



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El abismo de la mirada: el dibujo a ciegas y la forma de lo invisible.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Angelini , Francesca

Tutor/a: Martínez Barragán, Carlos

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



TFM

El abismo de la mirada:
el dibujo a ciegas y la forma de lo invisible.

Presentado por:

Francesca Angelini

Dirigido por:

Carlos Martínez Barragán

Tipología 4
Máster de Producción Artística
València, septiembre 2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Resumen

Los ojos, el órgano de la vista, el encuentro con el otro, portal de intercambio entre lo interior y lo exterior. Si lo veo entonces existe, estamos acostumbrados a oír. Pero hay algo, sin embargo, que escapa a la mirada, hay algo que no se ve, pero que manifiesta su presencia todos los días. Lo invisible, de lo que habla Klee, de lo que habla Antoine de Saint-Exupéry. Es la sombra que pinta Butade en la pared, la forma de una presencia que es al mismo tiempo ausencia, la forma de una dimensión inscrita en la vida mnemónica. La memoria como matriz donde la imagen se acuna y se nutre. Demócrito de Abddera se arrancó los ojos porque los consideraba una distracción, para ver solo lo que hay dentro, y dentro queda un conjunto de memoria e identidad. Del mismo modo muchos artistas han tratado de "ver" lo invisible cerrando la mirada. Robert Morris, William Anastasi, Claude Heath y tantos otros, a través del dibujo a ciegas han realizado esta investigación dando vida a imágenes del sentido, formas de lo que forma no tiene. A raíz de estos, el proyecto artístico propone el desarrollo del diseño ciego como huella de lo invisible, para buscar una visión diferente, una mirada menos ciega que nunca, dirigida por la memoria y sentimiento. "Que lloren estos ojos, que vean estas lágrimas", decía Andrew Marvell.

Palabras Clave

Ojos ; mirada ; memoria ; dibujo ; dibujo a ciegas ; arte ; poemas.

Abstract

The eyes, the organ of sight, the encounter with the other, a portal of exchange between the interior and the exterior. If I see it then it exists, we are used to hear. But there is something, however, that escapes the gaze, there is something that can not be seen, but manifests its presence every day. The invisible that Klee talks about, the same that Antoine de Saint-Exupéry talks about. It is the shadow Butade paints on the wall, the form of a presence that is at the same time absence, the form of a dimension inscribed in mnemonic life. Memory as a matrix where the image is cradled and nourished. Democritus of Abddera gouged out his eyes because he considered them a distraction, in order to see only what is inside, and inside remains a set of memory and identity. Similarly, many artists have tried to "see" the invisible by closing their eyes. Robert Morris, William Anastasi, Claude Heath and many others, through the blind drawing, have carried out this research, giving life to images of meaning, shape of the shapeless. As a result of these, the artistic project proposes the development of blind design as a trace of the invisible, to seek a different vision, a gaze less blind than ever, directed by memory and feelings. "These weeping eyes, those seeing tears." Said Andrew Marvell.

Key Words

Eyes ; gaze ; memory; drawing ; blind drawing; art ; poems

A las personas que me han dejado entrar,
que me han dejado ver.
A quien me dejó el oro de su voz.
A quien nunca me paró de amar,
antes de mi mismo ser.



Índice

Introducción	5
1. El Sonido	7
2. La Memoria	11
3. La Imagen	16
4. El Abismo	20
Conclusiones	24
Personar-retratos sin rostro	26

Yo.
Yo soy.

Yo, en mi integridad, **SOY.**
Y, ¿cuál es la imagen,
el verbo,
el sonido de mi ser?

**Cual es la imagen
de la identidad?**

Introducción

Lo que se ha asociado y se ha encargado del papel de representante de la identidad ha sido el rostro. El retrato clásico, el rostro en el documento de identidad, la foto de perfil. Todo gira en torno a ese pequeño espacio del cuerpo.
Pero,

¿por qué
el rostro?

Ojos, donde entra el mundo. Boca, donde el yo se hace mundo. Está ahí, la identidad, la imagen del yo. Siempre hemos reconocido el rostro como resumen del todo, es la puerta desde donde se origina el pensamiento, su sentimiento, la posibilidad del existir y de decir quién soy. El proyecto "Personar- Retratos sin rostro" se desarrolla a partir de esta búsqueda.

Objetivos

El objetivo principal del proyecto artístico es devolver su verdad al retrato. Buscar otra imagen que haga resonar el yo. Desaprender y descubrir de nuevo la mirada. Investigar la forma y no leerla en su dimensión plástica, no medirla, no fraccionarla sino aceptarla en su totalidad como signo de algo más, como memoria de sentido. Leer en la huella la forma de la identidad humana.

De esta manera, el espectador que se sitúa frente a la obra podrá tener una experiencia más completa de la persona retratada, vivirla en su más profunda interioridad, conocerla y, finalmente, *verla*.

Metodología

Es en la voz donde comienza el proyecto y en ella se encierra un recuerdo.

La decisión de pedir a la persona retratada que cuente un recuerdo se debe al papel que juega la experiencia en la construcción del individuo.

La técnica utilizada para crear los retratos es la del dibujo a ciegas. Esta técnica, a la que hicieron un gran aporte artistas como Robert Morris, William Anastasi, Claude Heath y otros, permite generar imágenes que no están guiadas por el órgano visual y que, por esta razón, saquen a la luz una imagen, huella de la sensación y huella del sonido. Voz como huella de la identidad.

He recogido las voces de aquellas personas de las cuales quería retratar y, una vez preparado el material, ya sea papel o lienzo, y los utensilios tales como tizas, tinta china, o barras de óleo, me puse la venda y dejé que el audio sonara. Mientras escuchaba sus voces, mi cuerpo se movía. A veces el movimiento se generaba por las imágenes formadas en mi mente y otras, simplemente en respuesta a la vibración del sonido de la voz que hablaba. Las marcas que dejaba mi cuerpo eran las imágenes que mi ser sacaba de las sensaciones transmitidas. Cada uno de los dibujos se registra con el vídeo. Éste juega un papel importante en la percepción de la obra, ya que el proceso constituye la columna vertebral de esta investigación artística.

Acompañando a los dibujos, encontraremos un código del audio para que el espectador pueda escuchar la voz de la persona y encontrar la imagen de esta frente a él. Algunas historias están en italiano, por lo que van acompañadas de un texto traducido.

El resultado es una experiencia sinestética, una posibilidad de visión y de conocimiento casi imposible de vivir simplemente con la mirada racional.

En cuanto a la investigación teórica, el texto se desarrolla en forma de ensayo, un viaje personal, una mirada hacia el interior. Los capítulos siguen un hilo onírico, un lenguaje metafórico. La misma oniricidad que se sugiere en las obras y que he tratado de construir en el desarrollo de este texto. Para que la palabra se convierta en imagen.

Marco Teórico

1. El Sonido

I

Venimos al mundo gritando. La voz es el primer gesto, la primera huella que dejamos, la primera forma de decir yo soy, he nacido. Yo existo.

La voz que llama al otro, la voz que pinta el mundo. La posibilidad del sonido y del lenguaje, de la liberación del inconsciente y de lo invisible. ¿Cómo ver un pensamiento? Escuchándolo. ¿Cómo ver un cuerpo? Escuchándolo.

El cuerpo es una caja de resonancia. Instrumento de vida. Cuna de la persona. Si vamos en busca del origen de esta última palabra – persona - encontramos el sentido necesario para la comprensión de la identidad.

Persona deriva del latín *per-sonar* (Etimología, online), resonar. El nombre se debe a la máscara que llevaban los actores de teatro en la antigüedad para que su voz resonara más alto. Es importante ver cómo esta imagen de la máscara se asoció con la descripción de la persona tal y como la conocemos hoy. Una persona entonces no es el rostro, sino la máscara, la otra imagen, su voz que resuena.

Por consiguiente, un retrato que sea realmente coherente con la identidad del individuo debería ser mucho más que la mera representación del rostro. Esto quizás no es suficiente para describir la interioridad y la verdad humana. Habría que buscar una manera diferente, que se acerque al significado de la máscara latina.

Cuántas veces hemos escuchado la expresión 'Me suena tu cara'. Literalmente no tiene ningún sentido, pero todo el mundo lo comprende. Algo resuena, toca las cuerdas del interior más profundo, y nace la imagen de la identidad.

