves creacions permetin evidenciar que l'art pot ajudar a visualitzar conceptes abstractes i experiències privades que són difícils de comunicar d'altres maneres (Lee 2012: 7), tal i com Elaine Scarry defensa: l'art, la música i les metàfores poden servir de mediadors en l'expressió del dolor ja que li pot adjudicar forma, color, pes... "Rather than pain being a confined internal experience, art allows the private agony of pain to be objectified, externalized, and ultimately become sharable" (2007: 282).

Imatge

Les mides de cadascun dels armaris de la instal·lació són 360 centímetres de llarg, 200 centímetres d'alt i 50 centímetres de profunditat. Els materials amb el què es construeixen són fusta MDF, motor, filferro espinós, fusta, pèrsplex, pintura, nanses, porta etiquetes, paper, pantalles de TV, reproductors de DVD i llum fluorescent. Els armaris se situen l'un davant de l'altre de manera que el visitant se situa en l'esclatxa que queda entre els dos armaris, un espai quasi claustrofòbic. Cada armari conté 63 calaixos uniformes que porten el nom d'adjectius utilitzats en el qüestionari McGill¹³. Tots els calaixos estan tancats i són de color blanc opac,

¹² Bachelard, Gaston (1994). *The Poetics of Space: The classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston: Beacon Press.

¹³ El qüestionari McGill sobre el dolor (*Annex B*) és un mètode mèdic desenvolupat pel psicòleg Ronald Melzack, que entén i examina el dolor neuropàtic des de la multidimensionalitat d'aquest fenomen, avaluant-ne tant els aspectes quantitius com qualitius, i ho fa a partir de l'índex de valoració de dolor (Pain Rating Index o PRI) i l'índex d'intensitat del dolor present (Present Pain Intensity o PPI). L'índex de valoració del dolor és un sistema de puntuació a partir de quatre descriptors generals del dolor —sensorial, emocional, valoratiu i miscel·làni—, dividits en vint subcategories. El descriptor sensorial fa referència a les sensacions físiques i inclou subcategories temporals, espacials, tèrmiques o de pressió que es descriuen a partir d'expressions com "pulsació", "sacseig", "punxant" o "cremor". El segon descriptor fa referència a les qualitats emocionals en qualitat de por o estrès, exemples dels adjectius escollits són "terrible", "horrible" o "espantós". El tercer grup es refereix a la intensitat de l'experiència del dolor en general a

però en un dels armaris hi ha una fila de cinc calaixos que funcionen com a finestres que deixen veure una instal·lació on el filferro espinós gira al voltant d'un eix, mentre s'escola el so d'esgarrinxades. Aquesta imatge es correspon amb una de les sensacions que Lee pateix regularment i que ella explica com "it feels as though strings of barbed wire are scraping against my organs" (Lee 2012: 19). A mida que el filferro va girant va erosionant la làmina acrílica de pèrsplex que se situa en el fons de l'armari, mentre que la superfície de la finestra oberta a l'interior de l'armari resta intacte. Aquest recurs serveix a Lee com a metàfora de la invisibilitat del dolor, que erosiona per dintre però que per fora és imperceptible. En l'altre armari, tres calaixos no successius serveixen per mostrar vídeos que mostren interpretacions visuals de tres experiències que Lee té durant els atacs de dolor: "it feels as if it is pulsing, shooting and stabbing through my organs and muscles" (Lee 2012: 19). Aquests calaixos "oberts" són una finestra a la manifestació visual del seu propi dolor crònic. L'estructura organitzada en calaixos permet etiquetar els conceptes del qüestionari, però el contingut dels calaixos és el que no es veu. La instal·lació serveix a Lee de metàfora de les idees de Bachelard:

Keeping order of one's psychological life just like administrative materials, a filing cabinet can be used to organise everything in a systematic manner—including abstract concepts which can also be categorised within it. [...] Thus, irrational ideas or intangible memories may be rationally filed away inside the drawers of the cabinet. Once done, there is no need to rely on memory, which can often be shiftable, to recollect past ideas or events—objectively archiving them in a filing cabinet is more reliable (Bachelard, 1994: 77 citat a Lee 2012: 15).

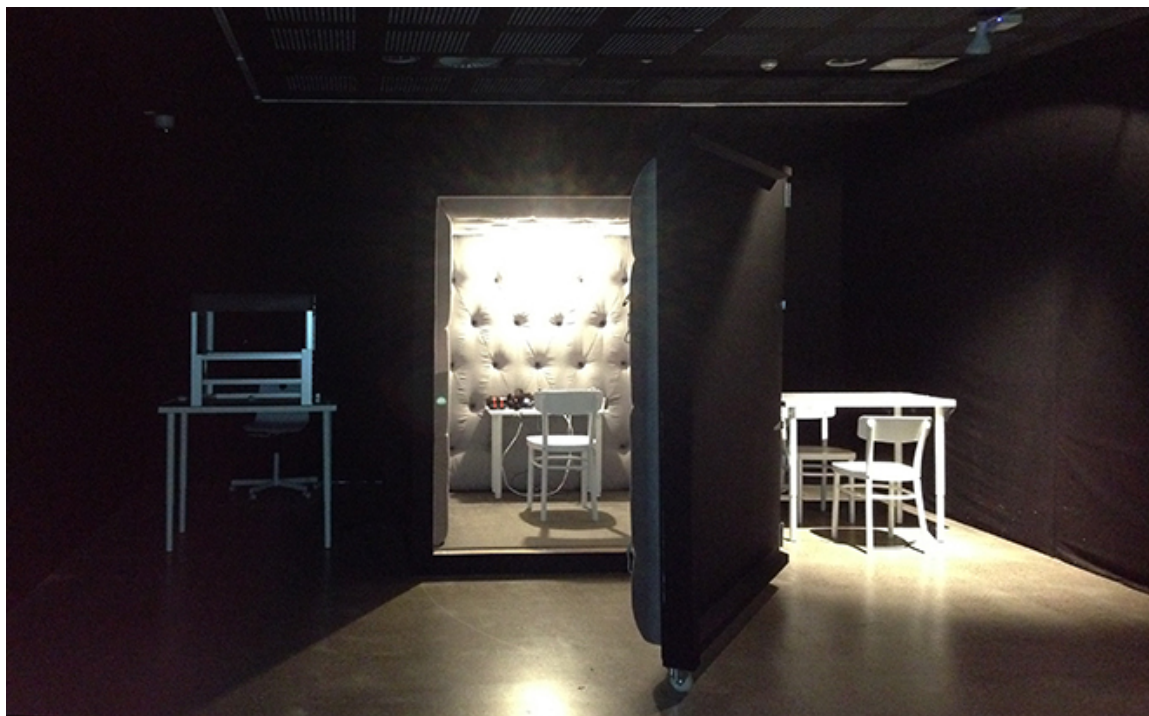
Els calaixos de la instal·lació no es poden obrir de la mateixa manera que una altra persona no pot tenir accés a l'experiència privada del dolor viscuda per altri.

Exhibició

Aquesta obra s'exposa en espais expositius d'art contemporani i la il·luminació és la que l'espai posseeix. Per experimentar la peça cal situar-se entremig de les dues calaixeres que es troben molt properes, i d'alguna manera quedar envoltat per la instal·lació. La peça només ofereix la possibilitat de ser observada i la tècnica d'observació és directa.

través d'adjectius com "irresistible", "incapacitant", "mortificant", "desesperant" o "molest". En la categoria de miscel·lani es recullen adjectius que no formen part dels altres tres grups com són els adjectius "nauseabund" o "de tortura". Cada paraula escollida pel pacient es correspon a una puntuació i la suma total dona un resultat que el metge pot extrapolar a determinades afectacions. El qüestionari McGill ha permès dotar de concreció la comunicació entre pacient i metge, i de fet s'ha observat que determinades afectacions neurològiques s'expressen sovint mitjançant les mateixes expressions en diferents pacients.

SEEING IS BELIEVING (2016)



Imatge 3 Vista de la instal·lació *Seeing is Believing* (2016) d'Eugenie Lee. Fotografia d'Eugenie Lee extreta de la seva pàgina web.

Producció

Aquesta obra d'Eugenie Lee és fruit de la beca que l'any 2015 Lee va obtenir a la Synapse Residency Program a Sydney per part de la Australian Network of Art and Technology (ANAT). Aquesta beca promou la col·laboració entre artistes i científics. En aquest cas Lee coopera amb diferents actors d'institucions com la Universitat de Sydney (UniSA), la Universitat del sud d'Austràlia, la Universitat de Nottingham, el McAulay Group from Neuroscience Research Australia, Body in Mind –mètode per a promoure un millor coneixement de les ciències clíniques relacionades amb el dolor–, i la Neuroscience Research Australia (NeuRA). Els integrants del grup de treball són la investigadora especialitzada en neurociència i dolor Tarsha Stanton, els doctors en neurologia Valeria Bellan i Lorimer Moseley, el programador Stuart Esdaile, el psicòleg Roger Newport, la neuropsicòloga Hayley Thair, l'artista i dissenyador especialitzat en entorns de realitat virtual Andrew Burrell, i el científic en arquitectura acústica William Martens. A més el projecte rep col·laboracions externes per solucionar aspectes tècnics de caràcter pràctic.

Imatge

Seeing is Believing és una instal·lació-performance-experiència interactiva que no té una finalitat terapèutica sinó que el què vol és permetre que individus que no coneixen el dolor crònic o el dolor agut, s'endinsin en una experiència de dolor viscut en primera persona i específicament en el CRPS, síndrome que pateix Lee des de fa vint anys. Per fer-ho Eugenie Lee crea una visita en tres passos. Primer entrevista al visitant en una escenificació que recorda la consulta d'un metge i l'artista enquesta al participant sobre qüestions relacionades amb el dolor per recollir dades referents al coneixement del dolor en la societat. Aleshores passen a la segona escena de la instal·lació on el participant introdueix la mà en la *Mediated Reality Mirage Machine*. Aquesta màquina, de la qual existeixen vuit exemplars en tot el món, s'utilitza per neurocientífics en casos on l'experiència del dolor crònic té a veure amb funcions cognitives, per poder "enganyar" el cervell i alleugerir el dolor –aquesta màquina és una versió moderna de la tècnica del mirall que V.S. Ramachandran va desenvolupar per alleugerir el dolor de les extremitats fantasmes en casos d'amputacions. La màquina té un sistema de pantalla i càmera que permeten que el pacient posi la seva mà en una superfície alhora que la mà queda coberta per una pantalla que mostra la imatge a temps real de la seva mà. Aleshores la metgessa (Lee), que seu a l'altra banda de la màquina i manté el contacte amb el pacient (el visitant/participant) en tot moment, demana a aquest que miri la pantalla mentre ella li estira el dit. El pacient sent el contacte de Lee amb la seva mà i a la pantalla veu com el dit s'allarga uns centímetres i això, malgrat no passar en realitat, el pacient ho percep com a real. Altres proves consisteixen en encongir el dit o confondre la mà dreta amb l'esquerra.

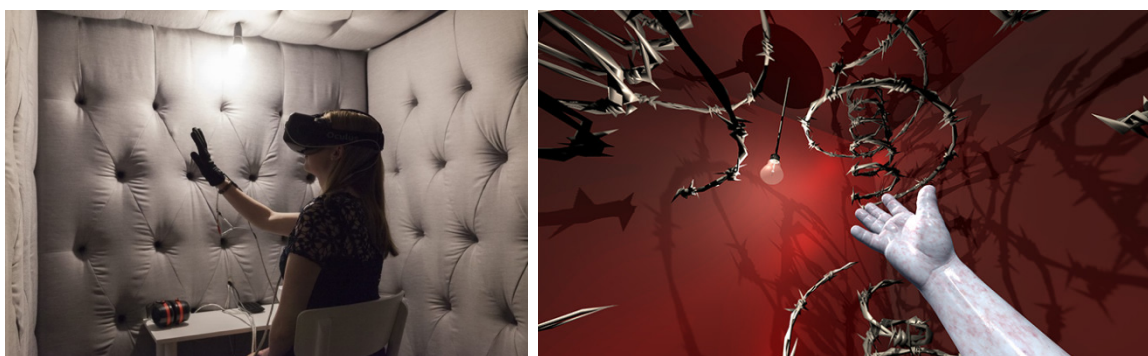
Lee inverteix la utilitat de la màquina i manipula els estímuls sensorials del participant, sotmetent-lo a aquests mateixos tests que els metges fan servir en realitat, però per portar el participant a experimentar realment un fenomen sensorial que físicament no existeix. Així els participants poden entendre –o com a mínim sentir– algunes de les teories neurocientífiques més complexes a partir de la seva experiència en primera persona.

Tot seguit l'artista convida al participant a entrar en un espai relativament petit, acústicament aïllat i anecoic que limita l'escala sensorial dels participants. En aquest habitacle el participant es posa l'Oculus Rift (ulleres de realitat virtual i augmentada i auriculars), i el guant interactiu que està format per dos guants, un amb sensors que registren els moviments i l'altre que aporta sensació de calor i petits estímuls vibracionals. Amb aquests dos elements el participant s'introdueix a una escena de realitat virtual i realitat augmentada on experimenta que la seva

mà s'inflama, es veu travessada per un filferro de punxes, i així pot experimentar el dolor que provoca o com a mínim sentir que està experimentant alguna sensació física de desconfort malgrat ésser conscient que res del què veu està passant a la seva mà de forma física. La isolació social es converteix en fosc i el participant no es pot comunicar amb ningú –a part del moment en què expressa que vol sortir. La interacció de la realitat virtual i augmentada, és en aquesta instal·lació unidireccional ja que el participant no pot influenciar el què passa o veu, sinó que només ho experimenta. *Seeing is Believing* és una experiència que permet donar cos al dolor a partir d'elements que no existeixen físicament, és una experiència que encarna el dolor que no es pot compartir ni dominar.

En aquesta obra, Lee acosta el dolor físic a persones que no el coneixen utilitzant la interacció un a un, la performance i les tecnologies de realitat virtual, i es basa en la seva investigació d'estudis recents sobre el dolor neuropàtic, així com també la seva conversa continuada amb els altres experts involucrats en el projecte. Amb aquesta combinació de coneixement científic, experiència personal, creativitat i tecnologia, neix la instal·lació que demostra que el cervell és capaç de produir percepcions de dolor fins i tot quan no hi ha una causa o lesió física que les provoqui. Serena Wong (2017) comenta sobre *Seeing is Believing* que la peça “[i]s a way of externalizing an inherently internal experience, so that the language of pain extends beyond incomplete metaphors allowing the audience insight into what it is like to have CRPS”.

