

Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU

Zentzua eta Sentsua
Configuración del espacio expositivo a través del estímulo
sensorial y adaptativo.

Miren Arantza Gaztañaga Garabieta

Director: Mikel Arce Sagarduy
Codirectora: Cristina Arriaga Sanz



2022

Estilo de citación: Normas APA – 7ª (séptima) edición.
Tipografía: Arial 11; Amasis MT Pro 11
Tesis doctoral: Miren Arantza Gaztañaga Garabieta, 2022.

Agradecimientos

La realización de la presente tesis doctoral ha supuesto un largo recorrido, que no hubiera sido posible sin la ayuda de todas aquellas personas que colaboraron y por eso, me gustaría mostrar mi agradecimiento a cada una de esas personas. En primer lugar, me gustaría agradecer el gran apoyo recibido por mis directores de tesis. Por un lado, a Mikel Arce Sagarduy, que me dio la oportunidad de ser una de sus doctorandas y así poder disfrutar de todo un proceso de evolución personal, y que me ha llevado a culminar con este proyecto de arte adaptativo. Muchas gracias por confiar en mí desde que empecé la universidad hasta hoy, y por tu insistencia año tras año animándome. Puedo decir que, gracias a eso, mis proyectos artísticos entorno a la sonoridad y la tecnología han ido moldeando poco a poco mi razonamiento artístico hasta la realización de esta tesis. Gracias por tu compañía natural, sincera y amistosa en todo momento.

Por otro lado, quería agradecer a mi codirectora Cristina Arriaga Sanz, todo su aporte en la materia educativa, su exigencia a la hora de escribir la tesis y su metodología constructiva, que me ha ayudado a comprender de cerca el ámbito de la investigación cualitativa. En cuanto, a la investigación cualitativa gracias también a la colaboración de la socióloga de la UPV/EHU, Erika Valero, que mostró todo su interés en entender el proyecto artístico, que tan lejos estaba de su ámbito de investigación, pero que fue capaz de acercarme al mundo de las ciencias sociales en relación con el arte.

Además, también quisiera agradecer a todos aquellos participantes que fueron entrevistados y acudieron a las exposiciones para interactuar físicamente con las obras de arte. Es de agradecer las aportaciones de Olalla Luque, Guille Salazar, Xebas Telleria y Mireia Artabe, que junto a ellos fuimos capaces de adaptar la exposición a base de audiodescripciones, doblajes de voz, incorporación de nuevas tecnologías y grabaciones en lengua de signos de las obras de los artistas participantes. Finalmente, gracias a los artistas y docentes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, que participaron en las exposiciones adentrándose en el terreno de la accesibilidad y adaptabilidad.

Por último, y más importante agradecer a toda mi familia y amigos, el apoyo dado durante tantos años y hacer de mí una persona tan trabajadora y constante. Nunca hubiera pensado haber llegado hasta aquí. Ama eta Aita, eskerrik asko bihotz-bihotzez.

ÍNDICE

RESUMEN	9
ABSTRACT	11
PLANTEAMIENTO	13
MOTIVACIÓN.....	15
INTRODUCCIÓN.....	27
OBJETIVOS.....	33
HIPÓTESIS.....	35
DESCRIPCIÓN Y ENFOQUE DEL ESTUDIO	37
GLOSARIO.....	41
I PARTE.ESTUDIO TEÓRICO.....	47
CAPÍTULO 1. LA PROYECCIÓN DE LOS SENTIDOS, SENSORIALIDAD Y PERCEPCIÓN HISTÓRICA.....	49
1.1. Los Sentidos.	49
1.2. Entender la fisicidad de nuestro alrededor a través de la sensorialidad. Receptor activado, deteriorado o sin desarrollar.....	60
1.3. Arte comprensible con la falta de información de algún receptor. .	65
1.4. Mecanismos de entendimiento artístico a través de los diversos receptores.	72
CAPÍTULO 2. SENSORIALIDAD EN LAS ARTES PLÁSTICAS, AUDIOVISUALES, MUSICALES Y CORPORALES.....	83
2.1. El vínculo entre el arte y los sentidos.....	85
2.2. La aparición de la comunicación escrita en el entendimiento del arte a través de los sentidos.	90
2.3. La contraposición del valor estético, sensorial y funcional.....	107
2.4. De la percepción estética a la necesidad por el gusto y equilibrio.	117
2.5. Desde el entendimiento de la figura humana a las pasiones de la razón.....	150
2.6. La experiencia desatada a través de los sentidos sensoriales y sentimentales.....	183
2.7. La sensorialidad desde la concepción abstracta.	212

II PARTE. ESTUDIO EMPÍRICO	255
CAPÍTULO 3. DESCRIPCIÓN DEL ESTUDIO EMPÍRICO	257
3.1. INTRODUCCIÓN	257
3.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	259
III PARTE. ESTUDIO PRÁCTICO	365
CAPÍTULO 4. EXPOSICIONES	367
4.1. ELECCIÓN DE LA EXPOSICIÓN.....	370
4.2. OBRAS ARTÍSTICAS Y SALAS DE EXPOSICIONES.....	371
4.3. COVID-19. RESILIENCIA.....	379
4.4. “LA NUEVA NORMALIDAD” ARTÍSTICA.....	388
4.5. PROTOTIPO DE LA EXPOSICIÓN	391
4.6. UTILIZACIÓN DE SISTEMAS COMUNICATIVOS Y TECNOLÓGICOS .	393
4.7. DISEÑO DE LA DISPOSICIÓN EN LAS SALAS EXPOSITIVAS	414
4.8. MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN	425
4.9. VISITAS DE LOS COLECTIVOS ENTREVISTADOS A LAS EXPOSICIONES	429
4.10. IDEAS Y VALORACIONES PARA EL FUTURO	437
IV PARTE. CONCLUSIONES.....	443
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES	445
BIBLIOGRAFÍA	467
ANEXOS	491
ANEXO 1. Figuras.....	493
ANEXO 2. Preguntas de las entrevistas	511
ANEXO 3. Grabaciones y transcripciones de las entrevistas.....	525

“Lo que parece no siempre es lo que es, y lo que es no es siempre lo que parece, la percepción crea nuestra propia realidad”

Rob Mcbridge

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Accesibilidad-adaptabilidad/sentidos/arte-sensorial/interacción

Zentzua eta Sentsua (Sentido lógico y Sentido Sensorial) es una investigación que trata de diseñar espacios artísticos dirigidos a las exposiciones culturales sensitivas, en la que grupos en riesgo de exclusión museística nutren a la investigadora para crear a través de la sensorialidad un espacio adaptable a cada visitante-espectador.

Es un proyecto en el que a través de diversas exposiciones colectivas de 8 artistas e investigadores de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), de distintas áreas de conocimiento han participado haciendo hincapié en la accesibilidad para aquellos colectivos en riesgo de exclusión en el mundo del arte contemporáneo como son: personas ciegas, personas sordas y niños y niñas, intentando fomentar que sus obras de arte puedan ser estimuladas a través de otros sentidos más allá de los habituales (vista y oído).

En esta exposición interdisciplinar se ha querido visibilizar a estos colectivos, por lo que ha sido ampliamente meditada y es el resultado de una serie de entrevistas que tuvieron lugar en 2018 dirigidas a personas de estos colectivos mencionados. En ellas, dieron sus valoraciones personales acerca de la accesibilidad en el arte y detallaron experiencias personales que los habían llevado a tener diferentes opiniones sobre la accesibilidad en la práctica museística.

A lo largo de esta investigación los artistas muestran sus obras, en busca de soluciones para que su propia obra sea accesible intentando dar una

visión transversal de la idea de museo, en donde las obras podrán ser percibidas a través de una experiencia sensorial y en la que el desarrollo de un espacio adaptable (adaptabilidad) ayuda a dar otra perspectiva artística. Cada visitante va con los ojos caminando por la sala expositiva y guiándose por el espacio artístico a base de pautas, que le guiarán a la vez a 8 piezas artísticas que son sentidas por diferentes percepciones sensoriales, pero sin mirarlas.

ABSTRACT

KEY WORDS

Accessibility-adaptability/senses/sensory-art/interaction

Zentzua eta Sentsua (Logical Sense and Sensory Sense) is a research that tries to design artistic space for sensitive cultural exhibitions, in which groups at risk of exclusion from the museum nurture there searcher to create through sensoriality a space adaptable to each visitor-spectator.

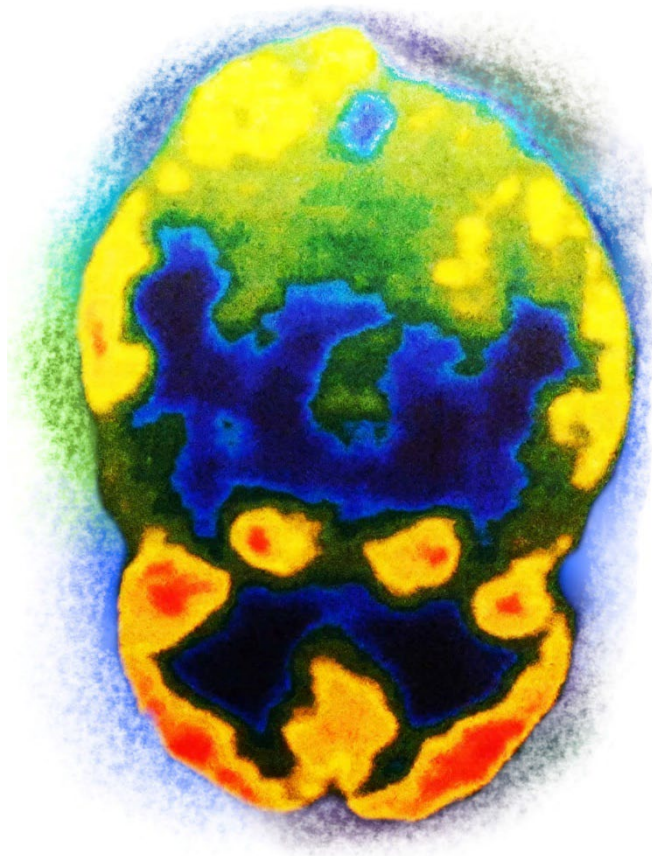
This is a project in which through several group exhibitions of 8 artists and researchers of the UPV/EHU, from different areas of knowledge have participated emphasizing accessibility for those groups at risk of exclusion in the world of contemporary art such as the blind, the deaf and children, trying to encourage that their Works of art can be stimulated through other senses beyond the usual ones (sight and hearing).

In this interdisciplinary exhibition we wanted to make these groups visible, so it has been deeply meditated and is the result of a series of interviews that we reconducted in 2018 to people from these groups. In them, they gave their personal assessments about accessibility in art and detailed the personal experiences that had led them to have different opinions about accessibility in museum practice.

Throughout this research the artists show their works, in search of solutions to make their own work accessible, trying to give a transversal vision of the idea of museum, where the works can be perceived through a sensory experience and where the development of an adaptable space (adaptability) helps to give another artistic perspective. Each visitor walks blind folded through the exhibition hall guided by the artistic space from some

guidelines, which will guide him at the same time to 8 artistic pieces that are felt by different sensory perceptions but without looking at them.

PLANTEAMIENTO



MOTIVACIÓN

Esta tesis está motivada por una experiencia y exploración sensorial de la artista causada por una condición, que se explica a modo de reflexión personal sobre su percepción ante los sentidos, en un texto llamado “HOY ES UNO DE ESOS DÍAS”, que se lee a continuación:

HOY ES UNO DE ESOS DÍAS

Hoy es uno de esos días. Uno de esos en los que no sé nada. No sé ni quién soy ni qué hago. Lo que sí sé es que hace 10 minutos, estaba haciendo algo, pero no sé ni de qué se trataba. Sé que hace 10 minutos era una persona con la percepción clara de las cosas, de la vida, de mis quehaceres... Y ahora sólo siento la cabeza hueca, vacía.

Las palabras que salen de mi boca no tienen sentido, ni significado, he perdido la noción del tiempo y del espacio... Y, lo peor, es que mi “Yo” interior se ha bloqueado como si de una escultura se tratara... Y mi “Yo” externo se ha ralentizado. Ralentizar es una palabra que se repite constantemente durante mis acciones, especialmente en los días en los que digo: “Hoy es uno de esos días”. Es un día en el que me rodea una especie de atmósfera invisible pero que puedo percibir con claridad. Como si estuviera dentro de un espacio de fuerte atracción gravitatoria, que hace que mi cuerpo se mueva con lentitud, mientras las palabras de los que me rodean suenan en mis oídos como si me hablaran estando sumergida bajo el agua. Todo en tonos graves.

Todo parece lento y pausado, irreal. Soy consciente de que eso sólo sucede en mi cabeza y me intento acostumbrar. No quiero dejar que esa falsa gravedad me arrastre. Aunque reconozco, que la sensación resulta curiosa. A pesar de todo, la incesante atracción gravitatoria que siento me deja, a duras penas, continuar con mi vida.

Lo que más me aterra y me estremece, es el descontrol que mi percepción sufre, altera la realidad y ya no sé de qué imágenes o sonidos puedo fiarme. Descontrolar es sinónimo de pánico. No poder mirar el lugar que habito y lo que soy con tranquilidad, no ser capaz de centrar la visión en un punto fijo porque mis ojos se mueven como autómatas guiados por un fenómeno que trastoca mi percepción vital. No soy capaz de imaginar ningún espacio sin que las paredes se caigan o se tuerzan... Las cosas desprenden brillos que sé que no tienen y hasta ciertos objetos y sombras aparecen y desaparecen como si de magia negra se tratara.

Hoy, conozco el nombre de lo que causa todo esto. Y sé también cuál es su causa. Sin embargo, la sensación de impotencia y de injusticia me invade cada vez que tengo uno de esos días porque a pesar de saberlo todo, no sé lo más importante: cómo hacer que se detenga. Por qué me tiene que pasar esto... En un rincón oscuro de mi mente se esconde una bestia que me convierte en un cascarón vacío que no es capaz de sentir.

Cualquier día, escuchar las palabras que describen mi condición me desagrada, pero cuando “hoy es uno de esos días”, me repugna. Cuando el terremoto del mareo se desata, cuando pierdo

cualquier tipo de control sobre mi cuerpo, mi corazón se estremece y siento que una mano despiadada lo aprieta hasta sacarle la última gota de sangre. Siento las pulsaciones aceleradas, mientras froto mis manos con rapidez sin darme cuenta, como por nerviosismo... Y el dolor de cabeza aumenta por momentos.

Dolor. Es un concepto amplio porque existe el dolor físico y el dolor emocional. A veces, puede que estén conectados. El dolor de cabeza en mi caso generalmente es insufrible y molesto, una constante lucha día a día. Luchar es un verbo que no sé definir, es una palabra en la que no sé si creer, pero aun así continúa formando parte de mí porque no queda otra y la derrota no puede ser el destino. Vencer es progresar y progresar es no hacer caso al dolor. Avanzar es decirme a mí misma “No tengo dolor, no hay fragilidad” **(NOCICEPCIÓN)**.

A pesar de lo que digo, a veces caigo en la desesperación... Cuando los demonios de mi cabeza se hacen conmigo, cuando pierdo la cordura y a media consciencia pienso otra vez: “Hoy es uno de esos días”. Uno de esos días en los que no sé bien dónde estoy, ni qué hago, en el que el control de mi caminar se ha ido; no controlo mi andar **(PROPIOCEPCIÓN)**. Mis pies alcanzan el suelo y los siento, pero mi cerebro no es capaz de dar pasos adelante. A esto sólo se le puede llamar desequilibrio, como si fuese una persona que ha bebido en exceso, pero es que... No he bebido nada... A pesar de ello, cuando miro a mi alrededor algunas miradas extrañas así lo interpretan. Pero no me importa porque las malas lenguas son el menor de mis problemas. Buscar mi punto de equilibrio, es mi mayor necesidad, mi estabilidad.

Mi estabilidad depende del autocontrol, ser capaz de saber dónde estoy, con quién estoy, qué estoy haciendo y qué tengo que hacer. Todas esas preguntas me las formulo una y otra vez, una y otra vez. Mi cabeza es como una conversación absurda entre dos mejores y peores amigos. Me repito incesantemente: “acuérdate de lo que estás haciendo, acuérdate de lo que estás haciendo...”. No importa cada 5 segundos se me va a olvidar. Quién sabe, tal vez lo que necesite sea a alguien que responda por mí. Que me haga entender lo que está pasando. La buena compañía siempre guía mis pasos hablando, sosteniéndome, moviéndome, interactuando y completándome como persona **(EQUILIBRIOCEPCIÓN)**.

Cuando no es así, cuando no hay nadie busco por mí misma la solución. Es puro instinto de supervivencia, aunque cueste tiempo y esfuerzo. La falta de estabilidad que llega cuando siento las piernas flaquear es un síntoma de que algo no va bien en la cabeza. Hay que darse prisa en la solución. Me muevo guiándome casi con cualquier parte del cuerpo, levantándome con la ayuda de las manos y, sin poder ver bien, ir tocando y palpando la pared poco a poco, pegada a la pared como una araña. Me dirijo guiándome por el sentido háptico que va más allá de tocar **(TACTO)**. Leo y observo la estancia en la que estoy, me fijo en las cosas que me rodean con un hilo de capacidad visual que conservo y aunque todo se mueve como si el suelo fuese sacudido por el mayor de los terremotos, intentar buscar los pequeños detalles es crucial. Tengo que saber dónde estoy, qué es lo que estaba haciendo. No es fácil la tarea, la sensación general es la de estar en una película de terror. Sólo espero, de momento, que el oído no me falle.

El oído es un sentido denostado. Cuando preguntamos a la gente con qué sentido no podrían vivir, la gran mayoría de personas contestan que no es posible vivir sin el sentido de la vista. Que sería muy difícil. No se menciona la importancia de poder oír. Desde mi punto de vista, un oído en perfectas condiciones es más que necesario, porque contribuye al entendimiento de todo el entorno. Cuando “hoy es uno de esos días” puedo escuchar ruidos, pitidos y hasta voces que parecen estar alteradas con un sintetizador. Son voces que no entiendo, me desorientan y no sé qué hacer **(OÍDO)**.

Apartar los ruidos, pitidos y voces me perturban física y mentalmente, no son comparables a los dolores de cabeza porque me agotan en todo lo demás. Se sobreponen a los sonidos habituales de alrededor y me quitan la posibilidad de escuchar y entender lo que sucede. Desconozco a quién tengo alrededor, no puedo disfrutar y, sobre todo, no puedo casi hablar, comunicarme **(SENTIDO DE LA PALABRA)**. Estoy enmudecida, no avanzo, no siento el exterior y los mareos y faltas de equilibrio significan una sola cosa: “Arantza, a la cama”.

“Arantza, a la cama” es desconectar o por lo menos intentarlo. Dormir o simplemente cerrar los ojos y relajarme. Trato de relajar el cuerpo para mimetizarme con la textura de la cama: sentir sus rugosidades, su textura y ponerme una música de fondo que, poco a poco, me ayude a dormir. La música es mi gran aliada en ese momento porque el silencio retumba en la penumbra, es una cuerda que me retiene y me impide entrar en el mundo de los sueños. Aumenta mi malestar. Sin esa melodía de fondo tan armónico

y apacible, no consigo librarme de los pensamientos sobre el dolor, el mareo... Necesito reconstruirme. Hoy mi ser se ha partido en dos: mi cuerpo y mi mente caminan en direcciones opuestas, como si no se conocieran. La música apacigua y hace de pegamento entre los dos cuando "hoy es uno de esos días".

Dormir es algo que se hace a la noche y la noche siempre ha tenido algo especial, algo relacionado con la brujería, con el fuego y los rituales. Hay a quien le aterra estar en la oscuridad, abrir los ojos y contemplar la penumbra. Yo temo la oscuridad de cuando los cierro porque es cuando aparecen los sonidos, temblores y sacudidas que siento en mi cerebro, que no quiere dormir, me retiene despierta. Estoy mejor con los ojos abiertos, en esa oscuridad que al resto de personas le asusta, donde viven los monstruos que alimentan las pesadillas. Cerrar los ojos es pura incertidumbre, no sé si voy a poder dormir o tendré que aguantar al fatídico fantasma que me golpea en los ojos nada más cerrarlos, perdiendo así la orientación y notando movimientos involuntarios del cuerpo y cabeza que me retuercen sin quererlo. No sé lo que me depara la noche. Supongo que, con el tiempo, una se hace a ello y pienso: "Hoy es una de esas noches". Estos efectos forman parte de mi vida, por eso sólo puedo decir: *Gabon eta bihar arte*.

Doy las buenas noches y me despido de aquellos que me han ayudado, pero me doy cuenta de que el día no ha terminado. Es un instante en el que se hace el silencio. Un silencio que me frustra, un silencio que capta y comprende el estado en el que estoy: un silencio en el que sólo siento la frustración de no dormir, un silencio en el que escucho mi respiración, un silencio en el que

escucho el *tic-tac* del reloj, un silencio que no me deja encontrar un entretenimiento para tanto desconcierto, un silencio que no me deja trabajar al ordenador, un silencio que me obliga a estar tumbada sin hacer nada, un silencio que no me deja vivir... Ensombrece mi personalidad, mi carácter, y mi forma de ser. Un silencio en el que lo único que grito es “socorro”, mientras veo pasar las horas y mi cabeza insiste en que me mantenga despierta... Y pienso que esto no terminará. Un silencio que puede ser escuchado, enloquece y que trae consigo la espera. La espera en ciertos momentos me atormenta.

1...2...3... Los días pasan y pasan y sigo sin poder dormir, sin descansar e intento hacer una vida normal. Hasta que caigo derrotada, cansada, exhausta... No sé cuál es la palabra correcta. Intento asumir lo que sucede, pero es algo inasumible. De repente, rompo ese silencio, en la soledad, sin razón aparente y rompo a llorar. La desesperación por la falta de paz interna aparece, los días de confusión y de percepción alterada pueden conmigo y me derrotan. Me convierto en una de esas muñecas que, aunque sabemos que no sienten, sólo con tocarlas lloran. Soy una expresión de emociones incontroladas, sin saber lo que quieren decir, sin entender siento emociones, pero no me siento a mí misma, ya nada tiene para mí sentido. Un lloro sin sentido sensorial, un lloro sólo de sentido común.

De ahí el título Zentzua eta Sentsua, porque todo sentido común, de cada persona se liga a su propio sentir de los sentidos. Un sentir arraigado a sus percepciones vitales, en relación con sus emociones. Unas emociones que rigen un espacio-tiempo

personal. Un espacio-tiempo personal capaz de sentir lo que se siente dándole sentido. Cuando empiezo un nuevo día siempre pienso en si seguiré por la noche igual a como estaba por la mañana. Me pregunto si tendré que volver a evocar la misma frase... “Hoy es uno de esos días” ... Busco y espero las señales de advertencia.

Advertir es un verbo para mi sensible, que se mueve como si de una serpiente se tratara, como un parásito que controla mi vida y anula mi voluntad. Mi cerebro es a veces como una veleta que se mueve con el viento y avisa de grandes temporales que se acercan. En mi caso pueden ser atmosféricos o de inestabilidad física y corporal. Pero ¿Cuándo? Esa es la cuestión de la meteorología que preocupa tanto en la meteorología como en la epilepsia. Lo que está claro es que la tormenta y el mareo, acaban llegando.

Estos mareos muchas veces son culpa del mismísimo Sol. Ese Sol por el que anhelamos en invierno... Constantemente presente en las antiguas creencias del ser humano, capaz de dar vida a la tierra y hacer brotar hierba y las flores. También anhelado por aquellos que gozan cuando su luz tiñe sus blancas pieles; de negro si tienen suerte, de rojo si tienen poco cuidado. Ese Sol, ese Sol... Es caliente, ardiente y abrasador. Para mi tiene dos caras: una me da alegría cuando su luz bañan de color el mundo y la otra me deshidrata, me quema y provoca incesantes mareos (**TERMORRECEPCIÓN**), que me dejan sin fuerzas, sin aliento... Y descansar, beber o encontrar un refugio fresco es mi única solución.

También es el Sol el que me ciega y provoca en mí reacciones fotosensibles. Las pupilas de mis ojos se abren y cierran frenéticas, se quedan fijas y dejan de reaccionar como deberían. El efecto es similar a cuando se me mueven las paredes, o el mismo paisaje se mueve como las ondas que deja una piedra que rompe la tranquilidad de un estanque. No suele ser raro que pida a los que me rodean que observen los movimientos de mis ojos, que me confirmen desde fuera lo que yo sé desde dentro. **(VISTA).**

Marearme es una constante en mi vida y eso no sería algo tan insoportable sino trajese consigo olvidar. Olvidar siempre es un sentimiento, un sentimiento lleno de tristeza que empieza una vez terminado el mareo ya que, puede que los bellos recuerdos de un día entero se desvanezcan poco a poco. Lo que hasta el mareo ha sido un recuerdo claro en mi memoria, pasa a ser un espejismo cada vez más distante que, finalmente, se funde con la nada y desaparece. Cada mundo creado en mi pensamiento se desmorona una y otra vez al olvidar. Puede que olvidar sea desaparecer o desaparecer sea olvidar, no lo sé, no estoy segura, pero da igual hay que volver a empezar, otra vez hay que crear recuerdos.

Por eso, me obsesiona prestar toda la atención que pueda a lo que me rodea: al espacio, los olores, los gustos, los sabores que me recuerdan, sobre todo, a las personas. Las personas y sus gestos, sus expresiones, sus facetas, sus personalidades... Todo eso es necesario, porque puedo olvidar textos, libros, acciones y sucesos... pero la esencia de las personas, lo que son como individuos personales dejan una huella más difícil de borrar y, aunque sea más difícil de comprender, esa huella permanece en un lugar de la

memoria lleno de sentimientos. Como digo, es importante detenerse a hablar, comprender lo que dicen, lo que son, sus gustos, su experiencia ante la vida. Sólo así voy a conseguir retener esas pequeñas trazas de percepción que me van a ayudar a conservar lo que mi memoria, tocada y deteriorada, se va a encargar de destruir. Lo que nos une como humanidad y guía a comprender al otro, tu “Yo” trasladado al “Tú” y viceversa **(SENTIDO DEL YO AJENO)**. Olvidar es una pena, una lástima y por eso, es necesario valorar lo que hay a través de la percepción sensorial. Abrir las puertas a todo lo que está delante, detenerme y observar el espacio en sus diferentes facetas: conocer.

Conocer todos los detalles posibles. Conocer, interesarme, captar lo que me gusta y lo que no. Sin ceñirme sólo a lo que veo, sino explorando los sentidos, curioseando, porque sé que ese instante concreto, en grupo o sola, se puede esfumar y no entrará en mi memoria. Quién sabe si “Hoy va a ser uno de esos días” ... No sé si lo será e intento vivir el presente, un presente en el que reflexionar, un presente sensorial no sólo visual que se traslada al terreno emocional. Un presente que puede ser oído, y de la misma forma comprendido. En esos días en los que no soy consciente de lo que veo o no sé de mi situación en el espacio, asimilo que sentidos como el olfato son más que indispensables para entender dónde me encuentro. Por ejemplo, el olor del aguarrás, del barro, de las tintas o aceites tan característicos en la Facultad de Bellas Artes, me ayudan a ir acercándome a la respuesta correcta a la pregunta ¿Estaré en clase de pintura, escultura o en grabado? Antes de ver, activo todos los sensores biológicos de los que soy capaz para

que me den señales de mi ubicación. Una ubicación que me habla de mi presente en el espacio **(OLFATO)**.

Tenemos un presente que sentir y percibir a través de todo nuestro cuerpo, nuestra mente. Un presente que recorre todo tu ser, un presente que desea sentir ese *saber sabroso*. Fue Santa Teresa quien dotó al sabor de saber y es que no hay mayor delicia que saborear todos y cada uno de esos alimentos que comemos. A menudo, estos saberes o sabores se convierten en la nada cuando el desmadre interno de mi cabeza hace que todo aquello que coma o toque mi lengua deje de tener sentido, no existe el gusto. Todo aquello que entra por mi boca, lo siento como un mero ejercicio de tragar porque no entiendo lo que como. Comer con el tiempo, para mí se ha convertido en un vicio visual. Un vicio que me recuerda los sabores de la comida que veo en los supermercados, deleitando mis papilas gustativas, ya que se lo que se siente cuando no se saborea **(GUSTO)**.

Lo mismo ocurre con todas las demás modalidades sensoriales, cualquier persona disfruta más de las pequeñas cosas en las que no suele pensar cuando en ciertos momentos se siente encarcelado, amarrado. La resiliencia es algo a lo que no acostumbramos en muchos aspectos, algo que no desarrollamos y aparece una y otra vez como una capacidad de adaptación frente a situaciones personales de crisis o adversidad. Son mis sentidos y capacidades sensoriales las que más me fallan por mi condición. Pero aún así, interactúo con ellas, en busca de respuestas, de soluciones... Ahí reside su gran valor personal en mi vida, porque cuando "Hoy es uno de esos días", todavía soy consciente del valor de mis sentidos

en relación con mis emociones. “Hoy es uno de esos días en el que soy consciente de mi propia percepción”.

Arantza Gaztañaga Garabieta

Este texto explica la necesidad personal de crear obras y espacios adaptados a los espectadores, que tienen la capacidad de entender el arte a través de sus diferentes receptores sensoriales y sus experiencias vitales.