Rostro, entonces, no es la morfología, no es la forma de los ojos o de la nariz, es lo que se mueve entre esos, las vibraciones que crean, la sinfonía de tu cara.

II

El *vagito*, el primer llanto del bebé. La primera vibración, la primera imagen. El sonido como reivindicación del yo, como apropiación de un espacio, el espacio en el que habitará la identidad. La resonancia del cuerpo, el interior que quiere convertirse en mundo. Y en este sonido, la imagen. La memoria fantasmática de un cuerpo que piensa y vive el deseo de expresarse.

"*The need of expression*" teorizada por el pedagogo John Dewey, es el momento donde la carga emocional al encontrarse con el mundo, presiona el cuerpo y nace la necesidad de expresión. (Dewey, 2020).

Expresarse es, pues, una condición inherente a la vida. A la par con el hambre, la sed, el sueño y los sueños. Es imposible llamarse vivo sin *ex-primir* lo que somos. Es la pulsión del inconsciente que presiona para que se plasme en el mundo, para que los demás también puedan ver y confirmar, viendo/oyendo, que hay algo que habita en nuestros cuerpos y que no vive allí pasivamente, si no todo lo contrario. El habitar del yo en el cuerpo es una forma de alimentación y posibilidad de vida para el cuerpo mismo.

vóce s. f. [lat. vox vōcis]. – 1. Serie o insieme di suoni articolati emessi dall'uomo (v. fonazione), o di suoni inarticolati emessi da vari animali (o anche dall'uomo), alla cui produzione concorrono fondamentalmente, soprattutto nell'uomo, l'apparato respiratorio, con funzione di mantice, che ne condiziona l'intensità, la laringe, che ne regola l'ampiezza, la faringe con la cavità orale e le fosse nasali che ne determinano il timbro. (Treccani¹, online)

voz s. f. [lat. vox vōcis]. - Serie o conjunto de sonidos articulados emitidos por el hombre o de sonidos inarticulados emitidos por diversos animales, cuya producción depende fundamentalmente, sobre todo en el hombre, del aparato respiratorio, que actúa como un fuelle y condiciona su intensidad, de la laringe, que regula su amplitud, de la faringe con la cavidad oral y de las fosas nasales, que determinan su timbre.

La voz es respirar. El soplo que permite expresarse, que el Invisible se haga cuerpo. El Invisible es cuerpo.

Oh, cuerpo, acércate a mi sin cautela,
Tu cuerpo pertenece a tu suspiro
En la cima del deleite
Del amor.
Oh, cuerpo, hacia tu cuerpo acércate y contempla tus órganos
Que se deshacen
Y funden.
Oh, cuerpo, tu grito es tu comienzo,
Tienes ramas
Y arcos,
Tiene risas que brotan
De las gargantas de la eternidad

(Bennís, 2015)

III

No solo nuestra voz es nuestra identidad si no también la voz de los otros. A partir de la voz materna, desde del embarazo, el bebé conoce y reconoce la voz de la madre. Son el tono y la melodía los que estimulan y enganchan al niño. El ritmo de una voz provoca en él diferentes reacciones, puede calmarlo o excitarlo, tranquilizarlo o preocuparlo; a través del sonido el feto puede reconocer los sentimientos de la madre y entrar en armonía con ella, comprenderla y responderle.

Según Alfred Tomatis el sonido de la voz, desde que nacemos construye nuestra identidad. En esta etapa de la vida la identidad coincide con lo que es capaz de percibir: “piensa por emoción

y sentimiento [...] Para un niño perder la voz de su madre significa perder su imagen corporal” (Tomatis, 2013).

El ritmo de la voz de la madre es probablemente el principal puente de continuidad entre la vida prenatal y la postnatal. Deben considerarse verdaderas formas de contacto emocional; la voz se convierte en una especie de extensión no corpórea del abrazo y el contacto de la madre.

La voz entonces es cuerpo y en toda nuestra existencia seguimos siendo tocados por estas manos invisibles. Hay datos científicos de como diferentes tonalidades y frecuencias vocales tocan diferentes puntos de nuestro cuerpo.

La primera zona que comprende las frecuencias entre 125 Hz y 1.000 Hz, representa, para Tomatis, el cuerpo y la “cualidad visceral” de la persona. 10 bajas o graves, resuenan en el vientre, donde residen las emociones y las funciones vegetativas; además, el vestíbulo, el órgano responsable del equilibrio y del movimiento del cuerpo, también responde a las frecuencias bajas. La óptima percepción en esa zona permite al cerebro recibir y formarse estructuras del espacio, tiempo y ritmo de modo adecuado lo cual es crucial para el desarrollo de las habilidades motoras, la coordinación del cuerpo y la dextralidad. En esa zona, de 125 a 1.000 Hz, las curvas deben ser ascendentes a razón de 6 dB por octava. En términos de comportamiento expresivo, una buena percepción de esas frecuencias puede indicar una excelente capacidad de coordinación corporal y un gran sentido del ritmo.

Las frecuencias medias, entre 1.000 Hz y 3.000 Hz, corresponden al área del pecho y la laringe, la zona que produce la voz. En ese rango de frecuencias se encuentran los armónicos de las consonantes y las vocales en todas las lenguas. Una perfecta percepción de esas frecuencias es necesaria para una buena comunicación basada en la fuerza expresiva y la musicalidad de la expresión oral.

Las frecuencias por encima de los 3.000 Hz. corresponden al área de la cabeza. Esos sonidos son una fuente de energía cortical que estimula el córtex cerebral y favorece el pensamiento creativo y asociativo. (Stillitano, 2013)

IV

La vieja dicotomía cartesiana de la *res cogitans* y la *res extensa*, que ve la dimensión puramente intelectual (*res cogitans*) también traducida como sustancia mental es, junto con la *res extensa*, una de las dos sustancias que, de acuerdo con el dualismo cartesiano, la parte material era distinta, exterior (Descartes, 2008). El hombre era un ser fragmentado, unido por quién sabe qué extraño mecanismo. Durante mucho tiempo fue difícil relacionar los dos.

A pesar de que, en la tradición clásica, el término Psique se identificaba inicialmente con la primera y más importante de las funciones vitales –la respiración – luego pasó a corresponder a un concepto más o menos desmaterializado de alma o la mente. (Treccani², online) La respiración es vital. El aliento es voz, verbo del cuerpo, piel a la mente.

Psique. El pensamiento es la respiración, el sentimiento, el latido de los órganos, el pulso de la vida.

Un psiquiatra italiano, Massimo Fagioli, escribió una de las tesis más revolucionarias del siglo pasado: "*La teoría della nascita umana*" (Fagioli, 2012). En este texto se describe el nacimiento de la psique/mente.

Esta no se activa automáticamente cuando un niño recién nacido viene al mundo; al contrario, es un mecanismo defensivo del cuerpo en el encuentro con el mundo exterior.

Todo comienza con el encuentro de la retina con la luz. En este momento, la luz activa los mecanismos neuronales que conforman la mente. Aquí hay que tener cuidado, ser delicado y sutil, hablar en voz baja para no herir. La mente que se activa no es el cerebro. Las actividades cerebrales funcionan, pero no están activas. El elemento biológico del cerebro funciona. Está preparado, pero no ha nacido. El nacimiento es el aliento humano, la psique, la respuesta al golpe de luz.

Y la respuesta es la imaginación. El primer, primerísimo, pensamiento humano es una *memoria-fantasia*.

El cuerpo, que es mente, reacciona a la frialdad del mundo desconocido tratando de imaginar el mundo recién perdido, la del líquido amniótico. Es un acto de memoria, de recuperación y recreación de ese calor que la piel ha dejado de sentir. Es un calor ausente pero no perdido, no olvidado. El cuerpo tiene memoria, y con el recuerdo del cuerpo, la mente se activa, creando lo que Massimo Fagioli llama *Fantasia di sparizione*, fantasía de desaparición .

E la memoria mi dice: hai scritto che la luce, che si unisce alla sostanza cerebrale crea la capacità d'immaginare l'assenza del mondo non umano. E dissi che, simultaneamente, si realizza la memoria della sensazione avuta dal feto che è certezza dell'esistenza del corpo. (Fagioli, 2011)

Y la memoria me dice: has escrito que la luz, que se une a la sustancia cerebral, crea la capacidad de imaginar la ausencia del mundo no humano. Y dije que, simultáneamente, se realiza el recuerdo de la sensación experimentada por el feto, que es la certeza de la existencia del cuerpo.

