

## **ARTE Y POLÍTICA: cruces entre expresiones estéticas y la trama social.**

### **Ver para arriesgar la vista**

**Gala Gonzalez Magnasco**

#### **Introducción:**

En el presente artículo se propone reflexionar sobre los dispositivos para la construcción del concepto de cuerpo moderno: cuerpos vigilados, cuerpos disciplinados, cuerpos maquina, cuerpos anestesiados, cuerpos mercantilizados, cuerpos endeudados, a partir de una parte del cuerpo, en este caso los ojos.

¿Ha podido y puede el arte aportar nuevas maneras de historizar el cuerpo? ¿Cuáles son los aportes de las prácticas artísticas para reelaborar el concepto de sujeto-cuerpo?

Se tomara para desarrollar dicho problema la pintura *La Conversión de San Pablo camino a Damasco* de Caravaggio y la ubicación espacial de esta pintura en la Basílica Santa María del Popolo, Roma.

En esta pintura se relata, como bien se titula la obra, la conversión de San Pablo. En el plano derecho inferior de la obra vemos un cuerpo clavado en el suelo por la fuerza de una luz celestial, ciego.

### **Ver para arriesgar la vista**

*Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso,  
a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.*

Jorge Luis Borges

*He perdido el mundo visible, ahora voy a recuperar otro mundo.*

Jorge Luis Borges

*¿Qué buscan los ciegos en el Cielo?*

Charles Baudelaire

Al entrar a la Iglesia Santa María del Popolo y una vez atravesada la multitud se llega a la Capilla Cerasi, donde se encuentran dos obras del pintor Caravaggio: *la Conversión de San Pablo* y *la Crucifixión de San Pedro*.

La Capilla esta a oscuras, para que se enciendan las luces hay que poner un euro en la ranura y por unos minutos podemos ver las pinturas.

Para ver hay que tener valor, y en este caso monetario.

Se escucha el golpe seco de una moneda: alguien puso el euro.

Se encienden las luces.

Miramos ¿que miramos?

Ante tanta luz no sabes que mirar. Se Mira rápido.

Se tropieza con tu mirada y la de los otros, que tampoco saben que mirar. Miramos sabiendo que se nos acaba el tiempo. Hay que mirar lo mas posible, llenarnos de esa pintura en un minuto. Ver sin ver, pero viendo.

El que puso el euro mira distinto, sabe que gracias a él nosotros vemos. Sabe de su poder, disfruta de eso, ya no le importa las pinturas que tiene en frente. No las mira o hace que las mira, en realidad lo que mira es a todos nosotros que miramos las pinturas. Goza de ver que diez personas, como mínimo, miramos gracias a su euro.

Un simple euro. Un euro que dependiendo el país vale diferente.

Se apagan las luces.

Nos miramos buscando alguna mirada que diga: yo vi lo que había que ver. Pero no hay ninguna mirada con tal seguridad, todo fue tan rápido, un minuto que pareció un segundo.