INTRODUCCIÓN

El título de este proyecto “Zentzua eta Sentsua (Configuración del espacio expositivo a través del estímulo sensorial y adaptativo)” viene dado de una serie de circunstancias que nos encontramos en el arte, desde mediados del siglo XX, hasta principios de siglo XXI, en donde los espacios artísticos y artistas han querido integrar a colectivos en riesgo de exclusión artística tratando de darles la posibilidad de ver las obras en el caso de que no pudieran acceder a ellas. Todo ello dio en diferentes terrenos de las artes plásticas una forma o creación de sistemas por los cuales hacer accesible una pintura o escultura.

En las últimas décadas, concretamente desde la década de los 60 la lucha por los derechos igualitarios en ciertos colectivos y se empezó a hacer más visible empezando por EE. UU. (Sánchez, 2017) y a medida que pasaba el tiempo empezó a exportarse a otros países. Cuando hablamos de estos derechos igualitarios sobre todo nos estamos refiriendo a la visibilización de personas con discapacidad: discapacidades físicas que impedían realizar el día a día con normalidad, esto incluía sobre todo a las personas con movilidad reducida, ceguera y sordera. Aunque cabe decir que las exploraciones en el terreno de la observación de la edad infantil también fueron y son uno de los grandes atractivos de la investigación en el arte contemporáneo.

El camino que han recorrido en cuanto a la visibilización de este tipo de grupos no es que haya sido ni sea un camino de rosas, pero sí es cierto que en el mundo del arte se han encontrado diferentes variantes y procesos creativos (Estivill, 2003) para que estos grupos no se convirtieran

en colectivos en riesgo de exclusión museística. Unas con más éxito que otras.

A decir verdad, el mundo de la inclusión es bastante complejo pues a veces acceder a campos artísticos, hace que busquemos soluciones transversales a las propias obras de arte con la creación de réplicas o recreaciones de pinturas que se proyectan de forma tridimensional o con texturas variables para visualizar los colores a través del tacto, así acercando al público con discapacidad visual y en otras ocasiones para que los niños puedan disfrutar del arte. El fomento de talleres ha sido muy extendido (Moreno, 2010). Pero ¿crear este tipo de obras es una manera de adaptar estas obras para la integración artística de estos grupos o realmente se están transformando y creando nuevas obras convirtiéndolas en otra nueva realidad? Puesto que desde mi punto de vista no se accede a la obra de arte, sino que se está creando una nueva obra, que no se asemeja a lo que se planteaba e la obra original, si.

Viendo muchos ejemplos de estas obras accesibles nos damos cuenta de que se crean obras diferenciadas de la obra real, dando lugar más a creaciones nuevas y no semejantes a la real para el entendimiento de colectivos o grupos en riesgo de exclusión museística, ignorando la esencia propia de las piezas artísticas. ¿Pero qué es la exclusión museística? Se trataría de una circunstancia, si bien no exclusiva, prominente en determinados grupos con necesidades especiales, que haría inaccesible la experiencia de un museo o espacio artístico en su totalidad.

Entonces, determinadas obras fueron desarrolladas desde una perspectiva visual y luego sonora, generalmente, ateniéndose a lo que denominamos el sentido común de la persona adulta, vidente y oyente, ya que la gran mayoría de la sociedad acostumbramos a percibir nuestro

entorno por esos sentidos, mientras dejamos de lado los demás por comodidad.

Crear este tipo de recreaciones me hace pensar que realmente se crean desde una perspectiva visual y sin tener en cuenta la opinión de estos grupos y su exploración a través de los demás sentidos, pues se hacen para un colectivo específico que no puede tocar las obras, que no puede ver o escuchar, pero ¿qué hay de otros campos artísticos como aquellos que tienen que ver con lo audiovisual, la instalación, el grabado, la performance...? ¿Es que acaso el arte se transmite a través de los ojos? ¿Cómo se explica aquello que está distribuido en un espacio de forma aleatoria o no, o que está en movimiento, o que es abstracto, o que necesita de la interacción de otros, o una necesidad de exploración sensitiva...?

Viendo el trayecto del arte participativo a lo largo de la historia, se nos plantea la posibilidad de que nuestra perspectiva visual y sonora del arte debe cambiar. No podemos seguir aferrados a esa mirada artística tan tradicional (sólo ver y escuchar), ya que se puede percibir el arte a través de los diferentes sentidos que tenemos, es más, ya hay artistas que exploraron ese tipo de sensaciones. Crear obras que se puedan explorar a través de los sentidos replantearía el hecho de que cualquier obra pudiera ser accesible a cualquier persona, sin crear ningún tipo de distinción, simplemente alcanzarían a sentir aquello a lo que pueden llegar, aunque sin negarles la posibilidad de una explicación. Entender que una persona sin discapacidad tendrá sus limitaciones con la exploración sensitiva y a la vez que la discapacidad de todos en cierta medida conlleva adaptarse a unas circunstancias que traen consigo una capacidad o diferentes formas de sentir el espacio.

¿Pero sería un artista o el espectador capaz de entender este nuevo concepto del arte? En realidad, no se trataría de dar la accesibilidad de una

obra al público que es lo que se hace habitualmente, sino buscar diferentes metodologías por las que explicar su obra sin cambiarla, atendiendo a los sentidos y observar cómo los diversos espectadores se comunican con la obra.

Esto conlleva a la vez, dar un nuevo giro a la propia mentalidad de los museos, ya que es un lugar en donde las cosas sólo pueden verse y de esta forma, debería de transgredir sus normas a través de los sentidos. Esto supondría dejar la obra en manos del público, llegando a la adaptabilidad tanto del artista que expone como del espectador que interactúa. Esta adaptabilidad total también replantearía diferentes formas de ubicar los propios espacios artísticos ¿Puede cualquier persona entrar en un museo sin tener ayuda de nadie y concebir las obras a su manera? ¿Qué habría que hacer para que el arte sea atractivo para el público joven? ¿En los términos que hemos hablado, cabe la posibilidad de crear un espacio totalmente accesible a todo público, pero sin ser totalmente visual?

En este proyecto obviamos la existencia de una jerarquía de sentidos sensoriales, intentando focalizar más en aquellos que desconocemos. De ahí, a que el título de este proyecto se llame “Zentzua eta Sentsua”, ya que en euskera Zentzua es denominación de aquello que llamamos Sentido Común o Lógica, en contraposición a la palabra Sentsua (o Zentzumena) que hace mención del Sentido Sensorial.

Teniendo en mente ese punto de vista, buscamos una solución alternativa desde la mirada del artista, ya que una obra puede ser adaptada al espectador tal y como es, de ahí a que formemos un nuevo concepto llamado adaptabilidad, que comprende la necesidad de acercar el arte a través de sus diferentes modalidades sensoriales, pero sin alterar las condiciones propias de la obra artística. En este proyecto estudiamos las capacidades de los diferentes aspectos de cada participante, ateniéndonos a

su manejo por y con los sentidos, pues afirmamos que su forma de percibir el mundo está por encima del valor visual y sonoro que el mismo arte tiene.

Explicándome con más claridad, en este proyecto obviamos el hecho de que trabajamos con personas con discapacidad visual, personas de edad joven o personas con discapacidad auditiva y nos involucramos más en el terreno sensorial de la presencia corpórea y mental de los individuos. Profundizamos en que estos grupos en riesgo de exclusión museística pueden concebir el arte a través de otras metodologías artísticas por medio de estímulos sensitivos, que nos ayudan a modificar la percepción tan visual y sonora que contempla el mundo del arte hoy en día.

No realizamos obras para colectivos específicos sino proyectamos otras formas del concepto artístico de cada obra a través de la estimulación sensorial. De ahí a que trabajemos con estos colectivos, ya que por su sensibilidad muestran diferentes perspectivas transversales al arte y en los espacios museísticos, pues nos han enseñado que son 5 los sentidos perceptivos cuando en realidad son más los que nos hacen movernos por el espacio, a modo de recorrido, de exploración íntima y personal ligada a modalidades sensoriales.

En esta investigación buscamos medios para que los artistas indaguen más en la adaptabilidad de una obra y no tanto en la accesibilidad de los grupos con los que van a tratar, por lo que plasmamos la idea de que el arte no debe estar pensado para ningún colectivo específico. Damos paso directo a espacios museísticos ya que entendemos la percepción sensorial de los grupos participantes como un estímulo por sus cualidades específicas. Por ello, sabemos y somos capaces de crear una exposición a través de obras originales de artistas, sin recreaciones ni modificaciones de la obra, centrándonos más en el espacio expositivo y en sus posibilidades de interacción.

Proponemos alternativas y soluciones museísticas para el futuro, en las que el arte contemporáneo dé paso a la obra directa, no tanto para grupos en exclusión, sino de un arte totalmente sensorial para cualquier individuo sin distinción alguna. Del mismo modo, teniendo en cuenta que el entendimiento de cada obra será diferente según las capacidades de cada persona, asimilando que todos tenemos ciertas limitaciones, pero potenciando nuestras capacidades sensoriales, internas y personales. Plasmamos la idea de que el arte debe de evolucionar y no poner sobre todo barreras sensoriales, ayudando, además, a hacer que el público en general sea capaz de transgredir la barrera mental de un arte visual y figurativamente realista, dotando a los sentidos de la capacidad de provocar sensaciones y reacciones diversas.

OBJETIVOS

1. Definir los diferentes campos de percepción sensorial, estudiando las diferentes modalidades sensoriales con las que vamos a trabajar y entender el arte a través de la falta de receptores sensitivos.
2. Indagar en la presencia de grupos en riesgo de exclusión museística para la mejora de espacios expositivos.
3. Describir los sentidos y su modificación a lo largo de toda la historia del arte con el fin de interpretar el estado actual de la percepción humana.
4. Introducir el Covid-19, como una modificación sensorial en nuestra percepción.
5. Entrevistar los grupos en exclusión museística para comprender el espacio que les rodea y analizarlas con el objeto de usarlos como motor para crear un espacio expositivo que introduzca cualquier individuo de cualquier índole de la sociedad.
6. Crear un espacio artístico para una exposición con un grupo de artistas de diversas disciplinas artísticas, proponiendo alternativas basadas en las entrevistas a los artistas y los grupos en riesgo de exclusión.
7. Valorar los datos de dicha exposición sacando conclusiones, en cuanto a la posibilidad de desarrollar nuevos espacios artísticos que se basen en la sensorialidad y no en el campo visual o sonoro.

HIPÓTESIS

1. Los espacios artísticos o museos son totalmente espacios visuales dejando de lado a ciertos colectivos de personas, que no pueden interactuar con el arte.
2. Toda obra artística puede adaptarse a todo el conjunto de la sociedad: sean personas jóvenes, con discapacidad o cualquier distinción cultural.
3. El artista del siglo XXI está preparado para hacer obras sensoriales. Están abiertos a que sus obras sean modificadas por la interacción del público.
4. Los espectadores del museo esperan poder tocar las obras aun haciendo de estos objetos efímeros.
5. El concepto de espacio museístico sensorial es posible, a través de la creación de metodologías técnicas que lo permitan.

DESCRIPCIÓN Y ENFOQUE DEL ESTUDIO

Por ello, pretendemos indagar en los diferentes artistas a lo largo de la historia que pudieran realizar proyectos con relación a los sentidos, discapacidad y la edad joven. Integrando también a personas con discapacidad, creadoras de arte o investigaciones no sólo artísticas sino también científicas con valor filosófico, educativo, sociológico o psicológico.

Introducir el marco metodológico en el que nos vamos a sumergir; explicando que no se va a elaborar sólo una práctica artística, sino que también se pretende investigar dentro del campo de las ciencias sociales y las letras.

Entender los distintos grupos con los que vamos a trabajar y sus variantes, entendiendo del mismo modo sus distintas limitaciones en el sistema perceptivo del arte y valorando al mismo tiempo sus diversas capacidades de adaptación a los medios y del mismo modo observando aquellos sentidos que en cierto modo pudieran ayudarles en la comprensión. Teniendo esto en cuenta, buscaremos información acerca de la adaptación y la accesibilidad a lo largo de la historia de estos colectivos que no han podido acceder a las diferentes fuentes de creación artística. Este proyecto se dividirá en 4 partes segmentadas en 5 capítulos: La parte I con el Estudio Teórico, la Parte II, con el Estudio Empírico, La parte III con el Estudio práctico y la Parte IV en el que se resumen todas las conclusiones de nuestra investigación.

El estudio teórico tendrá dos capítulos en los que se dispondrá información de cuestiones relacionadas con los sentidos, el arte y la

necesidad sensorial del presente en el mundo artístico. En el primer capítulo será necesario entender qué conlleva realizar un proyecto en donde los sentidos serán su base primordial.

Una vez resuelta la problemática de los sentidos, en el siguiente capítulo queremos profundizar en la visualización de los sentidos, pero dentro de las artes plásticas. Queremos valorar las diferentes perspectivas históricas en las que la percepción sensorial haya sido importante, entender por qué hemos llegado a realizar en un aspecto general obras visuales y en qué momentos concretos la sensorialidad tuvo un papel importante en el enfoque artístico ¿qué visiones históricas conocemos acerca de éstos?, ya que la idea de que es un sentido ha ido variando hasta hoy. Indagaremos en la evolución en cómo la sensorialidad y la plástica han llevado a plantear una única perspectiva en la sociedad dentro del mundo del arte totalmente visual. Cuando hablamos del mundo del arte, nos ceñiremos sobre todo a aquellos cambios del sistema artísticos en relación con los sentidos y concretaremos el porqué de crear en este momento un espacio adaptable a sentidos que nada tiene que ver con la vista, en donde la interacción entre individuos nutre las nuevas dinámicas contemporáneas.

Una vez finalizado ese análisis histórico y sensorial, pasaremos al estudio empírico, en el que encontramos simplemente un capítulo, en el que estudiaremos diferentes grupos en riesgo de exclusión museística. Nuestra pretensión es buscar datos que fortalezcan la integración de ciertos grupos de personas en el mundo del arte (personas con discapacidad visual, discapacidad auditiva y, o niños y niñas de 6 a 10 años) y por ello este capítulo irá dirigido a aquellos colectivos de personas con los que vamos a trabajar especificando sus capacidades y su involucración en el mundo del arte, incidiendo sobre todo en sus desventajas a la hora de acceder a las áreas museísticas o espacios artísticos.

Para ello, realizaremos entrevistas de carácter cualitativo y analizadas una vez codificadas, ya que no pretendemos sacar datos numéricos sino buscar y encontrar soluciones a aquellas problemáticas propias de los distintos individuos. Una vez realizadas las entrevistas valoraremos el conjunto entero de las opiniones tanto los rasgos en común y diferenciados de todos ellos, con el fin de encontrar una afinidad artística y sensorial entre ellos si es posible y se pueda crear un espacio común a cualquier persona de cualquier índole. Además de ello, entrevistaremos también a artistas e investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, con la intención de ver el panorama artístico en relación con la mentalidad acerca del área sensitiva y el acercamiento accesible de colectivos en riesgo de exclusión museística.

Comprendiendo de cerca las perspectivas de los diferentes participantes entrevistados, sean artísticas o grupos en riesgo de exclusión, la Parte III de esta tesis llevará un marco práctico en el que elaboraremos un espacio expositivo adaptable a los distintos grupos en riesgo de exclusión. Este estudio práctico sólo tendrá un capítulo, en el que se resumirán todas las acciones creativas en cuanto este espacio adaptable y su recorrido creativo. Un formato de exposiciones artísticas, que haya abarcado aquellos datos ofrecidos por estos colectivos para una mayor adaptabilidad de espacios museísticos. En esa parte se desarrollarán diferentes exposiciones con los artistas entrevistados y tendrán que ser capaces de poder exhibir sus obras, pero con la condición de que estas obras puedan ser captadas sensorialmente, sea por la modalidad sensorial o disciplina artística que sea. Adaptar este espacio conllevará un estudio planificado, en donde las valoraciones de todos los integrantes hasta de los artistas y sus obras, sea la disciplina que sea, mostrarán un formato más o menos acorde, en cuanto a su disposición espacial.

En este capítulo, también analizaremos el propio hecho de anulación sensorial, encontraremos diferentes formas en que se podrían abordar las explicaciones y entendimiento del Covid-19 pero desde la mirada de los museos y artistas. Abordaremos una parte práctica en la que la influencia del aspecto visual en los espacios expositivos ha supuesto un paradigma novedoso, que, a la vez, ha dejado de lado acciones performativas y de arte sensitivo, los límites que subyacen de la no tactilidad del objeto artístico y con ello contemplar la adaptabilidad como un mecanismo para hacer viable el arte observando tanto sus pros como contras.

Finalmente, terminaremos esta tesis con unas conclusiones enlazando tanto el marco teórico, empírico como la práctica y visualizando si es posible la creación de espacios artísticos en los que no se modifiquen obras, ni que grupos en riesgo de exclusión museística se vean perjudicados. Explicar diferentes alternativas para el futuro en cuanto a los espacios expositivos y observar si es cierto que el mundo artístico tiende a transgredir la barrera visual y sonora accediendo al plano totalmente sensorial.

GLOSARIO

Accesibilidad: Cualidad de accesible (RAE)

Accesible: [lugar] Que tiene un buen acceso, que puede ser alcanzado o al que se puede llegar (RAE).

Accesibilidad universal: es el grado en el que todas las personas pueden utilizar un objeto, visitar un lugar o acceder a un servicio, independientemente de sus capacidades técnicas, cognitivas o físicas (REAL DECRETO LEY 1/2013, de 29 de noviembre).

Adaptabilidad: La adaptabilidad es la capacidad de una persona u objeto para adaptarse a un nuevo medio o situación. Entonces cuando hablamos de adaptabilidad tecnológica nos referimos a la capacidad que tiene una tecnología para responder rápidamente a las modificaciones y nuevas tendencias que se presentan; para seguir funcionando de manera óptima y poder adaptarse continuamente a tecnologías cambiantes. (Cordón, 2018).

Audiodescripción: La audiodescripción (AD) es una herramienta que permite a las personas ciegas y con baja visión acceder al teatro, los medios de comunicación, las artes visuales y otras actividades en las que la imagen es un elemento fundamental. Por medio de un lenguaje sucinto, vívido e imaginativo, el descriptor transmite la información visual a ese segmento de la población que no puede acceder a ella o que puede acceder de manera parcial. Además, la audiodescripción puede beneficiar a aquellas personas que prefieren acceder a la información por medio del canal

auditivo y las que, por razones de proximidad o tecnológicas, tienen limitado su acceso al sonido de un evento o espectáculo. (Snyder 2010: 7, traducción propia).

Comunicación escrita: medio comunicativo que no tiene por qué ser escritura (Ej. Pictogramas, logogramas o ideogramas)

Corpóreo o imagen corporal: La percepción de una persona de su propio cuerpo. Consiste en la imagen sensorial o “mapas” del cuerpo almacenados en el cerebro. También puede ser llamado esquema corporal o cuerpo percibido. <https://adopcionpuntodeencuentro.com/web/diccionario-para-integracion-sensorial/>

Cuerpo: Conjunto de todas las partes materiales que constituyen el organismo de un ser vivo. (Real Academia Nacional de la Medicina de España (RANM) https://dtme.ranm.es/buscador.aspx?NIVEL_BUS=3&LEMA_BUS=cuerpo

Emoción: Sentimiento fuerte, estado mental, impulso o inclinaciones intensas dirigida a un objeto definido y evidenciados en la conducta en cambios psicológicos, acompañados por manifestaciones del sistema nervioso autónomo.

Estimulo: Factor que actúa directamente sobre un organismo, un tejido o un receptor y es capaz de producir una contracción muscular, fomentar la secreción de una glándula, iniciar un impulso en un nervio o provocar la respuesta de un organismo. (Real Academia Nacional de la Medicina de España (RANM) https://dtme.ranm.es/buscador.aspx?NIVEL_BUS=3&LEMA_BUS=estimulo

Existen tanto estímulos externos como internos.

Guía audio descriptiva: La guía audio descriptiva es un tipo de guía móvil y un recurso de accesibilidad empleado por un número creciente de museos para facilitar la visita autónoma de los visitantes con DV a sus colecciones. Consiste en un conjunto de audio descripciones de objetos expositivos que son locutadas o bien producidas mediante aplicaciones de síntesis de voz, que el visitante con DV reproduce por medio de un dispositivo móvil (teléfono inteligente, reproductor de audio o multimedia portátil, PDA o tableta). (Soler y Chica, 2014: 149)

En nuestro caso la guía audio descriptiva es utilizada por cualquier visitante a una sala expositiva que lleva los ojos tapados.

Grupo en Riesgo de Exclusión Museística: Se trataría de una circunstancia, si bien no exclusiva, prominente en determinados grupos con necesidades especiales, que harían inaccesible la experiencia de un museo o espacio artístico en su totalidad. (Descripción propia).

Integración Sensorial: Es la organización para su uso de la entrada sensorial. El “uso” puede ser una percepción del cuerpo o del mundo, o una respuesta adaptada, o un proceso de aprendizaje, o el desarrollo de algunas funciones neuronales. A través de la integración sensorial, la mayoría de las partes del sistema nervioso trabajan juntas y, de esta manera, una persona puede interactuar con el medio de forma eficiente y tener experiencias apropiadas y satisfactorias. <https://adopcionpuntodeencuentro.com/web/diccionario-para-integracion-sensorial/>

Lenguaje: Conjunto de sonidos articulados con que las personas manifiestan lo que piensan, saben o sienten. Sistema de comunicación y expresión verbal propio de un pueblo o nación, o común a varios. <https://es.thefreedictionary.com/lenguaje>

Medios de adaptación: Los medios adaptables comprenden la necesidad de acercar el arte a través de sus diferentes modalidades sensoriales, pero sin alterar las condiciones propias de la obra artística. (Descripción propia). El uso de la tecnología es más que necesario.

Metalinguajes: En lógica y lingüística, el metalenguaje se utiliza para analizar y estructurar los problemas lógicos que plantean las paradojas semánticas en el lenguaje usado para describir objetos. El metalenguaje se define también como el lenguaje especializado para describir un sistema lingüístico natural u otro lenguaje considerado objeto de análisis. <https://www.significados.com/metalenguaje/>

Percepción: incluye la interpretación cerebral de esas sensaciones, otorgándoles sentido y, en su caso, reconocimiento por la memoria.

Proceso sensorial o Experiencia Sensorial: Es un conjunto de estructuras que trata con los recuerdos y las emociones. Esta es la razón por la cual cada sentido sensorial puede a través de los receptores a llevarlo de retrotraer a un momento, sensación o lugar en particular de un instante histórico del espectador (Grimalt, 2013). En nuestro caso tiene que ver con experiencias perceptivas de la vida del visitante.

Receptores sensoriales: Son estructuras especializadas del sistema nervioso u otras células asociadas con él, capaces de cambiar su

potencial de reposo cuando un estímulo natural específico incide sobre ellos. Como consecuencia, fisiológicamente pueden ser excitados por estímulos distintos a la actividad sináptica. (Belmonte, 1999)

Recorrido: Ruta, itinerario prefijado. sinónimo de recorrido: Trayecto.

Representante sensorial: Persona encargada de trasladar la información sensorial de la obra de una artista situada en una exposición sensitiva, cuyo trabajo es adaptar cualquier sistema de ayuda para que el espectador tuviera una participación activa de la pieza artística sin alterarse y modificarse su esencia creativa. El representante sensorial es el encargado de adaptar la obra por diferentes medios tecnológicos (como audio-descripción, pantallas, estímulos interactivos, etc.) y además investiga sobre el terreno o espacio en el que la exposición va a estar expuesto lo que conlleva el diseño de una exposición sensorial y el vínculo directo con el emisor que en nuestro caso es el artista. (Descripción propia)

Sensación: hace referencia a las experiencias sensoriales generadas por estímulos sencillos aislados.

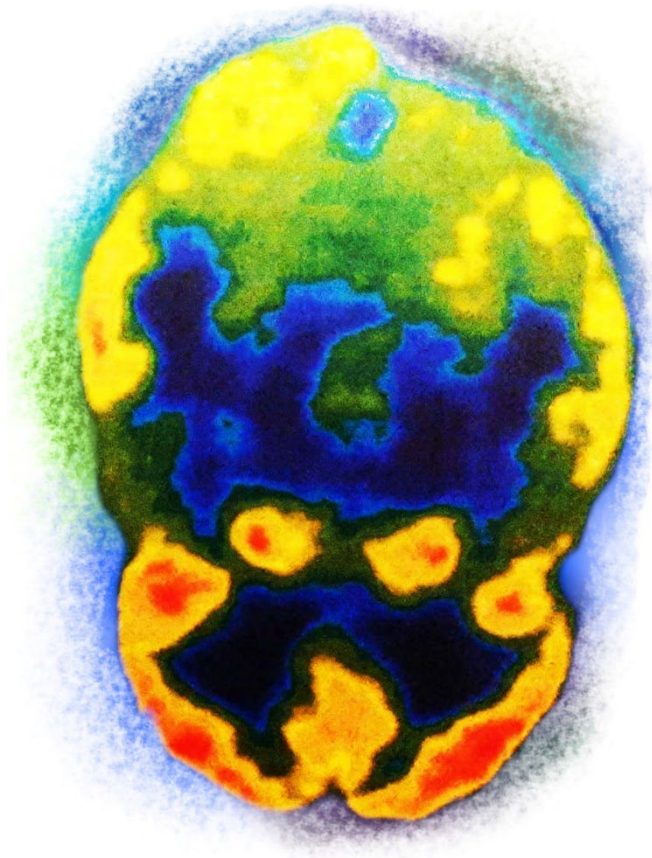
Sentido sensorial o Modalidad sensorial: Capacidad para percibir estímulos externos o internos mediante determinados órganos corporales.

Sentimiento: Emoción en relación con una idea. Compleja disposición u organización de una persona hacia un objeto dado, persona, cosa o idea abstracta que convierte el objeto en lo que es para sí. (López Galán. 2015)

Sinestesia: Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. (Real Academia Española RAE).

Sistema comunicativo: La comunicación consiste en la emisión y recepción de mensajes entre dos o más personas o animales. Quienes se comunican buscan aportar y obtener información acerca de un determinado asunto. Se conoce como **sistema o** proceso comunicativo, por lo tanto, al conjunto de actividades vinculadas a este intercambio de datos. Dicho proceso requiere de, al menos, un emisor y de un receptor. El emisor envía ciertas señales (un texto escrito, palabras, un gesto) para difundir un mensaje; cuando estas señales llegan al receptor, éste debe decodificarlas para interpretar el mensaje. El proceso contempla una “*devolución*” del mensaje, a través de la cual el receptor se convertirá en emisor, y viceversa. <https://definicion.de/proceso-comunicativo/>

I PARTE.ESTUDIO TEÓRICO



CAPÍTULO 1. LA PROYECCIÓN DE LOS SENTIDOS, SENSORIALIDAD Y PERCEPCIÓN HISTÓRICA

1.1. Los Sentidos.

Para comenzar el estudio teórico de esta tesis es indispensable delimitar el uso al que se refiere el término *Los Sentidos*. Siempre hemos contemplado que los sentidos del ser humano están divididos en cinco, tenemos por un lado la vista y el oído, que son por así decirlo los más experimentados en el mundo artístico y por el otro el olfato, el gusto y el tacto, que no son tan tratados en el arte. Pero al iniciar este proyecto nos preguntamos ¿cómo y porqué existen esos cinco sentidos? Si realmente es nuestro cerebro quien procesa la información de todo aquello que realizamos.

Indagando en profundidad acerca de los sentidos, nos encontramos que la apreciación de estos cinco sentidos fue planteada por Aristóteles, pero lo cierto es que realmente tenemos más de 5 sentidos. La Actualización del 2021 de la RAE contempla a la palabra sentido con la siguiente descripción que dice así; “Capacidad para percibir estímulos externos o internos mediante determinados órganos”

Buscando más allá de la RAE encontramos definiciones más completas como: “Se describe como un grupo de células y órganos sensoriales que responden a un estímulo externo o interno y la transforman en impulsos nerviosos que se transmiten al cerebro donde son interpretados para obtener información del entorno” Por lo tanto, podemos encontrar sentidos que se escapan de todo lo que hasta ahora conocíamos.

Este tipo de definiciones quieren decir, que realmente la teoría de los 5 sentidos del filósofo griego cae por sí misma, ya que cualquier órgano de nuestro cuerpo tiene la capacidad de percibir estímulos. Hoy en día, se estima que tenemos entre 13 a 33 sentidos (Lira, 2007), aunque muchos científicos afirman que no deberíamos hablar tanto de sentidos sino de modalidades sensoriales que reaccionan por los receptores que están a lo largo de todo el cuerpo (Belmonte, 1999). Estos receptores son de diferentes tipos y envían señales a las distintas partes del cerebro según su función, nos hacen sentir y percibir el mundo a través de sensaciones y a veces traspasando la barrera de las emociones.

Hoy en día, el nuevo planteamiento de sociólogos sobre la “sociología de los sentidos” expone que la percepción no es como el cuerpo se representa, se modifica, mide o regula, sino el cuerpo que siente, es decir, la experiencia corporal. Por esta manera se han revalorizado nombres como George Simmel. Este filósofo y sociólogo de principios del siglo XX y cuyo pensamiento fue recuperado por el conocido antropólogo David Le Bretón, planteó en su momento la sociología relacional de la percepción con el escrito “Digresión sobre la sociología de los sentidos”. Simmel abrió este campo de estudio al mostrar la importancia de la mediación sensorial en las interacciones sociales (Le Bretón, 2002). En ese sentido, sus reflexiones se inscriben en el legado de algunos textos precursores que plantean cómo es posible dar cuenta de “la percepción de los innumerables estímulos que el cuerpo puede recibir en cada momento en función de la pertenencia social del actor y de su modo particular de inserción en el sistema cultural” (Le Bretón, 2002, p.409).