El títol de l'obra és una clara expressió de la idea que no entenem, o fins i tot no ens creiem, allò que no veiem o experimentem en primera persona, i Lee té la voluntat de transportar els participants a l'experiència del dolor, per potser despertar en ells un sentiment d'empatia cap aquelles persones que pateixen dolor de manera constant. La seva voluntat és que aquesta obra es pugui entendre i experimentar per qualsevol persona, independentment de la seva cultura, classe social, religió, educació, etc.



Imatge 4 Vista de l'escenari número tres de *Seeing is Believing* i *imaging* d'Andrew Burrell creat per a la instal·lació de realitat virtual i realitat augmentada. Imatges extretes de la pàgina web d'Euqenie Lee.

Exhibició

Seeing is Believing construeix un espai propi dins de l'espai expositiu on es mostra, galeries i museus. En aquest espai l'espectador/participant, ha de necessàriament interactuar amb Lee per poder experimentar aquesta obra. Per poder participar en l'obrar cal inscriure's en una llista i arribar a una hora determinada, ja que Lee condueix la performance de manera individual per cada visitant. Per poder tenir una vivència de l'obra de Lee, cal doncs voler-hi dedicar un temps i tenir un cert interès per l'art, per la realitat virtual, etc. Així el participant es converteix en *titella* de Lee i segueix les seves indicacions, submergint-se en un món on el dolor es pot percebre en primera persona.

IT'S ALWAYS THREE O'CLOCK IN THE MORNING (2016)



Imatge 5 Vista de la instal·lació del vídeo *It's Always Three O'Clock in the Morning* (2016) de Johanna Willenfelt a la Rake Visningsrom de Trondheim, Suècia, l'any 2016. Imatge de l'autora extreta del seu lloc web.

Producció

Johanna Willenfelt (Aneby, Suècia, 1977) pateix dolor crònic des que un cotxe la va atropellar quan tenia 21 anys, fet que va provocar lesions importants a la zona toràcica i als lligaments de l'espatlla. Les seqüeles d'aquest accident es veuen reflectides en la seva trajectòria artística. Fins aquell moment la pintura era la seva passió i la seva manera d'expressar-se artísticament, però degut a la lesió va haver de trobar noves maneres de creació perquè els moviments que requereixen

activació continua de les zones adolorides se li feien insuportable. En aquests vint anys, Willenfelt ha creat mitjançant el vídeo, l'escultura, la instal·lació, la performance i muntatges sonors; avui en dia també combina la recerca amb la seva activitat artística, produint creacions que es pot considerar que fonen la teoria i la pràctica amb l'anàlisi crítica i que es poden classificar com a *art writing* (escriptura artística), ja que la teoria no és una base per la creació d'una obra sinó que esdevé part de la peça mateixa (Stålsjets 2016).

En el cas concret de *It's Always Three O'Clock in the Morning* (2016), Willenfelt no crea una peça només a partir de la seva pròpia experiència sinó que produeix un assaig, textual i visual, que és fruit del diàleg entre la seva manera de viure i suportar el dolor i els escrits que la mística anglesa Margery Kempe (1438) va deixar com a testimoni del dolor que va patir al llarg de la seva vida en el seu llibre autobiogràfic *The Book of Margery Kempe*, que ella va dictar durant els anys vint del segle XV. Sobre aquest obra Willenfelt explica en la seva pàgina web:

The re-writings of Kempe are carried out parallel to negotiations of pain recounted by a contemporary chronic pain sufferer, focusing on the time that passes from the onset of acute pain until its settlement as a permanent bodily event. The essay gives expression to a subversive suffering; to women who are mobilizing their powers so as to create a line of flight from a life in confinement, and from damage that might ensue from misrepresentation and neglect. A transformation of negative affections into active ones thus takes place.

En aquesta anotació s'evidencien alguns dels lligams que uneixen a aquestes dues dones. Per una banda totes dues són éssers que pateixen una dolència física que condiciona i limita les seves vides, però per l'altra les dues decideixen convertir aquest fet en el tema central de la seva obra, i l'exposen sense complexos, acceptant que aquest fenomen forma part del seu cos i de la seva vida. Si bé per a Kempe el dolor de llarga durada és fruit dels parts –uns catorze– i dels processos de postpart, ella també s'autoinfligeix dolor per mantenir i enfortir la seva connexió amb Crist. Kempe es desplega en dues personalitats, la seva i la que Willenfelt anomena com a *Margery the Creature*, l'ésser místic que decideix fer del dolor físic un mode de vida i que és la part que es recull en el seu llibre. Willenfelt explica (Matérn 2011) que la utilització del seu propi dolor físic com a motiu central de les seves creacions li resulta terapèutic, però per sobre de tot li permet fer-lo visible, revelar-lo i per tant compartir-lo. El seu interès se centra en com factors específics en un context determinat donen a un fenomen concret legitimat o primàcia respecte d'altres, i com aquests factors afecten la història de la malaltia

d'una persona. Per ella el paper de l'art és el de comunicar el fenomen incompreensible del dolor, i provocar noves reaccions tant al dolor propi com al d'altri¹⁴.

La gravació de les imatges al bosc que apareixen en el vídeo és obra de Ingrid Hedin Wahlberg, i la banda sonora s'omple de les veus del duet Vox Silentii (2011) que interpreten la peça *Benedicamus* del recull *Cantus Sororum* (la cançó de les germanes), una peça litúrgica d'origen medieval.

Imatge

El diàleg que Willenfelt estableix amb Kempe pren forma d'assaig en format audiovisual de 8 minuts i 14 segons de durada. Lisa Stålspets, comissària de l'exposició a la Rake visningsrom de Trondheim, descriu així *It's Always Three O'Clock in the Morning*:

The video essay consists of descriptions and evaluations of pain experiences from several perspectives and different positions. A non-linear narrative portrays episodes of pain where the pain sometimes emerges as a life form of its own. The perspective is warped. One is not sure if one is witnessing something from inside or outside. Visually one is walking through a brushy forest laden with snow while subtitles are describing a suffering woman, a creature suffering “like a woman in labour”, in other words dehumanized by her illegitimate pain. Later on, in the video the perspective changes into a first-person singular narrator describing a woman's bodily condition and its consequences. “The incessant suffering outlines a border. A limit between my body and the rest of the world.” Pain separates the narrator from the world, but pain also recreates herself. She is both self and other in the sense that the pain possesses her, but the pain is at the same time separated from her idea of self. It becomes something she can tap into: an escape route or a tool. She describes pain as an intensive state without progress, beginning or end (Stålspets 2016).

El vídeo comença amb fotogrames fixos d'un paisatge de bosc nevat, sense moviment. Comença el cant del *Benedicamus* i es projecten a alta velocitat imatges que han servit per il·lustrar el dolor físic al llarg de la història. Veiem la passió de Crist, la descripció del dolor de Descartes, il·lustracions de procediments mèdics de l'edat mitjana i també es projecta el formulari del test McGill. Tot seguit la pantalla s'omple de color carn i apareixen els textos que conformen l'assaig (transcripció en l'*Annex C*). Retornem al paisatge del bosc nevat però aquesta vegada ens movem en ell mentre el text se sobreposa a la imatge de la neu. El paisatge natural de tonalitats fredes es fon amb el vidre d'una finestra on rellisquen unes gotes. L'ambient és càlid i fosc i ens situa a dins d'un

¹⁴ “De verkar terapeutiskt genom att de bearbetar min egna kroppsliga smärta. Men framförallt avtäckar de den, vilket som konstnär medför att jag öppnar upp för granskning av en större struktur. Jag intresserar mig för de faktorer som i ett specifikt sammanhang ger ett visst fenomen legitimitet eller företräde framför andra. Och som påverkar en människas sjukdomsberättelse. Jag tänker att det kan vara konstens roll att kommunicera det obegripliga smärtfenomenet på ett sätt som öppnar upp för nya reaktioner på både sin egen och andras smärta.” Traducció pròpia del text extret de la pàgina web de Johanna Willenfelt.

lloc des d'on mirem per la finestra i observem des d'una alçada considerable el paisatge de teulades nevades d'una ciutat. Els textos es continuen sobreposant sobre les imatges que es mouen per en mode panoràmic, i aquesta vegada sembla una altra veu la que narra la seva experiència del malson que ha tingut. Poc a poc el paisatge es va aclarint fins que es fon en el mateix color de pell que hem vist abans i apareixen els últims textos i es fonen a negre.

En el text podem intuir dos personatge diferents, el primer es correspon amb Kempe i el segon amb les experiències pròpies de Willenfelt. Repassant la transcripció del text que apareix en pantalla (*Annex C*) es destil·la que les dues veus parlen del dolor com a afectació no només a nivell físic sinó vital, la seva vida es veu travessada, canviada i capgirada per aquest fenomen. Kempe parla del dolor com a frontera que la separa dels altres, però també deixa clara la seva posició de portar el dolor com a cilici, sobre el cos, perquè prefereix que sigui el dolor que la connecta amb la divinitat el què la domina, que no pas els homes – no sabem si es refereix als homes o a la societat. La veu de Johanna representada en els textos transmet la nebulosa que implica viure en dolor, la sensació de semi-realitat semi-somni, sense estar segura si el què se sent és de veritat real.

Willenfelt explica en el seu lloc web que aquesta obra es mou cap a una interpretació profana de *la nit fosca de l'ànima*, un tema recurrent en els escrits teològics, escolàstics i poètics de l'edat mitjana. San Juan de la Cruz (1542-1591) va dedicar un poema a aquesta metàfora que s'utilitzava per definir un període espiritual d'un individu que passava per la isolació i la desolació. En la literatura moderna va ser F. Scott Fitzgerald (1896-1940) que la va recuperar, concretament en la novel·la *The Crack-Up* escrita el 1936:

Now the standard cure for one who is sunk is to consider those in actual destitution or physical suffering —this is an all-weather beatitude for gloom in general and fairly salutary daytime advice for everyone. But at three o'clock in the morning [...] the cure doesn't work— and **in a real dark night of the soul it is always three o'clock in the morning, day after day.** At that hour the tendency is to refuse to face things as long as possible by retiring into an infantile dream—but one is continually startled out of this by various contacts with the world. [...] But as the withdrawal persists there is less and less chance of the bonanza—one is not waiting for the fade-out of a single sorrow, but rather being unwilling witness of an execution, the disintegration of one's own personality... (Fitzgerald 1945: 75).

Aquest fragment enllaça molt adequadament amb la narració de Willenfelt, que extreu el títol de la seva peça d'aquest paràgraf. L'assaig recull aquestes idees de Fitzgerald i les recupera per crear una obra que ens situa en el període de construcció espiritual de dos éssers les veus dels quals s'entrellacen per guiar-nos per la seva manera de viure el dolor.

Exhibició

El vídeo es presenta en mode de projecció en una exposició homònima que recull dues obres més que l'artista produeix a partir de la figura de dues dones que també havien patit dolor físic: Simonetta Vespucci –la suposada model del *Naixement de Venus* (1482-1486), del pintor renaixentista Sandro Botticelli (1445-1510)– i l'escriptora Emily Dickinson –*Emily's Dashes* (2016) també s'analitza en aquesta recerca. Així es pot dir que el vídeo-assaig es presenta en un entorn on les experiències del dolor crònic, explicades des del gènere femení, es complementen les unes amb les altres. L'obra es pot experimentar a partir del contrast amb les altres obres o relats o bé a partir de la seva similitud. El fet que en l'obra hi hagi també la dimensió del so interpel·la un sentit més de l'espectador.

EMILY'S DASHES (2016)



Imatge 6 Fotografia d'una de les peces integrants de *Emily's Dashes*. Fotografia de Johanna Willenfelt extreta del seu lloc web.

There is a pain – so utter –

Producció

Continuant amb l'obra de Johanna Willenfelt, a *Emily's Dashes* l'artista sueca estableix un altre tipus de diàleg, en aquesta ocasió amb l'escriptora estatunidenca Emily Dickinson (1830-1886). En aquesta obra, Willenfelt destil·la l'experiència del dolor que Dickinson va deixar palesa en alguns dels seus poemes i crea cinc obres conceptuals que parteixen d'elements molt simples i que esdevenen peces d'una estètica erma.

El signe ortogràfic de guió llarg, que Emily Dickinson utilitza en algun dels seus poemes quan escriu per expressar el dolor que pateix, funciona com a metàfora de quatre de les característiques inherents al dolor:

- Trencament: l'aparició del dolor implica una fractura en l'ara i l'aquí, perquè transporta a la persona que el pateix al seu propi espai i temps que sovint no es correspon al "real".
- Violència: un moviment bruscat que desplaça i fragmenta el llenguatge.
- Pèrdua de significat: si no és viscut en primera persona, el dolor no es compren perquè no es veu i aparentment no implica cap canvi i quan s'intenta explicar no es pot transmetre tot el què és.
- Paràlisi: el guió llarg simbolitza la situació de paràlisi que pateix qui sofreix dolor, essent incapaç de comunicar, de moure's i de fer res que a ulls d'altri pugui tenir sentit.

Willenfelt se serveix dels poemes de Dickinson per reformular aquests significats i omplir-los d'un altre sentit. Ella reescriu els poemes en un paper en blanc i per cada lletra prem la barra d'espai, i l'únic que conserva són els guions llargs.

Imatge

Emily's Dashes es constitueix en cinc quadres emmarcats en marcs blancs de fusta (no s'ha trobat la mida de l'obra), que contenen una tela blanca, on només es mostren els guions llargs imprimits en làser, i al marge inferior, centrat, el nom de l'obra i la primera línia del poema original de Dickinson. Així, Willenfelt obté una composició de guions llargs sobre espai blanc. Els guions llargs s'organitzen aparentment de manera aleatòria, però si s'observen durant una estona es poden interpretar com les pues dels cilindres dels orgues de maneta, que són el què permet escoltar la melodia quan es fa girar el manubri. D'aquesta manera només queden les marques del dolor que l'escriptora no va poder descriure o escriure o que el dolor va paraitzar i es crea una sonata visual coherent amb el què l'escriptora va expressar en les obres poètiques. L'espai en blanc esdevé de cop símbol de la intranscendència de la resta, perquè el dolor ho condensa tot en una expressió mínima: el guió llarg. I la composició visual que obté Willenfelt a través d'aquesta tècnica tant simple, és la de compondre una filera de cinc quadres blancs que funcionen com a ressò on mirar el dolor directament als ulls. L'obra transmet la sensació de buidor i de sense-sentit que sovint produeix el dolor en els que el pateixen.

