

MARCO MARINI

LA DEPRIVAZIONE VISIVA COME PRATICA SPERIMENTALE

Abstract

Attraverso il disegno in deprivazione visiva è possibile generare un repertorio di segni svincolato dal controllo visivo.

Con questa strategia si garantisce una rappresentazione più spontanea e non stereotipa rispetto al disegno convenzionale.

Ogni risultato è unico e irripetibile. L'articolo espone dettagliatamente l'evento sperimentale organizzato e condotto in collaborazione con gli studenti della Facultad de Bellas Artes della Universidad Complutense de Madrid nell'anno 2008, raccogliendo un campione vario e articolato di esperienze.

La deprivazione visiva nel '900 è stata adottata a vario titolo da artisti, insegnanti, pedagogisti e scienziati.

Concentrandoci sugli esiti artistici, gli scopi si differenziano tra: apprendimento tecnico/formale, espressionismo ispirato e pratica artistica sperimentale.

Se ne sono serviti per raggiungere il primo scopo Matisse e Miró: entrambi si accostarono a tale pratica nel tentativo di ottenere un tratto più fluido e "vibrante" (Matisse) e a fronte di una percezione più tattile e scultorea del disegno (Miró).¹

Il secondo scopo è stato perseguito da: De Kooning, Cy Twombly, F. Kline, E. Kelly, E. Mattiacci e R. Morris, ma tra loro solo Morris tenta un primitivo approccio sperimentale attraverso una serie di istruzioni basilari da eseguire in deprivazione visiva, cui seguivano valutazioni inerenti gli errori generati.²

Il terzo tipo di approccio, più sperimentale e con teorie estetiche più complesse vede coinvolti H. Richter, Giovanni Di Stefano, V. Acconci e i Forgotten Sculptors.³ Osservando più da vicino le operazioni artistiche di quest'ultimo gruppo, l'attenzione cade principalmente sull'opera di Giovanni Di Stefano e sulla teoria estetica cui fa riferimento: l'Eventualismo.⁴ Negli esperimenti di Di Stefano la cecità viene attuata spostando l'attenzione sul pubblico e sulla stretta relazione con l'opera stimolo.

Questo tipo di approccio in Di Stefano si concretizza con la creazione di set sperimentali in cui egli stesso o lo spettatore agisce in deprivazione visiva,

attuando compiti apparentemente banali, come per le superfici campite di nero.

La deprivazione visiva ha a che fare con la perdita del controllo visivo, con il risultato di veder crollare tutte le certezze affidate comunemente alla vista (senso giudicato spesso dominante),⁵ tutto ciò contribuisce a spostare l'attenzione dell'esecutore del compito sui propri movimenti e quindi sull'esperienza tattile. Tali meccanismi intaccano la percezione reale di ciò che viene fatto evidenziando i limiti percettivi di ognuno di noi: un comportamento spontaneo e non falsato da eventuali decisioni coscienti. La spontaneità risiede infatti in un atteggiamento non cosciente, in reazioni inusuali e inaspettate o quantomeno *non pre-ordinate*.

Per garantire quindi un risultato *spontaneo*, sarà sufficiente anteporre degli *ostacoli* che consentano di modificare inconsciamente il proprio comportamento abituale e aggirare la *sfera razionale*: è il caso della deprivazione visiva.

È importante prendere atto che nella vita quotidiana esistono *schemi* attraverso cui l'uomo percepisce la realtà e che si perfezionano e si adattano continuamente durante tutto l'arco della vita. Tali schemi sono attuati in modo automatico in qualsiasi relazione e costituiscono il nostro carattere e la nostra personalità.⁶

Attraverso la deprivazione visiva è quindi possibile aggirare tali schemi e fornire un *punto di vista* più autentico sulla manifestazione di strategie operative non controllate dall'occhio, quindi più spontanee e *naturali*. È possibile inoltre conoscere meglio ciò che caratterizza la nostra relazione con la realtà attraverso il tatto e soprattutto come varia la percezione del nostro corpo quando la vista non può controllare i nostri movimenti.