Con las palabras de Le Bretón que hacía referencia a Simmel, dotamos de importancia no sólo a la percepción de los sentidos sino su relación y vínculo con el exterior, enfatizando en la dimensión de la

experiencia. Otro sociólogo Nick Crossley también denominó el término “experiencia carnal” (Crossley, 1995, p. 43) en la que prestaba su atención en la experiencia sensible, permitiendo considerar que no sólo se tiene un cuerpo, sino que este siente a través de los sentidos corporales. Paul Rodaway comprendía que, desde un sentido extenso e introducido en el marco de los estudios sensoriales, había que cuestionar la enumeración aristotélica de los sentidos (Rodaway, 1994), ya que ésta ocupaba diversas fuentes y órganos, y no es la recepción de un estímulo a un órgano, como tradicionalmente se pensaba, y además involucra al cuerpo y las extensiones tecnológicas como el bastón, los lentes, los audífonos, etcétera (Sabido, 2017).

La comprensión de la percepción de un sentido extenso, atribuye el concepto de “experiencia sensual total”, se ha trasladado a otros estudios neurológicos sobre percepción, porque como señala Antonio Damasio (neurocientífico y conocido por ser el escritor de, entre otras obras, “El Error de Descartes”) la percepción no sólo es un campo extenso que abarca lo que percibimos del exterior de nuestro cuerpo, sino también del interior del mismo a partir de nuestra química y nuestra red neuronal (Damasio, 2010) en contacto con el exterior. Con todo ello, el campo de las neurociencias y de la sociología de los sentidos siguen planteando discusiones sobre los sentidos corporales, en los que distinguen los sentidos externos (vista, oído, tacto olfato, oído y gusto) y los sentidos internos que proveen información sobre el mundo interno del cuerpo (nocicepción, equilibriocepción, termorrecepción, kinestesia).

Fundamentando los estudios de los diferentes campos sobre sensorialidad, y haciendo particular énfasis en mi experiencia personal (explicada en la Motivación) tanto vital como artística, planteamos los diferentes sentidos que van a ser tratados durante toda la tesis. Por ello es necesario

explicar cada uno de los sentidos individualmente. Mantenemos con ello estas modalidades sensoriales divididas en los dos grupos planteados por la sociología de la percepción, que son los sentidos externos y los internos, ya que se ha señalado cómo la percepción no sólo es un campo extenso que abarca lo que percibimos del exterior de nuestro cuerpo, sino también del interior de este a partir de nuestra química y nuestra red neuronal.

En el primer grupo contemplamos a los sentidos corporales, que hacen referencia a los sentidos que siempre se han contemplado, los cinco sentidos aristotélicos, y son aquellos que hacen referencia a la percepción propia de la fisicidad del ser humano en relación con el mundo exterior, de ahí a que se nombren “sentidos externos” y son los siguientes:

- **El Tacto**

El sentido del tacto es la percepción de un estímulo producido en la parte externa del cuerpo. Es interesante hacer énfasis en esta relación, desde el punto de vista termodinámico, como una interacción entre un “sistema”, la piel, y sus “alrededores”, que es todo lo demás (Tamir y Ruiz Beviá, 2014).

- **La Vista**

El sentido de la visión es uno de los más valorados a nivel humanístico posibilitándonos ver el mundo de nuestro alrededor. Se define como la percepción de un objeto por el ojo o el proceso, poder o función de ver. En el proceso de ver, los estímulos de luz recibidos por el ojo son interpretados por el cerebro y convertidos en una representación de la posición, forma, brillo, y por lo general, el color de los objetos en el espacio.

- **El Gusto**

El sentido del gusto se define como la capacidad de distinguir mediante los receptores situados en la lengua sabores tales como dulce, ácido, amargo y salado. Se suelen diferenciar cinco sabores básicos, los cuatro citados antes y el sabor Umami, así nombrado y descubierto en 1908 por el científico japonés, asociado a la presencia de glutamato en los alimentos (Kikunae Ikeda, 2002).

- **El Olfato**

El sentido del olfato es la capacidad para distinguir compuestos químicos volátiles presentes en el aire por su olor (Tamir, 2014):

La olfacción (acción de oler) es un área especialmente crítica de investigación. La olfacción con frecuencia es "pasada por alto", frase ésta que describe la hegemonía de la vista y que es parte del problema del olfato, que con frecuencia es subliminal, o "mágico"; es algo muy personal, hacer una "inhalación" olfatoria del otro; es una inmediatez fisiológica; 5) es evocadora de recuerdos y de emociones, es un recurso para modificar el comportamiento, pero, y éste es el punto que quiero resaltar, la olfacción constituye asimismo una construcción moral de la realidad. (Synnott, 2003, p. 433).

- **El Oído**

El sentido del oído es el que permite percibir el sonido. Éste es la base de la comunicación interpersonal y la posibilidad de captar sonidos (ondas sonoras) del medio externo mediante las orejas.

En el segundo grupo tenemos a los **sentidos internos**, que han sido muy discutidos e interesados en el mundo de la neurociencia y que proveen información sobre el mundo interno del cuerpo y son:

- **La Nocicepción**

Nuestro cuerpo se relaciona con fuerzas externas que hacen que podamos llevar o no el ritmo del día y la noche sintiendo así con fuerza el comienzo de un nuevo día o el cansancio después de una larga jornada. Este sentido se llama Nocicepción, que nos ayuda a entender y ser conscientes de cómo está nuestro cuerpo en relación con: el dolor, si está fuerte, débil, si siente malestar o bienestar, si tiene hambre o sed y si está cómodo con el exterior. También, podemos nombrar a este sentido que nos permite esta percepción: “sentido vital” (Carregal, 2000).

- **La Equilibriocepción**

Buscando la totalidad de los sentidos corporales tenemos que nombrar al sentido del equilibrio. Este tiene un carácter diferente y como se dirige a las nociones del cuerpo propio, percibimos el equilibrio a través del cuerpo conectadas con las fuerzas de la gravedad, haciendo posible nuestra orientación en el espacio.

- **La Propiocepción**

El sentido interno de nuestros músculos y órganos, se llama propiocepción. El equilibrio siempre nos hace conscientes de dónde tenemos nuestras extremidades, su relación con el espacio que nos rodea y hasta podemos ser conscientes de ello a través de otro

sentido como el de la vista u olfato. Podemos dotar a este sentido también con el nombre de sentido del movimiento propio o kinesiología. Propiamente dicho la cinestesia o kinesiología es el sentido del movimiento. El sentido cinestésico es capaz de informar al organismo sobre la posición relativa de cada una de las partes del cuerpo proporcionando al cerebro la información que necesita para conocer la dirección y el rango de sus movimientos y poder así reaccionar con rapidez ante los estímulos. Este sentido es el que ponen a prueba los neurólogos cuando nos dicen que cerremos los ojos y nos toquemos la nariz con la punta del dedo: si funciona correctamente, nunca deberíamos dejar de saber dónde se encuentra nuestra mano, aun cuando no la estemos viendo.

- **El Termorrecepción**

Nuestra capacidad de percibir el calor y el frío tanto a través de la piel como de nuestros órganos internos se denomina termorrecepción. Tenemos termorreceptores a lo largo de todo el cuerpo que nos hacen sentir la temperatura del exterior creando diferentes sensaciones de agrado o desagrado (López García & Herrero, 1998). Transmite información de la temperatura de nuestro cuerpo, si decrece o aumenta de dos maneras: por receptores a lo largo de toda nuestra piel o por receptores situados en nuestro hipotálamo que transmiten información relevante de la regulación periférica y del núcleo corporal y que en ocasiones afecta al cerebro (Pedemonte et al., 2016).

- **Sentido de la palabra o *energía***

A pesar de que, dentro de la sociología de los sentidos, no haga mención del hablar o comunicarse como un sentido propio de los

individuos, si expresa la necesidad relacional entre individuos para la comunicación exterior, y por ello hacemos mención del sentido de la palabra. Cuando ponemos el oído o queremos escuchar algo, no solamente escuchamos sonidos sino también palabras en el habla humana. Al entender el habla humana y la proyección de esta, podemos apreciar una percepción independiente gracias a la cual percibimos el habla humana de otra persona. Por ejemplo, al poner el oído en una conversación y escuchar a un extranjero que habla un idioma que no entendemos podemos observar la diferencia entre escuchar meros sonidos o escuchar palabras, aun sin entender lo que se escucha. Podemos nombrar a este como sentido del habla humana. Tal y como se menciona en el diálogo de *Batjín*:

El mundo pensado por él, tanto el de la voz como el de la letra, aparece unificado por la producción dinámica de los sentidos, generados y transmitidos por las voces personalizadas, que representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuo con las demás voces. En el centro de su concepción del mundo se encuentra el hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como energía (Bubnova, 2006, p. 100).

- **Sentido del Yo ajeno**

En el encuentro con otra persona ocurre algo más todavía. Antes de conocer a la persona y entablar una conversación, sentimos que estamos frente a otro ser igual que nosotros. Es importante darse cuenta de que esto es una percepción autónoma y no un juicio que hacemos en base a otras percepciones. No solamente

reconocemos que es un ser como nosotros porque tiene nariz, dos piernas etc. sino porque somos tocados del yo de la otra persona. Es una percepción autónoma del “Sentido del yo ajeno”:

Explicándonos mejor las culturas y mentalidades plantean sus propios contenidos y criterios de exclusión según sea el tipo de realidad o marco en el que se inscriben al igual que sus necesidades. La distintividad cultural e histórica deja huella definiéndose en relación con el ambiente formado alrededor del individuo creando estructuras en las personas, sus instituciones y grupos que forman normatividades y moldeamientos generales. (Vega, 2005).

Lo que diferencia una persona de otra parece remitirse al *disformae* que Bordieu, utilizaba para hablar de la fuerza de las formas que se plantean en las situaciones vitales del individuo, ensalzando su comportamiento, su forma de ser y de expresarse (Sota, 2018).

Estos 11 sentidos descritos son aquellos con los que vamos a trabajar, pues resumen la esencia del conjunto de los sentidos de una persona. Con esta introducción, ya podemos desmitificar el mito de la existencia de cinco sentidos, que hasta en la educación (Pedraza, 2010) se enseña de esa misma forma, por lo que el público en general entendería que existen sólo cinco. Pero en nuestra especificación de sentidos podemos ver que casi todos ellos funcionan por diferentes receptores, pero ¿Cuáles son realmente los receptores que dan nombre a los sentidos del ser humano?

Para entender el concepto de receptor, debemos entender nuestro propio sistema nervioso en relación con el cerebro según su función. El sistema nervioso se subdivide en dos partes: El Sistema Nervioso Somático (Belmonte, 1999) y el Sistema Nervioso Autónomo o Vegetativo (Navarro,

2002). El Sistema Nervioso Somático se ocupa de controlar las funciones voluntarias, aquellas que permiten al organismo su relación con el medio externo. Por el contrario, el Sistema Nervioso Autónomo es capaz de controlar, tanto las funciones involuntarias que permiten la regulación del medio interno como la adecuación del medio interno frente a estímulos ambientales.

Estas dos partes dividen el propio sistema nervioso central desde el punto de vista funcional, en el que se encuentran inmersas la médula espinal como nivel más bajo, que se ocupa de procesos más simples de control y subiendo en escala encontraríamos el tronco, con el cerebelo y diencefalo que se ocuparían de procesos más complejos el sistema nervioso.

Concretamente es el diencefalo la parte del cerebro que se ocupa de procesar la mayoría de información sensorial antes de transmitirla al telencefalo o más conocido como cerebro, donde esta información es analizada y procesada en los diferentes lóbulos (Allen et al.,2005) separados en sus dos hemisferios. Los lóbulos frontales, cuya función principal es mantener la memoria a largo plazo, la comprensión y atención, ser capaz de entender y comparar figuras o cuerpos viendo sus semejanzas y diferencias y controlar los movimientos involuntarios.

Los lóbulos parietales, encargados de distinguir las sensaciones táctiles, de presión, temperatura, etc., así como comprender la interrelación entre sus órganos, los objetos y el seguimiento e interpretación de la información visual y la lectura o escritura.

Los lóbulos temporales se encargan de entender y comprender las sensaciones y percepciones auditivas, así como el almacenamiento de información afectiva y de conducta. Por último, los lóbulos occipitales de cada hemisferio cerebral, que son en centro neurálgico de nuestra visión o del *córtex* visual, cuya función es entender y procesar las imágenes que vemos captadas por nuestro ojo. Su ocupación principal responde al procesamiento visual, la habilidad visual de reconocer y separar imágenes, su percepción, movimiento y diferenciación de colores.

Todos los lóbulos corresponden a las distintas modalidades sensoriales que hacen percibir todo aquello que está a nuestro alrededor, pero ¿cómo se extiende su percepción a lo largo de todo nuestro cuerpo? Cabe decir que todas las partes del sistema nervioso que hemos explicado son capaces de interpretar los estímulos sensoriales según su función, a través de todas las ramificaciones extendidas a través de la médula espinal por los distintos receptores situados por todo nuestro cuerpo. ¿Pero qué clase de receptores se encuentran en nuestro cuerpo?

Existen diferentes tipos de receptores entre los cuales podemos contemplar según su naturaleza física a: mecanorreceptores (estimulados por la deformación mecánica del receptor), termorreceptores (estimulados por cambios de temperatura: frío o calor), nociceptores (estimulados por daño físico o químico), fotorreceptores (sensibles a la incidencia de luz) y quimiorreceptores (estimulados por la sensación química de gusto y olfato).

Esta explicación propia del sistema nervioso nos muestra que aun sabiendo que hoy en día las modalidades sensoriales son un misterio, no puede concretarse en número exacto. Pero lo importante es que todos ellos conectan con las diversas partes de nuestro órgano pensante, el cerebro, a través de un proceso sensorial.

El proceso sensorial sería la estimulación completa del recorrido por el sistema nervioso hasta llegar al telencéfalo, que, dicho de forma resumida, sería la transmisión de la información del receptor a través de neuronas y relevos sinápticos hasta las regiones cerebrales. Este proceso formaría parte de aquello que denominamos Percepción, que es por así decirlo la asimilación de la información adquirida, pero con la idea individual de cada persona.

Esto quiere decir que a través de la percepción se añaden elementos subjetivos que pueden matizar las sensaciones ante la vida o, en este caso lo que nos interesa sobre todo es la percepción del arte, ya que hablamos de un proceso activo e integrador en el que participa todo el cerebro y cerebros independientes de cada individuo intentando resolver el enigma del arte y su peculiar sensorialidad. De algún modo, la percepción nos muestra todo aquello que nos gusta o que no. ¿Pero qué sucedería en aquel caso en el que la percepción humana se viera alterada por la anulación de la transmisión de información de algún receptor?

1.2. Entender la fisicidad de nuestro alrededor a través de la sensorialidad. Receptor activado, deteriorado o sin desarrollar.

A lo largo de toda la historia la percepción ha sido un concepto muy estudiado, por lo que ha habido visiones muy variadas sobre este tema, que no se han resuelto. Es más, todavía se plantean muchas controversias entre las diferentes opiniones, pero pocas veces se ha optado por entender el arte a través de una sensorialidad sin la anulación de algún receptor, ya que se ha potenciado ante todo una visión humanística, en donde los humanos se consideraban y consideran un ser superior. Podría decirse que siempre se ha buscado su perfección sea sensitivo, cognitivo,

social o afectivamente, como si todos los seres humanos tuviéramos las mismas cualidades y capacidades sobre el mundo animal o vegetal.

Para investigar esto más de cerca, creemos conveniente examinar el Humanismo, y es que la perspectiva de este concepto siempre ha estado vigente en la historia, tanto en las ciencias sociales como en la psicología, política y filosofía, pero su pensamiento ha ido variando hasta nuestro siglo (Tellez, 2017).

Ya desde el mundo clásico las apreciaciones de los primeros filósofos contemplaban este concepto como una imagen superior y es que fue el mismo Platón quien fue capaz de crear dos mundos que representaban la capacidad absoluta de un ser superior: el mundo sensible (el de los sentidos) y el mundo inteligible (el mundo de las ideas o el conocimiento), que los explicó a través de la alegoría más conocida de la historia de la filosofía (Ferrater, 1979): la Alegoría de la Caverna (Platón, 1997).

Nos llama la atención la simplicidad y complejidad de esta alegoría a la vez, pues al parecer según Platón el estudio y aprendizaje intelectual fortalecía las mentes, cosa que con los sentidos o el mundo sensible no se lograba. Resumiendo, en la Caverna, Platón describió a un grupo de personas encadenadas dentro de una caverna desde su nacimiento, cuyos cuerpos sólo podían mirar hacia la pared interior, ya que estaban atados de manos, piernas y cabeza. A sus espaldas se encontraba un muro, y al otro lado del muro un pasadizo por el que andaban personas iluminadas por una hoguera. Estas personas portaban todo tipo de objetos sobre sus cabezas, que eran iluminadas por la luz de la hoguera y se proyectaban como sombras en la pared a la que los prisioneros miraban.



Figura 1. Alegoría de la Caverna de Platón

Según Platón, los prisioneros sólo eran capaces de alcanzar una vida a través de los sentidos o el mundo sensible (una vida vulgar y sencilla), por lo que no llegarían a ser conocedores de la Verdad (el mundo inteligible). La visión Humanista de Platón negaba la posibilidad de llegar a la Sabiduría través de los sentidos y es que no se planteó el hecho de que aquellos prisioneros que miraban a la pared eran capaces de imaginar, y contemplar el mundo de otro modo explorando su propia sensorialidad, sin interpretar cánones preestablecidos. Pero qué más podemos decir, si fue Platón quien mencionó en su diálogo Fedón, que la vista y el oído, eran superiores al resto de los sentidos (Platón, 2007) afirmación que hoy en día parece estar vigente en nuestra percepción humana y hasta en el Arte.

Este pensamiento ideológico sobre la percepción representado en la alegoría de la caverna de Platón sería adquirido por próximos filósofos, como su propio discípulo, Aristóteles, quien interpretó las palabras de su maestro sobre el Alma de forma más racionalista. Es justamente el Tratado *De Anima* donde plantea la dialéctica de aquello que llamaba Alma con una visión psicológica y biológica del hombre. Son evidentes en este tratado las ideas epistemológicas comunes con su maestro, pero Aristóteles dota a la sensorialidad de un espectro peculiar, concluyendo que, de entre los

seres vivos, sólo las personas son capaces de distinguir las emociones y sensaciones transmitidas de la propia *psiche* (alma). Como bien dijo: “El alma es aquello por lo que vivimos, sentimos y pensamos.” (Garcia-Alandete, 2014).

Las personas son denominadas las almas racionales, ya que pueden pensar y reflexionar, además de realizar lo que las almas vegetales (plantas) y almas sensitivas (animales). Pero lo más curioso es que el tratado *De Anima*, a pesar de plantear el conocimiento como la diferencia a las otras almas, discurre sobre conceptos como la sensación y plantea la hipótesis de tener los cinco sentidos, explicados uno a uno, tal y como hemos comentado anteriormente.

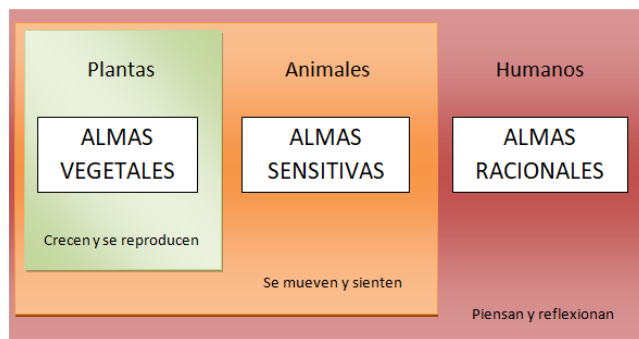


Figura 2. Representación de las Almas según Aristóteles.

Por lo que, aun tomando como punto vital del alma de los seres racionales, el intelecto, Aristóteles ya evidenció de algún modo la singularidad de los sentidos y de la percepción de éstos desde una perspectiva humana, mientras que su antecesor Platón lo negaba a través de una perspectiva más idealista de los dos mundos del alma. Dejando los sofistas al margen, en esta misma época y hasta Alejandro Magno existía otro grupo de filósofos conocidos con el nombre de Cínicos, “socráticos menores” o Perros apelativo peyorativo de los sofistas pero que adquirieron con gusto ya que explicaba su forma de pensar. El fundador de la propia escuela

cínica fue Antístenes, que sería el maestro del personaje más conocido de la escuela cínica, Diógenes Laercio.

Los socráticos menores contradecían la visión dualista del alma de los sofistas, por lo que los sentidos no eran un punto primordial para este grupo, ya que en lugar de ello apostaban por la búsqueda del alma a través de la virtud. Por ello, su visión daba valor a la sensación corpórea del individuo dando más importancia al cuerpo que al conocimiento y a la vivencia propia de las características personales de aquel que exploraba la naturaleza. Como bien se explica en este artículo:

Sin duda es el hecho de considerar más importante que la teoría la práctica, y vincular forzosamente a los actos la virtud y la felicidad inherente a la misma. Tal hecho no impide, sin embargo, que los cínicos reciban también de Antístenes la tradición del intelectualismo socrático, que identifica la virtud con el conocimiento, resultado de un aprendizaje (Fuentes, 2002, p.7).

Esta forma de pensar nos hace reflexionar sobre su visión hacia los sentidos, y es que de alguna forma dieron fuerza a la creencia de que toda persona a través de sus sentidos, sin distinción de cómo los tuvieran, podía interpretar aquello que tenía a su alrededor gracias a la experiencia del aprendizaje personal. Vemos que, en la filosofía clásica, los sentidos son algo bastante recurrente y si nos preguntáramos si pueden entenderse las cosas con la falta de un sentido, la respuesta podría decirse que es que sí. Cada individuo es diferente a otro.

¿Pero en qué lugar dejaría eso al Arte? Ya que no sólo hablamos de percibir cosas, sino que aquellos objetos o acciones a nuestro alrededor dejando su fisicidad a un lado mantengan una propiedad artística, conceptual y con él, un valor razonado por el artista.

1.3. Arte comprensible con la falta de información de algún receptor.

¿Podríamos comprender el arte o un arte especialmente sensorial con la falta de información de algún receptor? A niveles teóricos la respuesta a esta pregunta debería de ser que sí, tal y como hemos planteado la pregunta anterior, pero los diferentes campos de estudio realizados por el ser humano y los personajes históricos se contradicen replanteando nuevas formas de percepción en comparación con los ya nombrados filósofos griegos clásicos.

Continuando por orden histórico y adentrándonos en la Edad Media, encontramos un factor nuevo en el ser humano, el Espíritu. La entrada de la cristianización supuso un cambio de pensamiento, que mantuvo ideas cercanas a Platón y Aristóteles. La asimilación de los cinco sentidos de Aristóteles dio cabida también a la interpretación de éstos con un concepto nuevo que se sumaba a los otros cinco y así aparecían los cinco sentidos espirituales del alma.

Muchos pensadores de la época explicaban que los sentidos espirituales alcanzaban una visión que los cinco sentidos perceptuales no podían para llegar a Dios, pues procedía del interior del alma de las personas y no de forma corpórea. Tal y como San Agustín de Hipona comprendía el valor de estos nuevos cinco sentidos afirmaba en la *Epístola* 147 que los ojos interiores son jueces de los exteriores (*Cum ergo interiores oculi iudicant exteriorum, 17, 41*), pues los interiores ven muchas cosas que los exteriores no ven y las percepciones corporales, por su parte, no se juzgan con ojos carnales sino con aquellos del corazón (*oculis cordis*) (Blassi, 2018).

De esta forma, la Edad Media reconocía de alguna forma aquello que Aristóteles decía sobre el corazón y es que “Aristóteles creía que el corazón era la sede de la sensación y de las emociones, concepto que prevaleció en la Antigüedad desde la Edad Media hasta el siglo XVI; en el mismo Nuevo Testamento se habla de la relación del hombre consigo mismo, ya sea en el deseo. Hasta ese entonces se fusionaron las sensopercepciones, el pensamiento y la voluntad” (Sánchez, 2018).

Llegados ya al Renacimiento, el pensamiento religioso no se quedaba en un segundo plano, pero la ciencia y los nuevos inventos tecnológicos desarrollados por El Hombre adquirieron una nueva fuerza al intelecto del ser humano llegando a ser el centro de atención con la aparición de una nueva corriente, el Humanismo.

Una de las grandes obras que representó el simbolismo de esta etapa podíamos decir que fue el David de Miguel Ángel (Suárez, 2004). Esta escultura era representativa de la historia bíblica de David y Goliat, que fue interpretada en esculturas de artistas como Donatello (Schneider, 1973) y Verrocchio (Radke, 2003), pero la imagen del David era sucia ya que mostraba el esfuerzo después de la lucha con el filisteo.

Miguel Ángel por el contrario realizó una pieza escultórica de un hombre bello, esbelto y con proporciones que representaban el canon de belleza de la época ofreciendo una mirada totalmente renacentista y cuyas dimensiones eran de más de cinco metros de altura. No se sabe qué escena concreta de la historia representa, pero lo importante es que la figura del *superhombre* es lo que interesaba, una imagen invencible de “El Hombre”. Cabe mencionar que uno de los grandes inventores de esta etapa histórica, Leonardo Da Vinci, reflexionó teóricamente sobre los sentidos interiores (Méndez, 2013).

Leonardo Da Vinci meditó sobre los sentidos adquiriendo información de la teoría de los sentidos del alma aristotélica, en el libro *De Anima*, que anteriormente ya hemos mencionado, pues entendía que teníamos cinco sentidos (el *sensus communis*), en el que la vista era el sentido más importante con respecto a los demás. Tampoco era de extrañar su convicción ante que el sentido más importante fuera la vista, pues era un estudioso de órganos relacionados con la visión, sobre todo, los ojos.

Decía que a través de los ojos la información iba directa a lo que él llamaba Sentido Común, que por resumirlo de alguna manera era la información que llegaba al cerebro. Además de ello, en la mente de toda persona residía otro elemento más a los sentidos llamado *imaginatio*, imaginativa o fantasía. En la fantasía se generaban las imágenes interiores, en ausencia de una imagen real, que ayudaban a la creación del ingenio. Da Vinci incidía en el ingenio sobre todo en las facultades perceptivas, representativas y conceptuales que podía crear una persona: La Imaginación.

Esta forma de pensar dio entrada al procesamiento cognoscitivo del individuo y de ahí a su planteamiento de los “sentidos interiores”. Teoría filosófica que daría discusiones y nuevos planteamientos en las mentes de médicos y filósofos de los siguientes siglos. Como la propia palabra Renacimiento expresa, es el renacer de la persona, en donde el valor del conocimiento irá poco a poco adquiriendo mayor poder, y se convertirá en la antesala a los próximos siglos en cuanto a las investigaciones sobre la mente.

Es ya en el siglo XVII, cuando la razón llega a un punto máximo de pensamiento con la aparición del racionalismo, en el que uno de sus máximos exponentes el pensador René Descartes, en 1639, llega a la idea de que ante todo la figura de la razón humana es superior a los sentidos. Explica que la figura humana se divide en una visión dualista entre el cuerpo

y la mente, que no interactúan entre ellas. El cuerpo siente y la mente es la razón o el pensamiento, donde adquirimos el conocimiento, por lo que los sentidos nos engañan.



Figura 3. Estudios anatómicos, pluma y tinta, Leonardo da Vinci ca.1506- 1508.

Con esta manera de pensar tan racionalista, observamos que nuestra propia percepción, no involucra a nuestra capacidad de análisis subjetivo en el arte en relación con los sentidos, aunque cabe mencionar que, en 1994, Antonio Damasio, después de sus investigaciones neurológicas y gracias a su libro *El Error de Descartes* (Damasio, 1996), negó el pensamiento del mismo Descartes, ya que según su investigación puramente científica analizó que la razón estaba totalmente ligada a la emoción, ya que los distintos lóbulos cerebrales estaban divididos de tal manera que cada uno de ellos se ocupaba de redireccionar los diferentes receptores sean visuales, auditivos, olfativos, etc. Concluyendo de alguna manera que los sentidos conectan con la mente.

Volviendo al siglo XVII, y contradiciendo las teorías del racionalismo hay que aceptar que no sólo hubo esa perspectiva filosófica, ya que el Empirismo fue una teoría filosófica que enfatizaba el papel de la experiencia y la evidencia, especialmente la percepción sensorial, en la formación de ideas y adquisición de conocimiento, sobre la noción de ideas innatas o tradición (Baird & Kaufmann, 2008).

Los empiristas dotaban de mayor importancia a los sentidos en relación con la razón y sobre todo con el comportamiento humano, pues la sensorialidad era base fundamental para entender los estímulos externos. Podemos decir con ello, que el arte tiene diferentes formas de ser entendido aun teniendo la falta de algún receptor, pues cada individuo es único en su percepción del espacio-tiempo.

Observando a Locke, uno de los grandes empiristas anglicanos de la época que partió en un principio del pensamiento de Descartes, planteó que las ideas partían de la experiencia y no del intelecto o la razón, apostaba por la propia realidad del sujeto. Dividía así dos realidades en el individuo: la realidad interna que se proyecta en él (lo que Locke llamaba el yo) y la realidad externa que se vincula con las cosas naturales de su entorno.