Exhibició

Els cinc quadres d'*Emily's Dashes* es presenten exposats en una paret blanca, en línia recta. Blanc sobre blanc, i on només els guions ressalten. Una visió minimalista. L'espai on s'exposa és sempre un lloc dedicat a exposar art contemporani, la il·luminació és general i típica de les sales d'exposicions i no hi ha cap altre element que interfereixi en la visualització de l'obra.

BODILY (2017)



Imatge 7 Imatge de dos dels artefactes de *Bodily* (2017) d'Anne Fleur van der Vloed, exhibits en una estructura pensada per a exposicions (imatge de l'esquerra) i en ús (imatge de la dreta). Fotografies de Team Peter Stigter extreta de <http://brankopopovic.blogspot.com/2017/07/maf-van-der-vloed-fashionclash-festival.html#.XAIVM6d7HOQ>.

Producció

Anne Fleur van der Vloed (Holanda, 1989) va decidir estudiar disseny de moda i artefactes portables perquè per ella la moda té com objectiu reconfortar a la gent, fer-la sentir millor, i amb aquest esperit desenvolupa el treball final de màster que barreja art i moda per elaborar unes obres que es puguin portar. Les peces de *Bodily* (2017) són totalment autobiogràfiques i van der Vloed les dissenya partint del dolor crònic que des de fa més de deu anys afecta el seu coll, espatlles, esquena i braços i cap metge ni altre especialista pot trobar el motiu pel qual té aquesta dolència.

En una entrevista amb Anabel Cuervas (2017), van der Vloed explica que per ella la moda és una manera de comunicar-se, i que malgrat que no tothom pot o vol comunicar-se a través d'aquesta, tots ens podem sentir interpel·lats per la

presència del cos humà. Per això els seus artefactes prenen l'aparença, d'una manera si més no conceptual, de parts d'un cos que s'han creat a mode gairebé d'instruments ortopèdics. El seu objectiu amb *Bodily* és retornar l'esperança a la gent que, com ella, pateix dolor crònic i perd el control de la seva vida caient en la desesperança quan el dolor passa a dominar la seva persona.

Bodily és la primera expressió de la seva condició de *malalta* en públic, normalment ella no explica que pateix dolor crònic, i fer-ho per primera vegada en aquesta peça li va provocar algunes pors, però fer visible el seu dolor creant uns artefactes que responen a la seva idea de belles li va aportar un alleujament: "When I now look at the work, I see strange beautiful objects loaded with the restriction of pain but the hope of possibilities" (Cuervas 2017). Van der Vloed sobre els artefactes de moda diu:

To be able to create fashion artefacts you need to be very open minded and up-to-date about everything from politics to fashion technology and from culture to craft making.

For some people it might be a lot to absorb but personally I work better when I don't have any limitations and where I can challenge myself to make the intangible views of the world visible in my work.

I believe the difference to other disciplines and also what is really fashion related is the research and development what go's in the crafts used to develop the works. You need to be very disciplined to learn different crafts in a short time but also experiment on how to develop your own crafts and combining them (Cuervas 2017).

El procés de creació es basa en la intuïció i en l'experiència pròpia. Primer van der Vloed visualitza mentalment el què vol crear (ho imagina), ho esbossa en paper i busca materials relativament econòmics que li permetin fer proves. Així comença amb malla de filferro que cobreix amb benes de guix i es prova les peces sobre el cos per crear-ne unes que alleugin el dolor i d'altres que l'empitjorin. Aquesta és la part central del seu procés on es permet ser lliure per tal d'arribar a crear allò que ha ideat, i els materials barats són una via que permet obrir portes enlloc de tancar-ne. Una vegada la forma i la mida semblen ser les desitjades, les cobreix amb argila a base d'oli i les va allisant amb els dits per aconseguir la superfície desitjada. A través d'aquesta manera de treballar van der Vloed pot ser molt espontània alhora de corregir i canviar les peces, les prova, les sent i les modifica. Quan està satisfeta amb el resultat investiga els materials reals amb els què vol produir la peça i estudia els reptes que aquests li poden presentar a l'hora de realitzar la seva visió. El següent pas és fer el motlle a partir del prototip. El motlle s'omple amb resina i quan es desemmotlla la peça la superfície s'ha d'anar afinant amb paper de vidre i pintar-la amb una capa fina de pintura en esprai, per comprovar que la textura no conté defectes. Quan la superfície és prou llisa diversos tallers especialitzats produeixen els tons de pell que ella vol utilitzar. L'aparença fa referència directa al cos humà. En algunes peces fa servir la tècnica

que s' fer selles de cavall, que consisteix en modelar la pell sobre la peça un cop ja feta.

Per ella la forma és l'element essencial i on posa més atenció. La textura, la consistència i com la peça afecta als sentits són conseqüències de com van der Vloed vol que parli sobre el dolor.

Imatge

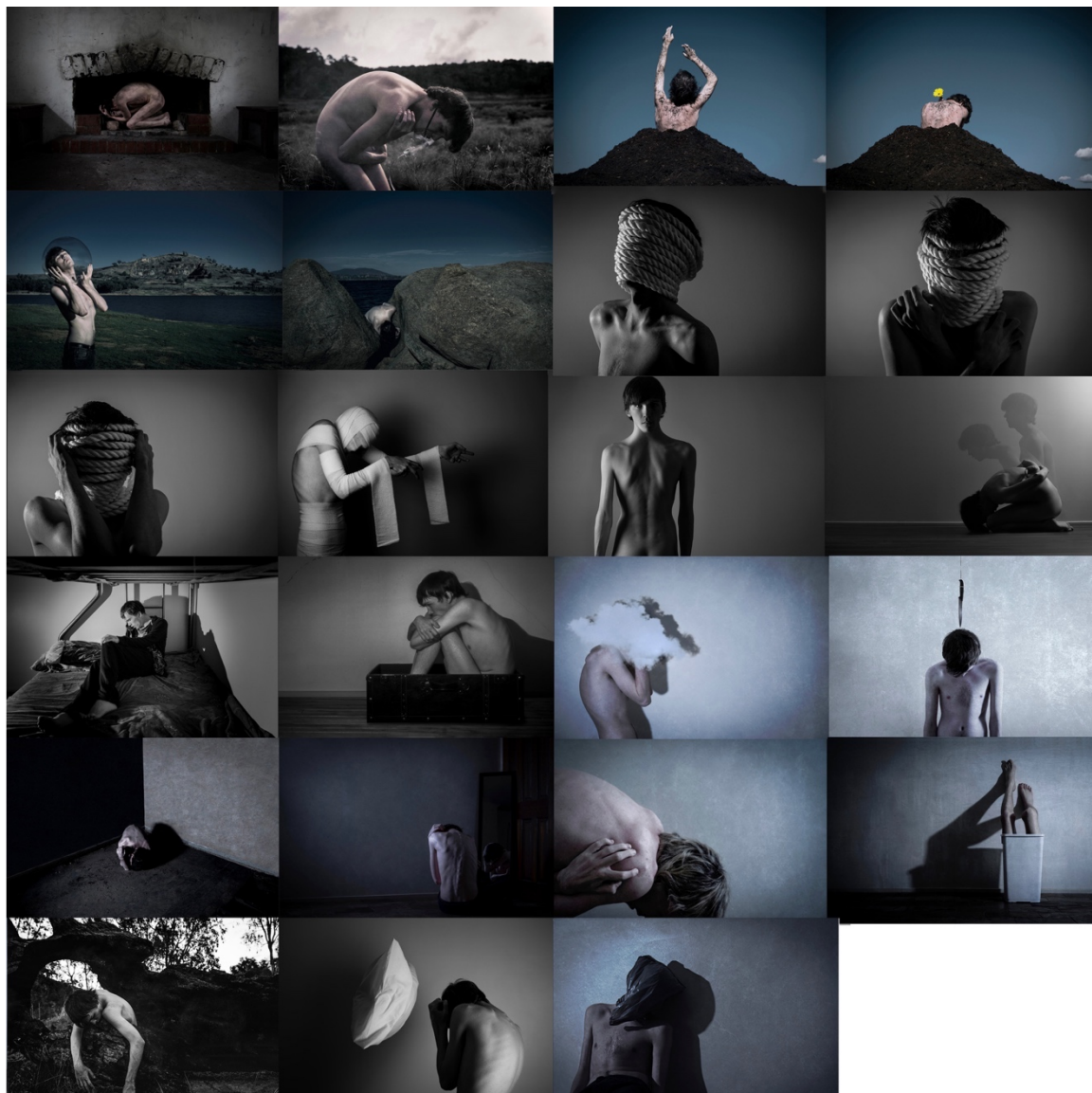
Les sis escultures de *Bodily* encarnen la traducció d'aquest dolor invisible a artefactes tridimensionals que reflecteixen diferents atributs humans a partir de la utilització de diferents materials, colors, formes i mides. Les escultures portables són una combinació de resina natural i fibra de vidre, per assegurar que les peces siguin fermes i fortes. En algunes de les escultures creades per *Bodily*, també incorpora cabell natural tenyit en diferents tonalitats que implanta en superfícies de silicona. Les mides dels artefactes són totes diferents.

Factors externs que fan que l'artista senti més o menys dolor també es reflecteixen en les seves obres. Els artefactes pensats per ser portats a l'hivern constitueixen més limitacions pel cos, ja que quan fa fred la roba constreny el cos de manera diferent que quan fa calor. Així les peces estiuenques són lleugeres i petites mentre que les que han de ser utilitzades durant els mesos més freds són pesades i poc còmodes perquè el fred és un dels factors que fa que el dolor de van der Vloed s'agreugi.

Exhibició

Les peces de *Bodily* estan concebudes des de l'art portable, un encreuament entre l'art i la moda, que cal que sigui experimentat a sobre mateix del propi cos. Així van der Vloed construeix una peça d'experiència que dependrà de la condició física del participant, de la seva voluntat de situar-se en el lloc de l'altre, i poder tenir una experiència similar a la que la creadora té.

THE CHRONIC DIARIES (2016-2017)



Imatge 8 Sèrie completa de les imatges que componen *The Chronic Diaries*. En l'Annex D es troben el nom i la descripció de cadascuna de les imatges. Captures de pantalla de la web de Tyler Grace.

Producció

Tyler Grace (Albury, Austràlia, 1993) és un fotògraf a qui el dolor crònic ha acompanyat des de la seva infantesa ja que el seu organisme està marcat per la disestèsia, la fibromiàlgia, el síndrome de Marfan, la fatiga crònica, la depressió i l'ansietat. De petit els metges el van informar que probablement no passaria dels divuit anys, però una vegada passada aquesta barrera va decidir començar a transferir a imatges les seves vivències, sentiments i neguits referents al dolor. Malgrat que no ha estudiat belles arts, si que s'ha format a partir de tallers, i ha

rebut premis com el Sydney Fringe Festival Critics Pick Award l'any 2017, i la beca Young Regional Artist de Create NSW l'any anterior. També ha presentat les seves obres en exposicions individuals i col·lectives. Per aquestes motius, i malgrat que la seva trajectòria és curta, es considera interessant incorporar aquesta sèrie dins del corpus d'aquesta recerca per poder ampliar el tipus d'obres analitzades.

Imatge

La sèrie fotogràfica *The Chronic Diaries* (2016-2017), consisteix en vint-i-tres autoretrats que Grace construeix per expressar alguna sensació concreta, física o psíquica, que ell experimenta a través dels episodis de dolor que afecten la seva vida diària. Les imatges s'acompanyen d'un text descriptiu (*Annex D*) i porten els següents títols –d'esquerra a dreta i de dalt a baix d'acord a la imatge 7–:

Ashes To Ashes (Cendra a les cendres).

Breathless (Sense respiració).

Growth (Creixement).

Nurture (Nodrintment).

Bubble (Bombolla).

Stuck (Encallat).

Faceless (Sense rostre).

Anxiety (Ansietat).

Insanity (Bogeria).

Fix Me (Arregla'm).

Twisted (Torçat).

A Fragmented Soul (Una ànima fragmentada).

Bedside (Al costat del llit).

Boxed In (Encaixonat).

The Clouded Mind (La ment ennuvolada).

By A Thread (Per un fil).

The Breaking (Ruptura).

Reflections I Despise (Reflexos que menyspreo).

Crippling (Paralitzant).

Discarded (Rebutjat).

En les imatges, Grace utilitza el seu tors nu o tot el seu cos despullat per expressar el missatge que vol transmetre –a excepció de *Bedside* on va vestit i de *Discarded* on només ensenya les cames–, i es rebrega quan està adolorit, mostra un cos compungit quan no té esperança, estén les mans quan demana ajuda a *Fix Me* o mira la seva circumstància com a viatge vital a *Growth*. El volum del cos prim i fràgil de Grace queda realçat per les contorsions a què el sotmet l'artista i permeten observar la seva estructura òssia. A més del cos i la pell, en les imatges apareixen altres elements d'*atrezzo* que Grace utilitza per separat en imatges individuals com són una màscara d'oxigen, una flor, una bombolla de vidre, una corda, benes, el llit, una caixa de fusta, un núvol, un ganivet, un mirall, una paperera, un coixí i una bossa d'escombraries. Tots són objectes o elements senzills, que no marquen referències clares a un cert espai o temps.

Grace es fotografia en quatre retrats utilitzant el primer pla, però en cap d'ells mostra la cara. En els autoretrats *Faceless*, *Anxiety* i *Insanity* es cobreix la cara amb una corda que li envolta el cap, i en *Crippling* mostra una imatge lateral de l'esquena corbada cap endavant i el cabell li cobreix la cara. La seva mà s'agafa a l'espatlla com per donar-se suport a si mateix o per mantenir-se en peu.

La majoria d'imatges són plans mitjos que mostren una part de l'entorn i el cos de Grace, que sovint ocupa només un terç de la imatge i la resta s'omple de l'espai que el conté.

A través del pla general, Grace situa el seu cos en un entorn que l'engoleix.

Les fotografies tenen una gran força compositiva i simplicitat formal. L'enfoc sempre se situa sobre la pell de Grace però l'ús de la profunditat de camp fa que la sensació de nitidesa s'estengui a pràcticament tots els plans de la imatges –això no passa en *Breathless*, on el paisatge del darrere queda desenfocat.

D'aquestes vint-i-tres imatges digitals, sis situen el cos de l'artista en un ambient exterior on la natura emmarca el cos de l'artista, i disset se situen en espais interiors. Les imatges d'exterior són totes en color excepte *Hollow*, i de les imatges d'interior vuit són en color i nou en blanc i negre. Cal dir que les imatges en color presenten totes elles una tonalitat freda i blavosa, i les que s'escenifiquen en interiors són pràcticament monocromàtiques. En tots els casos les tonalitats accentuen l'aflicció de Grace.