Un pensamiento que hace desaparecer la realidad para recuperar la imagen del vientre y volver, con eso, a sentir el calor. Y con eso, sentir el Yo.

2. La Memoria

I

Nacemos recordando. Nacemos imaginando. La Imagen, que es la memoria, es nuestro yo. Y a lo largo de nuestra vida este será el mecanismo que define nuestra identidad.

Hay que empezar por perder hasta los jirones de memoria para darse cuenta de que nuestra vida consiste en ella. Sin memoria la vida no es vida... Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestro sentimiento, nuestro actuar. Sin ella no somos nada. (Buñuel, 1939)

Como se puede ver por ejemplo en la película “Memento” dirigida por Christopher Nolan, el protagonista, afecto de una amnesia anterógrada que supone la imposibilidad de formar recuerdos nuevos, resulta incapaz de vivir y de tomar decisiones (Nolan, 2000). Por esta razón necesita reconstruir cada día su historia a través de los tatuajes que hizo sobre su piel e instantáneas que toma para no olvidar su vida.

La mente humana y consiguientemente, la identidad del ser, consistiría entonces en un verdadero “idioma de imágenes” que se forma a lo largo del tiempo mediante la asociación de sensaciones y experiencias a una imagen mental.

Este pensamiento no se desvía mucho de lo que es la definición literal del término memoria, es decir, “idea o imagen de las cosas, hechos o personas que se almacenan en la mente” (Treccani³,online)

Esta “lengua” es el resultado de un largo proceso de sedimentación de la mirada, del oído, del pensamiento, de lo que toca nuestros cuerpos en un orden muy diferente. Un orden que es todo menos cronológico, sino según un tiempo interno e innumerable, marcado por el interior humano.

Lo que surge es un gran archivo interior, formado por estantes imaginativos, regido por lo que Giordano Bruno llama *Clavis Magna*, una inteligencia artificial inherente en el hombre. (Bruno, 2004). Y por artificial se entiende el sentido más propio del término: lo que se hace con arte, lo que no es propio de la naturaleza.

II

Una de las primeras intuiciones de Giordano Bruno fue darse cuenta de que el primer, primerísimo recuerdo del hombre es visual. Por esta razón podemos recordar las imágenes más fácilmente que las palabras. A partir de este pensamiento llegó a comprender que nuestra mente trabaja con imágenes, entiende con imágenes, *habla* con imágenes. Y es con las imágenes con las que debemos trabajar para llegar a dimensiones humanas de otro modo lejanas, oscuras e incognoscible.

Su texto ya es bastante emblemático desde su título – *De Umbris Idearum* – a partir de eso podemos captar inmediatamente una primera idea revolucionaria: “Las sombras de las ideas”. Es una clara inversión del mito platónico. No son las ideas el pensamiento puro, sino sus sombras. La mente no vive a plena luz, sino en la penumbra o interpretando la definición

inglesa de *shade*, en el paso intermedio del tono, en la reunión de los diferentes.

Io vorrei che tu, proprio in considerazione di ciò, ti ricordassi anche di tenere distinta l'ombra dalla proprietà delle tenebre. Infatti l'ombra non è tenebre, ma o traccia delle tenebre nella luce o traccia della luce nelle tenebre o partecipe della luce e delle tenebre o un composto di luce e di tenebre o un miscuglio di luce e di tenebre o nessuna delle due cose, separata dalla luce, dalle tenebre e da entrambe. E questo deriva o dal fatto che la verità non sia piena di luce o perché sia una luce falsa, oppure perché non sia né vera né falsa, ma traccia di ciò che è veramente o falsamente, eccetera. Perciò si tenga presente che l'ombra è traccia di luce, partecipe di luce, ma non piena luce. (Bruno, 2004)

Me gustaría que tu, en vista de esto, también recordaras de tener distinta la sombra de la propiedad de la oscuridad. De hecho la sombra no es oscuridad, sino un rastro de oscuridad en la luz o un rastro de luz en la oscuridad o un compuesto de luz y oscuridad o un compuesto de luz y oscuridad o una mezcla de luz y oscuridad o ni, separado de la luz, de las tinieblas y de ambos. Y esto resulta o bien de que la verdad no está llena de luz o porque es una luz falsa, o porque no es ni verdadera ni falsa, sino un rastro de lo que es verdadero o falso, etc. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que la sombra es un rastro de luz, un participante de luz, pero no plena luz.

La famosa luz del iluminismo hizo que el humano pierda algo de su ser. La luz pura aplanaba las formas, borra los detalles. *Shade* en inglés es sombra pero también matiz y el mundo está hecho de matices. La sombra es el momento en el que dos tonos de color se unen, se encuentran, creando un nuevo color.

Non dormirai se dall'osservazione delle ombre fisiche procederai a una considerazione proporzionale delle ombre ideali. Quando un corpo allontanato dai nostri occhi si avvicina alla luce distante, la sua ombra si accorcia ai nostri occhi; ma se quel corpo stesso si allontana di più dalla luce, l'ombra emessa da esso diventa maggiore ed è arrecato alla vista un ostacolo maggiore. (Bruno, 2004)

No dormirás si a partir de la observación de las sombras físicas procedes a una consideración proporcional de las sombras ideales. Cuando un cuerpo alejado de nuestros ojos se acerca a la luz lejana, su sombra se acorta a nuestros ojos; pero si ese mismo cuerpo se mueve más lejos de la luz, la sombra emitida por ella se hace más grande se coloca un obstáculo cada vez mayor en el camino de la vista.

Cuanto más se aleja un cuerpo de la luz de la razón, mayor es la imagen de la sombra, más crece la imagen interior, toma forma y lugar la inmensa posibilidad de formas que sólo en la memoria fluyen, que sólo en la memoria es rastreable, que sólo con los ojos cerrados podría ser visible.

No miramos el objeto en sí, sino su reverberación, su proyección en nosotros, el eco del sonido que surge al asentarse en el estante de la memoria, o que del encuentro con otra imagen mnemónica.

Dejemos entonces que el pensamiento descanse en las profundidades, que no sea tocado por nada más que el estómago – nuestra segunda mente – que no hay mano que pueda herir al inconsciente. Sólo así, en la sombra, toma forma lo nuevo.

Así, la mente es una gran sombra de la realidad, una imagen que es real y al mismo tiempo irreal.

La vejez (tal es el nombre que los otros le dan)
puede ser el tiempo de nuestra dicha.
El animal ha muerto o casi ha muerto.
Quedan el hombre y su alma.
Vivo entre formas luminosas y vagas
que no son aún la tiniebla.
Buenos Aires,
que antes se desgarraba en arrabales
hacia la llanura incesante,
ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro,
las borrosas calles del Once
y las precarias casas viejas
que aún llamamos el Sur.
Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas;
Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar;
el tiempo ha sido mi Demócrito.
Esta penumbra es lenta y no duele;
fluye por un manso declive
y se parece a la eternidad.
Mis amigos no tienen cara,
las mujeres son lo que fueron hace ya tantos años,
las esquinas pueden ser otras,
no hay letras en las páginas de los libros.
Todo esto debería atemorizarme,
pero es una dulzura, un regreso.
De las generaciones de los textos que hay en la tierra
sólo habré leído unos pocos,
los que sigo leyendo en la memoria,
leyendo y transformando.
Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro.
Esos caminos fueron ecos y pasos,
mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
días y noches,
entresueños y sueños,
cada ínfimo instante del ayer
y de los ayeres del mundo,
la firme espada del danés y la luna del persa,
los actos de los muertos,
el compartido amor, las palabras,
Emerson y la nieve y tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.

(Borges, 1969)

III

No es pues casualidad que la pintura parta también, según la mitología, de la sombra. El mito que narra el nacimiento de la pintura y la escultura es el de Butade. La mujer, originaria de Corinto, ante la proximidad de la partida de su amado, para un viaje cuyo regreso era incierto, dibuja el contorno de la sombra de su rostro.