In "Memorie di cieco" di Derrida si attraversa uno snodo cruciale: l'impossibilità di poter osservare il *tracciarsi del tratto* perché si è *accecati*.⁷ Ma accecati da cosa? Ciò che attuiamo nel momento del disegnare è una *volontà*, la stessa che ci spinge a perseguire il risultato che desideriamo. Pertanto siamo guidati *a priori* nella realizzazione di un disegno o di qualsiasi altra azione sotto il controllo della vista. Cosa accade quando però queste azioni si eseguono senza poter controllare visivamente ciò che si fa? Spostando l'attenzione su indagini di natura psicofisiologica, sul finire dell'Ottocento Alfred Goldscheider e James Baldwin condussero rispettivamente ricerche incentrate sulla manifestazione dei processi cognitivi attraverso il disegno o la scrittura, il primo utilizzando lo *sfigmografo*, strumento per la registrazione di curve che analizzassero le variazioni di movimento, pulsazione e altro, connessi all'uso della mano nello scrivere, il secondo

studiando l'evoluzione dei disegni eseguiti dalla figlia dal decimo mese di vita in poi. Baldwin eseguiva dei disegni, che poi la figlia piccola doveva copiare, ad intervalli di tempo regolari e soprattutto non rendendo mai il disegno abbastanza semplice per la comprensione della figlia, in questo modo ipotizzava di poter mostrare il movimento atto allo scopo di riprodurre una figura come uno strumento di trascrizione.⁸

METODO

L'esperimento è stato condotto presso la Facultad de Bellas Artes della Universidad Complutense de Madrid.

Il set sperimentale si componeva di: una scatola orizzontale di cm. 50x30x50 con una apertura nella parte frontale coperta da una tendina nera; un foglio di cm. 33x33 collocato orizzontalmente dentro la scatola; una matita; un'immagine-stimolo da ritrarre, posta frontalmente (Fig. 1); una telecamera per riprendere l'esperimento.

All'esperimento hanno partecipato 72 persone (27 maschi e 45 femmine) di età compresa tra i 18 e i 57 anni.

Ogni partecipante doveva rispettare le seguenti istruzioni:

- 1) guarda la foto;
- 2) dentro la scatola c'è un foglio di cm. 33x33;
- 3) prendi la matita e disegna il ritratto della foto senza guardare quello che stai facendo;
- 4) quando pensi di aver terminato togli la mano e posa la matita.

IPOTESI SPERIMENTALE

L'ipotesi sperimentale prevedeva:

- a) una notevole differenza tra i risultati e l'immagine stimolo;
- b) un lasso di tempo nella realizzazione non superiore a 3 minuti;
- c) una tendenza al disegno stereotipo in quelli eseguiti nei tempi più rapidi.

ANALISI

La tabella seguente sintetizza i dati raccolti

In generale sono state adottate strategie operative diverse da persona a persona, che hanno generato una costellazione di disegni molto particolari e complessi.

Il tempo di esecuzione massimo è 4'42'' (Fig. 2) mentre quello minimo è 14'' (Fig. 3). Nel primo caso, il disegno è ricco di particolari e ha valicato i limiti del foglio, nell'altro si è proceduto per segni rapidi e semplici, senza addentrarsi nei particolari.

Pur essendo 4'42'' il tempo massimo impiegato, dai dati raccolti si evince che in una condizione simile la tendenza è tenersi inconsciamente al di sotto dei 3', e si nota inoltre che la maggioranza dei disegni sono stati eseguiti tra 1' e 1'59'', con un picco massimo compreso tra 1'08'' e 1'16''.

Procedendo in un rapido excursus degli elaborati più significativi in Tav. 3 (Fig. 4), si nota un'esecuzione rapida ed intuitiva con assenza dei particolari fisiognomici e l'immagine di riferimento risulta difficilmente riconoscibile; questo metodo si riscontra a vario modo in altri disegni, che ricadono nel lasso di tempo compreso tra 2' e 2'59''.