Tyler demostra tenir un bon coneixement de la il·luminació fotogràfica i les imatges presenten un bon ús de la tècnica fotogràfica. La llum que Grace utilitza en les imatges és poc contrastada, però en el cas de les fotografies d'estudi, o en entorns no naturals, il·lumina l'escena amb una llum dura que crea ombres ben marcades i que accentua el sentit dramàtic de la imatge. L'ombra esdevé així un element compositiu molt important de la imatge ja que omple l'espai com en la imatge *The Breaking*.

Chronic Diaries és un títol descriptiu del què Grace tradueix a imatges, un diari visual a partir d'aquelles malalties i dolències que el converteixen en un malalt crònic. Ell es posa en el centre i corporalitza les sensacions que ens vol transmetre, i en aquest ventall ampli, malgrat que la sensació general és agra, les imatges *Growth* i *Nurture* transmeten positivitat.

Exhibició

La sèrie s'exposa en sales d'exposicions i festivals normalment de forma integrada. No s'ha trobat informació que especifiqui com s'exposen les imatges, s'imprimeixen o es munten per a exhibició. A la pàgina web de Grace és possible comprar imatges individuals de la sèrie impreses en diferents mides i suports.

6. COMPARATIVA DE LES OBRES

A continuació es procedeix a traslladar les dades obtingudes de l'anàlisi de les obres a diagrames que es corresponen amb la gramàtica visual proposada per Kress i van Leeuwen (1999). Aquesta visualització permet determinar si les obres analitzades comparteixen característiques i quines són, així com també definir quines són les seves metafuncions en el llenguatge visual. L'Annex E conté les definicions dels termes utilitzats en els diagrames. S'estableix un codi de color per identificar cada obra en els diagrames (Fig. 3).

- *J.L., 2006* (2006) de Berlinde De Bruyckere.
- *McGill Pain Questionnaire* (2012) d'Eugenie Lee.
- *Seeing Is Believing* (2016) d'Eugenie Lee.
- *It's Always Three O'Clock in the Morning* (2016) de Johanna Willenfelt.
- *Emily's Dashes* (2016) de Johanna Willenfelt.
- *Bodily* (2017) de Anne Fleur Van Der Vloed.
- *The Chronic Diaries* (2016-2017) de Tyler Grace.

Figura 3 Llegenda de les icones utilitzades en els diagrames per identificar les obres. Elaboració pròpia.

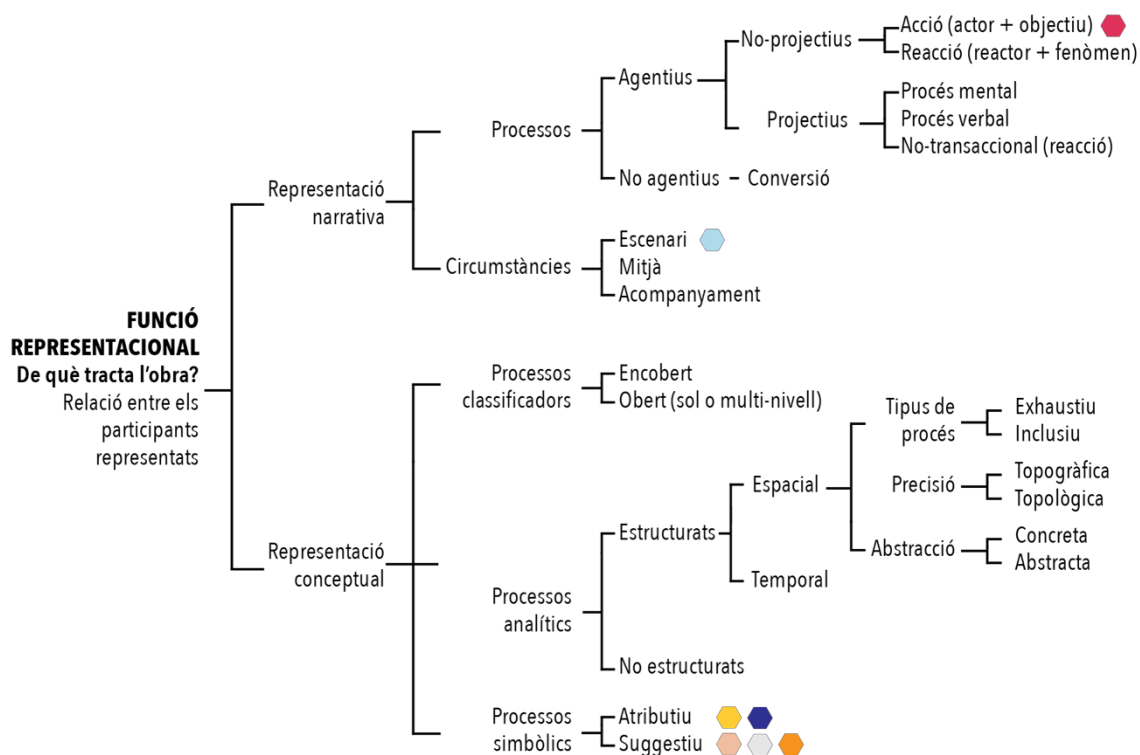


Figura 4 Diagrama on es classifiquen les obres en funció de què representen. Elaboració pròpia.

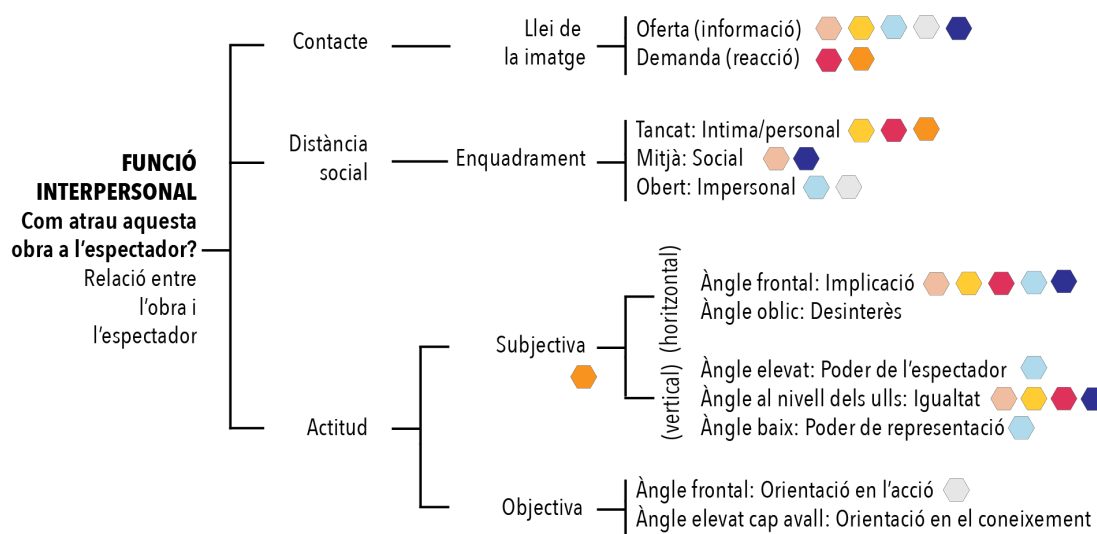


Figura 5 Diagrama on es classifiquen les obres en funció de com es relacionen amb l'espectador. Elaboració pròpia.

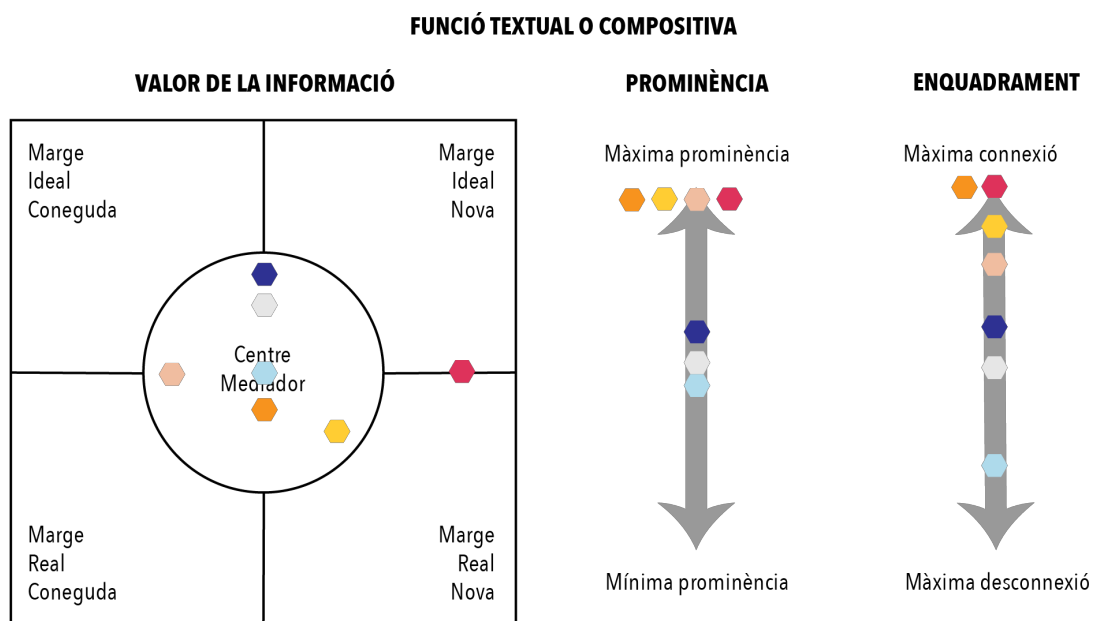


Figura 6 Diagrama on es classifiquen les obres en funció dels elements compositiu. Elaboració pròpia.

7. VINCLES DE LES OBRES AMB ELS PROCESSOS COGNITIUS I LA PÈRDUA D'AGENTIVITAT

Tal i com s'ha presentat en el marc teòric a través de les tesis exposades per Fernando Cervero, el dolor és un fenomen tridimensional des del punt de vista neurològic i científic, que afecta l'individu de manera global i que modifica el cervell a nivell físic i funcional (2012: 94-96). L'afectació a nivell cognitiu del subjecte provoca que aquest es qüestioni el seu lloc en el món a nivell general – Per què em passa això? Estaré sempre així?– i particular –Podré tornar a treballar? A fer l'amor? A jugar amb els meus fills? Aquesta negació de la pròpia vida enllaça amb el que Elaine Scarry defineix com a pèrdua d'agentivitat del subjecte, que és la conseqüència del dolor de llarga durada i que fa que l'individu no tingui domini ni del llenguatge, ni de la seva voluntat, ni del seu cos. La pèrdua d'agentivitat es veu reflectida en els autoretrats de *The Chronic Diaries*, on Grace es transforma en la seva experiència de dolor i mostra el cos com a metàfora visual de tot allò que pateix a través de la seva malaltia. En la sèrie es poden veure emmirallades les tres dimensions: la sensorial en *Breathless* i *Brace for Impact*, l'emocional en *Bubble*, *Anxiety* o *By a Thread* i la cognitiva en *The Clouded Mind*.

La pèrdua d'agentivitat també es veu reflectida en l'obra *It's Always Three O'Clock in the Morning*, que a través dels textos sobreimpressionats a la imatge (Annex C), expressa la incapacitat de viure una vida *normal*, perquè el dolor ho domina tot. El no reconeixement del propi cos, la vergonya i la solitud a la que Kempe i Willenfelt es veuen sotmeses com a corollari de patir dolor, també es veuen recollits en aquesta peça.

La destrucció del llenguatge és expressada a *Emily's Dashes* de manera gràfica a través de l'eliminació de les paraules. Només el dolor, que pren forma de guió llarg, és visible, expressant la idea d'Scarry que el dolor acaba eliminant tot allò de la persona que no és dolor, es fa omnipresent i esdevé l'única manera de ser. No queda res més que dolor envoltat de blanc, del no-res.

Bodily apel·la a la dimensió sensorial per traslladar la sensació de dolor que pateix l'artista al públic que es posa les escultures portables. La textura suau i els colors orgànics donen una aparença agradable als artefactes, però instal·lats en el cos l'experiència es transforma en incòmoda al principi i més tard en dolorosa. Aquesta és una de les característiques del dolor, la persona que el pateix no mostra cap signe extern de patiment, però la seva experiència és de sofriment. *Bodily* també integra la modificació del comportament de l'individu a partir de les limitacions pràctiques, ja que els artefactes portables no permeten realitzar les activitats quotidianes i a més no es poden ignorar, són sempre presents.

Tot el dolor es produeix en el cervell; l'experiència general del dolor requereix de cognició i és una implicació del pensament racional, una de les funcions més elevades dels nostres cervells i una de les que ens fa característicament humans (Cervero 2012: 91). La creació artística també és una activitat cognitiva i un tret específic de l'ésser humà. Les activitats cognitives se situen en el lòbul frontal del cervell i necessiten tenir bones connexions amb les àrees emotives i sensorials d'aquest. Per poder desterrar el dolor del cervell, doncs, l'activitat activa la mateixa part del cervell i fa que aquest s'hagi de *concentrar* en produir alguna cosa que no sigui dolor. Aquesta explicació neurològica enllaça amb les tesis de Scarry, en referència a com la imaginació pot donar un objecte al dolor i per tant dotar-lo d'intencionalitat. Les set obres d'art d'aquesta recerca utilitzen la imaginació per dotar el dolor d'un objecte, on el dolor es corporalitza i per tant esdevé un fenomen que els altres poden percebre. A partir de donar un objecte al dolor, l'experiència del sofriment físic s'igualava a tots els altres fenòmens humans que sí que posseeixen de manera inherent un objecte intencional.

Un dels conceptes que Scarry presenta en el primer capítol és el d'arma: "As an actual physical fact, a weapon is an object that goes into the body and produces pain; as a perceptual fact, it can lift pain and its attributes out of the body and make them visible" (1985: 16) i això és el que fa Eugenie Lee a *McGill Pain Questionnaire* i a *Seeing is Believing*. Lee escull el filferro espinós per mostrar la seva percepció de dolor i la corporalitza en un element que significa perill i patiment, perquè les punxes fereixen. El filferro espinós també es relaciona amb l'estar tancat en un lloc d'on no es pot sortir (presons, camps de concentració, centres psiquiàtrics...), com ella que no pot escapar del seu dolor. En la instal·lació *Seeing is Believing*, Lee utilitza un dels recursos que Cervero explica per evocar dolor a partir de l'estimulació del cervell: "The second type of experience is a pain feeling whose principal characteristic is unpleasantness that generates an aversive emotional response in the patient" (2012: 97). Amb la realitat virtual i la realitat augmentada, Lee salta la barrera sensorial del dolor (físicament no passa res en el cos del visitant) per connectar amb la dimensió emocional del participant, que sent dolor.