[...] il vasaio Butade Sicionio scoprì per primo l'arte di modellare i ritratti in argilla; ciò avveniva a Corinto ed egli dovette la sua invenzione a sua figlia, innamorata di un giovane. Poiché quest'ultimo doveva partire per l'estero, essa tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con il resto del suo vasellame lo mise a cuocere in forno. (Il Vecchio, 2020)

[...] el alfarero Butade Sicionio fue el primero en descubrir el arte de modelar retratos en arcilla. retratos en arcilla; esto fue en Corinto y debió su invención a su hija, que estaba enamorada de un joven. Como éste tuvo que salir al extranjero, dibujó con una línea la sombra de su rostro proyectada en la pared por la luz de un farol. Sobre esas líneas su padre imprimió arcilla, reproduciendo su su cara; habiéndola secado con el resto de su cerámica la puso a al horno.

Para tenerlo, para no perderlo, para encontrarlo. O para conocerlo por primera vez como nunca antes lo había hecho. Butade traza una línea, crea un recuerdo de un rostro, al mismo tiempo es un nuevo rostro que se retratado, un perfil desconocido. O quizás más conocido que nunca, el que percibido por sus emociones, sus pensamientos. El rostro más verdadero.

Butade rastrea su imagen interior del hombre que ama. Es símbolo de la mirada más verdadera, la mirada artística que alcanza ver en la sombra, en las profundidades.

IV

El artista por mano reflexiva alcanza ese nivel, ese mar/memoria, la vida de la médula espinal. Y desde lo interior se puede ver lo exterior.

El movimiento es siempre de adentro hacia afuera. De hecho, el primer objeto conocido hoy como la primera obra de arte es la piedra de Makapansgat, en la que el hombre, desde dentro, vio un rostro en el mundo inanimado.

Se encontró en 1925 en Sudáfrica, junto a los restos de un Australopithecus y data de hace tres millones de años. Tras varios estudios y análisis geológicos del guijarro, se determinó que su área de origen se encuentra a kilómetros y kilómetros de la zona donde se fue encontrado. La hipótesis planteada por los estudiosos es que el Australopithecus durante una marcha se detuvo a recogerlo porque había notado la similitud con un rostro. Le sonaba a una cara. Una vez que la recogió, la llevó consigo hasta su su muerte. (Kleiner, 2013)

Lo que hace que sea el primer objeto considerado de valor artístico es su valor no funcional.

Ese guijarro no sirvió de nada. A nada. Pero se había movido algo dentro, había tocado cuerdas invisibles. El recuerdo de un rostro, quizás amado, devuelto a la piedra.

V

El descubrimiento de la piedra de Makapanggat, así como lo de las pinturas rupestres, narra de forma inequívoca la necesidad del hombre de sacar a la luz, expresar algo que reside en su interior y que sería de otra manera casi incomunicable.

La necesidad de pintar las paredes de las cuevas, primero las mujeres, con sus manos rojas apoyadas en el vientre de la cueva, luego junto a las de los niños, y las de los hombres, reinventando los animales. Líneas que trazan el pensamiento, el recuerdo de las imágenes, la verdad o los sueños.

Deseos y anhelos, colores y negrura del contorno, la línea que marca el tiempo. Dibujo que es huella de presencia. Si existe la línea, existe el hombre. Está la mente y el pensamiento.

Las pinturas rupestres son un ejemplo de la necesidad de expresión. La mente humana recién nacida, buscando su reflejo en el mundo. El descubrimiento de las obras en las cuevas de Lascaux y Chauvet fue tan sorprendente que inicialmente no fueron reconocidas. Su valor fue reconocido años después, dando lugar a una nueva idea del ser humano. Un ser humano que vive del proceso simbólico, que tiene el símbolo como su primer lenguaje. (Renfrew, 2011)

Algunos dicen que en el principio era el verbo, otros dicen que en el principio era la imagen. Pero, ¿no son ambos miembros de la misma carne, el mismo cuerpo? El mismo yo?

3. La Imagen

I

Así como durante mucho tiempo la mente estuvo dividida del cuerpo, también lo estuvieron la palabra y la imagen, la poesía y la pintura.

El concepto de *Ut Pictura Poesis* del poeta romano Horacio en su *Ars Poetica*, en cambio, intentaba reivindicar exactamente la unión de ambos, más ampliamente la unión de la expresión humana. La equivalencia de las dos al pensamiento.

Nacida como expresión unívoca del hacer, la poesis, representaba simplemente algo que acababa de nacer y que no existía antes. Además, durante mucho tiempo la poesía no se escribía, sólo existía en forma oral. Y no sólo eso, sino que se transmitía cantando, jugando. En definitiva, las artes, las expresiones del hombre eran una sola. Una voz era imagen, cuerpo. Y la imagen era voz.

Lo que en su momento dividió a los dos fue la mirada precisa, la luz de la razón. El arte producía objetos, la poesía no. La poesía era intelecto, porque era verbo. El arte era mano, era cuerpo. Lo humano fragmentado, el cuerpo troceado y fraccionado. Asesinado

Pero si volvemos a empezar desde el principio, si escarbamos y miramos sin ojos fríos, buscando la sombra de las cosas si escuchamos lo que fue la vibración humana, hecha de imágenes - imágenes de música y poesía - encontramos de nuevo cuerpo entero. Vivo.

II

Elemento unificador nacido en la antigüedad que puede devolver la armonía al arte es el concepto de belleza. Al principio, el término indicaba más precisamente la simetría, la armonía de las partes de manera puramente formal y estética. Más adelante, en la época clásica, se desarrolló un nuevo concepto que puede describirse como similar al concepto de belleza que aún perdura en la actualidad. Era el concepto de euritmia.

Lo que diferenciaba a la euritmia de la simetría era el hecho de que esta última era un orden cósmico y divino de la naturaleza. La euritmia era un orden sensual, visual o acústico (Tatarkiewicz, 2001).

Los artistas griegos se dividieron en el curso del tiempo en dos grupos: los partidarios de la simetría, y los de la euritmia. Los primeros artistas, especialmente los arquitectos, trabajaron de acuerdo con los principios de la simetría e intentaron descubrir los cánones inmutables de la belleza. Los artistas posteriores se esforzaron por establecer las relaciones que son hermosas a los sentidos. (Ibídem)

Esta enésima dicotomía nos devuelve al discurso de la luz y la sombra. La simetría de la luz, visión metrificada. La sombra, el matiz y la unión armónica de los colores. La coherencia de la forma y el movimiento, un sonido afinado.

Fue Rudolf Steiner quien retomó el concepto de euritmia en 1912. Sin embargo, antes de adentrarnos en su investigación, hagamos nuestra habitual limpieza de la palabra, el significado

de la primera forma, la primera piel sin heridas.

Euritmia viene del latín *eurythmīa* (m), del gr. *eurythmía*, comp. de êu 'bueno' y *rhythmós* 'medida, ritmo' (Garzanti, online)

Buen ritmo. Es el sonido, el tiempo musical que escanea la forma y da origen a la belleza. No es casualidad que en el lenguaje cotidiano compartamos términos de la cultura musical para definir imágenes, tiempos, personas, dimensiones humanas.

Estamos hechos de ritmo y vibración. El ritmo del corazón define nuestro estado vital. Las cosas que no se mueven están muertas, y las que se mueven suenan. Las notas musicales son vibraciones. La cuerda de una guitarra inmóvil no suena. No vive.

Por eso el movimiento es sonido y vida, la teoría de Steiner no se desvía mucho de este concepto.

III

Como búsqueda artística de la expresión del ser humano, la euritmia era para Steiner el lenguaje visible. La posibilidad del cuerpo de contar, de volver a expresar, de sacar, el yo más profundo. Más verdadero (Steiner, 2010).

Y es precisamente desde el lenguaje verbal que Steiner pretende construir y redefinir el significado del verbo que no surge como elemento puramente racional, sino, como todo, desde la imagen y el sonido.

La euritmia es una expresión del lenguaje que saca a la luz el movimiento interior invisible que se produce en el hombre en correspondencia con la palabra hablada. Una forma de potenciar esa unión de *Ut Pictura Poesis*, de cuerpo y mente.

El arte nunca ha surgido de las intenciones humanas concebidas intelectualmente, sino sólo allí donde los corazones se han unido para recibir los impulsos del mundo espiritual, y han sido capaces de realizarlos impregnando la materia. (Ibíd.)

Sumergirse en el sonido, hacer de un ruido una palabra. La posibilidad del movimiento como imagen, y con ello, la huella de la presencia, del paso de la palabra, que reverbera en el cuerpo y finalmente se hace visible.

