

Lo Hegemónico en la Oscuridad. Una mirada desde el proceso de obra¹

Maricel Gómez de la Errechea Cohas

RESUMEN: Este artículo se concentra en reflexiones teóricas surgidas a partir de la experiencia artística “Galería de relieves escultóricos para personas ciegas”, cuyo planteamiento central es que la práctica artística, no solo sugiere las técnicas o medios que un artista usa para crear arte, sino más bien, articula una aproximación conceptual, por medio de la cual es posible develar formas de hegemonía – en este caso en oscuridad – , que absolutizan discursos e imaginarios en las artes plásticas-visuales. Para ello se indagan cuatro líneas de análisis: la preponderancia de algunos sentidos por sobre otros, o sea, los estados de marginalidad entre estos; la colonización estética solapada del imaginario táctil — y visual—; la obra en los sentidos como posibilidad y apertura; finalmente, los reduccionismos de la dominación presentes en el espacio público para la diversidad.

PALABRAS CLAVES: Sentidos; hegemonía, colonización, prácticas artísticas.

ABSTRACT: This article focuses on theoretical considerations arising from artistic experience “Gallery sculptural reliefs for the blind”, whose central idea is that artistic practice, not only suggests the techniques or devices that an artist uses to create art, but more well, articulates a conceptual approach, through which it is possible to uncover forms of hegemony - in this case in darkness, that absolutist discourses and imagination in the arts-visual. This will investigate three lines of analysis: the dominance of some over others or sense of marginalization among these states, the colonization of the imaginary overlapping aesthetic

1 Este artículo fue realizado bajo el alero del proyecto de investigación FONDECYT N° 1110469, “Des-encuentro intercultural en la cotidianidad: Conflicto y violencia”.

touch-and-visual, the work on the senses as a possibility and openness eventually reductionism of domination present in the public space for diversity.

KEY WORDS: Senses; hegemony, colonization, artistic practices.
Introducción.

Así como se nos enseña a ver, a un ciego se le enseña a tocar. Aprendemos mirando las formas por asociación visual y observando elementos del entorno, de donde surgen las estrategias para interpretar lo percibido.

Un ciego aprende armando conceptos de los objetos que están en su entorno, reconoce las formas y estructuras de los mismos a través del tacto. Sin embargo, no se trata de quedarse en la instrumentalización manual, sino más bien, aproximarse a la experiencia estética desde las formas que un ciego puede tener en el reconocimiento cotidiano de su entorno. Estructuras, líneas, texturas, etc. adquieren una relevancia en la construcción de sus propias significaciones.

Sobre estas consideraciones, surge la preponderancia de la práctica artística, que interpela el rol de las artes en las oportunidades que un ciego tiene en la cotidianidad para vincularse activamente a la experiencia estética. Si bien en nuestro medio nacional e internacional se han articulado iniciativas interesantes en este ámbito², la ausencia de espacios y soportes materiales para una inclusión³ aún son escasos y esporádicos, aspecto que adquiere una doble problematización cuando se trata de la difusión del imaginario de producciones plásticas-visuales de artistas nacionales.

2 Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (Argentina); MALBA, Museo de Artes Latinoamericano (Argentina); Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid); Alianza Fundación Luz, Colegio Santa Lucía, GAM y el proyecto Ágora (Fondo I.D.E.A. Negocios inclusivos de FOSIS en Chile), entre otras.

3 Se alude al término “inclusión” porque es un concepto más amplio, pues busca que todas las personas independiente de las condiciones individuales, sociales y culturales tengan un acceso a la participación social, mientras que el término “integración” está basado en un principio de –normalización– es decir, en un derecho que tienen todas las personas y en especial los discapacitados –a integrarse– a todas las actividades que comparten con –ciudadanos normales–, como lo son educación, ocio, cultura, etc.

En este contexto, una de las iniciativas que recoge esta problemática antes mencionada, es el trabajo de investigación llamado “Galería de relieves escultóricos para personas ciegas”⁴, en cuyo proceso de producción de obra se buscó establecer un – diálogo plástico de tipo experimental entre el grabado y el lenguaje escultórico⁵, en donde se consideraron como referentes plásticos para su realización, la obra de 18 artistas grabadores, pertenecientes a la colección que resguarda el Fondo de las Artes⁶ de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso, entre los que se encuentran: Carlos Hermosilla (1940), Eduardo Martínez Bonati (1957), Marina Pinto (1955), Lucy Lortsh (1957), Sergio Rojas (1960), José Balmes (1977), Hans Soyka (Indeter.), Lucy Lafuente (1993), Pilar Domínguez (1994), Guillermo Frommer (1998), Jaime Cruz (1999), José Basso (2005), Santos Chavez (1999), Víctor Maturana (1996), Beatriz Leyton (1994), Jorge Martínez (2000), Claudia Cataldo (2002), Gloria Fierro (2004).