Explicaba que existen las ideas de reflexión, muy relacionadas con el intelecto (Las ideas complejas) y las ideas de sensación, aquellas que tienen que ver con la sensación (Barrionuevo, 2005). Estas últimas probablemente tenían que ver con la percepción sensorial, por lo tanto, hablaba ciñéndose al comportamiento humano a través de la asimilación de los sentidos (Las ideas simples).

El empirismo destaca por dar una visión alternativa al entendimiento de la mente en donde los sentidos toman parte, aunque a partir de

este momento las investigaciones en cuanto al análisis del cerebro van avanzando y es que a partir del siglo XVIII y continuando en el siglo XIX, nos encontramos con el desarrollo de la revolución científico-técnica y filosófico.

En el siglo XIX, siglo del Romanticismo, algunos pensadores como Goethe, recapacitaron sobre teorías científicas relacionadas con el color. Goethe, además de ejercer influencia en el terreno de la literatura y política, siempre tuvo una atracción por el arte, que incluyó en sus investigaciones. Trabajó en la Teoría del color (Moreno, 2004), en donde desarrolló estudios sobre el ser humano y sus actitudes psicológicas o reacciones al ver cada uno de los colores con las emociones de la mente, explotando así la interacción con los sentidos de la mente.

El interés de Goethe hacia los colores provoca una sensación en el mundo artístico, que se refleja en la sensorialidad del objeto visible, dando importancia a aquello que se está viendo, pero analizada de una forma científica y cualitativa. La teoría del color de Goethe tiene una mentalidad bastante empirista y lo interesante es que proyectó la propia idea del sentido de la vista (se especializó en la óptica al igual que Leonardo Da Vinci) a la relación que pudiera tener con las emociones. Los sentidos o los receptores son influidos por los estímulos internos del cuerpo humano que tienen un punto de unión con la mente y éstos son capaces de provocar emociones según la interacción que tuvieran con los estímulos externos.

Más adelante, el educador y filósofo Rudolf Steiner estudió los escritos científico-naturales de Goethe. Fue el mismo Steiner un estudioso de Goethe y sería quien escribiría “La teoría del conocimiento basada en la concepción del mundo de Goethe” (Steiner, 1966) en 1888, y con el que crearía su propia visión filosófica, la *antroposofía* (Steiner, 1922) y cuya metodología se describiría más adelante en “La Filosofía de la Libertad”

(Steiner, 2002) en 1894, en el que plantearía que el mundo no puede fragmentarse por lo que es nuestra conciencia quien lo divide en apariencia perceptible por nuestros sentidos.

Semejante afirmación nos muestra que según Steiner, los sentidos condicionan a la razón, esta visión haría que el filósofo tomara contacto con las ideas del Nihilismo de Nietzsche y la idea del superhombre en donde, en vez de afirmar la superioridad de la razón expresada en conceptos vacíos, hay que afirmar el valor de los sentidos que nos ponen en relación directa con el mundo vivo de las cosas, muy diferente al que nos dibuja esquemáticamente los conceptos de filósofos idealistas, como Parménides, Sócrates, Platón, Descartes, Kant o Hegel (Espinoza, 2012).

Según Nietzsche estos filósofos rechazaron la importancia del mundo sensible, el de los sentidos como conocimiento verdadero con la creación de aquello que llamaban religión o Dios. Por eso, Nietzsche con su nihilismo y revalorización de los sentidos, en el manuscrito de la *Gaya Ciencia* (Nietzsche, 2002) con la frase “Dios ha muerto” (Gane Laurence, 2006) propone el politeísmo de interpretaciones sobre la realidad. Como bien insinuó Nietzsche en la “Gaya Ciencia”:

El espíritu humano no puede hacer otra cosa que verse a sí mismo en sus propias perspectivas. Nos es imposible salirnos de nuestro ángulo visual...El mundo se ha vuelto por segunda vez infinito para nosotros ya que no podemos refutar la posibilidad de que sea susceptible de interpretaciones infinitas (Nietzsche, 2002).

Llegados a estas reflexiones de Nietzsche, alcanzamos a ver no simplemente el hecho de que razón y cuerpo están totalmente unidos y que los sentidos son la base para concebir las emociones. Con este análisis concebimos también que las interpretaciones en el arte pueden ser

terriblemente variadas sea cual sea la forma de percepción de cada persona. Antepone la idea de que el arte no es un ente totalmente visual y que la percepción se da por los diferentes receptores del cuerpo humano.

Por lo que respondiendo a la pregunta que habíamos formulado en este apartado de si podríamos comprender el arte con la falta de información de algún receptor, la respuesta en la época modernista y todo el siglo XIX sería, nuevamente, que sí. Entendiendo que la percepción de los receptores de cada individuo es diferente y que los estímulos internos y externos se exploran de forma distinta llegando a su consecuente emoción y entendimiento personal. Esto reformula la siguiente pregunta para el próximo siglo XX, con la entrada de las vanguardias y la evolución de la ciencia y el arte.

1.4. Mecanismos de entendimiento artístico a través de los diversos receptores.

Adentrándonos poco a poco ya en el siglo XX, el interés acerca de los sentidos se ve reforzado tras investigaciones referentes al ser humano y su cerebro. De algún modo, el siglo XX se caracteriza por la consolidación de todos los saberes y prácticas tecnológico-científicas, políticas, sociales y filosóficas que habían emergido en el siglo XIX, lo cual tuvo un reflejo claro en el Arte, suponiendo así una revolución artística y sus diferentes formas o disciplinas de hacer arte.

En un camino paralelo al de Nietzsche, pero no encaminado en el mundo de la política y filosofía del ser, encontramos al primo de Charles Darwin, Francis Galton. Mientras Darwin realizaba sus estudios sobre “*La Teoría de la evolución de las Especies*” (Darwin, 2006), Francis Galton se dedicaba principalmente al estudio del ser humano, las diferencias individuales y la herencia de la inteligencia, teorías que fueron reflejadas en uno de

sus intentos de libro científico llamado “El genio hereditario” (Galton, 1869). Pero su interés por la psicología y la mente, harían mella en la conceptualización de los sentidos indagando en un nuevo concepto llamado Sinestesia (que hablaremos en el Capítulo 2).

Hemos querido empezar dando esta introducción y ejemplificación con Galton para hacer ver y entender que la transmisión de los sentidos se enfocaba más a un terreno psicológico y social, en donde la interacción de sujetos y objetos sería percibida como una realidad nueva, en donde el lenguaje sería el mecanismo para comprender la propia naturaleza y esencia del ser. De esta manera, mostramos los sentidos de forma más amplia y trascendiendo a la esfera de las emociones.

Para ver esto en profundidad, la fenomenología existencial acuñó el término de Dimensión Corporal o Cuerpo Vivido para asimilar una postura diferenciada a la comprensión del ser humano hasta el momento. La dimensión corporal se caracterizaba por romper con la dualidad de mente y cuerpo, aceptando la totalidad del ser humano sin fragmentarlo, definiendo al yo como síntesis de cuerpo y alma (De Castro et al, 2006). Uno de los objetivos de la dimensión corporal es analizar el desarrollo existencialista con aportes filosóficos y psicológicos del cuerpo, por pensadores como Marcel, Sartre y Merleau Ponty (pertenecientes a la escuela existencial francesa).

En palabras de Marcel, “La existencia de una vida personal se apoya sobre un inmediato no mediatizable sobre una no objetivable sensación o experiencia fundamental” (De Castro et al., 2006, p. 130); Con estas palabras Marcel planteaba que la existencia es un nivel de lo vivido, que se implica y se relaciona con la acción. En esta afirmación entendemos (Marcel, 1956) que el propio cuerpo es sentido y entendido realmente en tanto que la persona que lo vivencia es un yo en acción, en movimiento.

El concepto de Cuerpo Vivido es relativamente nuevo en el mundo de la psicología, ya que se veía necesario crear un concepto en referencia a la corporalidad, tal y como se entiende en la fenomenología. En esta línea, el psicólogo Eugene Gendlin planteó y denominó el término sensación sentida (felt sense), que tuvo gran influencia en el paradigma humanista de muchos filósofos y psicólogos.

Tal y como lo expresa Barceló:

El cuerpo vive la experiencia por medio de una sensación sentida (felt-sense) que es prelógica pero que implícitamente contiene un significado. El lenguaje se halla implícito en cualquier experiencia, pero el cuerpo responde con más complejidad que todo el lenguaje. Si el cuerpo es depositario de un conocimiento orgánico y una evaluación interna, entonces ya no hace referencia a una máquina, sino que significa algo sustancialmente interaccional que proyecta sus acciones desde dentro (Barceló, 2008, p. 413).

Cabe mencionar que la sensación sentida proviene de la filosofía de lo implícito de Eugene Gendlin (Barceló, 2008), quien entre 1950 y 1960 utilizó un nuevo concepto llamado focusing (Gendlin, 1999) relacionado con las experiencias del individuo. Este concepto planteaba una sistemática muy vinculada a las sensaciones físicas y corpóreas, y que hacían hincapié en el pensamiento fenomenológico y las ideas adquiridas de su maestro Carl Rogers.

La teoría de lo implícito era una herramienta para buscar el yo interno (Gendlin, 1999), establecía un modelo procesual en el desarrollo de su filosofía experiencial y decía que lo implícito va cambiando y

transformándose en el tiempo a medida que lograba simbolizarse, pero al mismo tiempo este cambio tendría una direccionalidad unitaria constructiva en la mentalidad del individuo. Eugene Gendlin apostaba también por una ética basada en la propia congruencia y abogaba para que nuestras acciones tuvieran que ser acordes con un ajuste experiencial entre nuestro sentir, nuestro pensar y nuestro modo de actuar en el mundo.

Este planteamiento psicológico reclamaba una mayor atención a las sensaciones físicas, que habían sido dejadas de lado por la psicología clínica. En particular, la predominancia del psicoanálisis y del conductismo había hecho que se atendiera de forma casi exclusiva a los contenidos mentales y al comportamiento observable, sin mencionar el aspecto perceptivo, sensorial y que llegaba al campo de las emociones. El *focusing* era una visión más socializadora, en donde lo que se pretendía al fin y al cabo era comprender a los individuos como seres únicos y diferenciados unos de otros, de ahí a que la comunicación fuera un factor principal para el análisis de sus actitudes.

Con todo ello, observamos que la interacción entre sujetos es más que indispensable para crear vínculos e ideas comunes, que ayuden a la vez a establecer una conexión con los objetos en el espacio tiempo, al igual que podría pasar en el mundo del arte, lo que nos relaciona con otro estudio del siglo XX como Herbert Blumer y el interaccionismo simbólico. El interaccionismo simbólico fue un término denominado por el sociólogo Herbert Blumer en 1937. Este término estaba de acuerdo con la idea de que el dualismo del cuerpo humano no era algo pragmático y añadía diciendo que el significado de una idea, objeto o concepto era la conducta que provocaba al espíritu del ser que se relacionará en términos de acción con el mundo (Carabaña, 1978). Esta forma de concebir las cosas tenía un

gran parecido al *focusing*, pero se distinguía en la forma de ver la interacción entre personas.

Desde el punto de vista de Herbert Blumer el proceso de interacción entre objetos y personas era más que necesario para crear significados. Estos significados se formalizaban a través de símbolos que trascendían al estímulo sensorial, a lo inmediato y a la percepción humana trascendiendo al plano de la imaginación. Gracias a la imaginación, se podía llegar a la resolución de problemas (Blumer, 1980). Es decir, las interacciones simbólicas recaban información y datos que son entendidos por la experiencia de los individuos, tanto las propias como la de los demás. Sin unos símbolos personales y trascendentes al colectivo general el vínculo entre personas sería imposible, ya que nuestro pensamiento estaría restringido al igual que la interrelación entre ellos.

La respuesta a la interacción entre objetos y sujetos de Blumer nos muestra una dialéctica interesante que nos devuelve otra vez al terreno de la comunicación y el lenguaje, pero se nos plantea una curiosidad, en cuanto al ideal del ser comunicativo, ya que plantea una problemática en torno a los sentidos. Planteando el hipotético caso de que la sensorialidad es diversa y que cada individuo siente las cosas de diferente modo (sea teniendo todos los receptores activos, sin tener algún receptor activado, deteriorado o sin desarrollar), ¿Puede cualquier persona entender, disfrutar y acercarse al arte sea el lenguaje comunicativo que tenga, la condición sensitiva o sensibilidad artística que tenga?

En esta pregunta residirá la importancia de esta investigación. A lo largo del siglo XX, la cuestión de la comunicación es muy visible en pensadores tales como McLuhan y Lasswell que hablan en torno a la comunicación. Cuando McLuhan hacía referencia a una de sus frases más conocidas “El medio es el masaje” (McLuhan, 1996), nos mostraba una manera

de identificar la obra de arte como un soporte que no tenía por qué explicarse, era el medio por el cual cada individuo iba a dotarle de un significado estimulado por la mente de cada persona, de ahí a que fuera más que un mensaje, el masaje.



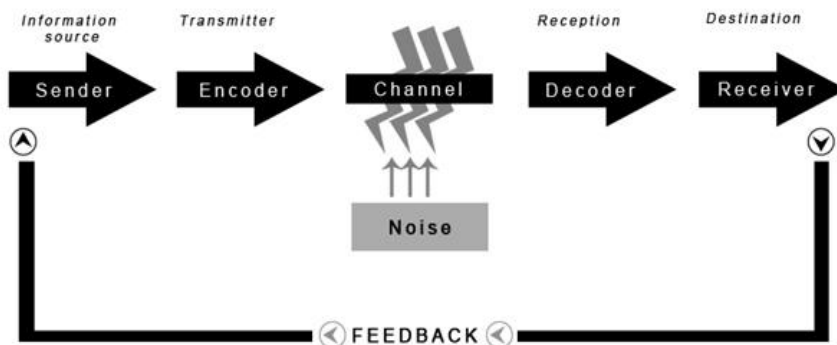
Figura 4. Paradigma de comunicación de Harold Lasswell.

Para entender mejor este ejemplo, podemos remitirnos al modelo propuesto por Harold Lasswell (Wenxiu, 2015) para explicar la comunicación. Según este modelo, un emisor, produce un mensaje dirigido a un receptor a través de un canal, para llegar a este último y producirse el proceso de descodificación a base de 5 preguntas, donde se daría la interpretación del mensaje original. Para McLuhan, el canal sería el propio mensaje, prescindiendo completamente del proceso de codificación y descodificación.

Si vamos un paso más allá, aplicando el modelo propuesto posteriormente por Shannon y Weaver, y recogido por Maras (Maras, 2000) nos encontramos con un sistema que incluye, además de la bidireccionalidad del proceso, la presencia del ruido. Este concepto incluye todas las formas de interferencia que pueden producirse en cualquier proceso comunicativo. Así, podemos encontrar interferencias que atañen al exterior, como pudiera ser ruido de fondo o elementos que impedirían la recepción adecuada del mensaje, como elementos internos del propio receptor.

En nuestro caso, estos elementos van a ser los centrales para el desarrollo de la tesis: las distintas problemáticas cognitivas que tienen algunas personas en la vista, el oído o en cualquier parte de su sistema cognitivo (ya sean estas problemáticas crónicas o, simplemente, dependientes de un proceso de maduración cognitiva, como puede ser el caso de los y las menores de 10 años).

Esto nos lleva a hablar de la teoría del Doble Vínculo de (Bateson, 1997). Bateson realizaba investigaciones acerca de la comunicación entre individuos y era bien conocido por tratar conceptos tales como la neurolingüística relacionándola con la psicolingüística. La teoría del doble vínculo se basaba en la concepción de que el vínculo entre personas se creaba por medio de la facultad de lenguaje de éstos, creando así una realidad conjunta por medio de la interacción, significados, conductas y creencias. De este modo, se configuraba el comportamiento individual del ser, observando el contexto interpersonal que tuviera en el presente, para justificar si su conducta tiene o no una coherencia con la situación o la sociedad.



SHANNON-WEAVER'S MODEL OF COMMUNICATION

Figura 5. Paradigma de comunicación de Shannon-Weaver.

De acuerdo con lo anterior, la creencia de este sistema implicaba que toda persona pudiera entender el todo sobre las partes, teniendo en cuenta que en un sistema complejo operaría una gran cantidad de variables difíciles de entender, convirtiéndose en impredecibles. Por ello, el concepto de comunicación tenía que ver con la influencia de esa persona con las demás, haciéndose visibles las relaciones humanas. El término “doble vínculo” (Cisternas & Valenzuela, 2017) quería hacer visible la idea de que un sistema de comunicación para todos era más que improbable, pues para algunos un mensaje o medio comunicativo, tendría un valor positivo, pero para otros en cambio no.

Teniendo presente el pensamiento de Bateson (Bateson, 1997), podríamos afirmar que no podemos diseñar un lenguaje común a todas las personas tal y como él dijo “Las incongruencias de un sujeto concreto no ayudan a la comunicación global, recibe un mensaje contradictorio”.

Haciendo hincapié en este concepto, el destacado psicólogo Vygotsky, planteaba que el desarrollo humano se daba por la maduración de una persona a través del lenguaje, y que se fortalecía por la interacción social de las personas y su medio social. Aunque también apuntaba lo siguiente: “...tomemos en atención que dicho desarrollo constituye un proceso dialéctico complejo, que se caracteriza por una periodicidad múltiple, por una desproporción en el desarrollo de las distintas funciones, por las metamorfosis o transformaciones cualitativas de unas formas en otras, por el complicado entrecruzamiento de los procesos de evolución e involución, por la entrelazada relación entre los factores internos y externos y por el intrincado proceso de superación de las dificultades y de la adaptación. (Vygotsky, 1987, p. 151)”

Esta forma de comprender el medio social con el individuo nos hace ver que realmente las realidades que podamos apreciar son muy

variadas y que la diferencia entre ellas es muy significativa, a pesar de que las sociedades crean su propia forma de pensar única e indivisible a todas. Aunque cabe mencionar que el deseo de comprender las diferentes variantes del ser humano es bien significativo a finales del siglo XX y principios del XXI, por lo que podemos decir que es cierto que existe una superación de las dificultades y de la adaptación entre individuos a través del diálogo colectivo que crea el contexto.

El presente histórico de la sociedad de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, aboga por dar visibilidad a colectivos que no pueden hacer uso del arte, y las variantes que se sopesan para el acceso de éstos es una investigación constante, aunque la unificación y entendimiento sólo puede venir dado por el diálogo de estos grupos con el conjunto de grupos educativos o culturales. No se trata de una accesibilidad al medio artístico a través del lenguaje generalizado, sino su adaptabilidad a través de la comprensión dialéctica de lo que necesitan los colectivos en riesgo de exclusión museística, intentando entender sus propias formas de comunicación por medio de metalenguajes.

¿Qué clase de lenguajes y/o metalenguajes pueden ayudar al acceso directo de colectivos en riesgo de exclusión museística? Para llegar a responder esta pregunta necesitamos, primero, comprender qué significa la palabra Metalenguaje, el uso de éste con cada uno de los colectivos con los que vamos a tratar y su relación perceptiva con el mundo exterior.

Para entender este término debemos recordar que siempre está ligado a campos de investigación tales como: la lógica, lingüística, matemáticas e informática teórica en la que se analizan o hacen investigaciones de los denominados lenguajes objeto u objeto-lenguaje. El lenguaje usado para hablar de un lenguaje objeto se denomina metalenguaje. Un lenguaje objeto puede ser tanto formal como natural y es estudiado por meta

variables, que son datos a base de símbolos o cadenas de símbolos de un metalenguaje que representan elementos de un lenguaje objeto.

Para no confundir términos como metalenguaje y objeto-lenguaje podemos añadir que el metalenguaje es aquel en que se formula una metateoría. Como regla general, el metalenguaje ha de contener en primer lugar todas las expresiones del lenguaje objeto variando en todas sus características semánticas y sintácticas (Rosental, 1965). Por ello, analizaremos los lenguajes, metalenguajes y lenguaje objetos de los diferentes grupos en la parte empírica de nuestro proyecto, en la que a través de entrevistas cualitativas obtendremos información acerca de cada grupo, analizando y midiendo sus respectivas formas de comunicación con el arte.

CAPÍTULO 2. SENSORIALIDAD EN LAS ARTES PLÁSTICAS, AUDIOVISUALES, MUSICALES Y CORPORALES

Tal y como hemos visto en el Capítulo 1, los sentidos tienen un nexo con el lenguaje y la comunicación, al igual que con la percepción de las personas a la hora de entender aquello que nos rodea. Con ello hemos entendido que los diferentes colectivos con los que vamos a trabajar necesitan diferentes mecanismos para acceder a cualquier disciplina.

Para culminar esta búsqueda de herramientas que nos ayuden a trabajar con estos metalenguajes, es necesario conocer las entrañas y el recorrido del arte en cuanto a su evolución sensorial. Así como conocer cuál es la situación del arte contemporáneo para intentar modificar el concepto de espacio artístico. Estudiaremos el panorama del arte contemporáneo del siglo XXI, incidiendo en los distintos mecanismos sensoriales, que pudieran aportar en la mejora de la integración de grupos en riesgo de exclusión museística.

Para ello, vamos a retroceder otra vez en el tiempo para indagar en la evolución de los sentidos a través de algunos periodos de la historia del arte. Observar qué cambios y teorías sufrió el arte en cuanto a la percepción se refiere. Y profundizaremos en los mecanismos que se han desarrollado ante la sensorialidad en los últimos siglos, que revalorizaron por así decir, el valor de la idea de sentir y percibir. Este capítulo irá dirigido exclusivamente al mundo del arte y los sentidos, indagando sobre todo en las diferentes disciplinas artísticas que influyeron en la capacidad de

comprender el espacio y el tiempo, y reflexionando sobre los cambios que han transformado la forma de entender el arte a través de nuestros estímulos sensitivos y el razonamiento de éstos.

Para comenzar y enlazando lo mencionado anteriormente, vemos oportuno volver otra vez a los sentidos y como éstos se plasmaron en las distintas disciplinas artísticas a lo largo de momentos concretos de la historia del Arte. Desde los comienzos del arte distinguimos de forma clasificada disciplinas tales como: las artes plásticas y visuales (pintura y escultura), arquitectura, danza clásica, teatro clásico, música, literatura y retórica, que van modificando su estilo según la época, pero sin cambiar sus formas creativas y estructurales de un modo transgresor.

La capacidad sensorial de cada una de ellas mantiene su correlación con el público genérico, la pintura es para ser vista al igual que las esculturas, la literatura es para ser leída, la retórica para ser recitada, la danza clásica es una expresión del movimiento, la música es para ser escuchada, la arquitectura para admirar la belleza histórico-artística de una época y el teatro es para narrar historias dándoles vida. Todas las disciplinas tenían su porqué y todas ellas se vinculaban con el público a través del sentido de la vista y el oído, aunque todo ello no quitaba a que aquello que se veía u oía diera una percepción sensorial distinta al sentido que más estuviera potenciado, ya que el valor conceptual de las obras iba más allá.

Para comprender estas dinámicas artístico-sensoriales ejemplificamos diferentes sucesos a lo largo de la historia mencionando los 12 sentidos con los que estamos trabajando y mencionados al principio del Capítulo 1.

2.1. El vínculo entre el arte y los sentidos.

Aunque es obvio que el arte y los sentidos están íntimamente ligados, esta relación ha ido cambiando y modificándose a lo largo del tiempo, por lo que para entender el terreno artístico recorreremos muchos de los aspectos sensoriales en ese transcurso histórico. Empezaremos nuestro recorrido histórico desde la era prehistórica, con el arte rupestre. El arte rupestre es considerado desde la existencia del ser humano como el arte más antiguo comenzando desde 40.000 a.C. hasta los 2000 a.C. y transcurriendo en esos años por diferentes periodos artísticos (paleolítico, mesolítico y neolítico).

No existe una definición clara de arte rupestre, pero centraremos nuestra definición en el congreso de la “I Reunión de Prehistoria Aragonesa” (Ministerio de Cultura, 1981), en la que participaron arqueólogos de toda España en la que desarrollaron una nomenclatura para el arte rupestre que hoy en día sigue utilizándose de alguna u otra forma.

Se distinguieron diferentes nombres según la época, por un lado y más antiguo el Arte Epipaleolítico, por otro lado, el Arte de Petracos, el Arte Levantino, el Arte Esquemático y otras variantes de obras que no se registraban en una época concreta. A pesar de ello, todas tenían en común, tal y como se decía en “La Terminología de Arte Rupestre Post-Paleolítico” que eran elementos que podían darse tanto en cuevas (arte parietal) o en objetos sueltos (arte mobiliario), tales como cantos rodados, huesos o plaquetas (Baldellou, 1989) y la gran mayoría se componían de grabados y pinturas. Por lo que, esa será nuestra descripción de arte rupestre.

Una vez sabiendo esto, nos interesa preguntarnos ¿Quiénes llegaron a realizar esas pinturas o grabados? ¿Qué capacidad sensorial tenían en sus creaciones artísticas y cuál era su objetivo? Se entiende que el arte

rupestre se dio antes de que el ser humano supiera escribir o leer, por lo que su intención partía de buscar el modo de dejar huella para la posteridad a través de pinturas y grabados (Chapa, 2000).

Esto muestra que el ser humano primitivo estaba muy conectado con la naturaleza por lo que creaban una relación cercana a sus sentidos hasta alcanzar un estado espiritual (Hernández, 1921). Los interiorizaron por medio de la naturaleza, creaban pinturas o frescos de extracciones naturales de plantas y animales o tenían medios tecnológicos (picar, por ejemplo) que conllevaba el uso de sus manos (Ministerio de Cultura, 1981), podemos decir que su sentido del tacto era más que indispensable. Este estado espiritual es más visible en creaciones proto escultóricas de la era neolítica con la aparición de los menhires. El menhir fue el primer objeto situado del paisaje creado para estabilizar la propia direccionalidad entre su verticalidad en relación con el sol y la horizontalidad de la Tierra. Una Proto escultura que es rodeada y por la que guiarse siendo a la vez el primer elemento de construcción y transformación artificial del espacio, antes de la arquitectura.

En general, la base de sus sentidos corporales se veía potenciada la nocicepción, equilibriocepción y sobre todo la propiocepción, por el estado primitivo en el que vivían. Siempre cercana a una actividad en la que el cuerpo tenía que estar en buenas condiciones, pues la exposición a la naturaleza podía ser muy enriquecedora, aunque ello corría sus riesgos pues debían de vivir alerta, ante cualquier estímulo externo.

En cuanto a los sentidos ambientales, pasaba tanto de lo mismo, la proyección de éstos (vista, gusto, olfato y termorrecepción) en la vida diaria ayudaba a comprender todo aquello que tenían en su entorno, pero no de un modo artístico sino de supervivencia. Saber captar la esencia a través de los receptores internos para la búsqueda de la amenaza en la naturaleza,

que podría poner su vida en riesgo, sobre todo oler y gustar. Con ello podemos entender que la visión, no estaba tan mediatizada a conceptos como la estética de la belleza (Sezemanas, 1970), sólo era un medio más para sobrevivir y percibir el exterior, un medio por el que guiarse a través de la mirada, un conocimiento sensorial intuitivo aprehensivo a los estímulos (tal y como los niños lo hacen).

Comprendemos así, que los humanos partían de una experiencia mucho más salvaje y animal, en la que los sentidos eran una parte sustancial de interacción tanto individual como colectiva entre los seres humanos. Pero ¿qué suponían los sentidos sociales en este escenario tan particular? Como bien explicábamos en el primer capítulo, los sentidos sociales hacían mención de aquellos que tenían que ver con la relación exterior del individuo, que se caracterizaba por el lenguaje y la socialización con los demás. Son sentidos más vinculados también con el terreno participativo y del colectivo humano.



Figura 6. Composición general del techo pintado de la caverna de Altamira (arte rupestre).

En párrafos anteriores, ya hemos comentado que la Prehistoria era un periodo en el que no había lectura ni escritura, sabiendo eso podemos destacar que no se había hecho una reflexión en torno a los sentidos sociales, no conllevaban un aprendizaje o estudio de aquello que veían a través

de los sentidos corporales y ambientales. Se podría decir, que no llevaban a cabo una interpretación a través de lectura y la escritura. Hoy en día no se sabe cuándo aparecieron los primeros signos del lenguaje o dialecto, pero algunas hipótesis apuntan a que existen indicios en torno al siglo IV a.C.

Por lo que con estos datos podríamos sopesar la idea de que la gran mayoría de sentidos sociales, conllevaban una evolución del ser humano. Si sabían oír, pero no podemos insinuar que supieran hablar o tuvieran el sentido de la palabra desarrollado, al igual que el sentido del Yo ajeno y el de la propiocepción.

Aunque, aun no sabiendo leer y escribir, eso no quería decir que no tuvieran otros modos de comunicación verbal, gestual y sobre todo sonora, ya que estudios realizados por arqueólogos, explican la presencia de la sonoridad como medio comunicativo y que fueron plasmadas en las pinturas paleolíticas. Estos estudios acerca de la “arqueología acústica” focalizan una pequeña muestra de la dimensión en la que la evidencia de las relaciones entre la acústica y el arte rupestre son realmente verdaderas, ya que los primeros indicios de la música representada o grabada estuvieron presentes en esta época. (Díaz-Andreu, 2019, p. 321-339).

En la búsqueda de los restos de instrumentos musicales por parte de los arqueólogos, estos restos fueron encontrados en sitios en los que se encontraban muestras de arte rupestre. Además, la búsqueda de la sonoridad a través de los paisajes rupestres de estos individuos primitivos existía una selección acústica, que creaba entornos excepcionales para la creación de obras de arte (Alarcón-Jiménez, 2021. p. 1-18). Los arqueólogos del arqueología acústica concluyen que la consideración del sonido es común en la ubicación de casi todo arte rupestre pictórico.