De Bruyckere involucra i interpel·la al públic a través de la dimensió sensible mitjançant la tensió de l'esquena de l'escultura a *J.L., 2006*. Tal i com ella mateixa explica en les entrevistes, vol donar un espai a l'espectador per poder plorar, emocionar-se o viure el dol, i aquesta voluntat de De Bruyckere és el que Scarry defensa quan diu que la creació d'obres d'art permet compartir experiències. *J.L., 2006*, recull també la idea que, segons Scarry (1985: 53), les objectivacions artístiques de dolor concentren sovint la combinació de solitud –el cos– i d'exhibició –la vitrina. Dues característiques del dolor que no es poden veure des de fora del subjecte però presents en l'experiència del dolor.

8. VINCLES DE LES OBRES AMB EL SUBJECTE ENCARNAT I LA RECERCA DE SIGNIFICAT

Tal i com s'ha pogut determinar en la secció anterior, els artistes donen cos al dolor a partir de la imaginació per tal de poder objectivar la seva experiència, seguint la premissa que si el món no pot proporcionar un objecte la imaginació ho farà, perquè l'ésser humà necessita tenir un objecte que doni intencionalitat als fenòmens que experimenta.

El subjecte encarnat de Merleau-Ponty exposa el perquè de l'afectació global que el fenomen del dolor implica, perquè tal i com demostra la neurologia actual el dolor està en el cervell i afecta a la dimensió sensorial, a l'emocional i a la cognitiva, és a dir que envaeix a tot l'ésser perquè el cos és l'expressió biològica de la situació on s'ocasiona. La creació artística pot ser una manera de modificar la manera del ser-i-estar-en-el-món per tal de donar intencionalitat a aquell fenomen que no en té. La imaginació és per Merleau-Ponty el què permet a la percepció veure allò invisible que és inherent a allò visible (Merleau-Ponty 1991: 29-30 i 2017: 27). El cos unifica l'experiència interior amb l'exterior, i això és tan cert per l'artista com per l'espectador, i l'obra esdevé el mediador de la conversa on tots dos creen sentit alhora que en reben. La percepció que tenen l'un de l'altre depèn del llenguatge, i el diàleg que comparteixen a partir de l'obra d'art fa que siguin i existeixin en el món comú que són (Merleau-Ponty 2002: 413). A *Emily's Dashes* només queda el dolor, no hi ha rastre de la persona ni de cap referent corporal, i és que els escrits d'Emily Dickinson són reinterpretats per Willenfelt per expressar que el món de qui pateix dolor és només dolor.

Seeing is Believing ressitua físicament el cos de l'espectador en l'entorn de la realitat virtual i realitat augmentada a partir del sentit d'encarnació o SoE¹⁵ i els seus subsentits: auto-ubicació, agentivitat i propietat corporal. Així el participant se situa en el món de Lee i l'artista l'obliga a dialogar, ja que l'obra afecta les emocions i el cos del participant. *Bodily* també parteix de la tercera dimensió dels artefactes portables per fer que el diàleg parteixi de l'experiència que l'artista holandesa crea. Aquestes dues obres ressituen el cos del públic en el món de les artistes i el forcen a interactuar. Aquest nou emplaçament modificarà la seva subjectivitat i la seva subjectivitat també canviarà a aquest nou món.

La resta d'obres no entren en contacte directe amb el cos de l'espectador o participant, però si que construeixen una plataforma per establir el diàleg del que

¹⁵ [w]e provide a working definition which states that SoE [Sense of Embodiment (SoE)] consists of three subcomponents: the sense of self-location, the sense of agency, and the sense of body ownership (Kiltner et.al. 2012: 373).

parla Merleau-Ponty, i aquí cal recordar que pel filòsof francès l'art no és "construcció, artificio, relació industriosa con un espacio y con un mundo de fuera. Es en verdad el "grito inarticulado" del que habla Hermes Trismegisto 'que semejaba la voz de la luz'. Y, una vez que está ahí, el arte despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes un secreto de preexistencia" (Merleau-Ponty 2017: 54). En la fenomenología merleau-pontiana la pintura ocupa un lloc privilegiat perquè l'acte de pintar és l'operació pròpia de l'ésser, on aquest es *manifesta* i es veu alhora (Merleau-Ponty 2017: 30), és món. Aquesta afirmació referent a la pintura es pot estendre a l'art perquè aquest existeix perquè nosaltres som, i som perquè l'art existeix. L'art no és fora de nosaltres sinó que des del moment en què el percebem passa a ser nosaltres i nosaltres ell. Merleau-Ponty anomena aquesta simultaneïtat el quiasma (*chiasm*). Les set obres del corpus mostren que no podem separar l'artista de l'obra ni a la inversa, perquè els artistes creen les obres a partir de la seva relació amb elles i amb el món que són, i les obres són creades a partir de la seva relació amb l'autor i el món que aquest és. Obra i autor són el mateix món.

La imatge *Faceless*, de Tylor Grace, s'acompanya del text: "Sometimes things happen in our lives that change us, they change us so much that we lose our identity, we become a shell of what we once were, we become faceless. Will you allow yourself to succumb to the pain of not knowing who you are, or will you stand and fight to regain your identity?". Aquest text el podem relacionar amb la següent reflexió de Frankl:

Meaning must be found; it cannot be given. And it must be found by oneself, by one's own conscience. To give meanings would amount to moralizing. But if morals are to survive, they have to be ontologized. Ontologized morals, however, will no longer define what is good and what is bad in terms of what one should do as over against what one must not do. But what is good will be defined as that which fosters the meaning-fulfillment of a being. And what is bad will be defined as that which hinders this meaning-fulfillment (2010: 45-46).

En el text de la imatge Grace es demana com ha d'afrontar la situació on es troba. Frankl assenyala que la determinació sobre com trobar sentit a l'existència depèn només d'un mateix i que, per tant, un malalt de dolor crònic necessita descobrir per si mateix el mètode que fomentarà la realització del seu ésser.

A *McGill Pain Questionnaire*, Lee aplega els adjectius que poden definir el dolor i dona imatge a aquells que ella relaciona amb el seu patiment. Aquesta transfiguració determina com es vol situar dins del món. Tots els altres calaixos resten tancats perquè no són el seu món, els que ella comparteix amb el públic són aquells que ella és.

Al llarg de vuit minuts *It's Always Three O'Clock in the Morning* mostra dos tipus de paisatges on dues veus es fan presents a partir dels textos sobreimpres-

sionats a la pantalla. La textura de les paraules és diferent en les dues veus però les dues reflexionen sobre com continuar la seva existència amb el sofriment que senten. Sabent que Kempe s'autoinfligia dolor perquè era la seva manera d'estar a prop de Déu, es pot assumir que no és que ella renunciés a la vida sinó que d'acord a Frankl va trobar la seva raó i el seu sentit en el dolor. De fet, la referència a la metàfora de *la nit fosca de l'ànima*, enllaça amb el buit existencial que la logoteràpia té com a centre. La veu de Kempe explica que el dolor separa el seu cos de la resta del món, i ella és dolor, de nou el subjecte encarnat és la seva condició.

J.L., 2006 és el cos inert que no pot suportar el dolor i es deixa caure, letàrgic però encara amb la mica de força que es marca en la musculatura del tors. El dolor s'ha apropiat del cos i de la persona, però encara hi queda una engruna de determinació que es vol sobreposar a l'exhibició i humiliació que comporta el dolor. El subjecte encarnat és aquí també el dolor, i el punt de vista del cos és el del dolor.

Les obres d'art analitzades recullen, totes i cadascuna d'elles, les tres dimensions del dolor de Cervero, algunes de les característiques subjectives de Scarry i també la idea que el dolor modifica la persona i la persona el dolor, que al seu torn esdevé el punt de vista de la persona perquè la posseeix de manera global. Finalment les obres també recullen la necessitat de trobar quina és la raó i el sentit de l'existència per tal de poder viure amb el dolor de la manera que més estigui d'acord amb els seus principis.

The self-transcendent quality of the human reality in him is reflected in the “intentional” quality of human phenomena as it has been called by Franz Brentano and Edmund Husserl. Human phenomena refer and point to “intentional objects” (Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*, Vol. 2, 1960, p. 721). Reasons and meanings represent such objects. They are the logos for which the psyche is reaching out. (Frankl 2010: 164).

Els artistes descobreixen la intencionalitat del dolor a partir del seu procés creatiu, imaginatiu, i d'aquesta manera poden autotranscendir¹⁶, perquè troben una intenció al fenomen que pateixen ells o a la situació en la què es troben aquells que pateixen dolor físic. La necessitat de crear és part essencial dels artistes i per tant és el que Frankl identifica com a la seva raó de ser (*reason*); el significat (*meaning*) és el de donar un cos, un objecte, a l'origen del patiment, el dolor físic. Així els artistes que pateixen dolor poden recuperar la forma de l'existència que el dolor ha distorsionat, i els artistes que no pateixen dolor permeten que els altres puguin establir un diàleg, en sentit merleau-pontíà, on refacin els seu món comú.

¹⁶ “What I have called the self-transcendence of existence denotes the fundamental fact that being human means relating to something, or someone, other than oneself, be it a meaning to fulfill, or human beings to encounter” (Frankl 2010: 159).

We are rediscovering in every object a certain style of being that makes it a mirror of human modes of behaviour.
Maurice Merleau-Ponty (2004: 69-70)

9. CONCLUSIONS

Aquesta recerca s'iniciava a partir de l'interès en com dos fenòmens concrets, el dolor i l'art contemporani, es combinen en obres d'art visual. Després de l'anàlisi de les obres des de la perspectiva de l'art, de la neurociència, de la construcció de la subjectivitat i de la logoteràpia, es poden resumir les idees clau que s'extreuen d'aquesta investigació i que poden respondre les preguntes que es plantejaven a l'empendre aquest camí. Primer es resumiran les observacions derivades de les diferents anàlisis i posteriorment es passarà a les conclusions.

A partir de l'estudi realitzat, es pot concloure que els artistes contemporanis no es limiten a expressar el dolor físic amb mitjans tradicionals sinó que adapten els recursos tecnològics al seu abast per tal de poder expressar el seu missatge i no es ceneixen a cap tècnica concreta. Estèticament les obres són molt sòbries i d'una austeritat tècnica que fa que la destresa no sigui el primer que es percep sinó que és el sentiment o la sensació el que premien els creadors contemporanis. Les escales cromàtiques són reduïdes i suaus, i el contrast és baix. Els colors són normalment clars, en la majoria de casos s'utilitzen tonalitats properes al blanc, escales pràcticament monocromes i en algunes peces tonalitats que imiten el color de la pell. L'excepció és el color vermell que apareix en l'entorn de realitat virtual de *Seeing is Believing*.

De les sis obres produïdes per artistes que pateixen algun tipus de dolència crònica, cinc parlen del dolor propi que pateix l'artista i la sisena del dolor experimentat per Dickinson, registrat en els seus poemes. A partir d'aquesta dada es pot concloure que la manera de representar el dolor en l'art és individual i particular perquè la pròpia experiència deforma la mirada des de la que el dolor s'examina, fet que evidencia que no es pot separar la pròpia vivència de l'obra que es crea perquè el subjecte encarnat i l'obra són el mateix món. Tal i com la varietat de les obres exemplifica, no hi ha una única mirada sobre com representar el dolor. Les escenes i els elements visuals no coincideixen en cap cas, ni quan el dolor és viscut en pròpia pell ni quan és una representació general del dolor.

Els artistes contemporanis que materialitzen el dolor físic traspassen l'aparença de l'obra per provocar la ment. Aquest principi s'exemplifica a partir dels materials, o no materials, utilitzats en les obres: un cos de cera estirat en una vitrina antiga, una instal·lació-performance, un experiment neurològic i una experiència dolorosa, uns

armaris arxivadors que deixen veure el contingut d'algun d'ells, un vídeo que mostra paisatges naturals i urbans, uns artefactes portables d'aparença orgànica, uns quadres blancs amb guions llargs, i fotografies pràcticament monocromàtiques.

Si s'analiza la qualitat estètica de les obres des de la mirada clàssica no es pot parlar de grans virtuosismes, a excepció de l'obra de De Bruyckere.

En l'anàlisi de les imatges a partir de la gramàtica visual, es pot concloure que les obres d'art funcionen representacionalment a partir de representacions conceptuals dins de l'àmbit d'allò simbòlic, més que no pas de representacions narratives (*Fig. 4*). En l'àmbit de la funció interpersonal els artistes utilitzen l'actitud subjectiva per establir un diàleg amb el públic on donen informació més que no pas esperen una interacció (*Fig. 5*). Textualment els artistes es queden dins dels paràmetres d'allò real alhora de crear obres que simbolitzin el dolor físic (*Fig. 6*). Tot i que representen conceptualment processos simbòlics (*Fig. 4*), les obres es mouen en les modalitats naturalista i sensorial (*Fig. 7*). Aquestes dues modalitats fan que l'aproximació a l'obra per part del públic sigui més immediata ja que apel·la a la manera de representació que l'espectador ja coneix, i connecta amb la dimensió sensorial que facilita l'accés a la temàtica de l'obra.

Malgrat que totes les obres procedeixen de cultures occidentals i on la tradició judeo-cristiana ha tingut molta influència en el món de la representació del dolor, els artistes contemporanis no prenen masses referències de les representacions clàssiques sinó que intenten desenvolupar el seu prou imaginari. Les excepcions aquí són Berlinde De Bruyckere i la seva relació amb l'art clàssic; i la història de la mística Margery Kempe, tot i que Willenfelt no utilitza cap altre recurs que el *Cantus Sororum* per explicitar el rerefons cristià (cal recordar que l'artista és sueca i ve de la tradició protestant). El què si que es recull en les obres d'Eugenie Lee són els avenços en neurologia que es produeixen a Austràlia a través de la seva col·laboració amb un dels neuròlegs contemporanis amb més repercussió a nivell mundial, Lorimer Moseley.

Si bé segons Cano Martínez els artistes moderns van deixar enrere les excuses teològiques que legitimaven el sofriment i el dolor, les excuses del romanticisme que defensaven que viure és patir i les excuses metafísiques que identificaven el dolor amb el mal, i van començar a mostrar el cos adolorit i de les víctimes (2018: 24), els artistes contemporanis analitzats en aquesta recerca demostren que aquesta manera de veure el cos adolorit també s'ha deixat enrere, especialment pels més joves, i s'abandona el victimisme per trobar nous camins que permeten explorar la representació del dolor creant obres que són més aviat conceptuals, molt pròpies de l'art contemporani que apel·la més a la ment i a l'activitat intel·lectual que no pas a les sensacions estètiques. L'art és un mediador que modela la nostra manera de percebre la vida i el dolor també ho és en els subjectes que el pateixen.