-
- 4 Proyecto que realicé como escultora, con financiamiento Institucional (CREART N° 03/2009) de la Dirección de Investigación de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. Obra experimental que consistió en la producción de dos soportes ergonómicos en madera de forma hexagonal, que alberga la traducción táctil de las obras en metal fundido, de una selección de artistas grabadores pertenecientes al Fondo de las Artes de esta casa de estudios, y que en cada muestra es acompañado por los grabados originales, es decir, en un mismo espacio acontece la misma muestra, pero utilizando sentidos distintos por las diversas audiencias. Este trabajo escultórico fue donado con fines de difusión y extensión a esta casa de estudios, y su itinerancia oficial comenzó en el año 2010 y ha continuado ininterrumpidamente hasta el presente.
 - 5 Los primeros acercamientos a esta línea de investigación se realizaron entre el grabado y escultura, tienen antecedentes en el proyecto institucional de la Universidad de Playa Ancha, llamado “Matrices para Carlos Hermosilla” (CREART N°03/2008), donde se profundiza plásticamente la obra de este artista y las conexiones con la escultura a partir de materiales tradicionales y experimentales.
 - 6 Su labor principal es la preservación, conservación y difusión del patrimonio artístico cultural, en especial de las Artes Visuales, que se ha ido conformando gracias a donaciones y comodatos de connotados artistas visuales chilenos y extranjeros. En la actualidad posee una colección cercana a las 13.000 obras las que se agrupan en una serie de subfondos, de acuerdo a sus particulares categorías estéticas, soportes (material) y técnicas de expresión, como: grabados, esculturas, pintura, cerámica y matrices (cobre, metal, madera, linóleo, entre otros). De estas miles de obras, a lo menos 8.000 corresponden a grabados, y un número importante de grabadores chilenos desde 1939 a la fecha. El fondo de las artes y estudios patrimoniales, por sus especiales características, se ha transformado en el centro más relevante del grabado en Chile y en Latinoamérica, lo que lo convierte en un gran potencial de desarrollo cultural para Chile. fuente: http://sitios.upla.cl/fondo_artes/

Desde entonces, la tarea principal ha estado sustentada en el potencial que conllevan las prácticas artísticas y educativas anti-hegemónicas en la construcción de conocimiento desde los sentidos y el acercamiento a una experiencia estética que posibilita el diálogo entre audiencias diversas, el cual ya tiene a su haber en esta experiencia, tocar la obra de artistas grabadores nacionales.

A partir de esta iniciativa, el artículo desarrolla reflexiones teóricas surgidas del proceso de creación y difusión de este trabajo. Se plantea que cuando se habla de práctica artística, no solo sugiere las técnicas o medios que un artista usa para crear arte, sino fundamentalmente, articula una aproximación conceptual⁷ mediante la cual es posible develar formas de hegemonía ejercidas— en este caso en oscuridad—, que absolutizan discursos e imaginarios a partir de condicionamientos que ejerce nuestra visualidad y conceptualizaciones sobre los sentidos al interior de una cultura, las cuales se hacen extensivas a otras formas de percepción en el espacio público.

Para ello, las lecturas realizadas en este sentido se desarrollan en cuatro puntos: la primera, abordará el influjo de la mirada occidental y la imposición en el proceso de construcción de sus propias representaciones, aspecto que develaría estados de marginalidad en los sentidos, donde hay predominancia de unos sobre otros; en una segunda, cuestiona el imaginario táctil a los cuales tienen acceso los ciegos usualmente y donde predomina un repertorio plástico de carácter eurocéntrico, aspecto que favorecería una colonización solapada del imaginario táctil — y visual —; en tercera instancia, las categorizaciones hegemónicas, que obstaculizan y disciplinan las prácticas artísticas al momento de considerar la obra como posibilidad y apertura, para finalmente, abordar reduccionismos de la dominación presentes en las formas de conceptualización en el uso del espacio público para la diversidad.

7 Cabe señalar que en los procesos de producción de obra, siempre estuvieron presentes las discusiones estético- táctiles emanadas de las sucesivas sesiones de trabajo en la construcción de relieves con ciegos, solo cuando se llegaba a un consenso de edades, géneros y apreciación táctil, se daba por terminada una traducción plástica.

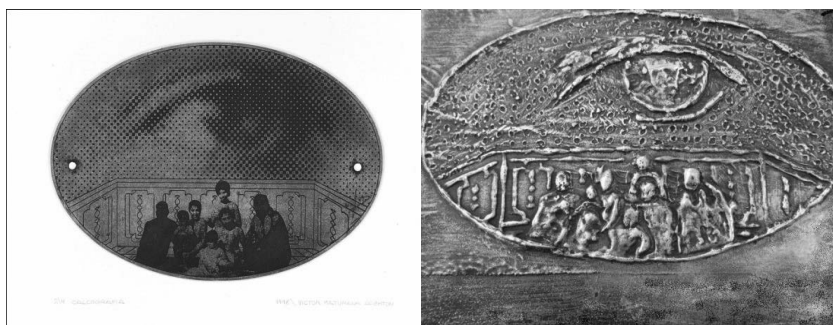


Figura 1. Grabado “sin título” (1996). Víctor Maturana. y Fundición metal patinado. 22 x 28 (derecha).

Estados de marginalidad en los sentidos

En el proceso de creación del proyecto “Galería de relieves escultóricos para personas ciegas”, se hizo evidente la preponderancia de unos sentidos por sobre otros, construcción ideológica que revela jerarquizaciones internas y las conceptualizaciones modernas del cuerpo⁸.

En este sentido, la modernidad, caracterizada por un paradigma social del ser dominado por la cientificidad, tecnocracia, racionalización y maquinización, ha producido un enfoque del individuo parcelado, cuestión que refuerza una concepción anatómica moderna del cuerpo, el cual ya no es más persona unitaria, sino más bien, es un cuerpo separable, finito, reemplazable, factible de convertirse en despojos del cadáver, es decir, el hombre deviene así en universo mutilado, en una fractura ontológica (Bretón, 1995). Así, el cuerpo se vuelve solo un conjunto de piezas o formas que pertenecen y están subordinadas al hombre, pero que no necesariamente son el hombre. Por su parte, Foucault (1998) revela una dimensión de relaciones de poder y dominación sobre una corporalidad desmembrada, subordinada a minuciosos dispositivos disciplinarios que la penetran y determinan, haciéndose extensivo a formas y prácticas sociales.

8 Para la revisión completa de la categoría cuerpo, véase *Historia del Cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, es la tercera y última parte de enciclopedia del cuerpo que compilaron Corbin, Courtine y Vigarello. Editorial Taurus.