Por todo ello, se puede destacar que su comunicación era visible en sus creaciones artísticas en las que mostraban su vida diaria, la caza y su conexión con la naturaleza en relación con el sonido y a través de la representación animal (Hernández, 1918), tenían un nexo común entre ellos. Se sabe que usaban diferentes tipos de técnicas pictóricas de dibujos de animales en las que, a veces, entraba la figura humana, según la procedencia, y que todas ellas tenían un valor significativo muy diferente entre ellos.

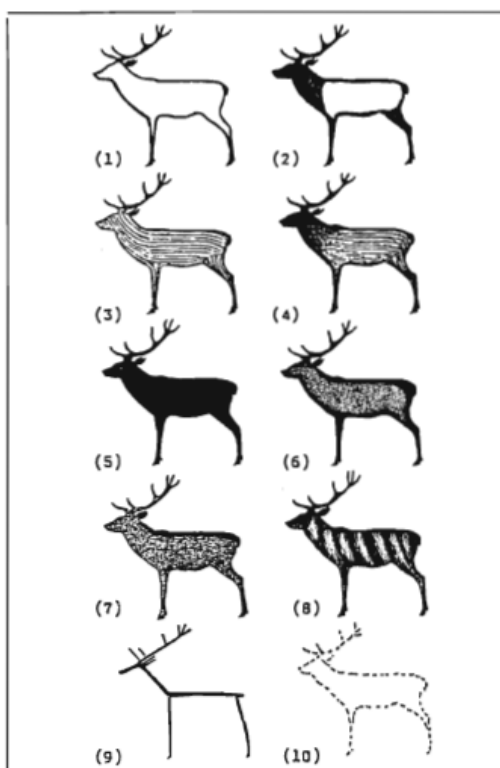


Figura 7. Técnicas pictóricas de arte rupestre en España.

Con esta pequeña introducción asimilamos que el ser humano llevaba consigo un desarrollo evolutivo mucho mayor que cualquier otro animal, pues era capaz de dibujar acciones que realizaba durante el día,

mientras la relación entre el arte y sentidos no se veía alterada, cosa que iría cambiando en el futuro panorama histórico con la comunicación escrita.

En términos cronológicos antiguos, los signos aparecen unos cuantos milenios antes de nuestro tiempo, que se dividen en indicios, iconos y símbolos. Se puede decir que estos grafismos han sido tratados hace unos seis mil años, a finales del período llamado Neolítico, predominando más los procesos icónicos que el resto (Alavedra, 2017).

2.2. La aparición de la comunicación escrita en el entendimiento del arte a través de los sentidos.

El desarrollo de las diferentes técnicas pictóricas en la Prehistoria y en sus distintos lugares del planeta dio sus frutos con la aparición de distintas formas de comunicación escrita, que evolucionarían en los distintos lugares del planeta con la entrada de la Edad Antigua. Antes de llegar al IV a.C. los primeros pasos hacia un lenguaje escrito provienen de diversos sistemas de escritura ancestrales del Próximo Oriente Antiguo, conocidos como jeroglíficos egipcios (Melic, 1997). Al igual que los jeroglíficos egipcios, encontramos otras prácticas simbólicas de la misma época en otros lugares históricos como en Mesopotamia con los cuneiformes. En realidad, todo lo que hoy en día se llama como Creciente Fértil, a pesar de sus diferencias religiosas, tenían una evolución semejante en el terreno lingüístico (San Martín & Serrano, 1998).

Contemplando el Arte Egipcio desde cerca, observamos que sus jeroglíficos eran la forma por la cual dotaron de significado a los signos, provocando un desarrollo cognitivo superior en el ser humano, ampliando el sentido de la palabra y pasando del signo a la simbología. Aunque

contemplando la simbología más bien como un mensaje simbólico, ya que el arte estaba estrechamente relacionado con las creencias religiosas (Wilkinson, 1995). Representaban su cosmos de la naturaleza a través de sus composiciones artísticas, de ahí a que gran parte de sus jeroglíficos estuviera compuesto por símbolos de sentido fonético: pictogramas, tipogramas e ideogramas. Eran símbolos e imágenes que pese a ser impresiones figurativas, carecían de imaginación, eran imágenes que explicaban sucesos o acontecimientos que recordaban a los dioses, estaban ahí para adorar a los faraones de su época, recordando sobre todo sus logros.

La expresión verbal a través de ideogramas ayudaba a comprender el universo egipcio a través de imágenes, por lo que denotamos que el análisis visual de las cosas era muy importante en esta época. Se sabe que los escribas una vez que habían aprendido a controlar y a dibujar todos los ideogramas eran considerados artistas (Pozzer, 1999). Estos ideogramas irían evolucionando en el tiempo y lograrían un léxico que haría visible la conceptualización de la pintura, estando ante el desarrollo del sistema gráfico y la primera aparición importante de los sentidos sociales y, sobre todo, de la palabra (Aldred, 1970).

Cuando la escritura toma una apariencia visible y constatada tanto en Egipto como en Mesopotamia, se amolda a formas de masas de signos. En buena medida aparecen ilustraciones ya sean internas referenciales como los signos matemáticos, ya sean externas como los pictogramas o los logogramas. Ambos desembocan en la realidad, que da nombre a las palabras del léxico. La clasificación propuesta para estos signos en pictogramas, tipogramas e ideogramas hace visible los signos en el arte (Alavedra, 2017, p.744).

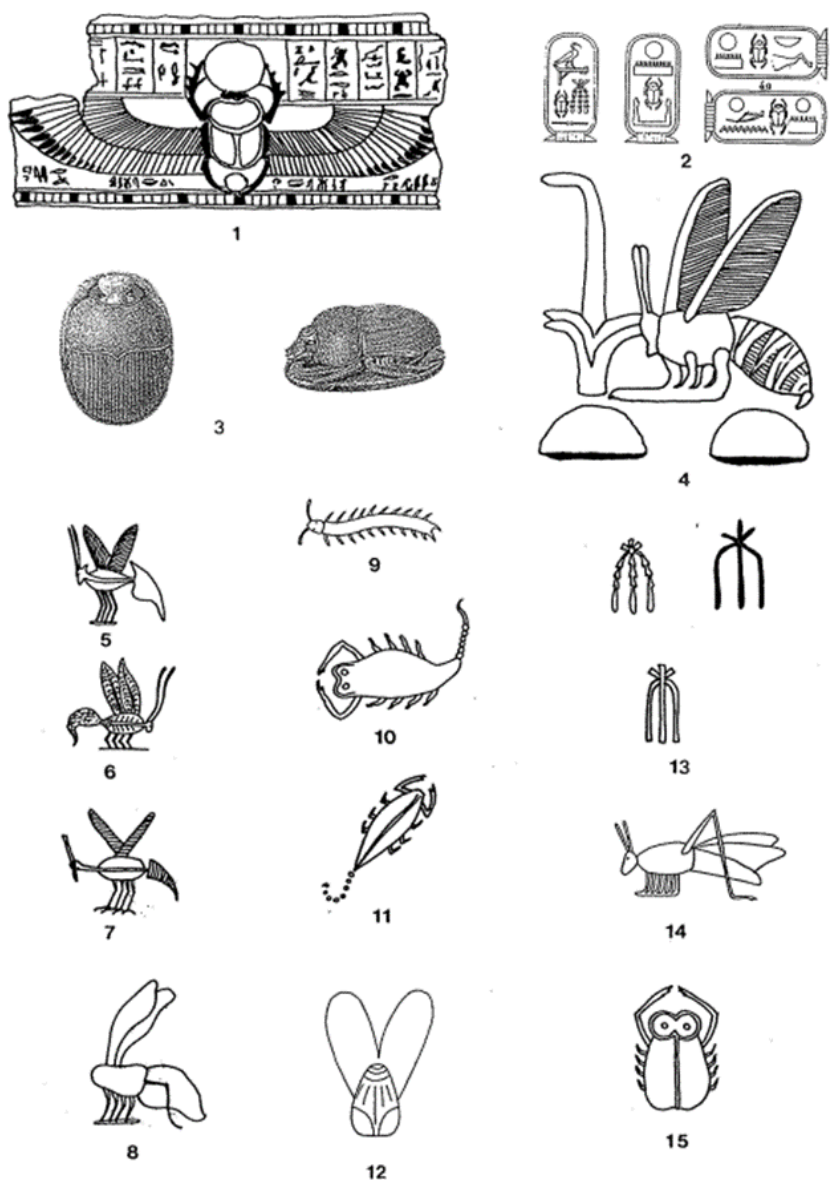


Fig. 1.-Fragmento de pintura de una tumba tebana. Fig. 2.-Cartuchos con el símbolo de Kheper pertenecientes a diversas leyendas de edificios de Tebas. Fig. 3.-'Escarabeos' o amuletos en forma de escarabajo (de *Description de l'Égypte*). Fig. 4.-Título *nesu-bit* de Sesostri I, templo de Amón en Karnak (dibujado a partir de fotografía de bajorelieve de Wilkinson, 1995). Fig. 5-7.-Diferentes iconografías de la abeja en los jeroglíficos egipcios. Fig. 8.-Representación de Abeja sin cabeza (equivalente a abeja inofensiva). Fig. 9.-Ciempíes. Fig.10-11.-Escorpiones estilizados de zódiacos egipcios. Fig.12.-Mosca. Fig.13.-Símbolo del 'spantamoscas'. Fig.14.-Langosta. Fig.15.-Cangrejo, según el zodiaco egipcio.

Figura 8. Ideogramas Egipcios.

Como vemos el campo artístico pronunciaba su primera puesta en escena, pues las construcciones arquitectónicas de grandeza como las pirámides o la esfinge eran otra muestra del poder faraónico que se expresaba con un valor artístico y su interés matemático (que podría apreciarse como otro tipo de lenguaje). Cabe decir con ello, que el arte evoluciona mucho más en sus diferentes disciplinas con respecto al arte rupestre, apareciendo disciplinas como escultura y pintura, pero todas ellas con el mismo ideal simbólico.

Se sabe que la gente adinerada coleccionaba esculturas, pinturas, escritos, grabados, etc. y que mantenían un constante interés hacia la cultura y religión en la que estaban inmersos (con lo que el espacio, la época y el contexto histórico en el que se movían hacia que hubiera unos intereses culturales comunes), de ahí a que el vínculo entre las personas fuera mucho mayor, adquiriendo la presencia de una socialización a través del coleccionismo de obras. Este tipo de coleccionismo siguió realizándose durante toda la Edad Media, llegando a la cultura del clasicismo griego y romano.

Este tipo de prácticas evidenciaban un mayor conocimiento de la persona; el ser humano era mucho más estudioso y concienzudo, conocían el lugar del que procedían y se aferraban a ella como la Verdad plena de los saberes, refutando su autoconciencia moral y ética. Es el nacimiento de la estimulación directa de la percepción autónoma y del pensamiento ajeno, evolucionando en la exploración de una nueva realidad, la de los sentidos sociales (El sentido del oído, la palabra y además los pensamientos ajenos y el yo ajeno).

Ahora bien, contemplando una de las obras más reconocidas del Antiguo Egipto, nos damos cuenta de que el ser humano ya era consciente de analizar su propio cuerpo o el sentido de la propiocepción o también

entendido como: cenestesia. El sentido de la propiocepción en contacto con la estimulación de aquello que contemplan los psicólogos de la cines-tesia, en relación a los propioceptores. La cenestesia en contraposición a la cinestesia es la percepción inconsciente que un individuo tiene sobre la ubicación y los movimientos de su cuerpo más allá de la intervención de los sentidos de la vista, el olfato, el oído y el tacto. La idea, empleada en el terreno de la psicología, alude a la sensación que un ser humano dispone de la existencia de su cuerpo. Indagando la esencia del tan conocido busto de Nefertiti, que tanto sorprende por su falta ocular, nos preguntamos qué significado podría haber tenido ese enigmático no ojo con respecto a la cenestesia.



Figura 9. Busto de Nefertiti.

Al parecer, la Gran Esposa del faraón Amenhotep IV o más conocido como Akhetaton, fue encontrado en la campaña de excavación de la Deutsche Orient-Gesellschaft en Amarna en la cuadrícula P 47.2, que hacía referencia al taller del escultor Tutmosis, que fue quien talló a Nefertiti.

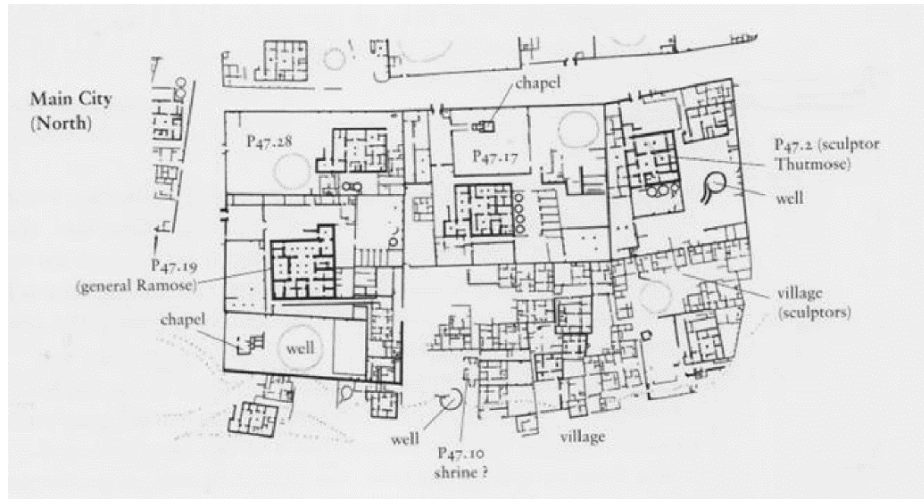


Figura 10. Plano de Amarna.

Esta escultura fue reconocida como una de las obras de más realismo encontradas del Antiguo Egipto, además de que impresionó la belleza de ésta, pero la falta de su ojo izquierdo dio mucho que pensar, ya que nunca antes Nefertiti había sido representada de semejante forma.

En un principio, los arqueólogos e investigadores intentaron buscar su ojo, pues la belleza de la esposa del faraón no podía ser representada de esa forma, es más intentaron recompensar a la persona que encontrara el ojo de cristal. Pero más tarde se dieron cuenta de que la propia escultura podría ser así, ya que es cierto que al final de su vida, Nefertiti sufrió una infección de su ojo izquierdo, por lo que podrían habérselo extraído (Diez-Lage & González, 2011). Aun así, muchas esculturas de esa misma época fueron representadas con su cara en totalidad, por lo que las dudas se sumaron a un sinfín de cuestiones.

A día de hoy, no se ha encontrado una solución al problema, aunque muchos investigadores y restauradores observaron detenidamente los posibles sucesos de esta obra y el paradero de su ojo: Dorothea Arnold dice que no hay ningún tipo de aglutinante por lo que nunca hubo ojo (Arnold, 1996), como Nicholas Reeves y Rolf Krauss afirman que en imágenes antiguas del busto se mostraban rastros visibles de restos de color en la cuenca vacía del ojo izquierdo y algunos de ellos creen que fue destruido como Zahi Hawass (Torres). Mientras que, a Joyce Tyldesley le parece poco probable que “un solo ojo haya sido arrancado para atacar el recuerdo de una reina muerta” (Breger, 2006).

Por ello, manteniendo la posición de que ese ojo nunca existió y basándonos en las últimas pruebas científicas realizadas de 1992 y 2006 supervisadas por Dietrich Wildung, a través de tomografías computarizadas (Torres) Podemos decir que, los exámenes de 1992 establecieron la hipótesis de que el busto se hizo para ser utilizado como modelo escultórico para servir de referencia a trabajadores y crear otros bustos de la reina, incluso se mencionaba que la ausencia del ojo izquierdo hubiera servido como un ejercicio de trabajo para los próximos escultores en la técnica del esculpido del ojo humano (Wildung, 2009).

Además del ojo de Nefertiti, las importantes correcciones del núcleo de piedra caliza de la escultura estaban hechas con estuco por lo que se reafirmaba que el busto fuese un modelo de escultor, puesto que, en comparación, a otras esculturas o estatuas utilizadas en las tumbas o templos no presentan un trabajo tan masivo con material de yeso (Wildung, 1992). La TC realizada en el 2006, supervisada también por Dietrich Wildung, encontraron pequeñas modificaciones de yeso en su estructura, que tenían que ver con el estudio de la escultura a través del cuerpo humano.

Finalmente, las distintas investigaciones coincidían en que había habido una evolución en el estudio del cuerpo humano, pues era todo mucho más riguroso y realista. Llevando este estudio a los sentidos sensoriales, tal y como mencionábamos el ser humano ya en el Antiguo Egipto era capaz de entender su propio cuerpo y la estructura de éste, no sólo por medio de los sentidos sociales, sino también por los sentidos corporales unidos a la vista, que es quien regiría una metodología para comprender el mundo a partir de ahora, con un orden predeterminado.

Hay que ser consciente de que este orden llevaba consigo un pensamiento basado en una representación de grandeza dirigido por el poder faraónico o familias de clase económica alta. Es por ello por lo que la estética era predeterminada, eran creaciones voluptuosas, pero sin ningún tipo de imaginación, sólo representaban lo que se les pedía con relación a la cultura y la religión, cosa que seguiría sucediendo en próximos siglos y culturas, por lo que el desarrollo pleno de la imagen, los ideales y el trabajo del artista era algo que no podía ejemplificarse. Los pobres sólo elaboraban las creaciones de esos diseños y conocían su valor estético y religioso.

Por lo que hemos mencionado, estas culturas (Egipto y Mesopotamia) de este modo adquieren ya la contemplación de una semiótica, que conduciría a una mediación entre objetos, palabras de la lengua y comunicación entre los humanos, mostrando la coordinación entre invención de signos, su reproducción gráfica y el desarrollo cognitivo del individuo y de sus sentidos. Según la concepción de Peirce (Peirce, 2014). Un Signo es algo que está por alguna otra cosa y que es entendido o tiene significado para alguien. Un signo es utilizado como sustituyente de otra cosa para transmitir algún concepto acerca de la misma. Pierce planteaba tres conceptos: el representamen (el signo sustituyente), el objeto (la cosa sustituida) y el interpretante (la idea que acarrea el objeto) (Caivano, 2005).

Estos tres términos tienen relación con la semiótica y la evolución sensorial de culturas semejantes al Antiguo Egipto, que podemos explicarla mediante la ejemplificación de nuestro busto de Nefertiti. Si esculpimos un busto Nefertiti, la estamos utilizando como signo representamen para sustituir la esencia misma de una persona a la que no tenemos acceso, que en este caso sería la misma persona Nefertiti, que es a su vez, la cosa sustituida. La cosa sustituida nos remite a un interpretante, que en este caso sería lo que cada uno conoce, conociera o conociese de Nefertiti o su poder como esposa del faraón. Llegar a entender los distintos conceptos de la semiótica según Pierce, evidencia una evolución de los sentidos.

Esta evolución de los sentidos se ve reflejada en culturas posteriores como Grecia y Roma, aunque cabe constatar que la evolución de éstos tiene otras perspectivas culturales. Grecia es bien asumida como el lugar donde el canon de belleza se establecía, a pesar de que fue admirada más tarde en el Renacimiento. La grandeza arquitectónica de Grecia establecía otros cánones de belleza en comparación a Egipto, regidos por la igualdad de la parte izquierda y derecha de los cuerpos, así como por una arquitectura totalmente precisa en su forma y simetría.

Pero dejando de lado la simetría, constatamos que la creación de disciplinas artísticas fue fundamental para el desarrollo sensorial y perceptivo del ser humano, pues es:

Con la llegada del esplendor helénico, y su impresionante desarrollo de las artes, el teatro encontró su primer y más perfecto canon expresivo. Y éste vino dado mediante una sabia adecuación del oficiante primigenio con los dioses. De manera precisa supo fijar una serie de códigos con palabras, movimientos y ritmos, y mostrarlos en forma de mitos accesibles a cualquier receptor” (Oliva, 2000).

El arte dramático se sumergía así, dentro de las actividades culturales de la Antigua Grecia, pero todavía tratado con un sesgo ritualista, vinculado a las festividades (sean fiestas dionisiacas o cosmos). Tal y como realizaban los rituales a Dionisos tanto al comienzo como final de la siega, pidiéndole que el campo sea fecundo, ya que Dionisos era el dios de la vendimia y el vino (Detienne, 2003).

De esta forma, nace el concepto de Tragedia mediante interpretaciones en las que se comenzaba a usar un lenguaje nuevo y artístico, que partía de la retórica y la oratoria, un género teatral inspirado en los mitos y representaciones sagradas que se hacían en Grecia y Anatolia con dinámicas de expresión visual y que detenía un fuerte interés en el ámbito expresivo y la imitación. Estas prácticas se mezclaban con la presencia de la danza y la música, arraigadas de los ritos tradicionales.

Además, no sólo la presencia de una nueva forma de expresión artística cambió el pensamiento generalizado de los griegos, hay que entender que el nuevo arte configuraba un nuevo espacio de acceso, que más adelante llamarían teatro, en el que no sólo se podía formar parte de la interpretación, sino que también se era espectador de la narración de una obra, en donde cualquier receptor podía estar divisándola.

La palabra teatro en griego (*θέατρον, théatron*) significa “*lugar para contemplar*” y es que la palabra contemplar no es exclusivamente la deriva de algo visual. En la RAE se define contemplar como “poner la atención en algo material o espiritual”.

El drama se realizaba en un espacio de uso colectivo, un espacio escalonado, en donde la perspectiva visual y también sonora jugaba un papel imprescindible, ya que las personas que más alto estaban en la escalonada estructura, estaban a su vez más lejos del escenario, mientras que

los más cercanos estaban más abajo y escuchaban mejor, por lo que la proyección de la voz, la gesticulación y la ordenación coreográfica tenían gran importancia.

El canto y la danza son actividades tan antiguas como la humanidad. Pero la danza antiguana era como la nuestra, algo prendido en gran medida a la emoción sexual. Tenía motivación religiosa. Se basaba en el uso total del cuerpo para expresar algo para lo cual no existían palabras. En ella el acto religioso fundamental no era la plegaria individual, privada e íntima, sino la gran ceremonia en que participaban todos los miembros de la colectividad, unos ejecutantes del rito y los demás como asistentes. Era la acción en que la nación se hacía presente y se reconocía a sí misma como la realidad solidaria que actuaba y era a la vez que con los movimientos mímicos y la magia formal del ritmo, transponía el acto habitual y mundano de algo superior y trascendente (Badillo, 2002).

Hacer uso de esta nueva disciplina llamada arte dramático, que alcanzó su apogeo en la Atenas del siglo V a. C., ponía en rigor la adaptación de un espacio, en el que los sentidos de cualquier individuo, debían de ser estimulados en sus diferentes sensorialidades. Aunque podemos destacar que uno de los grandes avances en el terreno dramático que influirían en los sentidos, es la imitación y la educación misma de aquellos que la contemplaban. Todas las representaciones trágicas dotaban de un margen a la interpretación personal del espectador, por lo que se transmitía una percepción primaria de la búsqueda de una educación de la libertad de juicio.

Con esto nos preguntamos si los griegos creyeron que el teatro era un elemento para educar o plantear dilemas morales y éticos a toda la sociedad griega, en el caso de que así fuera, la evolución cognoscitiva de la

civilización griega era mucho mayor en aquella época y los sentidos daban paso a la expresión imitativa de los sentidos sociales.

Obviamente, las investigaciones históricas, poco a poco nos van empapando cada vez más de nuevas lecturas procedentes de la reflexión sobre las realidades sociales, culturales y políticas de la percepción griega, pero centrándonos más aún en el arte dramático, observamos que muchos dramaturgos fueron los encargados de preparar las obras como: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Aunque, centrando nuestra atención en las tragedias de Esquilo nos percatamos de que sus aportaciones sí constituyen grandes ideas para la educación.

Prácticamente gran parte de las tragedias de Esquilo (525-456 a.C.) trataban sobre conceptos relacionados con la fundamentación democrática y la justicia, pero detrás de esa imagen siempre se sustentaban otras como la educación moral y ética, al fin y al cabo, el arte dramático se conformaba a modo de educación no reglada a través de la palabra oral.

A pesar del trasfondo religioso y político de Esquilo:

Había quienes afirman, desde sus respectivas perspectivas, que la carga política de Esquilo no debe limitarse a considerar las meras alusiones a hechos concretos, sino a la íntima relación entre la conducta humana y las relaciones existentes entre el hombre y la divinidad. De todos modos, no podemos dejar de lado algunas indagaciones de orden religioso, como las que señalan que el dramaturgo concede al hombre la posibilidad de «evolucionar» porque el propio Zeus ha evolucionado a su vez, ha pasado del conocimiento a través del dolor. No todos los estudios ofrecen este balance positivo, pero sí que la gran mayoría desembocan en un tema común, el de la «responsabilidad» humana (Herrerías, 2008, p. 58).

La moralidad de la palabra oral se expresaba representaba mediante leyendas y relatos que servían de modelos para extraer las normas para la vida. La organización del nuevo arte se convirtió en una forma de educar. Platón y Aristóteles fueron, pues, para el Siglo de Oro griego, modernos tratadistas escénicos. Hablaban y escribían con conocimiento de causa y una evidente perspectiva, acudían a los teatros para ver tragedias, comedias y dramas satíricos.

Sólo entonces, mucho tiempo después de que la representación teatral fuera cosa corriente, lograron definir un sistema crítico sólido y riguroso, en el que se considerasen todos y cada uno de los extremos que producía el nuevo arte. Por lo que los sentidos de alguna forma correspondían a una organización lingüística y cognitiva del ser humano. Adentrándonos en la escenificación del arte dramático griego, concebimos nuevas formas de educación sensorial a través de mecanismos tan fuertes como la Comedia en donde se usan la Ironía, la Sátira o la Mímica, que ampliaban el sentido de la palabra a través de la burla.

Por un lado, el *eiron* (Ironía) y *alazon* eran dos de los personajes de la comedia clásica griega. El *alazon* representaba la sabiduría y el conocimiento. Sin embargo, muy a menudo, esta visión aparecía como jactanciosa y soberbia. El *eiron* se reía del *alazon* por su aparente sabiduría señalando las dificultades de saberlo todo y criticaba la superioridad fingida del *alazon*, de esta manera la educación se daba a través de la comedia. Aristófanes (445 a.c.), fue el primer creativo en plasmar la realidad de forma caricaturesca. Por otro lado, los personajes mudos de la comedia y tragedia griega eran muy utilizados, pues interpretaban acciones de la vida diaria y formaban parte de una trifulca hablada mediante respuestas y movimientos con mucha gestualidad (Pájaro & Julio, 2014).

Resumiendo, la aparición del arte dramático proyecta una necesidad de búsqueda educativa dentro de temas que sobre todo incidían en temas políticos pero que transmitían otros saberes y verdades a través de la comunicación verbal, no verbal, gestual e incidiendo en sistemas comunicativos que transmitían por medio de recursos lingüísticos y poéticos. De esta forma, se proyectaban ideales al público que iban haciendo meya en su conciencia, trasladando las mentes a un plano más cerca de la Verdad sofista. Aunque Platón advertía que no había que caer en las tentaciones propias de este nuevo arte o temáticas tan cercanas como la poesía, pues formaban parte de las artes y se recaería en el mundo sensible (Pájaro & Julio, 2014). Cosa que, en nuestro caso, no es de importar pues el mundo de los sentidos y sobre todo su valor ante la vida y el arte es lo que estamos reflatando.

Avanzando en la historia, las aportaciones hacia los sentidos en la Roma Antigua no cambian mucho con respecto a Grecia, ya que la adquisición de la cultura predecesora había dotado de su máximo interés a los romanos. Cabe destacar que por parte de éstos si hubo una evolución, ya que el ritualismo y las creencias de Grecia son abandonadas, por una creación personalizada hacia construcciones de puro divertimento como puede ser el Coliseo Romano.

Se puede decir que el Coliseo plasma un ideal similar al teatro griego, con su amplitud y dimensiones, pero este espacio no estaba concebido para tener una mejor acústica sino para visualizar las escenas de gladiadores, bailes o el circo mismo. Proyectaban más un espacio escalonado para ver escenas de entretenimiento de la época, similar a lo que hoy haríamos con los campos de fútbol y baloncesto. De este modo la armonía sonora cambia, ampliando la sonoridad y el ruido agresivo de los espectadores y trascendiendo a la diversión del visitante observador.

Esa perspectiva centrada en el entretenimiento también es visible en edificaciones como las termas. El culto al cuerpo y la aprehensión a las necesidades del hombre era bien visto en aquella época. Tanto personas de clase alta como baja compartían la esencia de los baños públicos, en donde expresaban sus propias conversaciones, mientras disfrutaban de masajes o baños tanto de agua fría como caliente, estimulando el sentido de la termorrecepción, al igual que en las saunas. Aunque no hablemos de la presencia termorreceptora como signo que forma parte del mundo del arte, este sentido será en el siglo XX uno de los nuevos receptores artísticos.

El abandono de unas creencias tan arraigadas como las de Grecia supuso de la misma forma un liberalismo en cuanto a la percepción propia del individuo, del sentido del Yo ajeno y la percepción de los demás, en donde el gusto por las cosas y el arte se desataba tanto a nivel individual como colectiva, por lo que cada uno podía decidir aquello en lo que tenía interés. Este mismo concepto dio cabida a aquello que conocemos como la propaganda y la visualización de un sistema en el que vender cosas a los demás, pues se intentaba conocer y manipular las mentes de los otros. Un sentido desde la expresión particular a la expresión del otro individuo. La noción del sentido del yo ajeno en la imagen del pensamiento ajeno, que requería una indagación en el que saber aquello que la sociedad necesita o te está pidiendo.