In Tav. 10 (Fig. 5) si fa ricorso ai limiti del foglio per la realizzazione del contorno e dei singoli particolari (occhi, naso e bocca), il tempo impiegato (1') è stato concentrato nell'individuazione dello spazio ove eseguire il disegno, invece che nell'atto del disegnare vero e proprio.

Analizzando un altro disegno con lo stesso tempo di esecuzione, il risultato è decisamente opposto (Tav. 24, Fig. 6): una linea continua che ripropone i lineamenti del soggetto ritratto, producendo un effetto "topografico" alquanto realistico.

In altri casi si sono verificati comportamenti "anomali" rispetto al compito proposto: l'uso dello sfumato eseguito con le dita (Tav. 49, Fig. 7), pressoché inattuabile nel modo canonico in un ritratto alla cieca; la creazione di assi di simmetria per la costruzione del volto, elementi inutili poiché non relazionabili con dati visivi oggettivi; la realizzazione di un disegno sulla parete di fondo della scatola anziché sul foglio posizionato orizzontalmente e non verticalmente. Quest'ultimo avvenimento in particolare è da attribuire alla mancata comprensione delle istruzioni o ad uno spaesamento momentaneo subito dal soggetto sperimentale.

In diverse occasioni si è creato uno slittamento del disegno, che ha dato vita a volti con particolari disegnati all'esterno del contorno del viso oppure concentrati tutti al suo interno, creando un disordine visivo molto forte.

Tendenzialmente più tempo si impiega nel disegno, più diventa insostenibile lo stato di "cecità".

Spesso il momento d'arresto coincideva con l'incapacità di saper continuare il disegno per paura di sbagliare o perché incapaci di ricordare, di richiamare alla memoria cosa si sta facendo solo attraverso il tatto. Il tempo di esecuzione, infatti, incide notevolmente sulla memoria percettiva dei soggetti, impedendo, in alcuni casi, di ricordare gli elementi già disegnati e, in altri, spingendo alla descrizione minuziosa del particolare, perdendo così ogni riferimento mnemonico e spaziale con il resto del disegno. Ad un tempo di esecuzione inferiore ad 1' corrispondeva una struttura del disegno più semplificata, mentre con l'aumentare del tempo la complessità tendeva ad essere predominante.

Grazie ai commenti dei partecipanti, è stato appurato che per alcuni di loro l'osservazione della foto era fuorviante ai fini del disegno, in quanto si protendeva all'esecuzione ad occhi chiusi o si distoglieva lo sguardo dall'immagine.

CONCLUSIONI

In definitiva, l'esperimento ha mostrato un ampio spettro di risultati, che hanno generato numerose interpretazioni o deviazioni dall'immagine-stimolo.

È stato stabilito, per il tipo di immagine-stimolo usata, un tempo limite di esecuzione pari a 3'.

I disegni tendono alla semplificazione estrema nei tempi brevissimi e una complessità maggiore nei tempi assai più lunghi. Ovviamente tali aspetti sono soggetti ad oscillazioni determinate anche dalla concentrazione del fruitore.

Come è stato osservato per i processi cognitivi del cervello, creando un impedimento si può aggirare la comprensione logico/analitica dell'emisfero sinistro, in favore di una percezione più analogico/intuitiva attraverso il destro. Questo stratagemma permette una risposta più spontanea, istintiva e meno razionale.

Nell'esecuzione del disegno è solito concentrare l'attenzione su alcuni elementi particolari dell'immagine, che ne facilitano la restituzione grafica o quantomeno la riconoscibilità. L'esperimento, pur nella sua semplicità apparente, ha spinto i partecipanti ad eleggere una propria personale soluzione per annullare l'impedimento visivo; ognuno si è relazionato al disegno secondo una propria strategia, la quale fa emergere particolari della propria personalità in relazione a *situazioni d'emergenza*. Attraverso il disegno in deprivazione visiva è possibile inoltre accedere ad un repertorio di segni svincolato dal controllo visivo, pertanto più indicato a descrivere il movimento naturale che si compie nel tentativo di ritrarre un volto: dal momento che l'occhio anticipa involontariamente le decisioni legate al movimento, il risultato sarà sempre un prodotto precedente all'azione stessa di disegnare, mentre in questa circostanza si procede per un ragionamento che parte dall'azione stessa nel suo svolgimento, che risulta più vera e spontanea.