Los sentidos, tan preponderantes en el desarrollo de las facultades humanas: físicas, cognitivas y socio–afectivas, no han escapado a la máquina demolidora de la fragmentación. Es precisamente en esta condición desintegradora que se han instalado formas de conceptualizaciones de los sentidos, donde la mirada ha tenido un sitio de dominio. Al respecto, Martin Jay pone énfasis en que el proyecto moderno se llevó a cabo de manera efectiva mediante el privilegio de lo visual⁹, constitutivo de maneras o modos de conceptualización de la mirada¹⁰, y que en los procesos históricos fueron determinantes en la construcción de subjetividades en los imaginarios sociales.

La categorización del ver, recoge el paradigma visual de la cultura occidental, constituido sobre esta base de una inferiorización y subordinación de los demás sentidos, relegándolos a un lugar periférico en las construcciones de sentido¹¹. Esta matriz dominante plantea la intromisión de un –locus de la percepción– que se manifiesta en una lógica de exclusión y disciplinamiento de estos, presente desde Aristóteles¹²(1998) hasta nuestros días. El ejemplo paradigmático, se puede encontrar en Hegel

9 Este autor describe en *Los Regímenes escópicos de la modernidad*, como tres maneras de mirar básicas de la era moderna: el perspectivismo cartesiano, el descriptivo (que floreció en el arte de los Países Bajos en el siglo XII) y el barroco (lo que Christine Gluksman entiende como *la folie du voir*).

10 Jay, centra su atención para conocer las conceptualizaciones, observando en qué lugar y formas tiene la mirada en las distintas tradiciones epistemológicas, es decir, en los vínculos entre visión y punto de vista (punto de cartesiano o múltiple), entre visión y poder (visibilidad y control), entre visión y espectáculo (puesta en escena, máscara, ficcionalización), entre visión y oído (fugacidad o memoria, reflexión, conocimiento).

11 Mignolo (2010) plantea desde una postura decolonial, que los discursos provenientes de la estética tuvieron un efecto cristizador de dichas jerarquizaciones de los sentidos, plantea que la palabra –Aisthesis– es la habilidad de percibir por los sentidos, pero que a partir del siglo XVII, este concepto se restringe, para posteriormente significar “sensación de lo bello”. Momento en que nace la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica. Mignolo sitúa dicha “autonomía del arte” (s. XVIII), como el momento exacto de –apropiación– de las prácticas artísticas y la consolidación de una dimensión exclusiva y excluyente de la estética (eurocéntrica), materializada en taxonomías y genealogías de las artes.

12 En la visión aristotélica, los sentidos requerían de un medio de transmisión entre el objeto sensible y el órgano sensorial, es decir, la vista, el oído y el olfato perciben a través de un medio (luz, aire, agua). Mientras que en el otro extremo, la relación entre el gusto y su objeto se da por contacto inmediato. Una posición intermedia era la del tacto, que percibe los objetos tangibles, no influidos por el medio, sino a la vez que el medio, que en este caso es la carne.

(1989), quien hace una clasificación entre sentidos espirituales (elevados) como el oído y la vista, y otros materiales (subordinados), tacto, olfato y gusto. Este consideraba que:

lo sensible en la obra de arte es a su vez algo ideal, que sin embargo, no siendo lo ideal del pensamiento, se da todavía externamente como cosa. Por eso lo sensible del arte se refiere solamente a los dos sentidos teóricos, el de la vista y el del oído, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del disfrute artístico (Hegel, 1989:40).

Subordinación de las facultades sensibles que significó una intradiscriminación, por considerar unos sentidos más epistemológicos que otros, anulando el potencial de los sentidos subordinados. Este aspecto, inclusive, es posible rastrearlo bajo el término “Bellas Artes”, se hace una intradiscriminación basada en una concepción eurocentrada que se plantea entre “artes superiores” —arquitectura, escultura, pintura, música, teatro y danza— por ser las que se pueden gozar por medio de los sentidos superiores —vista y oído—, y las “artes menores” que impresionan en los sentidos menores, es decir, gusto, olfato y tacto, donde tendrían cabida las expresiones populares, la artesanía, etc. (Martín-Vega, 2005). Discursos que se formalizaron a través de las diversas matrices ideológicas y preservaron en los sistemas formales de educación (Bourdieu, 1987).

A partir de esta conformación monocultural, se han absolutizado diversas construcciones culturales y variadas representaciones o cosmovisiones, que establecen valoraciones y usos diversos de los sentidos al interior de una cultura. Es así como el indígena en América vivencia sus percepciones desplazadas a otros sentidos, imprimiéndoles igual o mayor importancia que el mirar. Para ellos, el uso del oído construye además de cosmovisiones, cosmoaudiciones. Lo que plantea una apertura y diferencia en la concepción de las facultades humanas alineadas con la naturaleza y que se expresan en los actos ancestrales y rituales (Cáceres, 1983). Se trata de valoraciones que se pueden hacer extensivas a oriente, donde las percepciones táctiles, olfativas y gustativas tienen un papel más igualitario respecto de la vista, como en el Zen que concibe que se puede experimentar el sufrimiento o placer por los ojos, los oídos, nariz, lengua o el cuerpo en general (Tetsugen, 1990). En otras palabras, se trata de percepciones e interpretaciones de acciones cognitivas impregnadas de culturalidad, de modo que toda percepción da por resultado una interpretación reclamada como propia, y no un trozo de una pretendida verdad absoluta.