De todos modos, y vinculando tanto la cultura griega como romana aceptamos que las construcciones arquitectónicas que tenían eran muy similares, pese al ritualismo y organización de Grecia, y el liberalismo de Roma en cuanto a decidir los estilos artísticos que usarían para la construcción de capiteles u otras decoraciones. Constatamos que la importancia de la arquitectura era superior a la de las otras artes y es que reflejaba

la forma de pensar, las consideraciones propias de la cultura y sobre todo la época en la que se vivía. Llegamos así a entender que tanto el canon de belleza y la funcionalidad de estas obras era más que indispensable.

Además, ya hemos planteado anteriormente, la relación entre la acústica y las pinturas rupestres y hemos visto cómo eso llegó a calar hondo en los teatros griegos y los coliseos romanos. Los paisajes sonoros y hasta arquitecturas clásicas, tenían como vital importancia sus acústicas, en cuanto al sonido o al ruido, por lo que eran estudiadas vivencialmente antes de ser construidas o asimiladas. Pero ¿qué sucede dentro de las otras edificaciones de Roma, todas tenían esa relación griega?

Se sabe que la arquitectura que acompañó a la conquista romana surgió de un repertorio de símbolos, formas y tipos que, en su mayor parte procedían de la península itálica. Tanto si se habían originado allí o no su romanidad procede del hecho de que se derivasen hacia las provincias a través de la ciudad de Roma, es decir, una región que se extendía desde la bahía de Nápoles hasta la Toscana. El centro de Italia era un laboratorio donde se ensayaron y perfeccionaron las ideas arquitectónicas, en su mayor parte autóctonas o griegas, antes de ser distribuidas a otros países. (Taylor, 2006).

De esta forma aquello que conocemos como Imperio Romano emergió de un lenguaje totalmente visual y espacial, en donde se adoptaban los órdenes arquitectónicos griegos y toscanos formando parte de la *koiné* mediterránea. ¿Y qué es la *koiné*?

La koiné hace referencia a:

1. Lengua común adoptada por los griegos en la época alejandrina, que se formó a partir de los dialectos griegos más extendidos y que dio lugar al griego moderno.
2. Lengua común que se establece unificando los rasgos de diversas lenguas o dialectos.

Figura 11. Descripción de la RAE sobre la palabra Koine.

Tal y como vemos este término hace referencia a aquello que explicábamos de que la cultura de la Antigua Roma se basó en la de Grecia, pero además de eso observamos que no sólo se trataba de la arquitectura, sino que su modificación en cuanto al lenguaje y semiótica fueron estudiados para trasladar una nueva presencia que influiría a lo largo de la historia. Al igual que en Egipto y Grecia, Italia también construyó su propia esencia a través de símbolos y signos que daban sentido a su comunicación sensorial, por medio de los sentidos corporales y ambientales destacando sobre todo los sentidos sociales.

Observamos una apertura más amplia hacia el sentido de la vista y la espacialidad con la arquitectura. El predominio entre la creación del edificio adquirió más rapidez en la construcción y sobre todo la responsabilidad del individuo. La arquitectura griega conllevaba un tiempo indefinido en el hacer, pues la belleza y la organización debían tener una precisión en pensamiento constructivo, tanto físico como mental, mientras que en Roma la asignación del tiempo y los recursos debía de ser inmediato (los contratos no eran indefinidos) y se señalaba el entusiasmo por los resultados tangibles en corto periodo de tiempo. Los sentidos corporales debían de estar bien estructurados en personas de escasa actividad económica si se quería tener un buen trabajo en la construcción, y un pensamiento práctico y técnico en aquellos que podían permitirse el estudio como ingenieros y arquitectos.

Cabe decir que, en Roma, aunque todas las construcciones tuvieran un significado que se trasladaba a la población, la simplificación de estrategias de construcción fue normalizándose, al igual que la degradación del proceso, contemplando con mayor valor el producto a obtener, por lo que la esencia de una acústica o cualquier otro valor sensorial, no era necesario en una edificación que necesitara esa función como lo era en el Coliseo. Podríamos decir que ya llegaron al entendimiento del ser físico, mental y sobre todo superior en Egipto y continuaron en las siguientes creencias como Grecia, con el canon de belleza, y siguiendo en Roma con el estudio de la construcción y tecnología propias de esa época que antepusieron la funcionalidad para la comodidad del ser humano, pero sin abandonar del todo los cánones que le antecedieron. Así, llegamos a un punto donde encarrilar poco a poco una visión humanística. Pero ¿Qué sucede en la Edad Media? ¿Por qué el ser humano da un paso atrás al conocimiento estético, sensorial y funcional?

2.3. La contraposición del valor estético, sensorial y funcional.

Como punto de partida del arte en la historia y vinculándolo la anterior pregunta sobre qué pasó en la Edad Media, el sentido visual prevalecía con mayor importancia, mientras que los demás sentidos corporales y ambientales comienzan a desvanecerse. No desaparecen, ya que son inherentes al ser humano, pero el ser humano comienza a dejar de prestarles la atención necesaria, ya que asimila que la capacidad expresiva y verbal sería el empuje de un conocimiento más amplio del entorno, a través de la comunicación entre individuos. Una comunicación que por lo general tiende a ser captada de forma visual y donde la presencia de un ser supremo llamado Dios sería ante todo creador del ser humano y de todo aquello que le rodea.

Comienza una etapa histórica, en la que la religión va a convertirse en el eje vertebrador de la vida pública, el arte y la política. La buena nueva del Nuevo Testamento es difundida por todo el continente europeo con el cristianismo como religión oficial y mayoritaria. En este período Dios es un ser que no puede ser percibido, abstracto y cuyas intenciones son desconocidas para cualquiera. Los sacerdotes son meros mensajeros del plan divino y Jesús, la encarnación del propio Dios que enseña a las personas a llegar a la salvación. Esta ausencia de imagen de Dios convertido en ser atmosférico e invisible va a repetirse durante toda la Edad Media, hasta que en el Renacimiento.

Por eso, dejando huella de los saberes de Platón ante el mundo sensible e inteligible y el de los cinco sentidos aristotélicos, surge una transformación en el aspecto sensorial, en el que se proyecta la diferencia entre los distintos sentidos, pero en este caso, mencionando Aristóteles (Vista, tacto, oído, olfato y gusto) y por otro lado a éstos se les vinculan los cinco sentidos espirituales, que serían aquellos que nos acercaran a la Verdad religiosa del cristianismo.

Estamos ante una etapa modificadora del pensamiento general de toda persona cristiana, en el que los sentidos, el cuerpo y el espíritu estaban conectados. Está claro que este nuevo pensamiento debía de impregnarse en las mentes de los creyentes y es así como el arte debía de mantener una conexión directa con los sentidos espirituales. Pero ¿cómo podemos describir la diferencia entre los sentidos corporales de Aristóteles y los espirituales?

Un texto conocido en la Edad Media de la *Glossa ordinaria* (Strabo, 1879), hablando de los sentidos espirituales decía:

Por medio de ellos vemos a Dios, si tenemos ya limpio el corazón, por ellos adquirimos oídos para escuchar lo que nos enseña Jesús, percibimos el aroma de qué habla el Apóstol cuando afirma que "somos el buen olor de Cristo para Dios", podemos gustar lo que nos dice el Profeta: "Gustad y ved qué bueno es el Señor", y recibimos ese tacto a que se refiere san Juan: "lo vimos con nuestros ojos y nuestras manos palparon al Verbo de la vida (Gómez, 2008, p. 460).

Resumiendo, los sentidos espirituales mostraban al Señor en sus diferentes esencias sensoriales. Era una forma de llegar a él y de alcanzar el saber máximo hacia la espiritualidad accediendo al alma y del conocimiento puro y religioso. Muchos pensadores de esta época plasmaron ideas sobre este concepto, en donde cuerpo, espíritu y alma iban relacionados (Palazzo). Entre ellos encontramos a Agustín de Hipona, cuya influencia acerca de la comprensión cristiana de los sentidos, implicó una reflexión sobre la relación entre cuerpo y mente cristiana.

Aun así, captamos más la atención en el cardenal benedictino y reformador de la Iglesia Católica del siglo XI, Pedro Damián. Pedro Damián en quien encontramos un pronunciado interés por la metáfora del hombre-ciudad donde los sentidos son comparados con puertas y ventanas que dan acceso al mundo exterior y a su conocimiento. Un célebre dibujo contenido en un manuscrito realizado en la abadía alemana de Heilbronn, en el siglo XII, resume, en sí mismo, una larga parte de los elementos explorados sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu en la teología cristiana de la Edad Media a partir de la exploración de los cinco sentidos. El dibujo también sugería una profunda reflexión sobre la dimensión sensorial en el viaje del hombre sobre la tierra y en la perspectiva del que

tendría que realizar en el futuro, guiado por el modelo de Cristo y las virtudes cristianas (Palazzo, 2019).

Esta metáfora cristiana en donde los sentidos se comparan con puertas y ventanas y dan cabida al mundo de la sabiduría, nos hace pensar que una de las disciplinas artísticas más importantes de esta época fuera la Arquitectura. La idea en la que se vinculan los sentidos a la arquitectura refuerza la tesis sobre que, en la Edad Media, la noción de sistema sensorial se extrae del individuo corpóreo y se lleva a la esfera espiritual), ya que los templos clásicos son transformados y modificados con una semiótica particular de la religión cristiana y adquirirían un nuevo valor, la casa del señor o más conocida como La Iglesia.

Tanto es así, que el propio cuerpo del ser humano adquiere la dimensión de templo. El cuerpo es la creación de Dios, y él habita en su interior. Destruirlo o profanarlo, es un delito grave, pues supone la destrucción del propio Dios. Durante la Edad Media, por esta razón, las autopsias estaban prohibidas y eran consideradas delito hasta casi finalizada la Edad Media. La inspección del cuerpo humano, la máquina fruto de la creación que contiene todos los elementos necesarios para la percepción del mundo que le rodea, queda vetada en este periodo y, como consecuencia, el conocimiento sobre esta materia se estanca hasta la llegada del Renacimiento. El mundo árabe fue, sin embargo, el espacio en el que el aprendizaje sobre el cuerpo pudo continuar sin reservas. Esto implicaría al final de la Edad Media que los saberes que nutrirían a los primeros científicos provendrían de los médicos árabes y del conocimiento rescatado de Grecia y Roma, guardado en los monasterios cristianos durante el Medievo.

Por todo esto, las Iglesias se proclamaban como el centro de atención indiscutible en el que poco a poco todo arte iba a ser visualizado en su interior mediante cuadros, trípticos, esculturas, etcétera, que harían referencia a personajes propios de la Sagrada Biblia. La evolución de estas estructuras arquitectónicas iría cambiando en toda la Edad Media, desde el arte paleocristiano, pasando por el visigodo y también por el bizantino entre muchos, observando ya una gran diferencia entre el románico y el gótico.

Comparamos de esta forma como en estas etapas las iglesias del románico (Moralejo, 1985) se contemplaban con una absoluta discreción tampoco tenían un tamaño enorme, mientras que llegado al gótico el templo cristiano se ve fortalecido y crece tanto en altura, largo y ancho manteniendo su forma crucifijo, símbolo de la lectura cristiana por excelencia. La indiscutible experimentación sensorial abre camino viendo el esplendor y llama a los creyentes a estos lugares de tanto misticismo que se muestran de diferentes formas sensoriales, pero cabe decir que una de las lecturas más cercanas a Dios se hace con la indiscutible disciplina sonora: la música.

La música es proyectada en un entorno cerrado, al contrario que los teatros griegos y romanos, pero su sonoridad muestra una cercanía que atraviesa las paredes de la misma iglesia llegando a Dios. Tanto, instrumentos como el órgano alzan sus sonidos junto con la armonía de voces clericales, percibiendo por las personas una sensibilidad sensorial que explota los sentidos sociales, por un lado, encaminando al oído, después el sentido de la vista que es deslumbrado por pinturas y los colores brillantes como el pan de oro, y también los sentidos corporales que exploran el delirio y devoción cristiana de forma psicológica.



Figura 12. Representación del cometa Halley en una de las escenas del Tapiz de Bayeux.

Añadimos de la misma forma, los avances materiales en el arte pictórico a través de la confección de vidrieras, en la que los artesanos mediante los efectos ópticos de la luz utilizaban trabajaban directamente con los colores que se creaban en los cristales de los espacios arquitectónicos, al igual que la utilización de frescos para decorar las paredes. Además, la aparición de los tapices fue innovador en la época medieval, eran lienzos bordados a mano con imágenes e inscripciones como el Tapiz de Bayeux en el que se describen los hechos previos a la conquista normanda de Inglaterra escritos en latín y que muestran dibujos de ello.

En la Edad Media, el coleccionismo hizo su aparición, gracias a los tesoros de las iglesias medievales y de los antiguos templos que los reyes y los nobles convirtieron en reservas de materiales preciosos. Sin mencionar los marfiles y los tapices que acompañaban a los nobles de castillo en castillo. Además, los retratos de una burguesía naciente difundieron en Europa el formato del cuadro, y las pinturas históricas de grandes dimensiones comenzaron a adornar las galerías de los castillos que se convirtieron en lugares de representación y poder desde el siglo XV.

Por ello podemos considerar que, aun atrasando la propia percepción realista de las obras pictóricas, sí que se sostuvo una evolución material en la creación artística, ya que los bordados en lienzos o telares no eran ni mucho menos cosa del pasado y más si pretende obtener una narrativa visual. Esta misma esencia era visible con la aparición de los grabados que revolucionó el campo de las artes gráficas y que más adelante influiría, sobre todo, a partir de la invención de la imprenta. Aun así, la Edad Media fue una época indestructible ante la negación de la percepción y el deseo autónomo, ya que todos debían de guiarse por la misma ley imperativa que guiaba a las personas por el buen camino para acceder al mundo terrenal y ser aceptados en el reino de los cielos.

Esta misma postura se adopta en otras religiones, por ejemplo, si nos fijamos en el arte mozárabe, mudéjar y musulmán podemos ver similitudes. Nombrando una de las figuras arquitectónicas más famosas del arte Nazarí, la Alhambra de Granada, observamos su interés por la grandeza y la repercusión en los sentidos, pero con una perspectiva musulmana. La Alhambra empezó a construirse en la Edad Media, influenciada por la arquitectura de anteriores mezquitas cordobesas de arte andalusí. La belleza que inspiraba a estas construcciones no se asemeja en nada a la cristiana, pero la enmarcación decorativa de cualquier esquina y espacio

de la estructura era lo que más interesaba a los arquitectos, cualquier elemento resultaba escaso para demostrar la grandeza religiosa.

Las iglesias dotaban de esculturas y pinturas para demostrar el valor religioso, mientras que la decoración de la Alhambra era necesaria para exaltar los sentidos interiores; la mayoría de los arcos interiores eran falsos, no sustentaban ninguna estructura, simplemente decoraban, las paredes estaban recubiertas de cerámica o yeserías, las cubiertas presentan armazones de madera labrados de manera exquisita, etcétera (Cuadrado, 2014).

Destacamos también que por la religión que conllevaban no tenían permitido la representación de figuras, pero sus temas decorativos eran excesivamente variados, a base de decoraciones caligráficas, tanto cursivas como cúficas con poemas religiosos, que mostraban el poder a través de la palabra y utilizaban decoraciones vegetales, ataurique, lacería y formas geométricas también, todo muy visual. Como vemos las distintas arquitecturas religiosas utilizaban métodos diferentes para la divulgación de sus propias creencias, pero la grandiosidad de sus construcciones es lo que hizo cautivar las mentes de los creyentes, utilizando un sinfín de formas de cautivar los receptores de los sentidos.

Por un lado, las edificaciones musulmanas eran muy poco trabajadas y de poco dinero, pero la poesía epigráfica de los muros musulmanes eran para alabar al edificio, al sultán y a *Allah*, era un recurso frecuente en la cultura islámica, ya que las representaciones están muy limitadas, y por ello las palabras son los elementos decorativos por excelencia, con letras refinadas aunque complicadas, pero que consiguen dar un efecto estético y a su vez transmitir un mensaje de orden geométrico y hierático que importante o no, es conmovedoramente bello. El registro de la palabra oral enmarcaba totalmente las normas del Corán.

Por otro lado, las iglesias eran construcciones de gran calidad, construidas, mejoradas y ampliadas siglo tras siglo y enfrascaban su representación mediante imágenes de personajes bíblicos tanto en pinturas, trípticos, grabados o esculturas figurativas para que fuera entendida por cualquier creyente (hasta por aquellos que no supieran leer), incidiendo en el valor de la proyección oral para su discurso religioso como una forma de educación verbal sumado al interés sonoro que alzaba la estructura arquitectónica de la iglesia a un nivel místico.

A modo de conclusión, podemos considerar de esta forma, que el sentido más importante fuera el sentido de la palabra, ya que era visible en las diferentes culturas unas debían de ser leídas (Ya que el Corán era leído por los adeptos musulmanes) y las otras plasmadas a través de la oratoria (La educación cristiana se daba a través de la expresión oral, para cautivar a toda la población, cabe decir que al contrario que los musulmanes, los católicos de la época no leían la Biblia). Todo ello encauzándolo a una percepción totalmente visual que proponía sus propias formas de belleza y estética según el pensamiento cultural y religioso.

A pesar de ello, diferentes movimientos filosóficos que provenían de la escolástica medieval promovían un pensamiento crítico sobre la conceptualización religiosa y la introducción de la ciencia. La Edad Media ha sido a menudo considerada, en cierto sentido injustamente, como un periodo oscuro donde no se produjo avance científico alguno. Si bien es cierto que determinados límites ideológicos y religiosos prohibían algunas prácticas científicas y también artísticas (como los estudios anatómicos y su representación artística), los saberes clásicos provenientes del mundo antiguo fueron recogidos y guardados en los monasterios. Allí, unas pocas disciplinas científicas siguieron siendo desarrolladas. En particular, este sería el caso de la ciencia matemática.

Por poner un ejemplo, es el mismo Nicolas Oresme, quien estudiaría nuevos términos en cuanto al movimiento, relacionando tanto los espacios recorridos y el tiempo que se trata en recorrer dicho espacio intuyendo conceptos nuevos como velocidad y aceleración. Destacamos a este científico de la época, ya que muestra con sus estudios una pequeña interpretación de lo que se podría hacer con el arte de Edad Media, pues se aprecia un interés por la noción escultórica y más del espacio tridimensional en el que se habita.



Figura 13. El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1475-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo nacional del Prado (España).

Mientras que los vagos estudios en anatomía creaban obras pictóricas con figuras humanas con pocas proporciones y en muchas de ellas

podríamos percibir grandes rasgos que nos recuerdan a la bidimensionalidad y la poca profundidad del arquetipo egipcio, aunque todas ellas mostraban perfectamente una semiótica particular en donde el valor religioso prevalecía sobre todo lo demás, puesto que se realizaban para cubrir grandes superficies arquitectónicas o en soportes exentos. Esta falta del estudio anatómico también provocó creencias comunes como las de la piedra de la locura, en las que se pensaba que la locura era el resultado de la formación de estructuras internas dentro de la cabeza.

Se pensaba que estas piedras presionaban sobre el cerebro alterando el funcionamiento normal de las personas y por ello había que extraerla con afán de no contraer cualquier tipo de mal hasta demoníaco. Esta percepción sobre el mal cambia totalmente en siglos posteriores en la que se crean obras artísticas como la extracción de la piedra de la locura del Bosco en el Renacimiento.

2.4. De la percepción estética a la necesidad por el gusto y equilibrio.

La Edad Moderna comienza con el Renacimiento que, influido por el arte griego y romano, Dios recuperará su corporalidad en las representaciones. Durante todo el periodo anterior, la imagen de Dios era representada a través de la de su hijo Jesús, un hombre al fin y al cabo que, a pesar de su divinidad, dotaba de una imagen humanizada de su padre creador.

En el Renacimiento, siguiendo la lectura del antiguo testamento donde se afirma que Dios crea al hombre a su imagen y semejanza, el arte va a dar a Dios una imagen corpórea y humana. Ejemplo de esto son los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel Buonarroti, donde Dios y Adán comparten cuerpo y morfología. La forma de Dios, además, y no por

casualidad, recuerda más a las representaciones de los dioses del Olimpo, en particular a la imagen de Zeus, luciendo una barba blanca y una figura de músculos definidos.

Comienza aquí una nueva concepción de la fisonomía del cuerpo y mente del ser humano, que es concebido con una filosofía llamada Humanismo, en donde todas las artes plásticas evolucionan de forma descomunal y donde el conocimiento de sus saberes se mezcla con la ciencia, matemática, política, etc. Aquella Edad Media en el que la herejía, la magia y la brujería estaban totalmente prohibidas y castigadas son conceptos que quieren ser estudiados y en el que la anatomía del cuerpo humano es más que necesario para comprender el mundo.

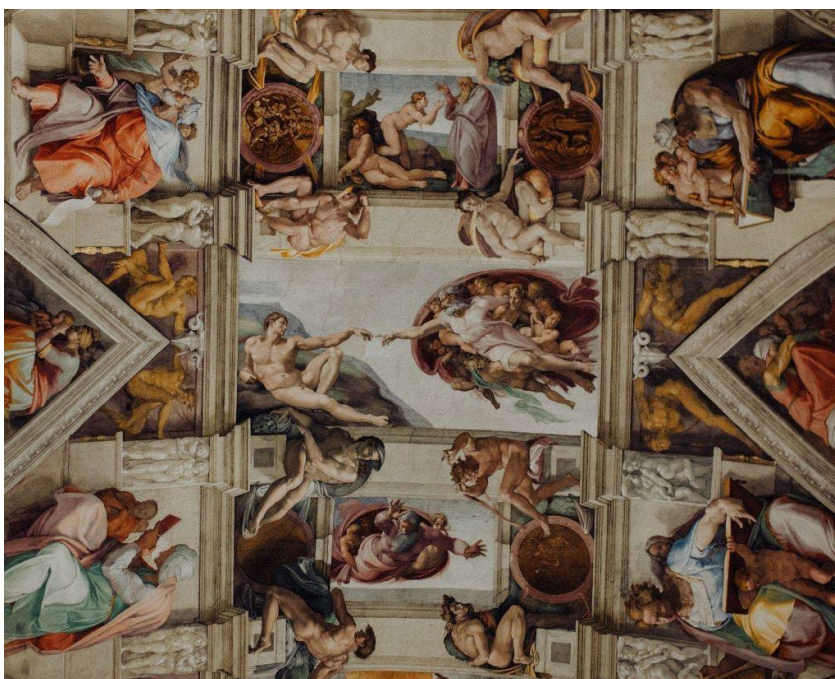


Figura 14. Uno de los frescos de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel, 1512.

Esta forma de pensar da cabida trascendente a la necesidad sensorial del conocimiento físico en el mundo científico y artístico, de ahí a que grandes artistas que a la vez eran estudiosos de diferentes ramas, tuvieran

la necesidad de plasmar sus propios deseos en el campo de la investigación. Alberto Durero (González de Zarate, 2017) podría ser uno de esos artistas, ya que es considerado como uno de los primeros artesanos capaces de crear su propio autorretrato a finales del siglo XV.

El estudio de la propia fisonomía de su propio cuerpo representado de una forma totalmente realista con sus volúmenes, sombras, brillos y formas nos hace pensar que la mente y el pensamiento figurativo de aquella época no tenía nada que ver con la Edad Media, pues eran capaces de constituir la presencia tridimensional del cuerpo en un soporte plano sea en pergamino, papel, tabla o lienzo. Mencionamos a este artista en concreto, porque el aspecto visual se diversifica; es capaz de pintar el exterior examinando su propia esencia física, mostrando la mezcla entre los sentidos corporales y ambientales en su máxima presencia.

Aun así, cabe destacar que el Renacimiento no abandona, ni deja en un segundo plano a la religión, en realidad se muestra ya como una creencia propia del individuo. Durero siempre se autorretrataba con cierto idealismo corpóreo, tal y como podemos apreciar en uno de los retratos que se encuentran en el Prado. Sus cabellos eran pintados con un color dorado a modo de virtuosismo cristiano, haciéndose pasar por el mismo Cristo.

Esta forma de retratarse, también nos hace pensar, que la propia visión personal de los artistas había cambiado, puesto que comenzaba un periodo artístico en donde las obras comenzaban a ser firmadas, ya que no se constituían como meros artesanos, sus influencias iban más allá al igual que sus estudios anatómicos.



Figura 15. Retratos de Alberto Durero. Museo del Prado.

Ya mencionamos en el primer capítulo la repercusión que sostuvo El David de Miguel Ángel en el humanismo, pero otros artistas antes que él como Donato di Niccolò di Betto Bardi, más conocido como Donatello, también realizaron esculturas sobre la historia bíblica de David y Goliat. El David de Donatello es una gran representación del cuerpo humano, que en un principio fue considerado como el primer desnudo integral de bulto redondo del Renacimiento. Observamos un cuerpo totalmente definido, joven y esbelto que representa el después de haber matado a Goliat, ya que posa su pie sobre la cabeza de Goliat. Al contrario que la compostura y pose armoniosa del de Miguel Ángel, este no es bello por su musculatura y enorme tamaño, pero sigue guardando unas proporciones idóneas, que muestran también la juventud plena del David.

A pesar de ser un primer desnudo, esta escultura renacentista de bronce posa, mientras cubre su cabeza con un sombrero de paja típico de la Toscana con una corona que tiene entrelazadas hojas de amaranto, que ya en la Antigua Grecia hacía alusión al heroísmo, así podemos observar la

fijación en las artes clásicas de este periodo histórico. Destacamos de la misma escultura, lo que se denomina como curva praxiteliana o *contrapposto* que rompe la horizontalidad de la pieza proporcionando un movimiento armonioso, muy típico del Renacimiento.

Esta obra a través de su forma equilibrada y detallada nos enseña el análisis del cuerpo en la mente renacentista y como esa perfección del cuerpo muestra el gusto por ciertas formas y cánones de belleza tanto en hombres como en mujeres, pues otras escenificaciones como el artista Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, o más conocido como Sandro Boticelli, reflejo en la pintura “El Nacimiento de Venus”, la belleza del cuerpo de una mujer que representa el nacimiento de una diosa mitológica. Esta sería una de las representaciones que además de la belleza femenina, traspasaría el pensamiento de la Edad Media, puesto que el interés por el arte clásico haría referencia a hechos mitológicos que nada tenían que ver con la religión.

La sinuosidad de la imagen femenina renacentista nada tiene que ver con la iconografía de la Edad Media, es mucho más libre y sin ataduras clericales ni religiosas, aunque ello no quita la hermosura e idealismo que desprende. Otra de las grandes figuras femeninas en este tiempo es la Mona Lisa, *Madonna Elissa* o más conocida como La Gioconda.

Se sabe que esta icónica imagen pertenece ni más ni menos que al anatomista, arquitecto, escritor, filósofo, ingeniero, inventor y urbanista, Leonardo Da Vinci. Mencionamos todas sus facetas con afán de entender su gran tendencia a aprehender sobre el mundo, el espacio y sensorialidad artística en los distintos campos, que se muestra a través de esta obra plástica.

La Gioconda es una obra llena de misterios, que se esconden en el rostro del retrato femenino de una persona que, en principio, es desconocida, pero de la que ha sido estudiada en diferentes campos de investigación hasta en la medicina por su propia expresión corporal, y que, por cierto, se considera la primera en toda la historia del retrato femenino (García, 2006). ¿Pero qué es lo que le hace ser tan importante?

Analizándola de cerca, ante todo sorprende su sonrisa y mirada, que evocan cierta perplejidad en el espectador y que han sido estudiado desde diferentes campos y observado con detenimiento y admiración. Todo el componente facial, hacen de ella una pintura con una expresividad enigmática que pocas veces se ha visto en otras obras, pues no sólo es para ser vista de frente como la mayoría de los cuadros, sino para ser recorrida desde sus distintos ángulos y perspectivas a modo de escultura. Es una obra que como señala Gombrich, “la impresión de viva realidad que transmite la sonrisa y la mirada penetrante de una joven que parece observarnos y pensar por ella misma” (Gombrich, 2003).

La exploración oftalmológica en La Gioconda revela detalles sobre su rostro relacionados con la matemática, ya que encontramos una dama con ausencia de cejas y pestañas, en la que hay una imposibilidad de medir el rostro según la proporción áurea y la utilización de la técnica pictórica del *sfumato* típica en Leonardo da Vinci, hacen que la obra se muestre como algo atípico. La geometría del rostro de La Gioconda aplica una relación matemática sencilla respecto a su ubicación en el espacio, quedando en una posición elipsoide con el eje mayor en sentido vertical. El ojo izquierdo de *La Gioconda* se ubica en el centro del cuadro, logrando dividir el rostro longitudinalmente en dos mitades proporcionales, cuyo eje de simetría es la pupila izquierda. (González-Treviño et al., 2011).

Como bien dijimos en el capítulo 1 el órgano de la visión tiene una importancia simbólicamente crucial para Leonardo da Vinci:

Desde un punto de vista filosófico, el maestro considera a este órgano de los sentidos como el origen de todo aquello que se conoce, en el entendido de que es lo que pone en contacto al humano con el mundo natural y animado. En un fragmento de su Tratado de Pintura afirma: "...el ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza" (Da Vinci, 2004).