NOTE

¹ Fourcade Dominique (a cura di), Henri Matisse. *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Editorial Debate, 1993; Dupin, Jacques, *Joan Mirò. Life and Work*, New York, Harry N. Abrams, 1962; Gimferrer, Pere, *Mirò y su Mundo*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1978.

² Barthes Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gesto, voces*, Barcellona, Paidós, 2002; Bois, Yve-Alain, *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948/1955*, Harvard University Press Art Museum Winterthur, Harvard, 1999; Criqui, Jean-Pierre, *Blind Time Drawings 1973 – 2000*, Gottingen, Steidl, 2005; Criqui, Jean-Pierre, *Disegnare dalla tenebra: I Blind Time di Robert Morris*, testo a supporto della mostra di Robert Morris presso il Museo Pecci di Prato, 2005; Schiff, Richard, "With Closed Eyes: De Kooning's Twist", *Master Drawings*, 40, Hamburg, Heigener, 2002, pp. 73/88; Varnedoe, Kirk, *Cy Twombly: a Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1994; Zevi, Adachiara (a cura di), *Kline*, Milano, Electa, 1987.

³ Christov-Bakargiev, Carolyn, "Arte cieca e deprivazione visiva" in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, IV, 6/7, Roma, Jartrakor, 1982; Di Stefano Giovanni, *Esperimenti di Pittura Cieca con Cerchi*, comunicazione letta il 13 giugno 2000 al convegno Relazioni Scientifiche del laboratorio sperimentale di Psicologia dell'Arte, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; per la performance dei Forgotten Sculptors si veda: www.forgottensculptors.blogspot.it e www.blogger.com/comment.g?blogID=5346916114503640125&postID=7978253624406075572

⁴ Nata sul finire degli anni '70 grazie a Sergio Lombardo, la teoria Eventualista si basa su sette concetti chiave che ne riassumono la metodologia scientifica: Minimalità, Astinenza espressiva, Strutturalità, Interazione, Eventualità, Spontaneità e Profondità. L'Eventualismo ha generato una nuova concezione di arte, allo scopo di sondare le reazioni comportamentali dello spettatore ad un dato stimolo estetico (manifestazione concreta di fruizione da parte del pubblico). Per una lettura più approfondita sull'Eventualismo si veda: www.sergiolombardo.it; A.A. V.V., *Rivista di Psicologia dell'arte*, Jartrakor, Roma, 1979-2012; Ferraris, Paola, *Psicologia e Arte dell'Evento*, Roma, Gangemi Editore, luglio 2004; Mirolla Miriam, "Eventualismo. La teoria delle differenze", *Arte in scena/Studio Bocchi*, Roma, 1996.

⁵ Mazzeo, Marco, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet, 2005; Arnheim, Rudolf, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 346; Watzlawick, Paul, *Il linguaggio del cambiamento*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 28-29.

⁶ Kelly, George, *La psicologia dei costrutti personali*, Milano, Cortina Raffaello, 2004.

⁷ Derrida, Jacques, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003, p. 165.

⁸ Wittmann, Barbara, "Disegnare alla cieca. Psicofisiologia di una tecnica culturale attorno al 1900" in *Annali 2007/III*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; Marey, Etienne-Jules, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales*, Paris, 1878.