Dicho de otro modo, la conformación de una jerarquización antes de ser una manera particular de ver los sentidos entre otros, se constituyó como un modo de – hacer ver –, estableciendo un condicionamiento –a priori– de las facultades sensibles. Entonces, cabe la interrogarse sobre los reduccionismos que dicha hegemonía ejerce sobre las manifestaciones artísticas y sus potencialidades expresivas, considerando que la apertura sensorial es imprescindible para las prácticas artísticas.



Figura 2. Grabado “la tentación de San Antonio” (1998) de Guillermo Frommer. Calcografía. 2/8. 35 x 29,5 (Izquierda) y Traducción táctil en galería (2010).Fundición metal patinado. 22 x 28 (derecha).

La colonización en la apreciación e imaginario táctil

En las consideraciones teóricas sobre una hegemonía en los sentidos, basadas en un carácter eurocéntrico esbozadas con anterioridad. Aparecen preguntas que interpelan nuevamente la preponderancia de la práctica artística y el —lugar de enunciación— donde se formulan estas. Plantea interrogantes como: ¿Qué concepciones pueden construir los ciegos desde la apreciación estética táctil? ¿Cómo es una colonización del imaginario táctil en los ciegos? ¿De qué construcción de estética estamos hablando?

Al abordar esta arista, es ineludible la palabra colonización: categorización que adquiere una “tensión absoluta”, considerando que dicha colonización del imaginario táctil —y visual— se plantea en un contexto de vulnerabilidad: dependencia de otros, acceso limitado a la

cultura, discriminación, etc. que delata múltiples complejidades de orden ético-político que deja de manifiesto una condición de fragilidad, que favorece un sistema de dominación, es decir, la “imposición o legitimación de la dominación, contribuye a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) (...) consolidando —según la expresión de Weber— a la —domesticación de los dominados— (Bourdieu, 2006:69).

Esta domesticación a la que se alude se hace patente en la instalación de dispositivos categoriales jerárquicos, es decir, signos que se objetivizan: público/privado, bien/mal, válido/minusválido, capacitado/discapitado, etc. Estructurando formas y concepciones de mundo, pero moldeados por la clase dominante, que selecciona los rasgos culturales dominantes y transmisibles, “un punto de vista particular, el punto de vista de los dominantes, que se presenta y se impone como punto de vista universal” (Bourdieu, 2002: 121).

Es en este ámbito donde una práctica artística construye realidades que inciden sobre las representaciones e imaginarios artísticos en los contextos que interviene. Así se produce —a sabiendas o a ciegas— un sistema de dominación — o en este caso, de una “colonización en la oscuridad”— puesto que las palabras y las imágenes actúan sobre la imaginación de los dominadores y los dominados —en su condición de ceguera—.

Es precisamente este punto neurálgico, donde se devela la potencialidad de una práctica artística y el —lugar de enunciación— del artista, concretamente en la posibilidad de generar proyectos artísticos que permitan una apertura a —estéticas otras— (Mignolo, 2009) en el imaginario táctil y visual de ciegos, Mignolo (2009) dirá entonces, que lo fundamental en estos contextos es no hacer un arte descolonizador, sino instrumentar proyectos descolonizadores, para los cuales nos servimos tanto de la pintura, como de la filosofía, la ciencia, el teatro y de tantos otros instrumentos ya hechos o que iremos inventando. Como lo declara el manifiesto de la estética decolonial, aludiendo a prácticas artísticas consecuentes: “este concepto busca reconocer y abrir opciones para la liberación de los sentidos. Este es el terreno donde artistas alrededor del mundo cuestionan el legado de la modernidad y su presente encarnación en las prácticas posmodernas y altermodernas” (Lockward, 2012).



Figura 3. Grabado “Sin título” (1940) de Carlos Hermosilla. Litografía. 16,3 x12, 3 (Izquierda) y traducción táctil en galería (2010) fundición metal patinado. 22x28 (derecha).

La obra en los sentidos como posibilidad

Jay (2003) anuncia que la tradición ocularcéntrica se comienza a erosionar en el siglo XX¹³, al respecto esboza algunas líneas lo suficientemente lucidas para situar una desterritorialización de los sentidos:

(...) desde la descripción “sodomasaquista” que Sartre realiza de “la mirada” hasta la denigración del ego producida por medio del “estadio del espejo” concebido por Lacan; desde la crítica a la vigilancia del panóptico efectuada por Foucault (...); desde la relación establecida por Barthes entre la fotografía y la muerte hasta la erosión del régimen escópico del cine llevada a cabo por Metz; y desde la indignación Irigaray ante el privilegio de lo visual en la sociedad patriarcal hasta la afirmación de Levinas de que toda Ética es frustrada por una ontología visualmente fundamentada. Incluso un prematuro defensor de lo figural como opuesto a lo discursivo, como fue Lyotard, al final, pudo identificar al postmodernismo, que tanto defendió, con la exclusión sublime de lo visual (Martin Jay, 2003: 60).

13 particularmente el contexto del pensamiento francés.

En esta decepción de la mirada se provoca un espacio ciego, que desde el arte contemporáneo, Rosalind Krauss— denominara “inconsciente óptico” que las une: una suerte de “antivisión, una inclinación a no mostrar nada al ojo —el procedimiento ceguera del arte contemporáneo— o de un tipo de arte que camina hacia la nihilidad escópica, que se aproxima e intenta ofrecer (la) nada-para-ver. Un arte en el que nada hay, o en el que está la nada»¹⁴.

En el desarrollo de la investigación descrita, se consideró la potencialidad que conlleva una práctica artística desde una reinterpretación de la cartografía sensorial hegemónica, por ello se planteó un diálogo cruzado entre grabado y escultura, sobre la base de un encuentro entre áreas, cada una condominios demarcados y consolidados, pero que en sentido táctil, actuaron como un solo cuerpo de obra, puesto al servicio de la exploración sensible, que constituiría una forma de construcción de conocimiento, porque situaría al —cuerpo de obra— en relación con —otros cuerpos— (Nancy, 2000).