Tanto el ojo como el eje longitudinal de la simetría forman parte de las bases fundamentales del pensamiento de este artista y del mismo modo, el artista mediante su particular interpretación de la técnica del *sfumato*, conseguía hacer uso de algunas características propias de las células retinianas que hoy las neurociencias han demostrado que inciden sobre la percepción del color. En particular, disponer colores oscuros al lado de tonalidades más claras, permitía, en función del orden de lectura que cada cual hacía del retrato, percibir unos cambios de tonalidad únicos prácticamente en cada recorrido con la visión. Por eso, cobra especial importancia el orden que el artista propone con su disposición de elementos en el retrato. (González-Treviño et al., 2011).

No sólo observamos este interés por la simetría y proporción en retratos y autorretratos de este artista y es que El Hombre de Vitruvio es un estudio de las proporciones humanas que data del siglo I a.C. y que fue redescubierto durante el Humanismo y difundido en el Renacimiento por Leonardo da Vinci. En la que ensalza la propia belleza del cuerpo humano estableciendo unos cánones de proporción, en donde equilibrio y simetría,

a través de la matemática, construyen la imagen de “el hombre ideal” (Lorsardo et al., 2015).

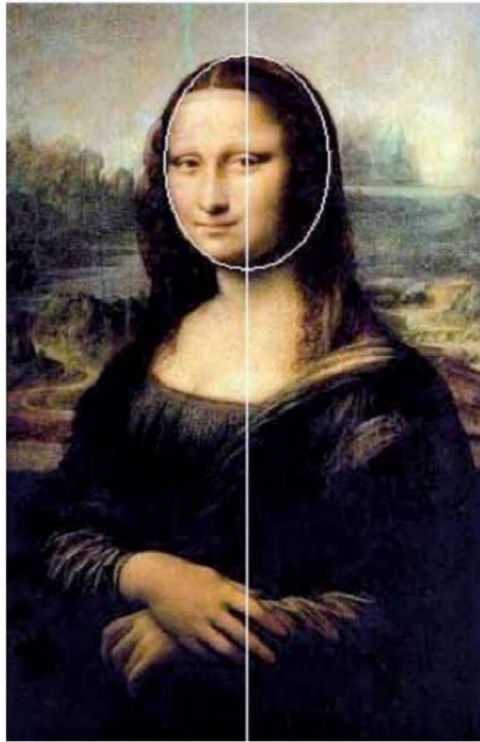


Figura 16. Simetría en La Gioconda, cuyo eje se ubica en el centro de la pupila izquierda.

El Renacimiento es curioso en cuanto a la demostración de la creación pura de la belleza humana, ya que otros artistas apostaban por recrear la figura humana por medio de frutas, verduras y hortalizas. Fue el mismo Arcimboldo, quien disfrutaba de la temática de los retratos para generar aspectos caricaturescos de hombres y mujeres grotescas, que le llevaron a la fama y que hoy en día son conocidos por su ingenio en el que naturaleza y físico humano se mezclaban en uno (Kriegeskorte, 2000).

Pero más allá de los estudios anatómicos del cuerpo y de la gran significación que tuvo en la aprehensión de los sentidos corporales trascendiendo al plano de las emociones como podría ser con la Gioconda,

hay que decir que grandes artistas supieron canalizar la propia mentalidad renacentista a la visualización de los sentidos en toda su extensión. Por ello, no podemos dejar sin mencionar a artistas como el Bosco, el cual a través de trípticos como el Jardín de la Delicias mostraban los deseos y el pecado del Hombre explicados de forma narrativa.

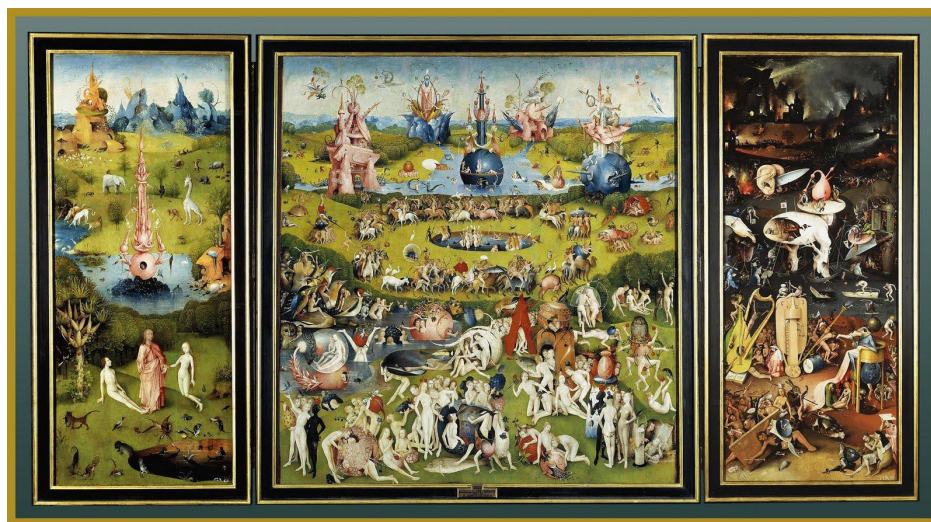


Figura 17. El Jardín de las delicias. El Bosco. Fuente: página web del Museo del Prado.

Una obra en la que son bien visibles los sentidos corporales, ambientales y hasta los sociales, pero de una forma visceral y repulsiva en la que la necesidad de ellos se convierte en una exaltación y abuso de deseos de ese ser superior llamado Hombre y termina obviando y sacrificando su propia esencia. Todo ello, se muestra en este tríptico de tres piezas, en la primera Dios accede al mundo terrenal con la compañía de Adán y Eva rodeados de un paisaje armónico con animales, la segunda pieza del tríptico es la más grande donde se expresa la evolución de la sociedad en la que hombres y mujeres conviven disfrutando de todos aquellos placeres que les rodean, mientras que la última pieza del tríptico es de colores oscuros y parte de los sentidos son mutilados, al igual que el cuerpo humano y las disciplinas que le acompañan como podría ser la música, toda la

escena parece estar desordenada, en la que ningún ser es capaz de entender lo que ha ocurrido.

Dejando de lado el tríptico del Bosco, es necesario saber que aquellos bordados que eran colgados en paredes que mencionamos en la Edad media, continúan realizándose en el Renacimiento, pero con una técnica mucho más perfeccionada, es de destacar la obra de “La Dama y el Unicornio”. Estos tapices flamencos se confeccionaron a finales del siglo XV, y reflejan el pensamiento renacentista francés, en el que los sentidos aristotélicos siguen siendo un interés primordial, pero sin abandonar la religión cristiana.



Figura 18. Los proverbios neerlandeses (1559). Pieter Brueghel "el Viejo" Gemäldegalerie (Berlín).

Estos tapices flamencos representan los 5 sentidos aristotélicos a los cuales, se les suma un último tapiz, que, según piensan algunos, refleja la relación corpórea entre el alma y la religión, que tanto nos puede recordar a la Edad Media. La tactilidad de estos tapices sigue presentándose

como una forma en la que concebir obras pictóricas con relieve, reforzado con imágenes de animales a los que se les suma un valor simbólico que expresan una historia con una narrativa visual (Magnavacca, 2013).

Ya que hablamos de obras flamencas y de simbolismo, no podemos dejar sin nombrar a Pieter Brueghel “el Viejo”, cuyas obras trataban aspectos paisajísticos en los que se reflejaban acciones personificadas del ser humano, en donde se plasman las diferentes modalidades sensoriales del hombre, pero de forma onírica e irónica a modo de crítica. Un ejemplo de ello, lo encontramos en obras como “los proverbios flamencos” o “La caída de los ángeles rebeldes”, en el que observamos paisajes cargados de una gran variedad de estímulos descriptivos de la fatalidad de las acciones humanas.

Quizás este tipo de obras se dieran en esta época por sus propios intereses ante la aceptación y entendimiento de la percepción. No olvidemos que es en el Siglo de Oro cuando movimientos tales como Racionalismo y Empirismo chocaban para llegar a la verdad máxima sobre la percepción y conocimiento fundamental de lo que era el ser humano, pero continuando con el pensamiento religioso.

En contraposición al racionalismo de Descartes, la principal influencia del Humanismo, Leonardo da Vinci, resumía en los siguientes principios, su filosofía empírica, que consideraba como el gran fundamento del conocimiento científico: “La sabiduría es hija de la experiencia. La experiencia, intérprete entre la naturaleza y la especie humana, enseña que lo que esta naturaleza lleva a cabo entre los mortales, forzada por la necesidad, no puede operar de otras formas más que en la medida que la razón, que es su dirección, le manda” y añadía diciendo “Conocer, querer, discernir, juzgar y reflexionar son operaciones del espíritu humano” (Bolaños, 2003). Dando prestigio a la identificación de la sabiduría y sobre todo

fundamentando que el Humanismo tenía una base empírica que debía demostrar con hechos, daba coherencia a la propia esencia del ser humano tal y como hemos explicado anteriormente con el Hombre de Vitruvio.

Pero ya que hablamos de coherencia empírica, no nos puede quedar sin nombrar uno de los sucesos más importantes del terreno tecnológico y del dibujo poco antes del Renacimiento. Todas estas obras de artistas que hemos mencionado y su desarrollo en el plano tridimensional, fueron también dadas por el estudio de una perspectiva coherente, en la que basaban toda su influencia en la Grecia Y Roma antigua, pues creían haber perdido todo ello en la Edad Media. Ya en el siglo XIV, Giotto di Bondone, aun careciendo de conocimientos técnicos de perspectiva, hacía que sus composiciones tuvieran profundidad, de ahí a que sea considerado como motor e iniciador del espacio tridimensional, sobre todo, de la pintura, y que fuera estudiado por otros muchos artistas posteriores.

La reproducción de una imagen coherente se vuelve a través de su perspectiva, mientras que los cuadros de la Edad Media se plasmaban a modo de dibujo plano, la tridimensionalidad del espacio es mucho más avanzada en el Renacimiento. La perspectiva, debido a su condición dentro del cuadro, en estricto rigor, es popularizada por Lutero con el concepto de “mirar a través de”, el de representar la imagen de tal modo en que miramos, del modo en que nos llega esa información y es interpretada por los ojos. El punto de fuga se menciona como el centro visual que representa el punto de vista, y el punto de vista es la dirección desde la cual es observada la escena o se imaginaba. He ahí el concepto de “mirar a través de”, ya que es el ojo del espectador el que proyecta la posición del punto de vista (Essman, 2016).

Trasladar la tridimensionalidad al plano bidimensional supuso una evolución trascendente, ya que cualquier imagen suponía un estudio del espacio real, "...parte de una misma búsqueda de un equivalente totalmente objetivo de la visión natural" (Bachelard, 2012). Encontramos una de las primeras obras pictóricas con tridimensionalidad entre 1425-1428, con el mural de La Santísima Trinidad de Masaccio (Sanguino, 2010). Este mural representó un antes y un después en la visualización de la perspectiva como hoy día la conocemos, en donde los objetos, personajes y paisajes se distribuyen con volumen, longitud y profundidad. Echando atrás en el tiempo y fijándonos en el arquitecto romano Vitrubio decía que "la escenografía, esto es, la representación perspectiva de una imagen tridimensional sobre el plano, se fundamenta en un *omnium linearum ad circini centru, responsius*" que traducido significa *todas las líneas hacia el centro del compás* (Panofsky, 1999).

La revolución científica del aspecto tridimensional y de perspectiva de toda obra implicaba muchos terrenos artísticos como los que hemos nombrado hasta ahora, aunque la arquitectura del siglo XV y XVI también evolucionó en diferentes formas creativas como podemos observar, por ejemplo, en la Catedral de Florencia. Está catedral con el nombre de Santa María de Fiore, empezó a construirse en 1296, pero su obra se alargó 175 años y es considerada como una de las grandes gestas de la arquitectura y la ingeniería del Renacimiento, sobre todo por su proceso de construcción.

Comenzó a edificarse en el gótico italiano, pero las diversas problemáticas económicas y la Peste Negra retrasaron la finalización de su obra, fue un proceso lento por el que pasaron gran cantidad de arquitectos contra maestros, que fueron adaptando las necesidades y las creaciones artísticas de cada época hasta llegar al Renacimiento. Sobre todo, tuvo

evoluciones en su tamaño y envergadura, ampliando las dimensiones de ésta, pues así lo requería. De todos modos, debemos destacar la gran ampliación que obtuvo la cúpula diseñada por Filippo Brunelleschi. Brunelleschi fue un gran arquitecto e ingeniero, de la misma época que Donatello, en el primer Renacimiento, que sostuvo nuevas iniciativas en la propia arquitectura y la perspectiva de esta.

Esta catedral sostiene una de sus teorías arquitectónicas, en la que se planteaba alzar una cúpula de tamaño descomunal, sin la necesidad de utilizar una estructura interna de madera que la elevara y sostuviera durante su construcción. Dicho de otra manera, más correcta, la cúpula tiene una estructura isostática de 100 m de altura interior; 114,5 m de altura exterior; 45,5 m de diámetro exterior y 41 m de luz (diámetro interior) con la particularidad de que esta cúpula, en sí misma, anula los empujes horizontales para no transmitir al tambor que la sustenta prácticamente más cargas que las verticales correspondientes a su propio peso. Todo juego de perspectiva era importante para crear semejante monstruo, es más el mismísimo Giotto también participó en la finalización de la construcción del campanario que se sitúa sobre esta cúpula. Esta cúpula puede considerarse como el reflejo de una época en la que la matemática, la ingeniería y las artes iban unidas de la mano con la intención de crear una estética superior que reflejara la perspectiva sensorial del hombre a través de la sabiduría adquirida.

Además, hay que explicar que no sólo las consideraciones de la arquitectura externa e interna de una edificación eran el reflejo de ese lenguaje o semiótica propia del Renacimiento, toda acción era medida al milímetro hasta la propia sensación que pudiera cautivar el interior de una edificación. El aspecto decorativo fue lo que más importancia adquirió en

un principio, pero todo ello fue trasladándose a otros campos, entre ellos a la escucha.

Para explicar esta necesidad por el acondicionamiento de las acústicas debemos retroceder a la Edad Media. En la Edad Media se construían iglesias tomando como modelo las proporciones de las basílicas romanas, en la que sus techos de madera, no excesivamente altos y la ausencia de grandes paños de muros ciegos y desnudos, contribuían a unas buenas condiciones acústicas interiores, pero a partir del gótico la necesidad de construir la casa del Señor como edificaciones descomunales y abandonando las estructuras de madera como hemos visto en la catedral de Florencia trajo consigo la problemática de cómo resolver las acústicas de las próximas construcciones.

El cambio sustancial sobre la consideración del problema acústico en las iglesias se produciría en la segunda mitad del siglo XVI, con el concilio de Trento. El concilio de Trento fue quien concedió gran importancia a la predicación, como instrumento al servicio de la Contrarreforma, lo cual, en palabras de Ackerman, «estimulaba la búsqueda de un diseño acústico efectivo» (Sendra et al., 1996). En dicho concilio se produjo una oposición frontal al principio puramente esteticista que servía de apoyo a la planta central del Renacimiento, fijando un tipo de iglesia contra reformista de una sola nave, atendiendo a las necesidades del culto católico.

De esta forma algunos optaron por dar importancia a la sonoridad para atraer a creyentes, dejando de lado la grandiosidad de las edificaciones renacentistas. Hubo diferentes proyectos por los cuales hacer de las iglesias lugares de una sola nave en la que los sermones, coros y músicas celestiales fueran el punto de importancia y no la decoración de grandes iglesias como en las católicas. Todo este proceso planteado por el concilio de Trento sufrió muchas incongruencias en el planteamiento de

construcciones clericales, pues se habían inclinado por poner techos de madera en gran parte de las iglesias, aunque, o bien eran iglesias existentes, o se trataba de pequeñas iglesias, en las que el efecto monumental podría resultar inapropiado (Sendra & Navarro,1996).

De todos modos, esta perspectiva sonora, nos hace que pensar que el movimiento sensorial de la época, no se quedaba en la mera objetualización visual del arte, el terreno que bien pertenecía al oído y a sus otros sonidos sociales estaba en pleno movimiento en busca de esa especie de pretensión que conllevaba el equilibrio renacentista.



Figura 19. Adoración a los pastores, El Greco.

El deseo por el equilibrio de alguna manera llegó al territorio de la arquitectura, pero alcanzando también otros ámbitos de las propias estructuras arquitectónicas y su deseo por llegar a una matemática pura dentro de la música, creando sus propios cánones de belleza en cuanto al sonido se refiere. Toda herramienta era imprescindible para ordenar el espacio y adquirir conocimiento para crear al Hombre como un ser ideal e

indestructible, que pudiera controlar todo aquello que se le precediera por los sentidos. Exploraron los sentidos a lo máximo que se les permitiera tanto en tierra como aire, ya que inventos como la brújula y el astrolabio fueron de los más destacados.

A pesar de ello, los propios cánones de belleza obedecían unas normas que determinaron los límites de la sensorialidad a través de la figuración corpórea y mental, descartando la posibilidad de trascender al plano de prácticas experimentales que no fueran a tener un final determinado a modo de boceto, puesto que la experiencia ya es en sí un conocimiento más. Pero en este momento toda experiencia debía de plasmarse en una sabiduría, un saber estructurado.



Figura 20. La Trinidad, (1577-1579) El Greco. Óleo sobre lienzo, 300 x 179 cm.

Es por ello, que movimientos como el Manierismo huían de las propias normas humanistas, ya ahí en el Alto Renacimiento, el estilo renacentista basado en el equilibrio empieza a tener sus flaquezas y preferían ignorar la propia presencia de un cuerpo humano totalmente estudiado y con proporciones exactas. Era un movimiento artístico bastante elitista que sólo se daba en la realeza, que desconectaba del renacimiento puro fijándose sobre todo en facciones perfeccionadas por dos grandes artistas Miguel Ángel y Tiziano. Aunque este movimiento tuvo sus discrepancias internas, pues muchos de ellos, según la escuela en la que habían estudiado, ensalzaban sólo la imagen de Miguel Ángel y por el contrario otros sólo la de Tiziano.

Cómo no íbamos a nombrar al artista más destacado del manierismo, que es El Greco. Se observa que sus pinturas son más coloridas de lo normal y sus figuras eran desproporcionadas, nada tenía que ver con el Renacimiento del *Quattrocento*, ya que lo más importante era dotar a las figuras pictóricas de teatralidad a través de la exageración del movimiento del cuerpo.

Del mismo modo, en la música se plasmaban ideales en contra de la música y orden renacentista, tenemos a Giovanni Palestrina como uno de los músicos más destacados, en el que la sensorialidad propia del artista a la hora de componer sería el fruto de la creación musical, sin ataduras. Podríamos decir que es el primer movimiento histórico, que, a pesar de su elitismo, ayudó a que los artistas crearan obras a su propio gusto personal. Desgraciadamente, poco tuvo que hacer, ya que no enganchó al público genérico.

Esta nueva salida de los cánones preestablecidos también trajo consigo más adelante al Arte Barroco, que al contrario que el Renacimiento se dota de mayor expresividad sensorial y sensitiva a todo contenido

artístico, en el que ver puede convertirse en oír, oír en gustar, gustar en tocar, tocar en oler, oler en ver e infinidad de variaciones con los cinco sentidos aristotélicos. Esto lo podemos observar en el tratado Bocados de Oro escrito por Bonium, rey de Persia en el siglo XI, dicho tratado alcanzó gran difusión en España sobre los siglos XV y XVI, en la que se explican diferentes formas de alcanzar la sabiduría en la que se nombran los sentidos.

Este tratado comienza con una breve teoría de los sentidos en relación con el saber de las cosas y que coincide con el pensamiento propio del Barroco y del hombre como *imago dei*. Por lo que respecta a los sentidos, dicho tratado parte de la interpenetrabilidad de éstos, afirmando que los cinco sentidos se ayudan los unos a los otros. Pues unas veces el oír se torna en ver; y otras el ver en oír. Hay veces que las cosas que el hombre oye, después ven las que son así; y otras muchas cosas ve el hombre que las conoce por que las oyó decir. Y así con el resto de los sentidos.

A pesar de ello, este documento reseña la importancia del Oído con respecto a los demás sentidos ya que como dice por medio del oírse llegaba más al saber y entendimiento del hombre, esta perspectiva tiene mucho que ver al hecho de que aquella tradición oral de la que hablábamos en la Edad Media cristiana se veía fortalecida. Es así cómo se transmitían las historias de las grandes fechas y los consejos y los castigos y los premios. Aunque no es casual que una tal preeminencia del oído viniera a coincidir asimismo con la que, en general, le asignaba tácitamente el humanismo renacentista. El comienzo del Barroco viene a contemplarse todavía más por una expresión auditiva que de semiótica visual, pero que iría cambiando, ya superado el siglo XV.

Semejantes cambios son perceptibles en distintos manuscritos posteriores a este tratado. En 1647, un manuscrito titulado, Teatro *de* "Vicios,

y virtudes, enemigos, y amigos, del hombre, con ofensas, y defensas del alma” (Bruna, 1999, p. 234) muy similar al tratado de Bocados del Oro, dota al sentido de la vista como el de mayor preeminencia basándose en el *De Animalibus* (Magno, 1908) de Aristóteles, que contempla como sabio aquello que puede ser observado y estudiado. Es un cambio que plantea nuevos dilemas en la jerarquización de los sentidos para llegar alcanzar la dicha sabiduría; en el que vista y oído se convierten en referentes.

El planteamiento ante los sentidos se ve más fortalecido en este manuscrito de “Teatro de vicios, y virtudes”, como fuente directa del desorden barroco, ya que, en el primer tratado de Bocados del Oro, no se planteaba ninguna objeción ante los sentidos aristotélicos restantes, que son gusto, olfato y tacto, mientras que en este el valor de éstos es imprescindible mostrando la esencia del pensar artístico de los próximos siglos. El *tacto*, es encarnado en las manos, delata el uso desordenado en la posesión de las cosas; el *gusto* como raíz de la gula, expresión de la mayor de las degradaciones; y el *olfato* como origen de los deleites desordenados propios de la concupiscencia, mientras que oído y vista forman parte más de la virtud que del vicio, aunque vinculando en armonía todos los sentidos conducen y arrojan luz al ser humano de entendimiento y sabiduría (Naranjo, 2003).

De todos modos, la autoridad máxima de los sentidos vista y oído, no se ven reflejados en todos los pensadores de la época, pues fue Santa Teresa, quien fundo de valor al sentido del gusto o como ella lo nombraba el sabor, en la que expresaba su máxima experiencia mística.

Observando el panorama de esta época, el comportamiento del artista entre los siglos XV al XVII, transita en su concepción creativa, en la que los diferentes sentidos se ven intercalados, muestra de ello lo vemos en la representación pictórica y literaria de bodegones. El vínculo entre la

Naturaleza y el Arte siempre ha estado muy conectado, entrando del mismo modo en otras disciplinas científicas con afán de entender el mundo. La pintura es un campo que ha explorado diferentes perspectivas de los bodegones y las naturalezas muertas, pero el interés por este género pictórico fue muy cultivado durante el Barroco, que sirvió para encauzar composiciones en las que destacaban objetos cotidianos, alimentos o motivos de origen vegetal y animal, que ayudaban a comprender y a estudiar la biodiversidad en el ámbito científico, siendo así las primeras obras de carácter científico-artístico, que evolucionarían en La Ilustración como representaciones gráficas que iban acompañadas de descripciones de nuevas especies procedentes de investigaciones científicas.

Este paso adelante en el Barroco trasladaba el arte al ingenio y al gusto por el mundo científico, que además de ello integraba una serie de características como son la elección de las figuras, la composición de las escenas, la iluminación de estas, la ubicación de los elementos y el reparto del espacio. Estos parámetros intentan, a través de esa servidumbre que la Naturaleza realiza al mundo artístico, comunicarse con el espectador (Belmonte, 2013). Trasladar el ambiente natural al artístico de esta forma entrelazaba diferentes perspectivas en donde los sentidos se convertían en un punto importante en cuanto a la descripción sensorial de los especímenes que se encontraban desarrollando una sensibilidad frente al mundo, complementando el conocimiento racional de la realidad e imprimiendo significación al aprendizaje (Samper Arbeláez, 2011).

Cada pieza que componía un bodegón estaba dotada de significado, un significado más allá de su sentido objetual, que se trasladaba a su imagen conceptual y todo ello se muestra más en la narrativa y literatura de la época, en el que la poesía adquiría significados provenientes de la

naturaleza. En una poesía de Lope de Vega cuyo título es "Los muertos vivos" (Real Academia Española, nueva edición, t. VII, pág. 647) dice así:

Lleva aqueste canastillo
roja guinda y verde pera,
la cermeña como cera
y el no maduro membrillo.
Lleva la almendra vestida
de mezcla, y la nuez de verde,
serba que la fuerza pierde,
cereza en sangre teñida.
Roja manzana, traslado
de vuestra boca y mejillas,
y destas verdes orillas
agraz verduoso y morado.

Figura 21. Los muertos vivos (Lope de Vega).

Nos encontramos ante una poesía que mezcla las connotaciones naturales y la presencia artística, en la que cada elemento lleva consigo un significado oculto. Se sabe que cada elemento explicado en estos poemas tenía su fundamento sensorial.

Por supuesto que este gusto por lo sensorial no es privativo de este momento literario. Diego Hurtado de Mendoza hablará de las "coloradas uvas"; Herrera, de las "ardientes rosas", las "blancas flores" y las "violas blandas", por no mencionar el gusto por el color de Garcilaso: "el blanco lirio y colorada rosa.

Esto nos lleva a otro rasgo frecuente de los bodegones literarios. En esos poetas renacentistas, aparte de su voluntad de esencialismo, la nota sensorial está aislada, la especie vegetal se menciona de paso como sucinto toque decorativo, mientras que, en los poetas barrocos, aparte de su voluntad de existencialismo, no es sólo

lo cromático, sino su abundancia en un pasaje, lo que se busca” (Osuna, 1968 p. 48).

Ese aspecto sensorial del hombre barroco está ligado a su experiencia corpórea con el espacio natural.

El mundo de la retórica poética asomaba otros campos de gran prestigio en lo sensorial, pues la importancia de la narrativa y literatura se hacen más que evidentes con diferentes formas de pensar divididas en dos variantes totalmente opuestas. Por un lado, tenemos a Góngora como mayor representante del culteranismo y por el otro lado a Quevedo, que partía de un pensamiento llamado conceptismo. Aunque ambas tendencias parezcan contradictorias, una complementaba a la otra, unidas por un denominador común: el de la dificultad y el del concepto. Además, perseguían el mismo fin: romper el equilibrio clásico que tanto gustaba en el Renacimiento y conseguir efectos artísticos mediante el lenguaje. Observamos de esta manera que el lenguaje supone la modificación de la mentalidad de esta parte del Siglo de Oro, un cambio en el sentido de la palabra y el desarrollo de una nueva concepción lingüística.

El Barroco destaca por sus dobles significados y polisemias en todo terreno o disciplina, sea artística o científica. Pero no podemos quedarnos sin mencionar dentro de la literatura a grandes escritores como Miguel de Cervantes, que tuvo la necesidad de visualizar el aspecto de la percepción humana a través de la mirada de una persona que va perdiendo la cabeza, como en “El Quijote”. Esas ganas de entender la sensibilidad y percepción de una persona no cuerda nos muestran un cambio evolutivo en el pensamiento de los siglos XVI y XVII. De la misma forma, contemplamos obras como “El Lazarillo de Tormes” escrita en 1605, que narraban las fechorías de un Lazarillo y en el que en uno de los capítulos se encuentra con una persona ciega. Una interpretación de la ceguera poco usual, ya que se

describe a un personaje capaz de entender aquello que le rodea sin necesidad de poder ver, que, a pesar de no tener vista alcanza a un nivel de sabiduría y astucia que hacen de él un hombre cruel.

Estas obras literarias muestran la propia sensibilidad del Barroco, lleno de desengaño, pesimismo ante la vida y el desconcierto, que va ligada a las visiones de los pensadores de la época como: Descartes, Espinoza y Leibniz. Un pensamiento con nuevas consideraciones metafísicas, gnoseológicas, éticas, religiosas, políticas, etc. Que llevara al ser humano al desengaño y una necesidad de buscar la verdad. Un arquetipo humano que trata de desengañarse, tratando de conocer el engaño aparente que envuelve a la realidad, pero no con el fin de alejarse apáticamente de ella sino para aprovecharse tácticamente de la situación y dominar la verdadera realidad cercana a la racionalidad del hombre.

La revalorización que sufre la razón como herramienta fue fundamental para el conocimiento humano y la vertiente religiosa del tema es consecuencia de la incapacidad del hombre para conocer de forma absolutamente racional la realidad y de actuar de forma totalmente libre de pasiones, es decir, es una salida al pesimismo que produce la observación por parte del hombre de lo limitado y mísero de su condición. No obstante, también aparecerá impregnada de un fuerte pragmatismo alejado de toda utopía en tanto que, como en Espinoza, se dudará siempre de la posibilidad de racionalizar la acción del vulgo, de hacer salir de su ilusión a los engañados y en el que también algunos partirán de conceptos tales como el empirismo (Casado, 1988).