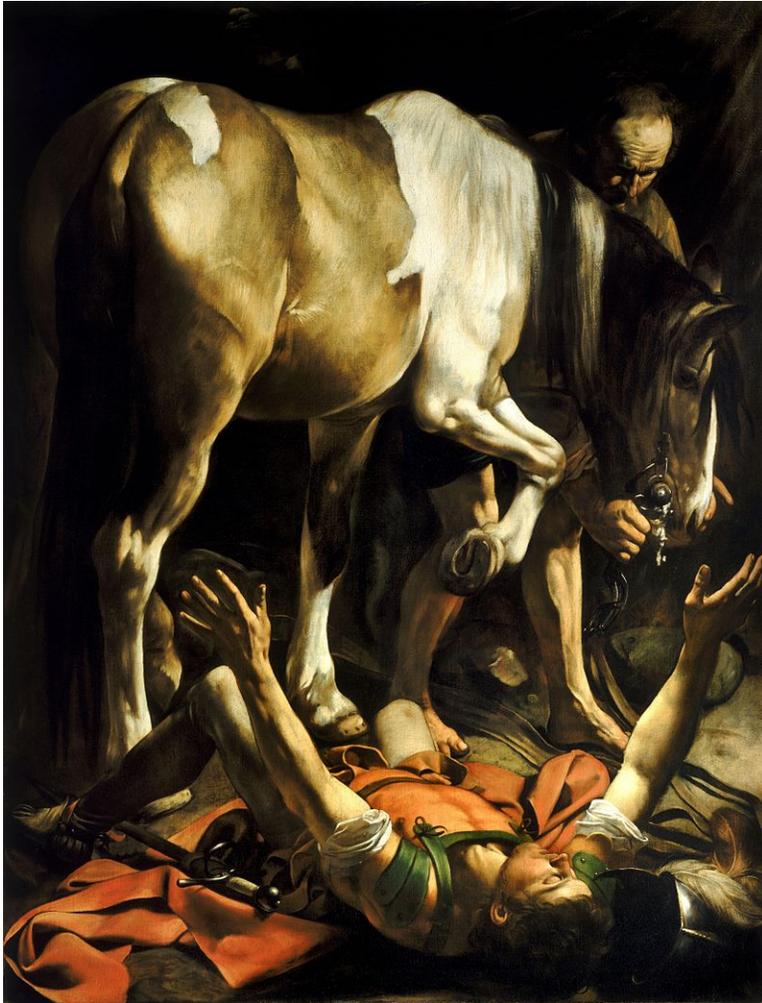
Y de repente, inesperadamente, se ilumina nuevamente la Capilla.

Vuelve el brillo a nuestros ojos, y volvemos la mirada a las pinturas. Una mirada que además de ver rápido piensa: si hubiese sabido que iba a poner dos euros, hubiera dedicado un euro a cada pintura.

Todas las miradas pensamos lo mismo.

Y con cierta mirada de seguridad, cada uno elige una pintura para ver y detenerse el tiempo que queda. El tiempo que nos apura, que nos empuja a ver rápido, pero ahora con una pintura decidida.

Mi mirada elige mirar: *La conversión de San Pablo*.



Título: La Conversión de San Pablo en el camino a Damasco.

Autor: Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Cronología: 1600.

Estilo: Barroco.

Técnica: Óleo.

Soporte: Lienzo.

Dimensiones: 230 x 175 cm.

Ubicación: Capilla Cesari, Santa Maria del Popolo. Roma.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, conocido como Caravaggio, fue un pintor italiano. Trabajó en Roma, Nápoles, Malta y Sicilia entre 1593 y 1610.

La pintura, *La conversión de San Pablo*, fue realizada entre 1600 y 1601, como ya bien citamos se encuentran en la Capilla Cesari de la Iglesia de Santa María del Popolo en Roma, Italia. Según el Evangelio de Lucas, San Pablo era un judío convencido de su religión, dispuesto a acabar con el cristianismo. Se llamaba antes que Pablo, Saúl, y él mismo fue a Damasco para buscar a todos los cristianos y encarcelarlos. Cuando estuvo a punto de entrar por las puertas de Damasco, un halo de luz que baja del cielo de manera imprevisible, lo deslumbra y arroja al piso. Al caer

por tierra, Saulo fue sorprendido por aquella voz misteriosa: “Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?” Y él dijo: “¿Quién eres, Señor?” Y Él respondió: “Yo soy Jesús a quien tú persigues; levántate, entra en la ciudad, y se te dirá lo que debes hacer”. El relato continúa diciendo: 'Saulo se levantó del suelo, y aunque sus ojos estaban abiertos, no veía nada; y llevándolo por la mano, lo trajeron a Damasco. Y estuvo tres días sin ver, y no comió ni bebió”. (cf Hch 9, 4-9).

En la escena podemos ver tres figuras: un hombre lanzado en el suelo con los brazos levantados y los ojos cerrados, la parte posterior de un caballo (figura que ocupa la mayor parte del lienzo) y una segunda figura de la que apenas vemos su cabeza y piernas.