Por ello, se plantea un desplazamiento de las formas de apreciación de las artes como concepto abierto y no circunscrito a las formalidades académicas (Zemelman, 1998), tratamiento que propicia la conservación

14 Cuatro ejemplos recientes del arte contemporáneo son: En 1995 el artista británico Martin Creed, llevaba a cabo la primera de una serie de instalaciones que, en 2001, le valdrían el prestigioso premio Turner de las artes plásticas inglesas, otorgado por la Tate Gallery. Se trataba de una habitación totalmente vacía, una gran Nada —la obra pasó a ser conocida popularmente como Nothing; Teresa Margolles (2001), la artista mexicana, exponía en el PS1 de Nueva York una obra titulada Vaporización. Otro espacio vacío. En esta ocasión, una neblina espesa no permitía ver con claridad que allí no había nada para ver. El espectador se enteraba después de que aquella bruma había sido producida por la vaporización del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue de la Ciudad de México. Esa agua recoge el último residuo de la vida, y vuelve a lavar después, constatado el fin del fin; Santiago Sierra (2002) inauguraba el nuevo espacio de la Lisson Gallery de Londres con una obra curiosa: Espacio cerrado con metal corrugado, había cerrado el acceso a la galería de arte con una gran puerta de metal que impedía el paso incluso a aquellos que habían pagado la obra. Dentro no había nada, o no se podía saber si había algo. La obra clausuraba la galería; Por último, Josechu Dávila (2002) realizaba 158m³ de polvo en suspensión procedente del Museo Arqueológico Español. La obra consistía en un espacio vacío en el que cuatro ventiladores movían unos restos de polvo que el artista había llevado desde el Museo Arqueológico hasta Puebla, donde se hizo la exposición, como un “mausoleo residual” (con una reminiscencia al criadero de polvo de Man Ray que presentaba el Gran Vidrio de Duchamp lleno de polvo).

de un carácter indeterminado que desborda el tratamiento de la forma y el espacio, para filtrarse en los intersticios de los cuerpos. Se desplaza sobre sensaciones dormidas por siglos, conectando cuerpos en red en un mismo cuerpo de obra, que invita a la navegación infinita de la información sensible entre cuerpos. “Piel, interfaz, lo abierto”, es decir, cambiar la hegemonización de los sentidos para desplazar “el poder” que se ejerce sobre estos, como lo señalara Michel Foucault (2005).

Se intentó un acercamiento a la re-significación en la experiencia en los sentidos, colocándolos en una relación de horizontalidad, en contraste con la cartografía sensible hegemónica, donde la mirada es soberana y deja a los demás sentidos suspendidos o desplazados a un uso residual. Inclusive, cierto despliegue de los demás sentidos está confinado al ámbito privado, aunque no exento del disciplinamiento productor de cuerpos dóciles (Foucault, 2005).

En relación a lo anterior, Paxton (1997) desde el teatro y la danza, encuentra investigaciones científicas que proponen modelos de veinticinco sentidos o modelos como —en el Budismo— que incluyen a la mente o la conciencia como un sentido más, y concluye que el modelo de los cinco sentidos es muy limitado para explicar los múltiples aspectos de la experiencia sensible. Para justificar esta postura, recuerda una experiencia, diciendo:

Me impresionó mucho ver a una mujer ciega atajar un plato que se le resbaló mientras lo lavaba. Quedaba claro que no eran los ojos los que funcionaban. Hace sentido, como suele decirse, que nuestro cuerpo está totalmente sintonizado con los efectos de la fuerza de gravedad, que la velocidad de caída de un objeto es bastante obvia para nuestro cuerpo, que cualquier discusión acerca del tiempo subjetivo debería incluir al factor gravitatorio en sintonía con los sentidos humanos (1997: 24).

Por otro lado, Uski (2003) habla de intersensorialidad con rasgos del sentido del tacto y de las palabras asociadas a la categoría táctil, esto se entendería así porque el tacto es el único sentido que no tiene órgano propio, es decir, los estímulos táctiles se perciben a nivel de la piel, pero también de los músculos, las articulaciones, los órganos, los vasos sanguíneos y de la oreja interna gracias a las terminaciones libres y a los mecano receptores. Esto significa que el tacto exige la proximidad del contacto —aunque puede ser mediada, en este caso, por el cuerpo de

obra—, siempre que tocamos somos tocados. Al respecto, el sentido del tacto es el único que puede modificar a voluntad el campo perceptual involucrado. La percepción táctil es secuencial y requiere de trabajo para producir una representación unificada. El verbo para el sentido táctil es tocar y no discrimina entre la acción realizada con o sin atención, como sí lo hacen los verbos oír/escuchar, ver/mirar.

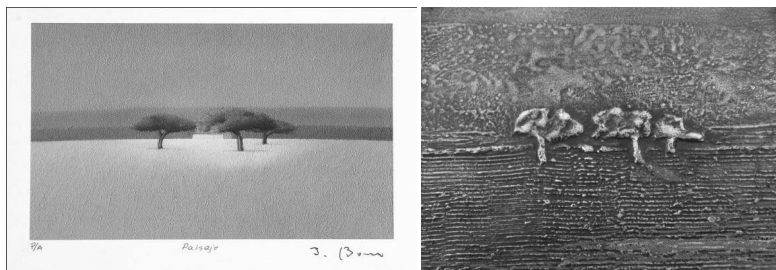


Figura 4. Grabado “Paisaje” (2005). José Basso. Offset. P/a. 12, 8 x16 (izquierda) y traducción táctil en galería (2010) fundición metal, patinado. 22x28 (derecha).