El texto de Steiner describe cómo el lenguaje no sólo significa por sí mismo tal y como estamos acostumbrados a concebirlo, es decir, no es la palabra la que se asocia directamente con el significado, sino que el significado, antes de significar con el sentido, significa con el sonido.

Para ser más claros, tomemos un ejemplo que se encuentra en el libro de Steiner. La palabra alemana para cabeza es *Kopf*. El sonido *Kopf*, analizado en su vibrado auditivo, nos induce a la sensación de algo circular, nos anima a la sensación de la forma redonda de la cabeza. *Kopf* es un sonido que se mueve en círculo, como lo hace nuestra propia boca al intentar pronunciarlo. En italiano, la palabra cabeza se pronuncia *Testa*.

¿Qué oye el italiano? No oye el redondeo en absoluto, sino el hecho de declarar, de atestiguar algo.
(Ibídem)

El sonido testa nos lleva a otro imaginario, a otro sentido. Otro movimiento interior. Por eso, cuando traducimos *Kopf* por *Testa*, en verdad, algo se pierde.

Dígale a su hija que recorra la aliteración, que dé un buen paso fuerte un poco de ritmo en las partes métricas de la palabra con la aliteración y que haga cualquier gesto con el brazo en las partes métricas de la palabra sin consonantes. Y no sólo hacia delante, sino también hacia atrás con la misma fuerza. Hay que pensar, sin embargo, que la aliteración sólo se utilizaba originalmente en los países nórdicos, donde las ventiscas, los acantilados y el choque de las olas del mar formaban una grandiosa resonancia de todos los elementos. Debes sentirte como un viejo bardo caminando, erguido, junto al mar, en la tormenta con una lira en el brazo. Este ritmo no sólo debía registrarse con la cabeza y caminar así, de forma ligera y mecánica, todo el ser humano hasta sus extremidades debía sentirse inmerso en esta acción, para conquistar con fuerza y conciencia, paso a paso, un nuevo trozo de su camino. (Ibídem)

A través de la euritmia, pues, uno puede reapropiarse del lenguaje no en términos de logos, sino en términos musicales. De las vibraciones interior. Sentidos invisibles que se hacen en el mundo a través de nuestro cuerpo. Esta investigación combinada con el dibujo a ciegas nos lleva a la posibilidad de ver el sonido de una manera diferente.

De percibir el relato verbal no sólo en términos del sentido literal, si no en términos del sentido eurítmico del movimiento, y abandonar el cuerpo para poder seguir el hilo de la voz, de la música, del aliento vital de la psique, y dibujar, ver, la identidad interior.

Cada hombre tiene también su propio color. Es el color de su cuerpo astral y varía según sus emociones.
Vi un hombre azul. (Ibídem)

IV

Hay color, imagen en el cuerpo, en el movimiento. La línea no es sólo una línea oscura. Es signo de un paso y es símbolo y reflejo de algo que se ha movido vitalmente, ha viajado por el espacio. Es la mano cantando su poiesis. Devolvemos al cuerpo la posibilidad de pensar, devolvemos al hacer la inteligencia de conocer y sentir.

Los que hablaban con el cuerpo eran minusválidos. Los artesanos comparados con los eruditos eran estúpidos. Aún hoy, las Academias de Bellas Artes no tienen el mismo valor que las Universidades, porque se trabaja con el cuerpo. El no sabio cuerpo.

¿Cuántas veces se ha juzgado a quien se equivoca en una frase, se equivoca en un verbo o habla un lenguaje verbal "simple"? ¿Cuántas veces el uso de palabras difíciles y poco comunes han hecho que el discurso adquiriera un valor diferente, "mejor"? ¿Cuántas veces se ha juzgado a un hombre por la forma y el color de su rostro? Separando de él la identidad del sentido. La identidad de su discurso sin verbo. Del discurso de la imagen.

Imagen que, repetiremos sin cesar, sin cansarnos, sin perder ni un segundo del amor nel contarle, no es línea, no es figura. Es movimiento, vibración, voz.

Mil veces hemos olvidado el mundo del oído, como lo llamó McLuhan cuando dividió al ser humano en tres épocas. El del oído, en contraposición al de la máquina habla y cuenta de un hombre atento, hipersensible. Es el hombre tribal, analfabeto pero fuertemente implicado en la vida de la sociedad a la que pertenece. (McLuhan, 2015)

V

V'era lì presso uno specchio e corse a contemplarvisi. Strana cosa! Non era più egli; o almeno vi vedeva riflessa bensì la sua immagine, ma vedeala come fosse l'immagine di un altro, vedeva due immagini in una. (Tarchetti, 2003)

Allí se paró junto a un espejo y corrió a contemplarlo. ¡Qué cosa más rara! Ya no era él; o al menos veía su propia imagen reflejada en él, pero lo veía como la imagen de otro, veía dos imágenes en una.

Y así rebobinamos la cinta, retrocedemos para avanzar, cerramos los ojos para volver a ver, a escuchar. Mirar al espejo y recordar el líquido amniótico, mirar al otro y entender, sentir, cuán profundo es su rostro, cuántas líneas lo recorren, cuántos pensamientos lo han construido, cuántos amores le han dado forma.

Fantasia de la desaparición. Que todo lo que no es humano se desvanezca, que todo lo que es forma huya y se olvide, que el calor vuelva a la memoria, ver sin poder abrir los ojos en el vientre y saber, con certeza, que eso es lo que realmente es lo humano.

La soledad.
El miedo.
Hay un lugar
vacío, hay una estancia
que no tiene salida.
Hay una espera
ciega entre dos latidos,
entre dos oleadas
de vidas hay una espera
en que todos los puentes
pueden haber volado.
Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.
Entre la voluntad y el acto caben
océanos de sueño.
Entre mi ser y mi destino, un muro:
la imposibilidad feroz de lo posible.

Y en tanta soledad, un brazo armado
que amaga un golpe y no lo inflige nunca.
En un lugar, en una estancia - ¿dónde?,
¿sitiados por quién?

El alma pende de sí misma sólo,
del miedo, del peligro, del presagio.

(Valente, 1990)

4. El Abismo.

I

La profundidad y la oscuridad, la posibilidad de la nada. Cuando nos enfrentamos a una obra de arte como productores, no es la materia la que más habla si no el espacio “blanco” que se interpone en ella. El abismo entre el ojo y la forma. La mirada se hunde en esta oscuridad que no es ciega.

Desde aquí la búsqueda del silencio no como vacío sino como posibilidad de la palabra, de la ceguera como posibilidad de la mirada.

Innumerables artistas han cuestionado la forma, la representación, el significado de la obra de arte y su funcionalidad. Se necesitó coraje para hacer surgir la posibilidad de lo anti real, de la sombra, es decir, del abstraccionismo. Como decíamos, perder la forma para encontrar una nueva, como el rostro del hombre de Butade, en la ausencia llega el deseo. En la ausencia, el anhelo de la presencia. Como el movimiento eléctrico, desencadenado por la diferencia de potencial.

La ausencia de la vista para que el cuerpo se despierte con mayor vigor. Diferencia energética, pérdida de un sentido que impone mayor vitalidad a los demás. El oído se abre, el gusto, el olfato, el tacto. Todo se reactiva para compensar la carencia.

Quelqu'un répète encore, insistant inlassablement : au moment de toucher tes yeux miens, comme des lèvres, fait-il jour ou habitons-nous déjà notre nuit ? Toujours notre première nuit ? Y a-t-il encore de la place, du lieu, de l'espace ou de l'intervalle, khôra, phénoménalité du jour et pour sa visibilité diaphane ? pour la Car tout peut aussi se renverser - comme une image sur la pupille, là où le jour ne s'est pas touché des yeux, encore levé, là où point l'origine de sa possibilité. Tant que tu ne m'auras pas tant que tu n'auras pas touché mes yeux, comme des lèvres, tu ne pourras pas dire « un jour ». Ni « adieu » : bonjour, au revoir, salut, prends soin de toi, je prie pour qu'un jour tu me surpeur, la peur vives. Mais cette prière déjà me fait honte, comme si j'avouais aussi une survie et de porter la mort. Car pour avouer une ultime démission, la seule chance d'une réconciliation avec la mort, je veux dire avec la mienne, je l'attends de la chance ainsi promise de ne plus voir mourir les êtres que j'aurai aimés - comme moi - même plus que moi - même. (Derrida, 2000)

Alguien vuelve a repetir, insistiendo sin descanso: en el momento de tocar tus ojos, los míos, como labios, ¿es de día o ya vivimos en nuestra noche? ¿Siempre nuestra primera noche? ¿Hay todavía sitio, lugar, espacio o intervalo, khôra, fenomenalidad del día y para su visibilidad diáfana? Para Car todo puede ser también al revés - como una imagen en la pupila, donde el día no ha tocado sus ojos, y sin embargo se ha levantado, donde está el origen de su posibilidad. Mientras no hayas tocado mis ojos, como los labios, no podrás decir "un día". Ni "adiós": hola, adiós, adiós, cuídate, ruego que un día me asustes, el miedo vivirá. Pero esta oración ya me avergüenza, como si también admitiera sobrevivir y soportar la muerte. Porque para confesar una resignación última, la única posibilidad de una reconciliación con la muerte, quiero decir con la mía, la espero de la posibilidad así prometida de no ver morir más a los seres que habré amado -como yo- incluso más que yo.