Para la composición, Caravaggio, renuncia a la “composición frontal tradicional” y coloca dos diagonales correspondientes al cuerpo de caballo, que va de izquierda a derecha, y la del hombre en el suelo, que, por el contrario, va de derecha a izquierda en un marcado escorzo<sup>1</sup>. El tamaño de las figuras es excesivamente grande, de manera que parecen salirse del lienzo. La luz incide de manera violenta desde el ángulo superior izquierdo, sin que se nos permita ver el origen de la misma. Ésta inunda un espacio oscuro que nos es imposible reconocer si tiene lugar en el exterior de noche o en el interior de un espacio.

Esta luz desciende en el cuerpo de Pablo, quien con los brazos en alto y los ojos cerrados parece cegado por la misma. Apenas alumbró la parte posterior del caballo y la cabeza y piernas de la otra figura.

Respecto a la paleta de colores usados, predominan los tonos cálidos como el castaño y ocre del caballo, el naranja de la coraza de Pablo y el rojo de su capa.

Esta manera de iluminar la escena crea unos efectos de contrastes violentos entre las zonas más iluminadas frente a las más oscuras, que será conocido con el nombre de tenebrismo y será una de las características que posteriormente identifican la obra de este pintor.

Su idea era pintar las historias de la biblia como si estuvieran sucediendo en las calles de Roma de su propio tiempo, traduciendo la idea del cristianismo como la religión “de y para los pobres”. Según Gombrich, Caravaggio, debió leer la Biblia una y otra vez y meditar acerca de sus palabras.

---

<sup>1</sup> Representación de una figura situada oblicua o perpendicularmente al plano del papel o lienzo sobre el que se pinta, que se logra acortando sus líneas de acuerdo con las reglas de la perspectiva.

Afirma: “fue uno de los grandes artistas, como Giotto y Durero antes de él, que desearon ver los acontecimientos sagrados ante sus ojos, como si hubieran acaecido en las proximidades de su casa. E hizo todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos parecieran reales y tangibles. Incluso su modo de manejar la luz y la sombra colaboró a este fin; la luz, en sus cuadros, no hace parecer más suaves y graciosos los cuerpos, sino que es dura y casi cegadora en su contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la extraña escena resalte con una inquebrantable honradez que pocos de sus contemporáneos podían apreciar, pero de efectos decisivos sobre los artistas posteriores.”

Es decir, este pintor está lejos de mostrarnos los mantos brillosos y el cielo celeste del manierismo<sup>2</sup> que predominaba en la época.

En sintonía con estas reflexiones, Pier Paolo Pasolini<sup>3</sup> vio en Caravaggio al inventor del espacio profilmico, “inventó todo un mundo para poner delante de su caballete en su estudio nuevos tipos de personas, en sentido social y caracteriológico, nuevos tipos de objetos...” (Pasolini, 1974). Lo ve como aquel que desterró la luz universal y platónica del renacimiento y la cambió por una “luz cotidiana y dramática” (Pasolini, 1974). Pero fundamentalmente lo que Pasolini resalta del trabajo del Caravaggio es lo que denomina diafragma. Se trata de una especie de atmósfera de lámina, flexible, lumínica pero que solo le pertenece a la obra pictórica, no a la realidad, que regula la cantidad de luz que deja pasar, distinta de la luz real y que nos separa de la escena representada. Como si se montara la escena frente al caballete y se representara en la tela, no lo que está frente a él, sino el reflejo de la escena en un espejo. Si Caravaggio inventó tanto los nuevos tipos de personas y de objetos para representar las escenas bíblicas como un nuevo tipo de luz es porque los había visto en la realidad. Pasolini afirma que “se dió cuenta que a su alrededor – excluidos por la ideología cultural vigente desde hacía casi dos siglos - había formas de iluminación lábiles pero absolutas que nunca habían sido reproducidas y, así, cada vez más alejadas de la costumbre y de la norma, habían acabado por resultar escandalosas y se las había suprimido de forma que,

---

<sup>2</sup> El término manierismo es la denominación historiográfica del periodo y estilo artístico que se sitúa convencionalmente en las décadas centrales y finales del siglo xvi (cinquecento, en italiano), como parte última del Renacimiento (es decir, un Bajo Renacimiento).