Es importante rescatar en Paxton (1997) y Uski (2003), la potencialidad de la extensión cultural de los sentidos, porque toman distancia respecto de los usos y de las implicancias de los modos corrientes o instrumentalizadores de pensar lo sensible, que se agencian en lo hegemónico.

De esta forma, el cuerpo de obra descrito, se despliega sobre un territorio donde los límites se desdibujan y se plantean interrogantes como: ¿los cinco sentidos pueden reducirse a uno solo, es decir, el tacto? Pues la lengua y el paladar contactan y sienten la comida; la oreja, las ondas sonoras; la nariz, las emanaciones; los ojos, los rayos luminosos, o dado que el tacto es el único de los cinco sentidos que compromete la totalidad del cuerpo, de la cual podría hacerse una relación con la idea del cuerpo-sentido que desarrolló Merleau Ponty¹⁵.

El sentido, en su apropiación, se hace hábito, en la medida en que habita en nosotros, en nuestro cuerpo. Pero el sentido habita en nosotros en

15 Este filósofo concibe el –cuerpo– como una totalidad, una realidad activa que se manifiesta en su acción, es decir, la experiencia misma se realiza por nosotros mismos y es un proceso vital. De este modo, el cuerpo, la experiencia, la acción y el lenguaje trascendental son parte fundamental en el acto del conocer, siendo su núcleo principal la percepción través de lo corpóreo.

virtud del cuerpo, puesto que es en nuestra experiencia perceptiva del mundo, más que en nuestra experiencia reflexiva, como adquirimos un hábito, como nos hacemos seres de hábitos. El sentido se hace cuerpo en los hábitos, porque son ellos el saber de la experiencia perceptiva, el poder que “tiene” el cuerpo de comprender su relación con las cosas, con los demás y con el mundo” (Verano-Gamboa, 2009: 9).

Contrariamente al uso jerarquizado que tiene la vista en nuestra sociedad, el contacto con la obra descrita evidencia una apropiación exploratoria y ejecutora —de la mano— y su desempeño preponderante en el despertar háptico¹⁶, entendido este como el contacto, ya que la mano parece perder su papel instrumental y manipulador y se conecta con toda la superficie del cuerpo de la obra. Una zona no codificada de la experiencia se abre y permite la exploración de un territorio libre de conceptos *a priori*. Del mismo modo, emergen espacios de exploración que promueven nuevas interrogantes como: ¿qué efectos produciría plantear una desterritorialización del tacto? ¿Qué tipo de experiencia sensible de conocimiento permite? ¿Cómo es la apreciación artística que aparece al liberarse de la sujeción disciplinaria? ¿Qué tipo de sujeto potencian?

Es importante señalar que el tacto, en la obra, es el sentido que más claramente interrumpe la posición sujeto/objeto a la que estamos habituados y que subsume el accionar del tacto a un plan prefijado y pauteado, nos devuelve lo que habíamos olvidado: la percepción de intensidades, texturas, volúmenes, consistencias. Se trata de los flujos de descubrimiento o recuperación de una dimensión primaria, anterior al lenguaje, que nos devuelve al contacto con la dimensión de naturaleza que nos conforma y que nos conecta con el resto de lo vivo, porque nos permite el pensar desde/con las sensaciones (Deleuze y Guattari, 1995; Vaskes-Santches, 2008).

16 Háptico está relacionado con los estímulos recibidos a través del tacto, mientras que kinestésico es la información con respecto a la función motriz, especialmente en el reconocimiento y la manipulación de objetos.



Figura 5. Grabado “S/T” (1977). José Balmes. Offset. P/a. 57x 70 (izquierda) y traducción táctil en galería (2011) fundición metal patinado. 22x 28 (derecha).

Los reduccionismos en el espacio público

Espacios, personas y actividades son inseparables, al abordar las interacciones en el espacio público. El aprendizaje en estos contextos, desde los modos de habitar y transitar por el, construye realidades. En este contexto, el discutir sobre la integración de ciegos al espacio público, no se agota en las dificultades arquitectónicas o en las medidas asistencialistas, por muy buenas que sean, desbordadas al vincularlas con el acceso a la cultura. Estamos hablando de espacios como bibliotecas, galerías, centros culturales, universidades, etc., en las que predomina una noción hegemónica de las implicancias reales de la integración, propiciando actividades aisladas, esporádicas, separadas, donde prima el tono de “exclusividad” y no de “inclusividad”.



Figura 6. Diálogos estéticos entre ciegos y público general sobre muestra en sala de exposiciones de la Biblioteca de Santiago (octubre de 2012).

Tajfel (1984) en Noel (2003), se refiere al caso de la delimitación por oposición y como negación uno del otro. Da cuenta, entonces, de una exclusión por definición oposicional, delimitando claramente el adentro —“nosotros”, los “normales”— y el afuera —los “otros”, los “anormales”, en este caso concreto, los discapacitados—, lo que lleva necesariamente a un rechazo de lo ajeno, a una inferiorización de ese *alter*. Para ello, a partir de los planteamientos de este autor, habrían tres tipos de estrategias a seguir por las personas para ser aceptados: tratar de hacerse lo más parecido al grupo “superior”; reinterpretar sus características propias —de discapacitados— y valorarlas positivamente —por eso lo de capacidades diferentes—; o crear nuevas características positivamente valoradas para lograr su legitimidad y aceptación, tanto de “nosotros” como de los “otros”.