Hay una diferencia, entre los ojos y la mirada. Esta última no es menos cuerpo que el otro. En el texto de Derrida sobre Jean Luc Nancy se pregunta por la dimensión del tacto, a qué distancia se realiza. Y en ella contempla la mirada, que se diferencia de los ojos. . Hay manos – miradas – que se extienden por kilómetros, que recorren grandes distancias y tiempos, que dan forma, pintan, tocan, hieren o crean.

El tacto es el intervalo que hace sentir la proximidad de lo distante, la aproximación de lo íntimo. Un abismo.

II

El dibujo a ciegas como posibilidad de lo abismo. Buscar lo íntimo en lo distante. El reto de una línea, que no sólo está desprovista de ropaje, sino que incluso es analfabeta. Sin verbo y sin logos.

Siempre vista como incompleta, carente. Pobre. Vacía. A pesar de ser el pilar de la representación pictórica o escultórica. La primera oportunidad del hombre de ver un pensamiento.

El dibujo a ciegas es aún más el hombre tribal, el hombre del oído. Que se mueve por un sonido, por una vibración y no por un verbo. El sentido de lo humano.

Casi todos los artistas se han enfrentado a esta técnica al menos una vez. Como un juego, como un descubrimiento, como una pregunta que es niña y dice: '¿quién sabe?' La esperanza de otro lugar, de lo desconocido. Entre los que han profundizado en su investigación se encuentra Robert Morris.

Morris desarrolló entre 1973 y el 2009 la serie de "*Blind Time Drawings*". Como indica el título, el artista realizó los dibujos con los ojos tapados. Sin embargo, su forma de trabajar seguía un patrón bastante rígido, lo que casi llevaría a decir que no se trataba de una verdadera ceguera.

Morris utilizaba unas pautas predeterminadas y solía cubrirse las manos con grafito, a menudo mezclado con óleo o tinta, para tener un enfoque muy práctico de la creación de marcas. Esparcía, embadurnaba, presionaba y frotaba las marcas en el papel, a menudo dentro de un entorno especialmente construido, de modo que le resultaba imposible ver lo que estaba haciendo.

'With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds.' (spruethmagers, online)

Con los ojos cerrados, grafito en las manos y estimando un tiempo transcurrido de 3 minutos, ambas manos intentan descender por la página con movimientos de toque idénticos en un esfuerzo por mantener una columna vertical de toques. Error de estimación del tiempo: +8 segundos.

Este era el cometido de uno de los primeros dibujos de las obras de "*Blind Time I*", de 1973.

III

[...] la mano ha conquistado su independencia en relación al ojo, porque ahora es la mano la que se impone al ojo. La mano impone su potencia extraña que al ojo le cuesta seguir [...] la mano deja de estar subordinada al ojo, adquiere su independencia completa [...] conversión del ojo a mano, ¿el triunfo de la

línea manual y de la mancha manual? [...] habría que saber qué es esta óptica que viene de la mano, que es fabricada por un gesto manual puro. (Deleuze, 2007)

La mano es el abismo. Es la palabra oculta, la sombra de yo. Las obras de Morris, al igual que las de otros artistas que han trabajado con el dibujo a ciegas, como William Anastasi y Claude Heath, son extremadamente expresivas.

William Anastasi considera precisamente el sonido, las vibraciones que lo rodean y que, a través del dibujo ciego, pueden ser exploradas, comprendidas, vistas.

Una de sus primeras obras de arte, "*Microphone*", permite que una grabadora registre su propio sonido, mientras que la Quinta Sinfonía de Beethoven clava una cinta de audio desenrollada en una pared. Anastasi comenzó luego a producir dibujos a ciegas mientras escuchaba música, para explorar la relación entre el sonido y la vista. En los "Dibujos a pie" y los "Dibujos en metro" Anastasi, deja que el acto de caminar y el movimiento de un vagón de metro guíen el movimiento de su mano. La sensibilidad se hace ojo.

Otro ejemplo es lo de Claude Heath. En cambio, su obra parte de la exploración de la línea, haciéndola recuperar poco a poco el espacio que la rodea, como si hasta ahora la representación no hubiera hecho más que asfixiarla, pensando que el espacio de la forma sólo podía ser el encerrado en su cuerpo plástico.

Así, con los ojos vendados, tras haber trazado el límite impuesto por el logos, comenzó a romperlo, deshilachándolo con movimientos circulares, insurgentes, casi violentos, aunque las líneas adquirieron aspectos sutiles.

It's difficult to work out what Claude Heath's drawings depict, and there's a good reason for that: he draws them blind. But however tangled they appear, even the least intelligible are a tribute to the power and scope of the human mind...that is where the force and fascination of these pictures lies, the way a pursuit of patient exploration hits the limit of what you can get your head round... These images don't just show the world from some kind of unusual angle. They show the human mind, its limits, and its weird ability to outstretch itself. (Lubbock, 2002)

Es difícil entender qué representan los dibujos de Claude Heath, y hay una buena razón para ello: los dibuja a ciegas. Pero por muy enmarañados que parezcan, incluso los menos inteligibles son un tributo al poder y al alcance de la mente humana...ahí es donde radica la fuerza y la fascinación de estas imágenes, la forma en que una búsqueda de exploración paciente llega al límite de lo que se puede conseguir con la cabeza... Estas imágenes no sólo muestran el mundo desde un ángulo inusual. Muestran la mente humana, sus límites y su extraña capacidad de superación.

De este modo Heath podía ver por dónde podía caminar la mente, cuántos pasos existían aún, qué límites y qué terrenos quedaban por explorar.

IV

Infinita la mente, infinito el gesto, infinito el abismo. La posibilidad abierta del silencio, del ojo cerrado.

Si entonces tomamos el dibujo a ciegas como una posibilidad de otra visión y lo utilizamos como herramienta de investigación, llegará la nueva posibilidad del retrato. Perder la línea

de contorno para encontrar las líneas del sentido, para volver al mundo del oído y escuchar el rostro de la piedra de Makapansgaat. Mirar un visado y hacer un hueco a la sombra, para amarlo y sentirlo. Olvidar la palabra mente, cuerpo, verbo, imagen y sentir el todo, sentirse entero.

El deseo de retratar lo humano de una manera nueva y verdadera surge de esto. El deseo de sacar a la luz –para ver la sombra - la identidad humana profunda. Quería construir la máscara que hiciera resonar el yo, que reviviera el primer vientre, que mostrara de alguna manera lo que es aparentemente invisible y que, sin embargo, afecta de manera corpórea inexorablemente al mundo entero.

Es a partir de la voz que todo comienza. la vibración del cuerpo, puesta en funcionamiento con el pretexto del recuerdo. el proyecto preveía crear dibujos con los ojos cerrados que se desarrollaran a partir de la voz de la persona recordada y salieran a la luz exactamente al mismo tiempo que el sonido del recuerdo.

Por ello, pedí a los asistentes que se retrataran para recuperar de su memoria un momento importante para ellos, que siguiera despertando en ellos emociones fuertes aunque no supieran por qué. No tenía que ser un acontecimiento impactante o decisivo. Sólo importaba que lo siguieran sintiendo con fuerza, como si el tiempo se hubiera detenido y siguiera golpeándoles con la misma intensidad que la primera vez.

Al escuchar los relatos por primera vez vi surgir en mí imágenes que no eran sólo narrativas, sino que estaban llenas de sentimientos que vinculaba a la persona que narraba y a la relación que tenía con ella. de la misma manera, la forma en que las personas narraban dependía de esto y muchas veces no sentía la posibilidad del retrato en mí. Recogía recuerdos que no he podido ver.