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini (Bolonía, Emilia-Romaña, 5 de marzo de 1922-Ostia, Lacio, 2 de noviembre de 1975) fue un escritor y director de cine italiano.

hasta Caravaggio, lo más probable es que ni los pintores ni los hombres en general las vieran” (Pasolini,1974).

Ahora bien, esta escena llama la atención no solamente por estas características visuales que venimos relatando, sino también por el modo en que hoy se nos presenta.

En 1975 Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, retoma el modelo del panóptico de Jeremy Bentham (Londres, 1748 -1832) en donde lo conceptualiza para pensar una sociedad vigilada para ser disciplinada.

Jeremy Bentham fue un filósofo, economista, pensador y escritor inglés, padre del utilitarismo. Dedicó su atención al tema de la reforma penitenciaria, elaborando por encargo de Jorge III un modelo de cárcel: el Panopticon. Su nombre viene de la raíz griega “verlo todo” (pan- óptico).

Bentham ideó una cárcel en la cual se vigilara todo desde un punto, sin ser visto. Bastaría una mirada que vigile, y cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, terminaría por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo. Bentham se dio cuenta de que “el panóptico” era una gran invención no sólo útil para una cárcel, sino también para las fábricas. Si bien el modelo de Bentham fue criticado, de alguna forma todas las cárceles, escuelas y fábricas a partir de aquella época se construyeron con el modelo panóptico de vigilancia.<sup>4</sup>

Antes se destrozaba al cuerpo, ahora hay un ojo que lo vigila y lo castiga con la no libertad. *El aparato disciplinario perfecto permitiría con una sola mirada verlo todo permanentemente. Un punto central sería a la vez fuente de luz que iluminara todo, y lugar de convergencia para todo lo que debe ser sabido: ojo perfecto al cual nada se sustrae y centro hacia el cual están vueltas todas las miradas*<sup>5</sup>.

Podríamos decir que la historia de la modernidad es la historia de una modelación de la sensibilidad, de un proceso de refinamiento y disciplinamiento: el concepto de Panóptico de Foucault: “*ojo perfecto al cual nada se sustrae*”<sup>6</sup>.

En la historia de la clase obrera la resistencia del cuerpo individual y colectivo produjo extraordinarios procesos de subjetivación, Foucault las llama “contraconductas”.

---

<sup>4</sup>El panóptico: ; El ojo del poder ; Bentham, Genealogía del poder. Ediciones Endymion; 1er edición 1 Junio 1989

<sup>5</sup> Foucault Michael, Vigilar y castigar. Disciplina, II. LOS MEDIOS DEL BUEN ENCAUZAMIENTO (Pag. 161). Editorial: SIGLO XXI EDITORES. Año:2002

<sup>6</sup> Foucault Michael, Vigilar y castigar. Disciplina, II. LOS MEDIOS DEL BUEN ENCAUZAMIENTO (Pag. 161). Editorial: SIGLO XXI EDITORES. Año:2002

Podemos pensar que una primera instancia los cuerpos de los trabajadores son organizados alrededor de la maquina, una maquina externa. La fabrica era el lugar de sumisión de la clase obrera pero en tanto había un lugar, había un adentro y un afuera.

En este movimiento del adentro y afuera se puede pensar que hay “tiempo libre”, de ocio. Que dio lugar a las formas de cultura obrera.

En esta contemporaneidad ya no hay un afuera, ni corporal, ni espacial, ni temporal del trabajo. Todos somos auto explotados de tiempo completo. Lo que en el lenguaje laboral se llama: flexibilización laboral y precarización laboral, que surge del italiano “precariati”.

Ahora bien, si la economía actual es una fabrica de infelicidad, entonces ¿Qué es la felicidad?

La cuestión de la felicidad no es sólo una cuestión individual, habría que pensarla más bien como una cuestión colectiva, es decir, lo social, el encuentro con un otro. Pero sabemos que la idea de felicidad en esta era neoliberal esta asociada a la riqueza, a la acumulación: nunca es suficiente.