Estas transiciones por las que deben vivenciar para ser aceptados y valorados contrastan con las potencialidades que tienen ellos mismos en la creación de maneras distintas de percibir y construir conocimiento desde su propia manera de percibir, a modo de ejemplo; el trabajo del fotógrafo ciego Evgen Bavcar¹⁷, quien inaugura un nuevo género y se ocupa de las relaciones entre la vista, la ceguera y la invisibilidad, describiendo su práctica artística como “Mi labor es reunir el mundo visible con el invisible. La fotografía me permite pervertir el método de percepción establecido entre las personas que ven y las que no”. Para ello, en su proceso de creación recorta la mayor parte de sus imágenes en la oscuridad de la noche con ayuda de luces portátiles, a fin de mejor controlar todos los parámetros visuales, diciendo: “Cada foto que hago he de tenerla perfectamente ordenada en mi cabeza antes de disparar. Me llevo la cámara a la altura de la boca y de esa forma fotografía a las personas que estoy escuchando hablar. El autofocus me ayuda, pero sé valerme por mí mismo. Es sencillo. Las manos miden la distancia y lo demás lo hace el deseo de imagen que hay en mí”¹⁸.

Una de las grandes enseñanzas que emanan de esta investigación, es un quiebre en la concepción tradicional del uso del espacio público, al

17 Evgen Bavcar (Eslovenia, 1946) quedó completamente ciego a los 11 años y tomó su primera fotografía a los 16. En 1972 viajó a París para estudiar Filosofía del arte en la Sorbona donde tuvo contacto con diversas disciplinas artísticas como la pintura, la escultura y el cine.

18 fuente de la entrevista. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/introsp.html>

integrar la obra visual —artistas grabadores— y la galería de relieves escultóricos —para personas ciegas— de manera simultánea en un mismo espacio expositivo, lo que se traduce en una conjunción e interacción hacia el diálogo y apreciación estética sobre la muestra entre diversas audiencias. Es decir, promueve un diálogo estético cruzado, del que puede ver y del que ve tocando, utilizando como vehículo el cuerpo de obra en una comunicación en red. De esta manera, se asiste al desdibujamiento de los márgenes que dividen a las personas y/o se las “aísla” en un espacio público.



Figura 7. Muestra de galería de relieves junto a grabados originales expuestos en un mismo espacio, pero apreciada con diferentes sentidos por las diversas audiencias. Biblioteca de Santiago (2012), Chile.

El espacio público, conlleva una dimensión que no solo se circunscribe a un lugar donde los espacios son de uso común, sino más bien, como una esfera social específica de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política.

La idea de un arte situado en un espacio público tiene una dimensión ideológica, que supone la comprensión de los espacios físicos como un entramado complejo: un contexto sociopolítico con carácter específico que depende de la comunicación, la educación, y otros ámbitos anclados en la cultura dominante que ejerce una hegemonía social sobre la vida y acciones de las personas, la que se traduce en un consentimiento espontáneo de las masas hacia la dirección de la vida social impuesta sobre ellos (Bourdieu, 2002; Gramsci, 1971). De esta forma, la hegemonía, en términos espaciales, significaría la naturalización de una dominación material,

a través de la imposición de ciertas percepciones —espacio percibido o imaginado— o representaciones de cómo el espacio debe ser apropiado, usado y vivido.

González (1994, 1998) dice que estos lugares pueden ser pensados como “Frentes Culturales”, es decir, espacios que son a un mismo tiempo: “zonas fronterizas” entre culturas de clases y grupos socialmente diferentes y “frentes de batallas”, arenas de luchas culturales entre contendientes con recursos y contingentes desnivelados. En fin, lugares que permiten indagar e intervenir la construcción de hegemonías, porque en ellos se desarrollan los combates —principalmente simbólicos— para componer y recomponer los sentidos compartidos sobre qué es necesario para vivir. Además este investigador mexicano insiste en que no se puede estudiar la hegemonía solo a partir de la diferencia. La compleja relación de consenso–autoridad se funda, necesariamente, sobre ciertos elementos comunes.

Sarlo (2006), da cuenta del desplazamiento del espacio público, a propósito de las galerías y sedes de museos nacionales que se han instalado en lugares más comerciales y que compiten con nuevas dinámicas de interacción social¹⁹, diciendo que: “No son espacios para la ciudadanía, sino para el consumo”. Al respecto, ejemplifica con los *shoppings* o *malls*, diciendo: “Su irrealidad como ciudad en miniatura radica en que la historia de su constitución carece de conflictos, marchas o contramarchas. (...) El hecho de que todos los shoppings son iguales y tienen una relación indiferente con la ciudad que los rodea remite a la idea del no lugar de Augé” (Sarlo, 2006: 13–14). Viven del contraste con la ciudad postindustrial: ofrecen, dentro de sus límites, la seguridad que no garantiza un espacio público cada vez más reducido y hostil.

Esto nos invita a pensar sobre la importancia de la práctica en artes en sociedad como “espacios de resistencia”, como describiera Mignolo al referirse a las prácticas decoloniales como un proyecto en las artes (Lockward, 2012). En este aspecto, la obra descentra el poder hegemónico, forma de blindaje para la sociedad, conserva al ser humano en su unicidad y resiste a la fragmentación de los vínculos afectivos con el otro, promoviendo las significaciones simbólicas propias de cada cultura. Se abren territorios de expansión de la conciencia y la emoción, desplazan-

19 A modo de ejemplo, la iniciativa “Museo sin muros” del Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile. fuente: www.mnba.cl/

do a la ciudad de “Carne y piedra” descrita por Tocqueville y citado por Richard Sennet (1997) donde “Cada persona se comporta como si fuera una extraña para el destino de los demás”. Es decir, en el intercambio con los conciudadanos, puede mezclarse con ellos pero no los ve; los toca pero no los siente; existe solo en sí mismo y para sí mismo.



Figura 8. Benjamín, niño del público general.
Sala Mezzanina. Congreso Nacional de Chile, Valparaíso, 2011.