Els artistes exemplifiquen la connexió entre dolor i imaginació que fa Scarry. Objectiven el dolor a partir de la imaginació i per tant poden encarnar-lo en alguna cosa que faci que el dolor prengui sentit. A través de la logoteràpia aquesta manera de crear pren cos a partir de la idea que en situacions de crisi existencial l'individu necessita trobar què dona sentit a la seva existència. El subjecte encarnat de Merleau-Ponty posa el marc des d'on els creadors restableixen el contacte amb el món, amb el jo i amb el cos. I la pèrdua de capacitat cognitiva que el dolor provoca es pot intentar esquinçar a partir d'obligar al cervell a concentrar-se en l'activitat creativa.

Després de tot aquest recorregut es pot concloure que les creacions d'artistes contemporanis del segle XXI que versen sobre el dolor no tenen un vocabulari comú, perquè el dolor és un fenomen individual que cada persona viu de manera diferent. Les obres són objectivacions del subjecte encarnat que les crea per poder seguir els seus principis i dotar de significat la seva existència. La recerca ha posat de manifest la incapacitat de trobar un vocabulari visual comú per expressar un fenomen invisible als altres com el dolor físic de llarga durada. Malgrat que les obres d'art no posseeixen un vocabulari comú, els artistes que representen el dolor físic en les arts visuals del segle XXI comparteixen les següents característiques:

- Creen per tal de donar un cos, i per tant dotar d'intencionalitat, l'únic fenomen que no té objecte.
- La pèrdua d'agentivitat es representa en totes les obres a partir de la dimensió sensorial, emotiva o/i cognitiva.
- La creació és la raó d'existir dels artistes, i troben la manera de representar el dolor a partir de descobrir la seva –de l'artista– voluntat de significació.
- Els valors de la creació –contribuir a la societat a partir de la difusió de què és el dolor i com afecta als individus–, de la societat –interactuar i iniciar diàlegs i converses al voltant del dolor– i de l'actitud –la superació del sofriment– als que apunta la logoteràpia com a portadors de significat, són presents en totes les obres. Els creadors contemporanis corporifiquen el dolor per establir un diàleg amb els altres, per donar veu a un fenomen que no està representat en la societat perquè qui pateix dolor de llarga durada esdevé sovint alienat.

En una societat on cada vegada més els seus individus cerquen esdevenir pràcticament immortals, apropar-nos a obres d'art que ens acostin al dolor físic pot fer-nos reflexionar sobre com volem donar sentit a la nostra existència i fer-nos responsables de com viure. La subjectivitat encarnada i la logoteràpia porten a pensar que potser l'art pot canviar-nos, com defensa Donna Haraway per a qui l'alliberació es basa en la construcció de la consciència, de la comprensió imaginativa de l'opressió i, també, d'allò possible (1991:104).

BIBLIOGRAFIA

- ACCA (2012) *Berlinde De Bruyckere: We are All Flesh*. Melbourne: ACCA, Australian Centre for Contemporary Art.
- ARTTUBE (13.11.2015). [video en línia] *In the studio of Berlinde De Bruyckere*. [Data de consulta: 30 de novembre de 2018] <<https://www.youtube.com/watch?v=ZotDGJONHJM>>
- BAL, Mieke (Ed.) (1999). *The Practice of Cultural Studies: Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford: Stanford University Press.
- _____: (2009). [en línia] "Working with concepts" a *European Journal of English Studies* (vol. 13, núm. 1, p. 13-23). [Data de consulta: 7 de juny de 2018] <doi: 10.1080/13825570802708121>
- BENDING, Lucy (1997). [en línia] *The Representation of Bodily Pain in Late Nineteenth-Century English Culture*. Tesi doctoral a la Universitat d'Oxford. [Data de consulta: 3 de novembre de 2018] <<https://ora.ox.ac.uk/objects/td:602335580>>
- BERGMAN, Kerstin (2005). "Under the Aspect of Pain" a PASCUAL, Nieves (Ed.) (2005). *Witness to pain: essays on the translation of pain into art* (p. 125-135). Bern: Peter Lang.
- BIRO, David (2010). *The Language of Pain: Finding Words, Compassion, and Relief*. Nova York: Norton.
- BODDICE, Rob (ed). (2014). *Pain and Emotion in Modern History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BOURKE, Joanna (2011). *Pain and the Politics of Sympathy, Historical Reflections, 1760s to 1960s*. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- _____: (2014). *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*. Oxford: Oxford University Press.
- BUTLER, David S. i MOSELEY, G. Lorimer (2010) *Explicando el dolor*. Adelaida: Noigroup.
- CANO MARTÍNEZ, María Jesús (2018). *Escondido tras la piel: representaciones y afrontamientos del dolor y el sufrimiento desde el arte de acción*. Tesi doctoral a la Universidad de Granada. <<http://hdl.handle.net/10481/52552>>
- CERVERO, Fernando (2012). *Understanding Pain: Exploring the Perception of Pain*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (1999). *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHO, Young Cheon (2009). [en línia] *The politics of suffering in the public sphere: the body in pain, empathy, and political spectacles*. Tesi doctoral a la

- Universitat d'Iowa. [Data de consulta: 7 de novembre de 2018]
<<https://ir.uiowa.edu/etd/936>>
- COAKLEY, Sarah i KAUFMAN, Kay Shelemay (Eds.) (2007). *Pain and its Transformations: The Interface of Biology and Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- COHEN, Esther (1995). "Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages" a *Science in Context* (núm. 8, p. 47-74)
- _____: (2000). [en línia] "The Animated Pain of the Body" a *The American Historical Review* (vol. 105, núm. 1, p. 36-68). [Data de consulta: 2 de novembre de 2018] <doi:10.2307/2652434>
- CORDERO ESCOBAR, Idoris (2012). "El dolor y el arte... un acercamiento a la realidad" a *Revista Cubana de Anestesiología y Reanimación* (vol. 11, núm 1, p. 5-18).
- CRISIS, Lichaam als (2007). *Body as Crisis: Representation of pain in visual art*. Tesis doctoral per la Universitat d'Utrecht, Països Baixos.
- CUERVAS, Anabel (31.07.2017). [en línia] "Anne Fleur: The beauty of pain" a *So Catchy! Where Fashion Begins* [Data de consulta: 23 de maig de 2018]
<https://www.socatchy.net/anne-fleur-beauty-pain/>
- ESPINOVA, Varvara (2017). *Body in Contemporary Art: on the Phenomenon of Petr Pavlenski*. Tesis de màster a la Universitat de Tartu.
- FITZGERALD, F. Scott (1945). *The Crack-Up*. Edició d'Edmund Wilson. Nova York: New Directions.
- FRANKL, Viktor (1992). *Man's search for meaning: an introduction to logotherapy*. Boston: Beacon Press books.
- _____: (2010). *The Feeling of Meaninglessness: A Challenge to Psychotherapy and Philosophy*. Wisconsin: Marquette University Press.
- GALLASCH, Keith (14.06.2016). [en línia] "Eugenie Lee, Seeing is Believing: Virtual pain, harsh reality" a *Realtime: Australian and International exploratory performance and media arts*. [Data de consulta: 23 de maig de 2018]
<<https://www.realtime.org.au/virtual-pain-harsh-reality/>>
- GOLDBERG, Daniel S; MCGEE, Summer J. (2011). "Pain as a global public health priority" a *BMC Public Health* (vol.11. p. 770). <doi:10.1186/1471-2458-11-770>
- GÓMEZ GERMAN PALACIOS, Rocio (2017). [en línia] *La frontera en la imagen del arte contemporáneo. "Relato de una negociación"*. Treball de màster per la Pontificia Universidad Católica de Perú. [Data de consulta: 2 de desembre de 2018]
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/9550/GOMEZ_GERMAN_PALACIOS_ROCIO_FRONTERA.pdf?sequence=1>

- HARAWAY, Donna (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" a *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (103-2118). Nova York: Routledge.
- HOLSTI, Ole Rudolf (1969). *Content analysis for the social sciences and humanities*. Reading: Addison-Wesley Pub. Co.
- JACKSON, Jean (2011). "Bodies and Pain" a MASCIA-LEES, Frances E. (Ed.), *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. (p. 370-387). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- KASAI, Aya (2008). *Images of pain, images of pain relief: multimodal expressive arts therapy and pain management*. Treball final de master, California Institute of Integral Studies.
- KHAN, Murad Ahmad; RAZA, Fauzia; KHAN, Iqbal Akhtar (2015). "Pain: History, culture and philosophy" a *AMHA - Acta Medico-Historica Adriatica* (vol. 13, núm 1, p. 113-130).
- KILTENI, Konstantina; GROTEN, Raphaela i SLATER, Mel (2012). [en línia] "The Sense of Embodiment in Virtual Reality" a *Presence* (vol. 21, num. 4, tardor, p. 373-387). [Data de consulta 20 d'octubre de 2018] <doi: 10.1162/PRES_a_00124>
- KLEINMAN, Arthur (1988). *The Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*. Nova York: Basic Books.
- KRESS, Gunther i VAN LEEUWEN, Theo (1999). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- _____: (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- Kunsthau Bregenz (abril 2015). [video en línia] *Berlinde De Bruyckere The Embalmer Lecture KUB 18*. [Data de consulta: 13 de novembre de 2018] <<https://www.youtube.com/watch?v=Fg46SbXfP6A>>
- LEADLEY, R. M., et. al. (2014). "Healthy Aging in Relation to Chronic Pain and Quality of Life in Europe" a *Pain Pract* (vol. 14, p. 547-558). <doi:10.1111/papr.12125>
- LEE, Eugenie (2012). [en línia] *McGill Pain Questionnaire*. [Data de consulta: 22 de maig de 2018] <<http://eugenielee.com/wp-content/uploads/sites/27/2013/09/McGill-Pain-Questionnaire.pdf>>
- _____: (2018). [vídeo en línia] *Seeing is Believing*. [Data de consulta: 20 de novembre de 2018] <<https://vimeo.com/292632302>>
- LISTER Martin i WELLS, Liz (2001). "Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual" a VAN LEEUWEN, Theo i JEWITT, Carey (Eds.) *Handbook of Visual Analysis*. Londres: SAGE.

- LLORET, J. (2001). *Visiones del dolor y rituales del cuerpo: transgresión, enfermedad y muerte en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral a la Universidad de Castilla-La Mancha.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=71399>>
- LÓPEZ-ARANGUREN, Eduardo (1990). "Análisis de contenido" a GARCÍA FERRANDO, Manuel; INÁÑEZ, Jesús; ALVIRA, F. (eds.). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ-MAYA, Lorena; LINA-MANJARREZ, Francisco; LINA-LÓPEZ, Lorena Monserrat (2014). [en línia] "El dolor y su expresión en las artes" a *Revista Mexicana de Anestesiología* (vol. 37, núm. 2, p. 91-100). [Data de consulta: 10 d'abril de 2018] <<http://www.medigraphic.com/pdfs/rma/cma-2014/cma142e.pdf>>
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (2013). [en línia] "Facing the mirror: Jo Spence and Hannah Wile" a *Mètode Science Studies Journal* (Vol. 0, núm. 4, p. 57-61). [Data de consulta: 20 de març de 2018] <doi: 10.7203/metode.77.2477>
- MATÉRN, Nicklas von (03/05/2011). [Revista en línia] "Johanna forskar kring smärtan" dins de *Tidningen Kulturen*. [Data de consulta: 4 de desembre de 2018] <<https://tidningenkulturen.se/arkiv/92-konst/konst-portratt/8924-johanna-forskar-kring-smaertan>>
- MELZAK, Ronald i WALL, Patrick D. (1996). *The Challenge of Pain*. Londres: Penguin.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1991). *The Visible and the Invisible*. Evanston Illinois: Northwestern University press.
- _____: (2002). *Phenomenology of Perception*. Londres/Nova York: Routledge.
- _____: (2004). *The World of Perception*. Londres/Nova York: Routledge.
- _____: (2017). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta.
- MILSTEIN, Dana (2005). "Pain is a Preposition" a PASCUAL, Nieves (Ed.) (2005). *Witness to pain: essays on the translation of pain into art* (p. 77-98). Bern: Peter Lang.
- MIRZOEFF, Nicholas (1998). "What is visual culture?" a MIRZOEFF, Nicholas (Ed.) *The Visual Culture Reader* (3-13). Londres: Routledge.
- MITCHELL, William John Thomas (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago.
- MONTERO, Jordi (2017). *Permiso para quejarse*. Barcelona: Ariel.
- MORRIS, David B. (1991). *The Culture of Pain*. Berkeley: University of California Press.
- MOSCOSO, Javier (2012). *Pain: A Cultural History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- MOXEY, Keith (2003). "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales" a *Teoría, práctica y persuasión*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- NYLÉN, Antti (2018). "Lihan solidaarisuudesta" a SOIKKONEN, Sarianne (Ed.) (2018). *Berlinde De Bruyckere*. Helsinki: Sara Hildén Art Museum.
- PADFIELD, Deborah; HURWITZ, Brian (2003). [en línia] "as if ... visualizing pain" a *International Journal of Epidemiology* (vol. 32, núm. 5, p. 704-707). [Data de consulta: 20 d'abril de 2018] <doi: 10.1093/ije/dyg283>
- PADFIELD, Deborah (2011). [en línia] "Representing' the pain of others" a *Health* (vol. 15, núm. 3, p. 241-257). [Data de consulta: 29 d'abril de 2018] <doi: 10.1177/1363459310397974>
- _____: (2015). *Mask: Mirror: Membrane. The photograph as a mediating space in clinical and creative pain encounters*. Tesi doctoral a University College London.
- PIA DI BELLA, Maria; ELKINS, James (eds.) (2013). *Representations of Pain in Art and Visual Culture*. Londres: Routledge.
- POST OFFICE COWBOYS (2013). [en línia] Entrevista a Doris Salcedo per *Razón pública* [Data de consulta: 27 de maig de 2018] <https://youtu.be/q88Oq3p9iOQ>
- RADLEY, Alan (2002). [en línia] "Portrayals of Suffering: on Looking Away, Looking at, and the Comprehension of Illness Experience" a *Body & Society* (vol. 8, núm. 3, p. 1-23). [Data de consluta: 27 d'abril de 2018] <<https://doi.org/10.1177%2F1357034X02008003001>>
- RAMACHANDRAN, V. S. (1999). *Fanstasmas en el cerebro: Los misterios de la mente al descubierto*. Ripollet: Debate.
- RAMPLEY, Matthew (2005). *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*. Edimburg: Edinburgh University Press.
- REPKO, Allen F.i SZOSTAK, Rick (2016). *Interdisciplinary Research: Process and Theory*. Londres: Sage.
- REY, Roselyne (1995). *The History of Pain*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ROCKWELL, Mark (1999). *Art as a way of healing*. Tesi doctoral a la Universitat de Florida, Estats Units.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, Imelda Ana (2007). *Ensayo sobre el dolor humano*. Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROSE, Gillian (2001). *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. Londres: Sage.
- ROWBOTHAM, Samantha; LLOYD, Donna M.; HOLLER, Judith i WEARDEN, Alison (2014). [en línia] "Externalizing the Private Experience of Pain: A Role for Co-