Riqueza significa: acumulación de cosas, apropiación de valor financiero, poder adquisitivo. Pero esta idea de la riqueza ¿no transforma la vida en carencia, en necesidad, en dependencia?

Al problema de la felicidad y de la riqueza se le suma el problema del tiempo.

En este sentido, cabe destacar que Guy Debord fue uno de los primeros en observar que el crecimiento de la industria cultural implicaba una drástica transformación de la economía capitalista. Y que, si el espectáculo ocupaba entonces el nivel de las fuerzas de producción, la lucha de clases debía reconocer de modo urgente la importancia de una batalla contra el entretenimiento.

Debord en su texto de 1967 *La sociedad del espectáculo* (capitulo 1 parrafo 15) anticipa que el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual, el espectáculo como principal productor de capital. Pasamos de la producción de bienes a la producción de imágenes. Lo que hoy se conoce como “semicapitalismo”.<sup>7</sup>

El semicapitalismo está fundamentado esencialmente por una aceleración continua de tiempo productivo. Esto significa que tenemos cada vez menos tiempo para nuestras relaciones, para el

---

<sup>7</sup> ‘Semio-’ se refiere a la palabra semeion, que en griego significa “signo” sino que significa huella.

Se define al capitalismo como semicapitalismo ya que se basa en la informatización del proceso de producción y circulación de signos.

encuentro de un cuerpo con otro cuerpo, ya que lo ocupamos para fines productivos. Incluso hoy en día el tiempo que le dedicamos al divertimento personal está invadido.

Esta sumisión al cien por ciento no es tanto por la contracción del tiempo libre, sino porque el ocio mismo es el lugar de esta sumisión. El espectáculo como un panóptico revertido: somos presos no por ser mirados sino por mirar. No por ser objetos de vigilancia sino por estar sumidos voluntariamente al consumo de información, vigilando.

Es decir, ya no hay una distinción de espacio temporal entre trabajo y ocio. Lo que mas arriba plateábamos como movimiento del adentro y afuera que permitía “otro tiempo”.

La riqueza es tiempo, por consiguiente el problema deriva en qué hacemos con nuestro tiempo.

Es precisamente gracias al sometimiento económico, a la producción de carencia y de necesidad que el capital vuelve esclavo nuestro tiempo.

Esta escena que es un relato de lo mas cotidiano nos permite establecer nexos entre la mirada, la mirada disciplinada, el tiempo, la riqueza y la felicidad.

En este siglo el panóptico se encuentra revertido, es decir, somos presos no por ser mirados sino por mirar: vigilando.

Surge preguntarse: ¿Cuál es la función del ojo?

Cuando Pablo cae del caballo y pierde su vista, cae de golpe y de espalda. Mirando sin ver al cielo, con las manos extendidas, como un gesto que le antecede a lo visible. ¿Se conoce mas por tocar o por ver?

Lo visible es a la vez invisible, ver es también ser ciegos, es decir, hay algo más allá de lo visible mismo. Lo invisible en tanto visible en potencia, como lo muestra Pablo, quien extiende sus manos con la seguridad de que hay algo ahí pero que aun no le es visible. En palabras de Derrida, “la invisible condición de posibilidad”. Es decir, aquel invisible que, escapándose de la mirada, no se limita a ser el no-visible, sino que se configura más bien como *no-visto*, como visibilidad del visible.

Bajo esta perspectiva, para que se nos presente la imagen, lo visible necesita en su interior a lo invisible.

No podemos prescindir de la ceguera, si lo que queremos es ver.

A modo de conclusión se retoman las preguntas ¿ha podido y puede el arte aportar nuevas maneras de historizar el cuerpo? ¿cuáles son los aportes de las prácticas artísticas para reelaborar el concepto de sujeto-cuerpo?

La pregunta por el cuerpo es una de las preguntas más recurrente a lo largo de la historia. Lecturas y relecturas se han hecho alrededor del concepto del cuerpo.