En este proceso reflexioné largamente sobre la recuperación de la memoria y sobre lo que ocurría al ser recuperada, revivida, buscada y tomada con las manos mientras estaba agachada, dormitando y habitando el cuerpo ingrávido.

Al volver a la luz, los recuerdos se rompían y se recomponían, como las voces de los narradores. Podía oír en las pausas de los narradores, la mano que escarbaba el abismo y que intentaba, conteniendo la respiración, salir a la superficie. había ritmos marcados, melodías armoniosas. emociones visuales.

Una vez recogidos los recuerdos, los escuché durante mucho tiempo para poder elegir los colores que iba a utilizar y mantener en mis manos mientras empezaba el trabajo con los ojos cerrados.

Lo que nacía era desconocido, un niño recién nacido. Algo sobre lo que no tenía control. Mi cuerpo estaba allí, sensible y en activa recepción, esperando gestos involuntarios. Con la intención de convertirme en un sismógrafo y seguir mis movimientos internos.

V

Psyché es extensa, no sabe nada de ello, escribe Freud en una nota póstuma. En cuanto extensión, Psyché no se sabe extensa. La extensión no puede ser sabida: es para mover, para e-mocionar. Pero en el

emocionarse o exponerse de la unión [entre cuerpo y alma], de un modo inextricablemente uno y doble, dos en uno y uno en dos, se sabe el no-saber de sí [soi], hasta el sentido del saber mismo –una emoción expuesta, del alma a todo el cuerpo y hasta el fin del mundo–. El cuerpo es la extensión del alma hasta las extremidades del mundo y hasta los confines del sí, el uno en el otro intrincados e indistintamente distintos, extensión tensa hasta romperse. (Derrida, 2000)

Olvida el cuchillo que cortó tu cuerpo del pensamiento, olvida el invierno que cubre el suelo de blanco de los brotes. Recupera el uno que es el doble. Recuerda al niño que busca la oscuridad sin razón, siguiendo la piel que quiere volver a sentir sin ver. Y así para nacer de verdad.

Conclusiones

Todavía serían interminables las palabras que hay que decir, los sonidos que hay que producir, las imágenes que hay que dibujar. Sin poner una luz fría en lo que todavía es un discurso en ciernes, dejo la posibilidad del blanco, no como vacío sino como espacio para el otro. Detengo la palabra para que fluya la sensación libre, la reverberación de la melodía que he intentado producir en mi investigación.

Espero haberos acompañado al abismo sin miedo, que poco a poco vuestros ojos se acostumbren a la oscuridad para cambiar su dirección, para que puedan empezar a girar hacia dentro.

Para que lo invisible no parezca extraño, peligroso o sin sentido. Para que el ser humano pueda recomponerse como un todo y reconocerse en sus formas de sentimientos.

Bibliografía

- DIZIONARIO ETIMOLOGICO[Online] [Cited: 06 15, 2022.] <https://www.etimo.it/?term=persona>.
- TRECCANI VOCABOLARIO¹. [Online] [Cited: 06 18, 2022.] <https://www.treccani.it/vocabolario/voce/>.
- TRECCANI VOCABOLARIO². [Online] [Cited: 06 30, 2022.] <https://www.treccani.it/enciclopedia/psiche/>.
- TRECCANI VOCABOLARIO³. [Online] [Cited: 07 1, 2022.] <https://www.treccani.it/vocabolario/memoria/>.
- GARZANTI LINGUISTICA. [Online] [Cited: 07 3, 2022.] <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=euritmia>.
- SPRUETHMAGERS. [Online] <https://spruethmagers.com/exhibitions/robert-morris-blind-time-grief-berlin/>
- BENNÍS, MOHAMMED. 2015. *¿Cuerpo de quien?* [book auth.] Bahi Takkouche, Manuela Palacios, Arturo Casas Jaouad Elouafi. *Los ritos de los sentidos. Poesía árabe*. s.l. : CantArabia, 2015.
- BORGES, JORGE LUIS. 1969 . *Elogio de la Sombra*. Buenos Aires : Emecé, 1969.
- BRUNO, GIORDANO. 2004. *De Umbris Idearum*. Roma : Di Renzo Editore, 2004.
- BUÑUEL, LUIS. 1939. *Autobiography*. 1939.
- DELEUZE, GILLES. 2007. *Pittura. El concepto del diagrama*. Buenos Aires : Cactus, 2007.
- DERRIDA, JACQUES. 2000 . *Le toucher, Jean-Luc Nancy* . Paris : Editions Galilée, 2000 .
- DESCARTES, RENÉ. 2008. *Discorso sul metodo*. s.l. : Liberamente; Unabridged edizione., 2008.
- DEWEY, JOHN. 2020. *Arte come esperienza*. Milano : Aestetica Edizioni, 2020.
- FAGIOLI, MASSIMO. 2011. *Left 2008*. Roma : L'Asino d'oro Edizioni, 2011.
- . 2012. *Teoria della nascita e castrazione umana*. Roma : L'Asino d'oro edizioni, 2012.
- IL VECCHIO, PLINIO. 2020. *Storia Naturale*. Roma : Fermento, 2020.
- KLEINER, FRED S. 2013. *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, Volume II* . s.l. : Wadsworth Publishing, 2013.
- LUBBOCK, TOM. 2002. *'Don't look now* . The Independent. 2002.
- MC LUHAN, MARSHALL. 2015. *La galassia Gutenberg*. Roma : Armando Editore, 2015.
- NOLAN, CHRISTOPHER. 2000. *Memento. Newmarket Films, Summit Entertainment, Team Todd*, 2000.
- RENFREW, COLIN. 2011. *Preistoria. L'alba della mente umana*. Torino : Einaudi, 2011.
- STEINER, RUDOLF. 2010. *Euritmia linguaggio Visibile*. Milano : Editrice Antroposofica, 2010.
- STILLITANO, CARMELA. 2013. *Efecto Tomatis: del Oído a la Voz y el Color. Tomatisnew*. [Online] 05 25, 2013. [Cited: 06 27, 2022.] <http://www.tomatisnew.com/biblioteca/EFFECTO%20TOMATIS.pdf>.
- TARCHETTI, IGINIO UGO. 2003. *Racconti Fantastici*. s.l. : Lampi di Stampa, 2003.
- TATARKIEWICZ, WLADISLA. 2001. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. . Madrid : Tecnos, 2001.
- TOMATIS, ALFRED A. 2013. *L' orecchio e la vita. Una ricerca su ascolto, linguaggio e comunicazione*. Pavia, Italia : Xenia, 2013.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. 1990. *Entrada en materia*. s.l. : Cátedra, 1990.

Personar

retratos sin rostro



Video Performance

<https://www.youtube.com/watch?v=6j3vErKJgU>



“Fabian”. 2022. Barras de óleo sobre papel Fabriano. 200x150 cm

"Recuerdo que faltaba el colegio

para ir a un bosque
y perderme.

Mis padres
no lo sabían.

Me gusta perderme para sentirme
ajeno

a un lugar, saber que no pertenezco ahí
y luego buscar los medios para
ubicarme, poder
buscar un camino.

Estar perdido, pero contento,

no asustado."



“Federico” .2022-. Tinta china sobre papel Fabriano. 312x150 cm

"Estaba volviendo a casa en bus,
en los auriculares

llegó una canción, 'Gabriel' de Lamb.