- Speech Gestures in Pain Communication?" a *Health Communication* (vol. 30, núm. 1, p. 70-80). [Data de consulta: 19 d'abril de 2018] <doi: 10.1080/10410236.2013.836070>
- SÁNCHEZ MORENO, Manuel (2004). "Ave Verum Corpus: conversión y usos del dolor somático en la posmodernidad" a *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie VII, 17p. 335-354).
- SANDYWELL, Barry (2012). "Mapping the Visual Field: A Bibliographical Guide" a HEYWOOD, Ian i SANDYWELL, Barry (eds.) *The Handbook of Visual Culture* (990-1127). Londres: Berg.
- SCARRY, Elaine (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Nova York: Oxford University Press.
- _____: (2007). "The Poetics of Anesthesia" dins de COAKLEY, Sarah SHELEMAY, i Kay K. (eds.) *Pain and Its Transformations: The Interface of Biology and Culture*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- SEARLE, John R. (1979). [en línia] "What Is an Intentional State?" a *Mind (New Series)* (vol. 88, 349, gener, p. 74-92). [Data de consulta: 13 de gener de 2019] <<https://doi.org/10.1093/mind/LXXXVIII.1.74>>
- SILVIA, Paul J. i BROWN, Elizabeth M. (2007). "Anger, disgust, and the negative aesthetic emotions: Expanding an appraisal model of aesthetic experience" a *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* (vol. 1, p. 100-106).
- de SIQUEIRA, Silvia. R. D. T. (2018). [en línia] "Existential Meaning of Patients with Chronic Facial Pain" a *Journal of Religion and Health* (núm. 57, p. 1125-1132). [Data de consulta: 19 d'octubre de 2018] <<https://doi.org/10.1007/s10943-018-0583-5>>
- SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. Nova York: Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- SPIVEY, Nigel (2001). *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*. Londres: Thames and Hudson Ltd.
- STAMPE, Jeanett (2017). [vídeo en línia] *Berlinde De Bruyckere Interview: Surfaces are Containers of the Souls a Louisiana Channel* [Data de consulta: 2 de novembre de 2018] <https://www.youtube.com/watch?v=CVwhaf3xknQ>
- STÅLSPETS, Lisa (2016). [en línia] *It's always three o'clock in the morning Johanna Willenfelt*. Text per l'exposició a l'espai Rake visningsrom de Trondheim. [Data de consulta: 23 de maig de 2018] <<http://rake.trondheim.no/visningsrom/index.php?/projects/johanna-willenfelt/>>
- STODDARD, Christine (2009). [en línia] "Towards a Phenomenology of the Witness to Pain: Dis/Identification and the Orphanian Other" a *Performance Paradigm*

- (vol. 5, núm 1, p. 28-46). [Data de consulta: 10 d'abril de 2018]
 <http://www.academia.edu/588970/Towards_a_Phenomenology_of_the_Witness_to_Pain_Dis_Identification_and_the_Orlanian_Other>
- SVENAEUS, Fredrik (2015). [en línia] "The phenomenology of chronic pain: Embodiment and alienation" a *Continental Philosophy Review* (vol. 48, núm. 2, p. 107-122). [Data de consulta: 7 de juny de 2018] <doi:http://0-dx.doi.org.catalog.uoc.edu/10.1007/s11007-015-9325-5>
- TAMMI, Maija (2017). *Sick Photography*. Hèlsinki: Aalto ARTS Books.
- TARR, Jen; CORNISH, Flora; GONZALEZ-POLLEDO, Elena (2018). [en línia] "On liveness: using arts workshops as a research method" a *Qualitative Research* (vol. 18, núm. 1, p. 36-52). [Data de consulta: 30 d'abril de 2018]
 <doi:10.1177/1468794117694219>
- VAROLI, Fernando Kurita i PEDRAZZI, Vinícius (2006). [en línia] "Adapted version of the McGill Pain Questionnaire to Brazilian Portuguese" dins de *Brazilian dental journal* (vol. 17, núm. 4, p. 328-35). [Data de consulta: 30 de novembre de 2018].
 <https://pdfs.semanticscholar.org/53cf/1bfb2373cb2f231cad3cb8ac88ad88439113.pdf?_ga=2.40599394.1353761161.1544514285-330510876.1544514285>
- VISIERS, Cristina i SENTÍS, Eva (2013). [en línia] "Salut i humanisme (1): qüestions existencials" a *Annals de Medicina* (vol. 96, p. 73-76. [Data de consulta: 10 de gener de 2019]. <http://www.acmcb.es/files/499-207-FITXER/roda_03.pdf>
- VUORI, Hilikka-Liisa (2013). [en línia] "The Great Responsories of Cantus Sororum" dins de la pàgina web de *Vox Silentii*. [Data de consulta: 10 de desembre de 2018] <<https://www.voxsilentii.fi/11>>
- WEAR, Andrew (1985). "Perceptions of Pain in Seventeenth Century England" a *Society for the Social History of Medicine Bulletin* (núm. 36, 7-9).
- WILLENFELT, Johanna (2013). "Intoxicated by my illness" a *Måg* (vol. 13, p. 94-107).
- _____ (2016). [en línia] *It's always three o'clock in the morning* [vídeo] [Data de consulta 2 de maig de 2018] <<https://vimeo.com/160361381>>
- WILLIAMS, David (2003). [en línia] *Pain and social context: social, contextual and environmental factors in the perception of acute pain*. Tesi doctoral per la Universitat de Westminster. [Data de consulta 2 de novembre de 2018]
 <<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/939zw/pain-and-social-context-social-contextual-and-environmental-factors-in-the-perception-of-acute-pain>>
- WILSON, Edward O. (1999). *Consilience: The Unity Of Knowledge*. Nova York: Vintage Books.

- WONG, Serena (2017). [en línia] "Seeing is Believing - an interactive VR performance" al lloc web de Riddoch Art Gallery. [Data de consulta 2 de desembre de 2018] <<http://www.riddochartgallery.org.au/seeing-is-believing-an-interactive-vr-performance/>>
- WYNNE SMITH, Lisa (2008). "An Account of an Unaccountable Distemper: The Experience of Pain in Early Eighteenth Century England and France" a *Eighteenth-Century Studies* (núm. 41, 459-480).
- ZARZYCKA, M.J. (2007). [en línia] *Body as Crisis: Representation of Pain in Visual Arts*. Tesi doctoral a la Universitat d'Utrecht. [Data de consulta 1 de novembre de 2018] <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/21782>>

WEBGRAFIA

GRACE, Tyler: <https://www.tylergracephotography.com>

LEE, Eugenie: <http://eugenielee.com>

VAN DER VLOED, Anne Fleur: <https://www.mafvandervloed.com>

WILLENFELT, Johanna: <http://johannawillenfelt.wixsite.com/webportfolio>

ANNEX A

Obres d'art del segle XXI que tenen el dolor físic com a punt de partida. Algunes d'elles queden descartades perquè l'artista no és professional, perquè la idea de la creació parteix de la idea de teràpia o perquè el dolor només és un dels elements però no el motor de la creació.

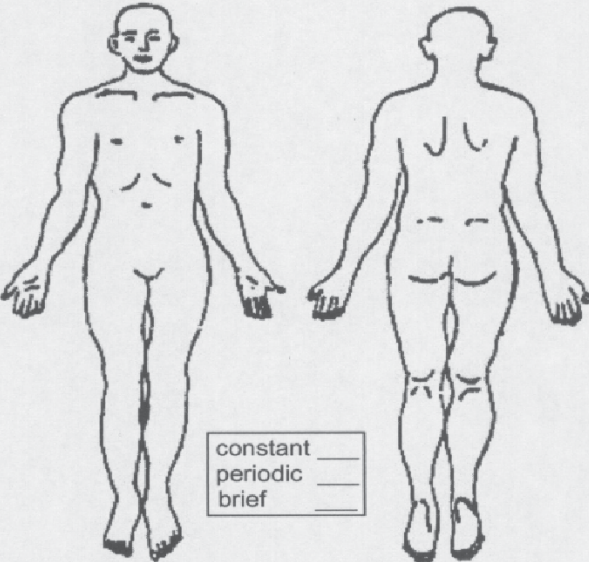
1. *Intrinsic Pain* (s/s.), de Danielle Robitaille.
2. *A flor de piel* (2014) de Doris Salcedo.
3. *Anatomy of Pain* (2010), Mika Karhu.
4. *J.L., 2006* (2006) de Berlinde De Bruyckere.
5. *Bursts* (2012-2013), Anna Cowley Ford.
6. *Chronic Pain* (2012), Soula Mantalvanos.
7. *Seeing Is Believing* (2016) d'Eugenie Lee.
8. *McGill Pain Questionnaire* (2012) d'Eugenie Lee.
9. *Million Miles (Orbital Screw)* (2007) de Tony Oursler.
10. *Brain* (s/d.), de Susan Gofstein.
11. *Anamnes/Anamnesis* (2009) de Johanna Willenfelt.
12. *Documenting Bodies Series* (2010-2012) de Johanna Willenfelt.
13. *It's Always Three O'Clock in the Morning* (2016) de Johanna Willenfelt.
14. *Emily's Dashes* (2016) de Johanna Willenfelt.
15. *And Yet I Refuse to Answer* (2013), Thomas Gebauer.
16. *Regarding the Pain of the Other* (2013) de Virgile Ittah.
17. *The Chronic Diaries* (2017) de Tyler Grace.
18. *Bodily* (2017) de Anne Fleur Van Der Vloed.
19. *In my scarred fevered skin you see the end. In your healthy flesh I see the same. #1* (2015) de Ivana Basic.

ANNEX B

Formulari del Qüestionari McGill sobre dolor, extret de Varoli i Pedrazzi (2006: 331).

McGill – Melzack Pain Questionnaire

Patient's name _____ Date _____ Time _____ am/pm
 Analgesic(s) _____ Dosage _____ Time Given _____ am/pm
 Analgesic(s) _____ Dosage _____ Time Given _____ am/pm
 Analgesic Time Difference (hours): +4 +1 +2 +3
 PRI: S _____ A _____ E _____ M(S) _____ M(AE) _____ M(T) _____ PRI (T) _____
 (1-10) (11-15) (16) (17-19) (20) (17-20) (1-20)

1 flickering _____	11 tiring _____	PPI _____ Comments: _____ 
quivering _____	exhausting _____	
2 pulsing _____	12 sickening _____	
throbbing _____	suffocating _____	
3 beating _____	13 fearful _____	
pounding _____	frightful _____	
4 jumping _____	14 punishing _____	
flashing _____	gruelling _____	
5 pricking _____	15 wretched _____	
boring _____	blinding _____	
6 drilling _____	16 annoying _____	
stabbing _____	troublesome _____	
lancinating _____	miserable _____	
7 sharp _____	intense _____	
cutting _____	unbearable _____	
lacerating _____	17 spreading _____	
5 pinching _____	radiating _____	
pressing _____	penetrating _____	
gnawing _____	piercing _____	
cramping _____	18 tight _____	
crushing _____	numb _____	
6 tugging _____	drawing _____	
pulling _____	squeezing _____	
wrenching _____	tearing _____	
7 hot _____	19 cool _____	
burning _____	cold _____	
scalding _____	freezing _____	
searing _____	20 nagging _____	
8 tingling _____	nauseating _____	accompanying symptoms: _____ nausea _____ headache _____ dizziness _____ drowsiness _____ constipation _____ diarrhea _____ Comments: _____
itchy _____	agonizing _____	
smarting _____	dreadful _____	Sleep: good _____ fitful _____ can't sleep _____ Comments: _____
stinging _____	torturing _____	
9 dull _____	PPI _____	Food intake: good _____ some _____ little _____ none _____ Comments: _____
sore _____	0 no pain _____	
hurting _____	1 mild _____	Activity: good _____ some _____ little _____ none _____ Comments: _____
aching _____	2 discomforting _____	
heavy _____	3 distressing _____	
10 tender _____	4 horrible _____	
taut _____	5 excruciating _____	

ANNEX C

Transcripció del text que apareix en pantalla a *It's Always Three O'Clock in the Morning* de Johanna Willenfelt.

Conspicuously, the white-dressed woman comes from the stairhead
 bearing a great weight
 The intensification of feeling has made her life difficult to lead
 Pain is not only felt in her body
 but experienced in every attempt of a normal life
 From early morning to the nth hour¹⁷
 She suffers a total depletion of everything that makes life prosper
 Her so-called gift of tears renders everything indistinguishable
 She cannot be acknowledged as one of the greatest
 seeing that she weeps, sobs, cries out like a woman in labour
 Her pain is all too mundane and local in color
 Her suffering bears no relations to chronology, narration, order
 Her entire being is immersed in the life of the many
 too immediate to be considered
 She will persevere in existence
 as a public laughing stock
 They say I have made my life hard
 There are no possibilities in this situation
 no way out
 The incessant suffering traces a border
 a limit between my body and the rest of the world
 This world, they say, is impassable for me
 'You cannot traverse it'
 Still, I will live a hair-shirted life
 I will lead it as discretely as I can so that no one will notice
 Even as I lay beside them every night
 The habit of pain will govern my self
 Instead of letting my body being regulated by men
 I will regulate it through pain

¹⁷ Aquesta frase fa referència directa a la visió de Santa Brígida de Suècia (1303-1373), escriptora de les lletres del *Canto Sororum*, que predicava que en els convents calia pregar a a Déu de manera constant en un *officium perpetuum*, al llarg de tot el dia "From the brothers' early morning chant all the way to the sisters' ninth hour, the singing would never cease; voices should echo in the church never ending in the praise of God" (G.E. Klemming (Ed.) (1861). *Heliga Birgittas Uppenbarelsen efter gamla handskrifter*. Estocolm: P.A. Norstedt & Söner: 14, citat a Vuori 2013).