Para Platón el cuerpo era la cárcel del alma. En el cristianismo hay un cuerpo físico para esta vida y un cuerpo espiritual para la vida después de la resurrección. Leonardo da Vinci elabora en uno de sus diarios el Hombre de Vitruvio, para representar el canon de las proporciones humanas. Charles Darwin publica en 1859 "*El origen de las especies*", cuyo libro es considerado uno de los trabajos precursores de la literatura científica y el fundamento de la teoría de la biología evolutiva. En donde afirma que hay "razas favorecidas por la naturaleza" en el proceso de evolución: "la raza blanca". Una de las ideas más dañinas acerca del cuerpo, ya que fue utilizada como justificación para la aniquilación de millones de seres humanos.

Michel Foucault en "*Vigilar y castigar*" retoma el modelo del panóptico en donde lo conceptualiza para pensar una sociedad vigilada para ser disciplinada. Antes se destrozaba al cuerpo, ahora hay un ojo que lo vigila, disciplina y lo castiga con la no libertad. Debord quien anticipa que el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual, el espectáculo como principal productor de capital. Como ya bien citamos, en este siglo el panóptico se encuentra revertido, es decir, somos presos no por ser mirados sino por mirar: vigilando.

A lo largo de la "Historia del Arte" la imagen de cuerpo cumplió un rol fundamental. Represento la belleza, el tiempo, la muerte, el dolor y los cambios de paradigma.

Para los griegos, el cuerpo humano pertenecía a la categoría de obra de arte. Un cuerpo que debía cultivarse para constituirse en objeto bello. Como por ejemplo el Doriforo de Policleto, quien busca representar el ideal de belleza de la época: proporción y armonía.

Luego en los romanos veremos la exaltación de las pasiones en el rostro y en sus cuerpos. Diferencia clave con el arte griego, ya que en sus figuras idealizadas no se mostraba expresión en sus rostros. Es decir, no había un correlato de lo que sucedía en el cuerpo con el rostro.

Cuando en 311 el emperador Constantino estableció la Iglesia cristiana como religión del Estado, entre todos los problemas con los que se vio enfrentado, uno era el de cómo representar estas nuevas ideas y principalmente como diferenciarlas de las anteriores. Muchos de los miembros de

la Iglesia no sabían leer ni escribir, es por eso que las imágenes cumplieron un rol pedagógico. El tema tenía que ser expresado con claridad y sencillez. Todo aquello que pudiera distraer la atención del “sagrado propósito” debía ser omitido.

Es decir, el cuerpo dejó de ser un “descubrimiento”, un interrogativo de cómo representarlo para pasar a contar un relato. Ahora observamos un Dios que rige el Universo con su mano levantada como gesto de bendición y que todo lo ve.

Recién en el Renacimiento los cuerpos van a volver a tener “cuerpo”. Como así también, se va dar un hecho crucial que marcaría el curso de la historia: “el poder cambia de mano”.

Miguel Ángel en la Capilla Sixtina nos muestra a Dios pasándole de mano a mano el poder al Hombre.

A finales de siglo XVIII llegarían los tiempos modernos y con ellos los problemas modernos, o como diría Goya: “el sueño de la razón produce monstruos”.

Entrando en el romanticismo se van empezar a narrar hechos históricos. En donde el cuerpo central es el sujeto. La balsa de la Medusa de Théodore Géricault narra la historia de la fragata “La Medusa” de 1816. Iban 400 personas a bordo y justo frente a la costa de Senegal se hunde. Unos 153 pasajeros se subieron a una balsa improvisada, sin comida ni agua. En medio de la espera por el rescate se asesinaron y se comieron entre ellos. Solo 15 personas sobrevivieron.

Cuando “La Medusa” se empezó a hundir, se reservaron los seis botes salvavidas para los amigos de quien comandaba el barco y dejó al resto, las clases más bajas, con la balsa improvisada. Uno de los barcos salvavidas iba unido a la balsa mediante una soga. Lo que los dividió fue el corte de esta, que realizó el comandante. Abandonando a las personas a la deriva. La diferencia entre la vida y la muerte, eso para Géricault representaba el gesto de corte de soga y metafóricamente las dos francias: hay cuerpos que importan y hay cuerpos que no importan.