Palabras finales

Se ha puesto de manifiesto que la práctica artística devela realidades periféricas y que posibilita un acercamiento conceptual propicio para un desmantelamiento de las formas de hegemonía ejercidas en el mundo de los ciegos —y nuestras también—. La experiencia artística “Galería de relieves escultóricos para personas ciegas”, ha evidenciado formas de reduccionismos que plantea emergencias en la deconstrucción de categorías estéticas, que se preservan al interior del campo de las artes plásticas —visuales—. En tal sentido, muestra una cartografía hegemónica de los sentidos, bajo una construcción eurocentrada que floreció en el pensamiento occidental y que da cuenta de la invisibilización de estéticas otras, concepciones, imaginarios y formas de expresiones diversas. El cuestionamiento a las formas naturalizadas e institucionalizadas, la colonización de los imaginarios táctiles —y visuales— y sus posteriores reduccionis-

mos presentes en el espacio público hacia otras formas de diálogo estético, encuentran en las prácticas artísticas un espacio de resistencia y visibilización de sujetos subalternizados sistemáticamente de los discursos. Aspecto que nos interpela a pensar desde dónde, para quién y para qué, hacemos artes en nuestro medio. Así, la experiencia artística aquí descrita abrió la posibilidad de fisurar esencialidades estereotipadas desde lo dado.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *Los tres estados del capital cultural*. Disponible en: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>, 1987. Consulta 12 de Agosto 2013.
- Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva visión, 1995.
- Cáceres-Díaz, Abraham. “Alucinógenos musicales y música alucinógena” en Arturo Chamorro (ed.). *Sabiduría Popular*. México Colegio de Michoacán, A.C. y el Comité Organizador pro interamericana de folklore y etnometodología, 1983: 232-242.
- Deleuze, G. Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Hegel, Friedrich Georg Wilhelm. *Lecciones de estética*. Barcelona, Península, 1989.
- González, Jorge. “Más (+) cultura(s)”. *Ensayos sobre realidades plurales*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994: 54-64.
- _____. (1998). “La voluntad de tejer: análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro” en *Razón y Palabra*. N° 10 (Monterrey, 1998 abril-junio). <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n10/index.html>. Fecha de consulta: Septiembre 1 de 2013.
- Hessलगren, Sven. *Los medios de expresión de la arquitectura*. Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Jay, Martín. “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, *Estudios visuales*, 1 (Murcia, 2003): 60-81.

- Mignolo, Walter. “Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: Lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial”, en *Tabula Rasa*, N° 3 (Bogotá, 2005): 47-72.
- Mignolo, Walter y Palermo, Zulma. (Comp). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, primera edición. Buenos Aires, Signo. 2009, pp.07-26. Disponible en: <http://books.google.cl/books>. Fecha consulta: Agosto 8 de 2013.
- Martínez-Vega, Orlando. «La tradición de la enseñanza en las artes plásticas». *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*. N° 002. (Universidad Distrital Pamplona Colombia, 2005): 19-27. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx>. 23 de julio de 2013.
- Noel-Míguez, María. “Construcción social de la discapacidad a través del par dialectico integración-exclusión”. (Cap, 2, año 2003). Tesis de maestría en servicio social de la Universidad Federal de Río de Janeiro en *Margen*, N°33, (Montevideo, 2004):49-74.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. España, Arena, 2000.
- Lockward, Alanna. “Con la música por dentro, una lectura decolonial”. 26° Bienal Nacional de Artes visuales de Santo Domingo en *Arte por Excelencia*, N°14. (Santo Domingo, 2012): 38-43. Disponible en: <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-14/con-la-musica-por-dentro-una-lectura-decolonial-de-la-26a-bienal-n>. 23 de junio 2012.
- Sennet, Richard *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 1997.
- Salcedo- Hansen, Rodrigo. «El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno». *EURE*, N° 84, Vol. 28, (Santiago, 2002): 5-19. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S025071612002008400001. 30 de marzo 2013.
- Tetsugen. *El sermón sobre el Zen*. México, Paidós Orientalia, 1990.
- Vaskes Sanches, Irina. (2008). “La axiomática estética: esquizoanálisis y Rizoma”. Universidad del Valle. *Praxis Filosófica. Nueva serie*, N°. 27, Julio-Diciembre. 245-267. ISSN: 0120-4688. Disponible: <http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n27/n27a13.pdf>.
- Verano- Gamboa, Leonardo. “Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty” *Acta Fenomenológica Latinoamericana*. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología). Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, 2009): 601-615.

- Uski, Isabelle. *Nature etenjeux du toucher dans la pratique de contact improvisation*. Département Danse-Université, Paris 8, 2003: 127-131.
- Paxton, Steve. (1997). "Contact Improvisation views. Round up". *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook*. Massachussets, Contact Editions, 1997: 79-83.
- Zemelman, Hugo. *Uso crítico de la Teoría. En torno a las funciones analíticas de la totalidad..* Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/81147698/HUGO-ZEMELMAN-Uso-critico-de-la-Teoria-En-torno-a-las-funciones-analiticas-de-la-totalidad-Smn-pensamiento-critico>. 1998. Consultado el 6/2/09.

RECIBIDO: 31-12-2012 • APROBADO: 30-01-2013

Datos del autor: Maricel Gómez de la Errechea Cohas es Docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile. Artista Visual; Profesora de Artes Plásticas, Mención Escultura y Licenciada en Educación; Magíster en Innovaciones en Programas Educativos y Curriculares. Estudiante de Doctorado en Estudios Americanos, mención pensamiento y cultura en Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la Universidad de Santiago de Chile. Correo electrónico: mgomezde@gmail.com