Mi novia la amaba

y un día me dijo que
escuchándola

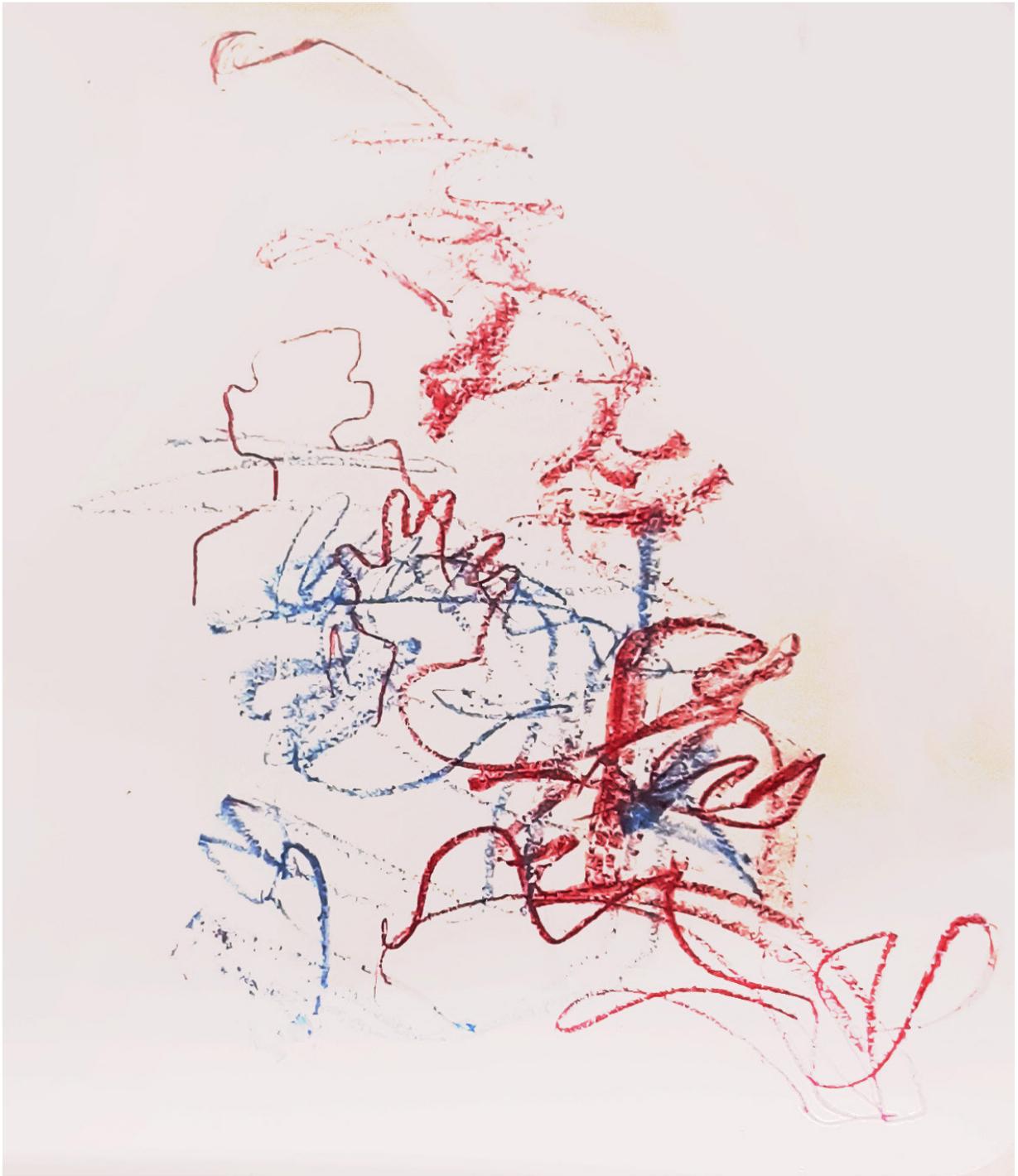
siempre imaginaba una mujer bailando, hermosa,

que la hacía llorar.

Ese día, por primera vez, vi la mujer
bailar.

Hermosa.

Llore todas las lágrimas que tenía."



"Gaia". 2022. Barras de Oleo sobre papel Fabriano. 234x150 cm

"Recuerdo la primera vez
que vi la nieve.

Había una mar de blanco y quería
tocarla.

Me quitè los guantes y lo único
que acuerdo
es la sensación

que he
sentido al tocar la nieve super fría,

y al dia de hoy cada vez que me encuentro en
la nieve,

al tocarla vuelvo inmediatamente a ese dià y vivo todo
otra vez

con la misma intensidad."



“Maria”. 2022. Aquarela sobre papel de Arroz. 69x105 cm

"Me acuerdo de mi primera clase
de pintura en bellas artes.

Después de estar hablando con la profesora sobre teoría
de color y de la pintura, hemos hecho unas prácticas.

Yo nunca había pintado sobre un caballete,
con óleo.

Y me recuerdo estar de pie frente al caballete,
mirándome

la mano
hasta llegar a la superficie del soporte y notar un
vacío
muy grande
y pensar

'como se hacía esto?'

Tengo la sensación de vacío y de abismo, de mucho miedo y lo
recuerdo sonriendo

ahora que llevo 5 años pintando.

Viendo todo lo que ha avanzado,
pensarlo es bonito."



“Elena”. 2022. Tinta china sobre papel de Arroz. 69x118 cm

"Estábamos paseando en Fuorigrotta, mi barrio de Napoli,

mi abuela, mi hermana y yo.

Yo era muy muy pequeña y

de la nada

un perro negro empezó a seguirnos y se

quedó con nosotros

por todo el camino.

Esto nos dejó tan emocionadas que nuestra abuela empezó
a contarnos esta historia

cada noche

para adormentarnos. Cada vez que no podía dormir le
pedía

esta historia

y mi corazón se hacía más

ligero."



“Chiara, Tono”. 2022. Barras de Oleo sobre papel de Arroz. 69x380 cm

"Cuando era pequeña mis padres y yo cada navidad íbamos a

Piazza Navona donde había

dulces, colores, juegos,

y con el cielo haciendose más oscuro,

azul

muy intenso,

me llegaba la sensación

de algo

grande estaba a punto de pasar.

Tenía la sensación que todo era
posible."

"Estaba jugando un torneo de basket,
perdimos,

jugué mal y salí llorando.

Mi padre era técnico de basket

y salí del partido pensando de encontrarlo

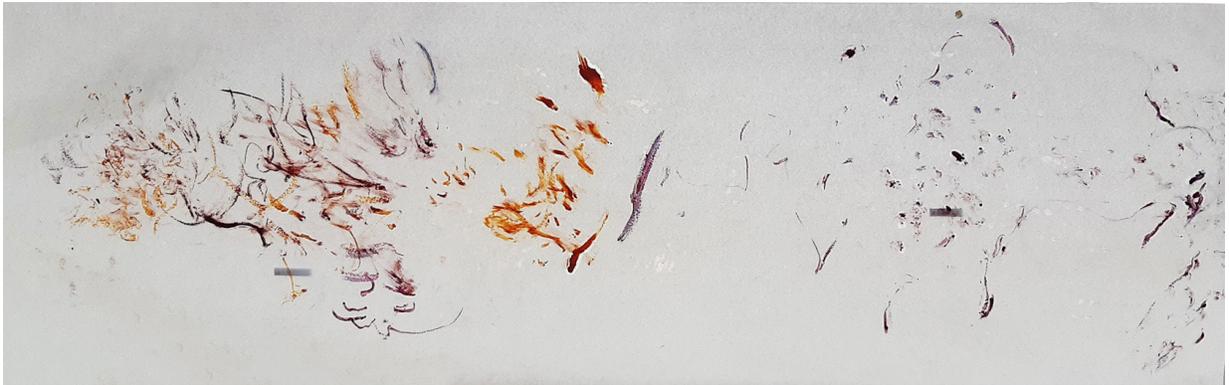
desilusionado.

Al contrario, lo vi riéndose y
sacándome una foto.

Ahora me doy cuenta de que en ese momento él estaba
enseñándome

de como va la vida y que en todo eso,

él siempre va a esta ahí."



“Alessia, Alisia”. 2022. Barras de Oleo sobre papel de Arroz. 69x350 cm

"De niña, solía ir a recoger flores con mi abuelo.

Recuerdo un día en particular en el que vi
una amapola roja en un muro, pero yo era
demasiado pequeña para alcanzarla.

Mi abuelo al verme tan prendado de la flor, dio
un salto
y la recogió.

Nunca olvidaré la felicidad de ese momento y pensé que con mi
abuelo
podría escoger cualquier flor que quisiera."

"Mi abuelo murió
que yo era muy pequeña y era muy difícil
explicármelo. Mi papa llegó
y me dijo que mi abuelo no se había sentido bien
y que tuvo que irse a la luna para curarse,
porque solo ahí tenían las medicinas que
necesitaba.

Me dijo, además, que cada vez que veía una
mariposa blanca eran los besos que mi abuelo
me enviaba desde ahí.

No viví el dolor de su muerte y esta historia
sigue siendo mi verdad, cada vez que encuentro
una mariposa blanca."