La ciencia como protagonista va a marcar el devenir. Una de sus “ramas” va estudiar el conocimiento científico de los cuerpos muertos, que van a servir de “análisis” para aplicar sus ideas a los cuerpos vivos. Desde la sala de autopsias van a llegar las nuevas ideas con un fin claro: destrozando a los cuerpos que molestan.

Como así también, y de manera paralela vamos a ver que ocurre con estos cuerpos atravesados por la industrialización y los nuevos modos de organización del tiempo en ellos.

A mediados siglo XX se comienza a considerar el cuerpo desde su vitalidad. El cuerpo como medio en si, donde se visibilizara conflictos contemporáneos sobre costumbres sociales, de genero y sexualidad.

Es decir, la pregunta por el mirar siempre ha sido una inquietud en las artes visuales. Miramos relatos, pinceladas, colores, puntos, líneas, planos, manchas. Miramos gestos.

Gestos que nos devuelven la pregunta por la implicancia del mirar.

En la pintura de Caravaggio y en el modo en que se nos presenta parecería ser un loop infinito. En donde todos a fin de cuentas estamos cegados, clavados en el piso, mirados por otros, construidos por otros. Con las manos extendidas como San Pablo, esperando ver lo que todavía no podemos ver.

Estamos en un mundo en guerra y dañado. Como bien sabemos las crisis económicas nos exceden a nuestras decisiones. No es algo que se elige sino mas bien de pronto acontecen. En los últimos años estas crisis están sirviendo como disciplinadoras. Abundan discursos donde la felicidad depende de cada quien, produciendo cuerpos individualizados, destrozados, vigilados, anestesiados mercantilizados y endeudados.

En estos tiempos no solamente se busca disciplinar el cuerpo sino también la mirada.

Derrida en su libro *Memoria de ciego* dice, “en el fondo, en el fondo del ojo, este no estaría destinado a ver, sino a llorar” (Derrida, 1991, 143).

Retomando esta idea, podríamos decir que la mirada contiene memoria. La mirada siente, la mirada como fuente de sentimientos.

En las primeras líneas del texto se pregunta a el mismo, “¿Cree usted? Vera, desde el principio de esta entrevista, me resulta difícil seguirlo, sigo escéptico”.

Ver es correr el riesgo. Como todo ciego, se tiene que avanzar, es decir, exponerse. Empujar el espacio, como quien corre el riesgo de caer físicamente. Culmina con esta reflexión: “*el hombre comienza entonces a pensar los ojos. Entre ver y llorar, entreveé la diferencia, la guarda en la memoria, y es el velo de llantos, hasta que al fin y de los “mismos ojos”, “las lagrimas ven”.*”

Ahora si, para finalizar, podríamos decir que la memoria y el tiempo no son lineales. Es decir, la vida no es una trayecto recto que empieza con la vida y termina con la muerte. Nos habitan los tiempos que hemos vivido, las experiencias.

Habría que pensar al tiempo como un magma en donde estamos metidos. Y a la memoria no solamente como “algo que habla solamente del pasado”, sino mas bien como algo que se imprime en nuestros cuerpos. Tomando la forma de pequeñas marcas en las pupilas de los ojos, las cuales nos hacen ver y sentir de manera particular.

Los relatos, los dibujos hablan por si mismo. Escribo, dibujo con mis manos, con mi cuerpo y a medida que escribo-dibujo las palabras e imágenes surgen. Yo saco por mi cuerpo y por mis ojos vuelve.

### **Bibliografía**

- Debord, G. (2004). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Derrida, J (2018). *Memorias de ciego. Del autorretrato y otras ruinas*. Colombia: Uniandes.
- Foucault, M (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: SIGLO XXI.
- Gombrich, E. H. (2008). *La historia del arte*. Londres: Phaidon.
- Pasolini, P. P. «La luce di Caravaggio», escrito inédito de 1974, editado ahora en Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte, tomo II, Milán, Meridiani Mondadori, 1999

### **Fuente visual**

Caravaggio, *La Conversión de San Pablo camino a Damasco* (1600). Oleo sobre lienzo. 230 cm × 175 cm. Santa María del Popolo, Roma, Italia.