Giovanni Di Stefano, Esperimento di pittura cieca con cerchio, Centro Studi Jartrakor, Roma, 1984



Immagine set sperimentale, still-frame da video

TAVOLE	SESSO	ETÀ	TEMPO
Tav. 1	M	23	2' 54"
Tav. 2	F	26	00' 37"
Tav. 3	M	23	2' 03"
Tav. 4	M	25	00' 20"
Tav. 5	M	22	2' 00"
Tav. 6	F	26	1' 42"
Tav. 7	F	50	00' 43"
Tav. 8	F	22	00' 29"
Tav. 9	F	57	00' 47"
Tav. 10	M	23	1' 00"
Tav. 11	F	22	00' 45"
Tav. 12	F	26	1' 02"
Tav. 13	F	23	00' 34"
Tav. 14	F	37	2' 16"
Tav. 15	F	20	1' 09"
Tav. 16	M	25	2' 40"
Tav. 17	M	22	1' 09"
Tav. 18	M	23	2' 48"
Tav. 19	F	48	00' 41"
Tav. 20	F	22	1' 51"
Tav. 21	F	22	1' 11"
Tav. 22	F	37	1' 43"
Tav. 23	F	22	1' 48"
Tav. 24	M	26	1' 00"
Tav. 25	F	26	1' 08"
Tav. 26	F	21	00' 50"
Tav. 27	F	18	00' 57"
Tav. 28	F	21	00' 53"
Tav. 29	F	18	2' 21"
Tav. 30	F	18	1' 11"
Tav. 31	M	23	2' 29"
Tav. 32	F	20	2' 44"
Tav. 33	M	20	2' 54"
Tav. 34	M	18	3' 00"
Tav. 35	F	24	00' 45"
Tav. 36	M	28	00' 41"
Tav. 37	M	23	1' 14"
Tav. 38	F	22	1' 13"
Tav. 39	M	21	1' 22"
Tav. 40	M	21	1' 58"
Tav. 41	F	24	1' 59"
Tav. 42	M	32	2' 05"
Tav. 43	F	21	2' 57"
Tav. 44	F	28	1' 04"
Tav. 45	F	21	1' 12"
Tav. 46	F	26	00' 30"
Tav. 47	F	19	2' 03"
Tav. 48	F	18	1' 13"
Tav. 49	F	22	1' 34"
Tav. 50	F	20	1' 04"
Tav. 51	F	20	1' 22"
Tav. 52	F	20	00' 14"
Tav. 53	F	20	00' 24"
Tav. 54	F	21	00' 27"
Tav. 55	M	23	1' 14"
Tav. 56	M	34	00' 40"
Tav. 57	F	21	1' 35"
Tav. 58	F	21	2' 02"
Tav. 59	M	23	1' 40"
Tav. 60	F	24	1' 38"
Tav. 61	F	18	1' 16"
Tav. 62	M	18	00' 40"
Tav. 63	M	18	1' 12"
Tav. 64	M	18	1' 45"
Tav. 65	F	27	1' 11"
Tav. 66	M	22	1' 12"
Tav. 67	F	20	1' 01"
Tav. 68	M	20	00' 46"
Tav. 69	F	25	1' 28"
Tav. 70	M	23	4' 42"
Tav. 71	M	21	1' 40"
Tav. 72	F	23	1' 15"



Fig. 1
Immagine stimolo, foto di Antonio Bueno Thomas



Fig. 4 / Cesar Carrion
Tav. 03 / M / 23 anni / 2m 03sec

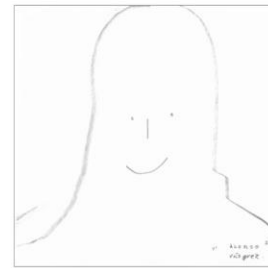


Fig. 5 / Alonso Vazquez
Tav. 10 / M / 23 anni / 1m



Fig. 2 / Miguel Sanz Rivas
Tav. 70 / M / 23 anni / 4m 42sec



Fig. 3 / Ana Ramos Aguayo
Tav. 52 / F / 20 anni / 14sec.



Fig. 6 / Erick Miraval
Tav. 24 / M / 26 anni - 1m



Fig. 7 / Laura Rios
Tav. 49 / F / 22 anni / 1m 34sec