I had a nightmare
When I woke up, my feet hurt
They tend to do so whenever I have bad dreams
Is it real, this pain?
It bears a resemblance to the dull ache in the small of my back
I cannot tell if the sense of the dream is lent by the almost tangible pain
or by the content of the dream
or whether it is caused by events inhering in the things themselves
by incorporeal, virtual pain

One night I was travelling blind
moving across a white-out landscape
There was a withering pain that passed so far it could not be fully thought
The sensation left me with a feeling of being disjointed
Traveled to the extent that scarcely I had any feeling
Then there was a sudden turn
from blind darkness into an unseen
An invisible made manifest in the visible
Whatever I did, I had to follow the feelings of pain in endless,
all-consuming liking
rather than to seek up the feelings of pain in sorrow and mourning for them
The night was light and a window was left ajar

It's always three o'clock in the morning

Field recordings by Ingrid Hedin Wahlberg
Cantus Sororum by Vox Silentii

ANNEX D

Títol i descripció de les imatges individuals que construeixen les series de Tyler Grace *The Chronic Diaries*, que es mostren a la pàgina 48 d'esquerra a dreta i de dalt a baix. Dades extretes de la pàgina web de Tyler Grace.

1. *Ashes To Ashes*. Physical and mental breakdowns are like an uncontrollable fire that we often feel will never end. Surviving that inferno is incredibly difficult, but if you can fight through it, you will be able to rise from the ashes and live to fight another day!
2. *Breathless*. The oxygen that keeps us alive can be temporarily taken away in an instant when the pain gets to unbearable levels and the only way we can get any sort of relief is through a machine that gives us the extra oxygen we need.
3. *Growth*. Through all the hardships including learning to live with a myriad of health conditions, all the doctors' visits, all the tests and all the setbacks, one thing is for certain. My experiences with my health have helped me grow as a person and have helped made me who I am today.
4. *Nurture*. There are things that those who are healthy take for granted, such as being able to walk, run, or even just having a shower without passing out. Being chronically ill changes all that. It helps you to appreciate the small things and the things that others take for granted.
5. *Bubble*. We all have our own little worlds that we escape to inside our heads. They are supposed to be like little bubbles that keep us safe and happy. However, some of our bubbles are like our own personal version of hell.
6. *Stuck*. When you are chronically ill, it feels as if you are stuck between a rock and a hard place, or in this instance, stuck between two giant rocks. You begin to believe that you will never be able to escape and that you will forever feel crushed by the pressure and pain that the rocks cause.
7. *Faceless*. Sometimes things happen in our lives that change us, they change us so much that we lose our identity, we become a shell of what we once were, we become faceless. Will you allow yourself to succumb to the pain of not knowing who you are, or will you stand and fight to regain your identity?
8. *Anxiety*. Anxiety can change your life. It can get so bad that you can't do things that you use to be able to do, you become afraid of things that you once loved, and it can make you never want to leave the house again and just wither away until you meet your bitter end.

9. *Insanity*. There are times where we crack under pressure. All the pain and suffering get too much, and we can't handle it anymore. We lose all of our sanity that we once had. It's terrifying when it happens, but we just have to find a way to calm down and not let our physical condition take over our state of mind.
10. *Fix Me*. Fix me, doctor. Fix me please. All I ask is that you find a cure, or some sort of relief. I'm sick of being bound in these bandages that are doing absolutely nothing to help.
11. *Twisted*. The human body is confusing. My body is extremely confusing. It doesn't know what it wants to do, so it's always twisting and turning and doing all sorts of things that I don't understand that cause me so much grief, both physically and mentally. My body is my own personal version of hell.
12. *A Fragmented Soul*. With every new diagnosis I get, I feel like I'm losing a little bit more of my soul each time. My body is no longer what it once was, and my soul has shared the same fate.
13. *Bedside*. When you are chronically ill, it's as if bed simultaneously becomes both your best friend and your worst enemy. You find yourself despising the fact that you are in bed constantly, but at the same time it is a much more comfortable place to be while you are unwell.
14. *Boxed In*. Sometimes we can get into situations which make us feel trapped and like we can't get out of them. Just remember that there is always hope! Just hold on to what little hope you may have, try as hard as you can to get out of the situation and you will get there eventually!
15. *The Clouded Mind*. Brain fog, a cognitive malfunction where you lose all focus and you can't think straight, is a common occurrence that everyone experiences. One of the many symptoms of one of my health conditions is a type of brain fog where it can get so bad I can lose the ability to even form sentences with my mouth or even function for periods of time.
16. *By A Thread*. There are times in our lives where we are so on edge and everything is going so wrong that we feel that life isn't worth it. It feels like the threads of life are about to snap and we are about to descend down a dark path which can't be reversed. Will you escape the breaking thread and keep on fighting, or will you wait for it to snap and let the knife fall and claim you as its victim? I have chosen to fight!
17. *The Breaking*. When you first begin to realise how sick you are, your world starts to crumble down around you. It may only crumble a small bit at first, but once the symptoms begin to take over, it crumbles so much that it can seem impossible to keep your mind and body from completely breaking down.

18. *Reflections I Despise*. These reflections are not what I envisioned. I am weak, frail, skin and bone and I cannot bear to see even a glimpse of what I have become.
19. *Crippling*. Chronic pain can take someone down for months at a time, where in those months they are rarely able to even get out of bed. It changes a person's life forever, and it can get so bad that they are never able to live their lives the same way again. It can be completely crippling.
20. *Discarded*. Being chronically ill, you quickly find out who you can trust, and who you shouldn't have trusted in the first place. Once you start to get sick some of your so called "friends" can often throw your friendship away and make you feel like complete trash, all because of something that is out of your control.
21. *Hollow*. Sometimes we feel so emotionally and physically drained that we feel empty and worthless. We feel hollow.
22. *Brace for Impact*. Sometimes you can feel the fatigue coming on, other times you can't, and it hits you so hard that it knocks you on your feet and it feels like you won't be able to get back up. When you do feel the fatigue coming on, brace for impact and try to push through it, no matter how exhausting it may get.
23. *Suffocation*. Chronic illness can be suffocating both physically and mentally. It can drain every last bit of energy we have, and it feels as if we have a plastic bag over our heads choking every last bit of life out of our bodies.

ANNEX E

Descripció dels termes utilitzats en els diagrames de la secció “Comparació de les obres analitzades”, d’acord amb les explicacions de Kress i van Leeuwen (1999).

FUNCIÓ REPRESENTACIONAL (O IDEACIONAL): sobre què tracta la imatge?

- **Representació narrativa:** quan els participants¹⁸ de l’obra *fan alguna cosa* i en unes circumstàncies. Presenta marques de direccionalitat, de canvi, de transitorietat.
 - Processos: es poden distingir, a partir dels tipus de vectors i del nombre i tipus de participants implicats, en:
 - Agentius: el participant és actiu.
 - No projectius
 - D’acció: expressat a través de vectors de moviment. Hi participa un actor, un objectiu i potser un destinatari.
 - De reacció: expressat amb l’encreuament o la direcció de mirades humanes o humanitzades.
 - Projectius: processos interiors del participant.
 - Procés mental: expressat a partir de bombolles de pensament.
 - Procés verbal: expressat a partir de bombolles de diàleg per exemple en tires còmiques.
 - De reacció: a un procés projectiu.
 - No agentius: el participant no és actiu i no té principi ni final.
 - Conversió: apareix una encadenament de processos transaccionals.
 - Circumstàncies: participants que no tenen efecte en el patró narratiu però que informen de les condicions en què es produeix.
 - Escenari: el lloc on passa l’acció.

¹⁸ “[w]e will use the term ‘participants’ or, more precisely, ‘represented participants. This has two advantages: it points to the relational characteristic of ‘participant *in* something’; and it draws attention to the fact that there are two types of participant involved in every semiotic act, *interactive participants* and *represented participants*. The former are the participants in the act of communication —who speak and listen or write and read, make images or view them— the latter are the participants who are the subject of communication, that is, the people, places and things (including abstract “things”) represented in and by speech or writing or image, the participants about whom or which we are speaking or writing or producing images” (Kress i Van Leeuwen, 1999:46).

- Mitjà: la manera en com o a través de què s'executa l'acció.
- Acompanyament: un participant que no té relació de direccionalitat amb altres participants i que no pot ser interpretat com a atribut simbòlic.
- **Representació conceptual:** agrupen i representen als participants de l'obra en termes essencials i atemporals, no presenten vectors i expressen relacions permanents entre els participants representats que poden ser de classe, estructura o significat.
 - Processos classificadors: organitzen i relacionen els participants en funció d'una característica per tal de poder-los comparar.
 - Encobert: el participant amb qui es comparen els altres participants és present en l'obra.
 - Obert: el participant amb qui es comparen els altres participants no és present en l'obra, però s'infereix a partir de similituds.
 - Processos analítics: mostra com les parts s'organitzen per construir la totalitat.
 - Estructurat: mostra les parts integrades en el conjunt de la totalitat.
 - Espacial: estableix relacions de les parts en coordenades d'espai.
 - Tipus de procés:
 - Exhaustiu: es mostren totes les parts que formen la totalitat, que també es mostra sencera.
 - Inclusiu: les parts es poden solapar i formar parts de la totalitat però no la totalitat de forma absoluta.
 - Precisió:
 - Topogràfica: representen de manera acurada les relacions espacials i de localització relativa de les parts o entre els participants.
 - Topològica: representen de manera acurada les relacions lògiques de les parts o entre els participants.
 - Abstracció:

- Concreta: mostra les relacions a partir d'explicitar detalls.
- Abstracta: a partir de línies i formes geomètriques, més esquemàtiques.
 - Temporal: inclou la progressió de les parts en el temps.
- No estructurat: mostra les parts però no com funcionen juntes ni tampoc mostra la totalitat.
- Processos simbòlics: assenyalen allò que un participant "significa" o "és" i permeten establir i explicitar les relacions entre els participants.
 - Atributiu: la identitat i significat del participant es determina des de fora a partir d'altres participants de l'obra que li confereixen característiques.
 - Suggestiu: té un únic participant. La identitat i significat del participant es determina a partir de valors interns del participant.

FUNCIÓ INTERPERSONAL: De quina manera l'obra atrau a l'audiència?

- **Contacte:** caracteritza el contacte visual entre els elements de l'obra i l'espectador.
 - Llei de la imatge: com la imatge exigeix una reacció de l'espectador o no.
 - Oferta: els participants de la imatge no estableixen contacte amb l'espectador i esdevenen objectes de contemplació, capsules d'informació, com un espècimen en una vitrina.
 - Demanda: mirada dels participants dirigida directament a l'espectador amb la intenció de connectar-hi i produir una reacció. L'espectador s'involucra.
- **Distància social:** descriu quin tipus de relació social es crea entre obra i espectador.
 - Enquadrament: és l'element que determina la distància entre obra i espectador.
 - Íntima: expressada a partir d'enquadraments tancats.
 - Social: expressada a partir d'enquadraments de pla mig.
 - Impersonal: expressada a partir d'enquadraments oberts.
- **Actitud:** determina com se sent l'espectador en aquesta situació.
 - Subjectiva: expressen actituds codificades com a úniques i individuals.

- Horitzontal: l'angle de visió horitzontal determina una relació d'implicació o desinterès, determinant si el què es veu forma o no part del món de l'espectador.
 - Implicació: quan l'angle de visió és frontal.
 - Desinterès: quan l'angle de visió és oblic.
- Vertical: l'angle de visió vertical determina una relació de poder.
 - Poder de l'espectador: expressat a partir d'angles superiors.
 - Igualtat: expressada a partir d'angles mitjos on la línia dels ulls es troba en el mateix nivell.
 - Poder de representació: (o de inferioritat) expressat a partir d'angles inferiors.
- Objectiva: revela tot allò que hi ha per saber dels participants, sense tenir en compte la *veritat*.
 - Orientació en l'acció: a través d'accions.
 - Orientació en el coneixement: dona informació a través de la característiques dels participants.

FUNCIÓ TEXTUAL O COMPOSITIVA: com es disposen els signes en l'obra per tenir sentit per l'espectador?

- **Valor de la informació:** la situació dels diferents elements dins d'una composició. Es pot atribuir d'esquerra a dreta i de dalt a baix o centrada.
 - Centre: el participant-actor es troba en el centre de la composició.
 - Tríptic: els participants no centrals es troben als laterals o marges superiors i inferiors.
 - Circular: Els participants no centrals estan situats al voltant del participant central.
 - Marge: Els participants no centrals són idèntics o quasi idèntics, de manera que creen una composició simètrica.
 - Mediadora: El centre d'una composició centrada, crea un pont entre la informació coneguda i la nova o entre el real i l'ideal.
 - Polaritzada: no hi ha participants en el centre de la composició.
 - Nova: la informació que no es coneix (se situa a la dreta).
 - Coneguda: la informació ja coneguda (se situa a l'esquerra).
 - Real: informació que presenta allò més concret, detalls o informació pràctica.
 - Ideal: informació que presenta allò més imaginari, sense connexió amb la realitat.
- **Prominència:** l'habilitat dels participants de l'obra de capturar l'atenció del receptor. Es determina a partir de la nitidesa, la mida, contrastos tonals, de color i de plans, etc.
- **Enquadrament:** determina l'entorn de l'obra i aïlla o apropa de l'entorn a l'espectador.
- **Modalitat** (o codis d'orientació): conjunt de principis abstractes que especifiquen la manera en com textos/obres es codifiquen de forma específica per grups socials concrets o per contextos institucionals determinats.
 - Naturalista: el que s'observa es pot observar també en la realitat. És el codi d'orientació que comparteixen tots els membres d'una cultura concreta.
 - Sensorial: domina el sentit de plaer, de l'afecció. Obres que parlen als sentits.
 - Tecnològica: l'eficàcia de la representació visual premia per damunt de qualsevol altre intenció.

- Abstracta: redueix l'individual a general i allò concret a les seves propietats essencials. És el codi d'orientació que és més elitista perquè requereix d'uns coneixements determinats.

l es caracteritza a través de marcadors modals com:

- Saturació del color: del color més saturat al blanc i negre.
- Diferenciació del color: varietat de colors o ús monocrom del color.
- Modulació del color: diferència de tonalitats del mateix color.
- Contextualització: presència o absència de fons i detalls de l'escena.
- Representació: pot ser abstracta o arribar fins a la màxima representació de detall pictòric.
- Profunditat: escena plana o amb molta perspectiva de profunditat.
- Il·luminació: clarobscur, ombres amb detall i detall en el comportament de la llum o absència d'elaboració en la il·luminació.
- Brillantor: riquesa de graus de brillantor o només blanc i negre.
- Escala: en relació a l'espectador de gran a petita.
- Textura: absència o excés de textura.