Este pesimismo se traslada a la propia visión de la pintura a través del Claroscuro y el Tenebrismo del cual el precursor más espléndido fue Caravaggio. Este artista estaba totalmente en contra de los movimientos artísticos anteriores que le precedían, por ello planteaba un nuevo estilo

artístico, que cambió el panorama y la mentalidad de la época y que se vinculaba a la vez al pesimismo que estaba entrando en el Barroco. Tal y como se explica en una tesis sobre este artista:

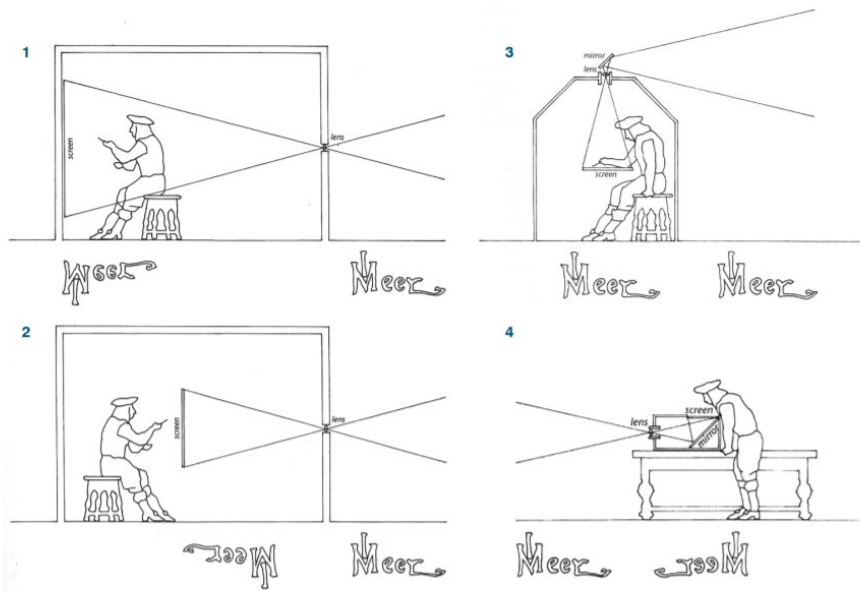
Caravaggio vivió entre los siglos XVI y XVII, en el convulso momento artístico previo al Barroco, posterior al Manierismo y por ser uno de los primeros pintores de la Historia del Arte capaz de reproducir la realidad visual de manera “prefotográfica”. También por este motivo se le suele incluir entre los pintores que supuestamente se ayudaban de conocimientos ópticos para desarrollar su bottega (Lopez, 2013, p. 23).

Planteamos a Caravaggio como prefotográfico ya que fue uno de los artistas que con más fidelidad reprodujo sus pinturas. Entramos en un momento histórico en el que la óptica se convierte en el interés común entre los investigadores y artistas. Este cambio provoca una mayor experimentación en el conocimiento del ser humano, pero a pesar de ello tal y como planteábamos es una época de decoro y de la misma profesionalidad en el estudio corpóreo, tal y como observamos en uno de sus cuadros *Baco*.

Pero volviendo a la imagen prefotográfica, hay que destacar la aparición de artistas estudiosos entre ellos Johannes Vermeer, cuya práctica artística se basaba en el estudio de la óptica y la cámara oscura, que será uno de los principales inventos que dará cabida a la fotografía.

La cámara oscura destacaba por ser un sencillo dispositivo que incorpora un pequeño agujero o lente, a través del cual una imagen de una escena puede ser proyectada en una pantalla. La imagen puede ser entonces trazada. La cámara oscura se funda en el principio de que los rayos de luz de un objeto o una escena pasan a través de una rendija estrecha, de manera que aparecen en el otro

lado con una configuración divergente. Si se intercepta dicho modelo con una pantalla plana, se formará una imagen invertida. Para que esta imagen quede bien clara, hay que colocar la pantalla en una habitación en la que el nivel de luz sea considerablemente inferior al que rodea al objeto de ahí el nombre de cámara oscura o “habitación oscura” (Kempt,2000).



Diagramas de los distintos tipos de cámaras oscuras realizados por Steadman¹, mostrando el efecto de la orientación resultante de la imagen proyectada sobre el monograma de Vermeer.

1. Cámara oscura en una habitación, con proyección sobre la pared del fondo. Imagen invertida izquierda-derecha y arriba-abajo.
2. Cámara oscura en una habitación, con proyección sobre una pantalla traslúcida y trazado posterior. Inversión vertical, pero lateralidad correcta.
3. Cámara oscura en una tienda con pantalla horizontal. Lente periscópica vertical. La escena se refleja en un espejo a 45° sobre el tubo. Imagen correctamente orientada en la pantalla.
4. Cámara oscura en una caja. Pantalla horizontal traslúcida. Imagen correcta en sentido vertical, aunque invertida izquierda-derecha.

Figura 22. Diagrama de los diferentes tipos de cámara oscura.

Esta forma de captar el arte traspasaba las propias investigaciones que realizó ya Durero sobre la perspectiva en el pasado, añadiendo nuevas formas de trasladar los dibujos de la pintura sobre el papel, sin bocetos preliminares, observamos en la imagen anterior un diagrama que nos muestra las habilidades y modalidades técnicas en cuanto a este respecto de la prefotografía. Vermeer fue uno de los mayores usuarios de estas

técnicas por lo que se sabe y de ahí a que la estructura de sus cuadros siempre fuera tan calculada, planteando el espacio como si de una ventana se tratara. La óptica es una novedad que irá evolucionando con el paso del tiempo hasta alcanzar las nuevas tecnologías dando cabida a nuevas formas de expresión artística.

Esta nueva esencia vinculada a la óptica nos da a pensar que, en la mentalidad de los artistas, mirar y observar se convierte en una forma de detener una imagen y alcanzar a desarrollar el realismo máximo de aquello que se están pintando o mirando, plasmando sobre todo la esencia de los personajes que se están dibujando. El interés por la óptica nos muestra a un Velázquez interesado en su propia esencia como artista, ya que es capaz de pintarse a sí mismo en el cuadro de las Meninas, como si se estuviera mirando en un espejo a modo de trampantojo. El tema de fondo que Velázquez trataba en sus cuadros siempre tenía que ver con la fragilidad de la vida, las contradicciones y el desengaño de los sentidos, que tan esencial eran en el panorama barroco.

El trampantojo se desvelaba dentro del contexto estético e ideológico, en el que los temas, la composición pictórica y los efectos sobre los sentidos eran visibles en algunos de sus cuadros que se asociaban con los asuntos claves de la cosmovisión del Barroco literario. No es de extrañar, ya que Velázquez tuvo mucha relación con escritores de esta época como Góngora y Quevedo.

Dentro de estos escritores y su panorama el mundo, era visto como un gran teatro en el que la ficción dotaba de realismo y virtuosismo barroco. Cuadros como las "Las Meninas" (1656), "Cristo en casa de Marta y María" (1618) o "La fábula de Aracne (Las hilanderas)" (1656) de Velázquez presentan esa ficción visual y teatral que se encontraba entre la realidad y la ficción: Cuadros en los que los personajes se encuentran en una imagen

en movimiento con dos escenarios: uno cercano al espectador, y otro en el fondo; uno que se comunica directamente con nosotros, y otro que podría ser una especie de ficción a la segunda potencia (Francisco Monge, 2003).

Además, del movimiento en el espacio de Velázquez, otros artistas como Rubens y Jan Brueghel “el Viejo” (hijo de Pieter Brueghel “el Viejo”), hicieron colaboraciones conjuntas en las que intentarían personificar de esencia sensorial del Barroco, a través de un conjunto de pinturas que representan la alegoría de los cinco sentidos. La tradición pictórica en la que fue formado Jan Brueghel “el Viejo”, por su padre Pieter Brueghel “el Viejo”, y que ya mencionamos en el Renacimiento, dotó de una influencia ante la idea de representar las grandilocuentes sensaciones y percepciones del ser humano, pasando de aquellas locuras de “Los proverbios flamencos” que fueron transformándose a la necesidad de plasmar las diferentes modalidades sensoriales del cuerpo por su hijo Jan Brueghel, ya que la misma época lo requería.



Figura 23. El Gusto, Óleo sobre tabla. 1618, Jan Brueghel “El Viejo”.

Jan Brueghel “el Viejo”, fue el encargado de un proyecto de colaboración con el artista indiscutible del barroco, Rubens, que junto con los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, gobernadores de los Países Bajos y grandes mecenas, tuvieron que pintar las alegorías de los sentidos. Un paisaje bien definido por Brueghel que se entremezclaba con el dibujo y pintura retratista de Rubens. Estos cuadros mostraban la vida de los archiduques, que conformaban la esencia de los diferentes sentidos en forma visual y que más tarde el mismo Pieter Brueghel continuaría con la realización de otros cuadros personales.

Esta colección de pinturas mostraba el decoro y voluptuosidad propia del barroco, en la que se manifiestan los manjares de cada sentido. Observando de cerca la composición artística el Museo del Prado describe, el Gusto, de la siguiente forma:

El Gusto se desarrolla en un interior, si bien en este caso la relación con el segundo plano exterior es mucho mayor que en La Vista o El Oído. En el centro de la composición vemos una mesa llena de manjares a la que asisten una doncella y un sátiro que le sirve agua en una enorme copa. La pincelada de Rubens se observa en el tratamiento del ropaje de la doncella, de gran riqueza cromática. En la parte superior, colgados de las paredes, vemos dos obras; una escena de género en una taberna, basada en una famosa estampa del padre del artista, Pieter Brueghel el Viejo, titulada La cocina abundante conservada en el Musée de Flandre, en Cassel (inv. 2008.8.6), que recuerda a las escenas que posteriormente pintará David Teniers el Joven. A su lado una representación religiosa de un banquete, en concreto lo que parecen ser las bodas de Canaán y el milagro de la conversión del agua en vino. Esta reciprocidad entre episodios mitológicos o profanos con religiosos se

repite a menudo en esta serie. Al fondo, tras una cortina recogida, vemos una escena de cocina donde están preparando la comida. La pincelada de Jan Brueghel el Viejo representa las calidades materiales de los objetos, siguiendo la tradición de la escuela flamenca del siglo XV, como se aprecia en el conjunto de orfebrería, cristal y porcelana sobre las repisas (Museo del Prado).

Explicamos todos los detalles de este cuadro, con afán de entender el detallismo propio de esta pintura flamenca, que nos revela el pensamiento en el que los sentidos barrocos se interrelacionaban, pues ver este cuadro suponía observar e interpretar aquellos sabores de los manjares del día a día, las comidas, los sabores, etc. Y en cuanto a esto, hay que entender que la preeminencia de un sentido con respecto a otro, se presentaban diferentes variantes según el interés personal de quien lo sentía. Pero continuando con uno de los grandes pensadores de la mística del siglo XVI, Santa Teresa, proyecta toda su sensorialidad en el Sabor, como función propia del gusto, en el que según ella se modulaba la experiencia máxima de la mística y donde convergían todos los demás sentidos. Completa la experiencia mística aludiendo con frecuencia al saber sabroso, en donde se alcanzan los sabores al llegar al saber. Un saber que se mostraba en otras presencias artísticas, y es que la escultura del barroco es principalmente una de las disciplinas artísticas que más cambio tuvo, ya que se manifestaba a modo de decorum. Decorum o decorado que formaba parte de la propia arquitectura, para embellecer y seguir mostrando una exaltación de los sentidos hasta en el propio terreno arquitectónico.

Las arquitecturas clásicas fueron recordadas por esa belleza equilibrada, que introdujo de nuevo el Renacimiento, pero es en esta época en donde la exaltación de figuras ocupaba cualquier lugar en las arquitecturas con decoraciones de la naturaleza totalmente recargadas, destrozaban por

completo esos cánones de belleza clásicos, realizando ese virtuosismo recargado del barroco en el que aparecían formas no equilibradas y que ya en el manierismo se mostraban con los escorzos, y sin abandonar esas imágenes mitológicas o religiosas. Muestra de ello podemos observarlo en obras del escultor Bernini. Bernini fue uno de los grandes arquitectos y escultores de esta época, que, fascinado por la integración de estas dos disciplinas, creaba una concepción del espacio con elementos vivos que se integraban en él como un “movimiento clave” y la percepción que coincidía con la idea esencial de la obra.



Figura 24. Apolo y Dafne.

De todos modos, no todas las esculturas se mostraban como elementos arquitectónicos. Obras como las de “Apolo y Dafne” o “El rapto de Proserpina” de Bernini nos muestran esa necesidad de enseñar esculturas totalmente realistas, en el que los sentidos se apoderaban de la propia textura de la piedra o mármoles, haciendo pensar al observador que se trataba de texturas que recordaban a la realidad, en donde cuerpos de mármol traspasaban la línea visual y parecían de carne y hueso, al igual que imitación en piedra de las telas que envuelven a las piezas, que parecen de algodón o lino.



Figura 25. El rapto de Proserpina.

Terminamos así una etapa, en la que el arte evoluciona en todo el terreno visual, en el que el sentido de la palabra a través de la narrativa y literatura dan un paso al frente, en la que se introducen tecnologías que ayudan al dibujo dando cabida más adelante a nuevas formas de creación artística como la fotografía y en la que los estudios en el arte van vinculados al terreno científico, en la que los sentidos serán un término que explotaría entre los siglos XVII al XIX, en donde la experiencia artística se desatará a través de los sentidos físicos, en vez de plasmar los sentidos en una creación figurativa, que entrelaza los sentidos en una imagen, en busca de la mirada del espectador.

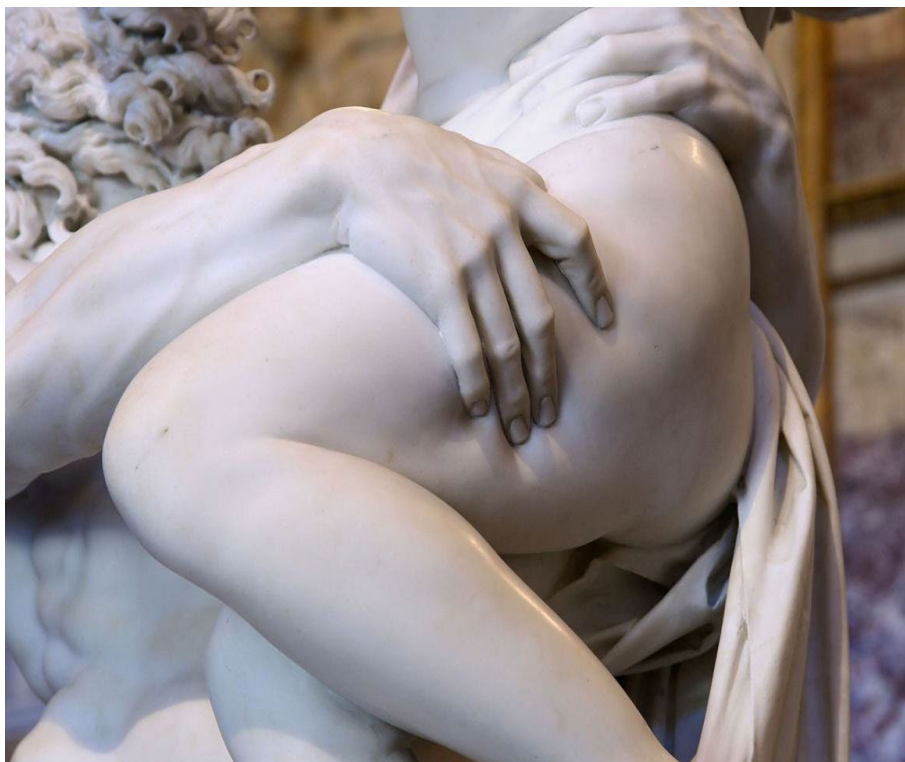


Figura 26. Detalle rapto de Proserpina.

Los sentidos se ven potenciados y entendidos desde la mirada de creadores y científicos dotando a los sentidos externos como punto clave del conocimiento, aunque interactuando con los sentidos internos, en la

que la propiocepción y ecolocalización del individuo se ven fortalecidos con la renovación de la arquitectura, estudios científicos y sobre todo estudios anatómicos. Desde la mirada se estudia la fisonomía y de la fisonomía se entiende la presencia del individuo corpóreo que se mueve por el espacio. Un espacio tanto libre de ataduras como de recreaciones espaciales o arquitectónicas, que gracias al movimiento y orientación corpórea cualquier persona se desplaza en toda su esencia.

2.5. Desde el entendimiento de la figura humana a las pasiones de la razón

Como comentábamos anteriormente, pasamos de una visión capaz de comprender los sentidos, a la propia corporeidad misma de los sentidos tanto en el artista como en el espectador. Entramos en la Edad Contemporánea con la Ilustración, o también conocido como el “Siglo de las Luces”.

El Siglo de las Luces apareció a finales del siglo XVII, aunque su pensamiento comenzó a afianzarse en el siglo siguiente, en Inglaterra y posteriormente en Francia. El Siglo de las Luces planteaba una nueva concepción del hombre y del mundo que privilegió la razón como modo de obtener las ideas, poniendo fin al pensamiento dogmático medieval regido por la fe. El ideal de la época fue obtener el máximo conocimiento posible, consolidando el racionalismo que se venía gestando desde siglos y movimientos anteriores como en el Renacimiento y el Barroco, lo que se materializó en la obra conocida como “La Enciclopedia” de Jean Le Rond D’Alembert y de Denis Diderot, al igual que aparecieron los primeros escritos de Jean-Jacques Rousseau, que sería uno de los principales pensadores de la Ilustración junto a filósofos franceses tales como Voltaire y Montesquieu.

Estos filósofos inspiraron a los revolucionarios burgueses del siglo XVIII, aportando sobre todo esos ideales de pensamiento libre en el que alentaban al pueblo a asumir su destino cívico y político, absteniéndose de obedecer la ley de la religión. Además, este pensamiento sirvió para el progreso científico y tecnológico, en el que el dominio del racionalismo puro se hacía con la mentalidad de la burguesía. Por ejemplo, el pensamiento de Newton y Locke contribuiría a ensalzar esa necesidad por conocer a la verdad absoluta, una verdad científica.

Esta verdad se vio fortalecida sobre todo en el aspecto educativo, aquellos pensamientos racionalistas y empíricos de siglos anteriores comenzaban a democratizarse, haciendo mella en la propia esencia del Arte de la época. Con ello, el planteamiento artístico se transformaba en el que se volvían a recuperar aspectos del clasicismo griego y romano, pues contemplaban la espiritualidad y saberes de estos clasicismos como reflejo de su pensamiento crítico vinculado a los saberes de la nueva Educación, ya implantada y democratizada. De esta forma, se fomentaron y entraron en cuestión las instituciones públicas, como las bibliotecas y los Salones de Arte que se convirtieron en uno de los espacios públicos por antonomasia de las ciudades capitalistas y cada vez más democráticas que surgieron de la Ilustración.

Nuevos pensadores como Rousseau y Locke sostuvieron principios fundamentales en el terreno de la educación en relación con las instituciones públicas y su manera de educar. El principio fundamental de Locke ante los conocimientos y las ideas era que procedían de lo que él llamaba “el mundo de los sentidos”. Para entender este concepto debemos entender que Locke era un pensador materialista por cuanto reconocía la existencia objetiva de las cosas y consideraba que nuestras ideas y representaciones eran el resultado de la acción de estas cosas sobre nuestros

órganos sensoriales. Sometió a una crítica aguda la teoría de Descartes sobre las ideas innatas y la de Leibnitz sobre los principios innatos.

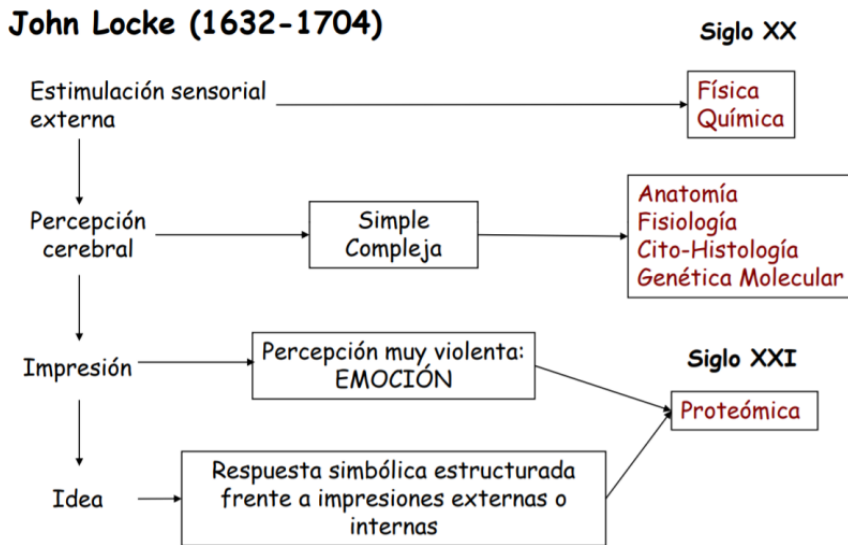


Figura 27. Teoría de los sentidos David Hume.

Observando la tabla de arriba podemos entender que para Locke la estimulación sensorial externa del cuerpo humano transmitía señales al cerebro, al raciocinio. En donde se realiza una lectura de comprensión mental sobre la propia estimulación y en la que las ideas más simples o complejas eran entendidas por la percepción hasta ejecutar una impresión de la idea. La percepción cerebral trasladaba sus impresiones en meras emociones fisiológicas, mientras que las ideas eran respuestas simbólicas totalmente meditadas frente a la impresión generada tanto de manera externa como interna. El materialismo de Locke reconoce la existencia objetiva de las cosas considerando que las ideas y las representaciones son el resultado de la acción de esas cosas sobre nuestros órganos de los sentidos.

Locke lo que pretendía demostrar es que la estimulación sensorial transitaba todo el rato de la misma manera, en la que cuerpo y mente se unían en uno solo. Comprendía de la simplicidad de los sentidos o estimulación sensorial conectaba directamente con el cerebro y su capacidad de pensamiento, por lo que la acción de nuestros órganos sensoriales entendería nuestra captación del mundo, espacio y hasta universo personal. Este filósofo inglés, seguía la línea de investigación de Bacon y de Hobbes en filosofía. Locke sostuvo frases del movimiento marxista en el que “un principio fundamental: que los conocimientos y las ideas proceden del mundo de los sentidos” (Locke, 2020). En oposición a filósofos como Leibniz o Descartes, sostenía que la fuente de los conocimientos humanos está en la experiencia, las sensaciones. Las ideas y los principios según Locke no son innatos; se adquieren (Rosental, 1959).

A pesar de esas ideas, seguía captando ideales de la experiencia interna del ser humano denominándose con el nombre de “autoactividad del alma”. Un pensamiento idealista, en la que la sensación, o la experiencia externa, y la reflexión, o la experiencia interna, como la llamaba Locke, eran las dos fuentes independientes del conocimiento de donde obtenemos todas nuestras ideas, conceptos y representaciones. Aparte de ello, Locke señaló que mientras nuestras representaciones sobre la extensión, la forma, el movimiento, son el reflejo en la cabeza del hombre de la extensión real, de la forma real y del movimiento real, o sea que, tienen un valor completamente objetivo. Nuestras representaciones sobre la luz, el color y el gusto son representaciones subjetivas, o sea, no tienen fuera de nosotros modelos objetivos. A las primeras las llamaba Locke “cualidades primarias” y a las segundas, “cualidades secundarias”. En la teoría sobre las cualidades secundarias, Locke hizo también una gran concesión al idealismo (Rosental et al., 1946).

El idealismo de Locke sería erradicado posteriormente por Berkeley y Hume, por teorías como el idealismo subjetivo. David Hume, además de ello, también replanteó la “teoría de los sentidos”, en la que los sentidos se verían encauzados al terreno de las emociones o como el mismo filósofo nombraba: teoría de las pasiones. Hume analizaba científica y psicológicamente la teoría de las pasiones como parte de las emociones del ser humano, distinguiendo entre pasiones “serenas” y “violentas”. Esta teoría identificaba los sentimientos estéticos y morales, como ejemplos de pasiones “serenas”, mientras que caracterizaba como “violentas” sentimientos tales como: “el amor y el odio, la alegría y la tristeza, el orgullo y la humildad”. Además, Hume también dividía las pasiones en “directas”, que surgían inmediatamente del placer o dolor, e “indirectas”, que procedían de los mismos principios, pero en conjunción con otras cualidades.

La explicación de las pasiones en Hume constituía una teoría crítica. Se puede decir que la experiencia era una noción central de la filosofía de Hume, la experiencia en conexión con las percepciones. Una teoría que no resultaba fácil comprender (y que hoy en día sigue siendo punto de controversia), lo que suponía la noción de la experiencia, ya que, según Hume, consistía centralmente en restringir la experiencia a un tipo particular de percepciones, las llamadas impresiones de sensación. Las impresiones de sensación eran percepciones que no sólo se basaban en los sentidos, sino que se extrapolaba al terreno de los sentimientos y gustos de la persona, concibiéndolas como contenidos mentales conectados, fruto de la observación reiterada y prolongada a lo largo del tiempo y el espacio.

Esta teoría crítica hablaba de que la experiencia no sólo jugaba un papel fundamental en el conocimiento y la razón de cualquier persona, sino que también es constitutiva en la comprensión misma de cuestiones como la existencia y la presencia corpórea y mental del individuo, alcanzando y

llegando a la esfera de la imaginación personal. La percepción de un mundo real y físico es trasladada a la razón, pero ello no implica que desempeñe una única función ligada con el conocimiento, sino que desligamos entre una función epistémica, dentro de la cual distinguimos la experiencia común de la filosófica o la experiencia vivida y una práctica, donde la experiencia se vincula con la capacidad para reconocer situaciones, experimentar en las mismas y tomar decisiones con respecto al análisis personal del constructo del individuo (Calvente, 2017).

Estas grandes aportaciones ayudaron al saber de la materia artística, ya que propiciaban un nuevo papel del artista en la sociedad, definiendo y valorando su propia práctica, no como se hacía en siglos anteriores en las que en sus oficios sólo eran considerados como meros artesanos. De esta forma, se abandonaban poco a poco los mecenazgos dando paso y cabida a nuevos espacios, salones o cafés, al igual que se hacía en las sociedades científicas en la que podían difundir sus propias ideas ilustradas, sus creaciones personales. “Sumamos que fue en este momento cuando nació la crítica y se dieron los primeros pasos en la creación de la Historia del Arte, podemos afirmar que se estaba dando un importante paso hacia la autonomía del arte” (Muñoz & Carrió-Invernizzi, 2014).

Tal y como resumía Immanuel Kant, otro gran pensador de estos tiempos “atrévete a pensar a través de tu propio conocimiento”, no fue una etapa de resolución de conflictos entre movimientos como el Barroco y Rococó o entre el Rococó (movimiento predominante en la primera mitad del siglo XVIII) y Neoclasicismo (movimiento artístico que más fortaleza cogería en la segunda mitad del siglo XVIII):

Sino un proceso complejo en el que se cuestionó la tradición clásica, al calor de nuevas utopías y nuevas miradas al pasado. Los nuevos lenguajes y metalenguajes que fueron apareciendo, desde

el racionalismo al idealismo, desde el neoclasicismo al prerromanticismo, no hicieron más que poner a prueba la coherencia del proyecto ideológico de la Ilustración. No supuso un cambio de estilo, sino un revulsivo para la gestación de una nueva concepción del arte y de la historia (Rodríguez, 1989).

Planteamos así un cambio en el pensamiento revolucionario que nos muestra una mirada artística mucho más libre, en donde los saberes del propio artista irían poco a poco dotándole de cierta libertad creativa en la que los sentidos se verían revalorizados llegados a mitad del siglo XIX con las vanguardias. Podríamos insinuar que este siglo XVIII se caracteriza por su intelectualismo, más dotado de la capacidad de comunicar y expresar lo que siente mediante el sentido de la palabra. Una educación verbal que ensalzaba sobre todo las necesidades del individuo trasladados a los demás (Sentido del Yo ajeno) y explotando más aún los valores del movimiento y la aprehensión por el espacio y el tiempo, que se veía sobre todo en la nueva caracterización de la arquitectura.

La Ilustración estaba totalmente marcada por un conflicto revisionista del entendimiento de la Historia de la Arquitectura, en el que chocaban los pensamientos de su presente con los de la Antigüedad, ya que esa Antigüedad había transformado su significado concediendo nuevos valores, nuevas funciones tanto sociales como políticas atribuidas al arte, provocando una crisis en el lenguaje, que preocupaba a los artistas neoclásicos.

Explicándome con detalle, observamos un periodo histórico en el que el único proyecto cultural e ideológico era revalorizar los cánones del clasicismo, pues existía un gusto por el pasado. Pero de la misma forma, estos cánones chocaban con la necesidad de una funcionalidad en las estructuras arquitectónicas. La Ilustración vio nacer una arquitectura sin

estilo definido. En la primera mitad del siglo XVIII, las propuestas en arquitectura se desarrollaban tanto como con formas tardo barrocas, junto con expresiones arquitectónicas clásicas como el neopalladianismo, pinto-resquismo o las apariciones de la ruina arqueológica, que daría paso más adelante a los intereses del mundo de la restauración.

A la vez que todo esto, cuando aparecieron las primeras críticas hacia el estilo Rococó y asentándose el neoclasicismo, el gusto y la revalorización por el gótico iría al alza, algo que se observaría en la segunda mitad del siglo XVIII. Imagen de ello lo observamos tempranamente en Francia con la iglesia de Sainte-Sulpice, en la que se observa esa forma estructurada y totalmente racional. Buscando la mayor funcionalidad posible, en la que se percibe un gótico ni tanto como estilo, sino fijándose en las soluciones constructivas. Es un espacio visual totalmente compositivo en el que el predominio del racionalismo es lo que funde la armonía.

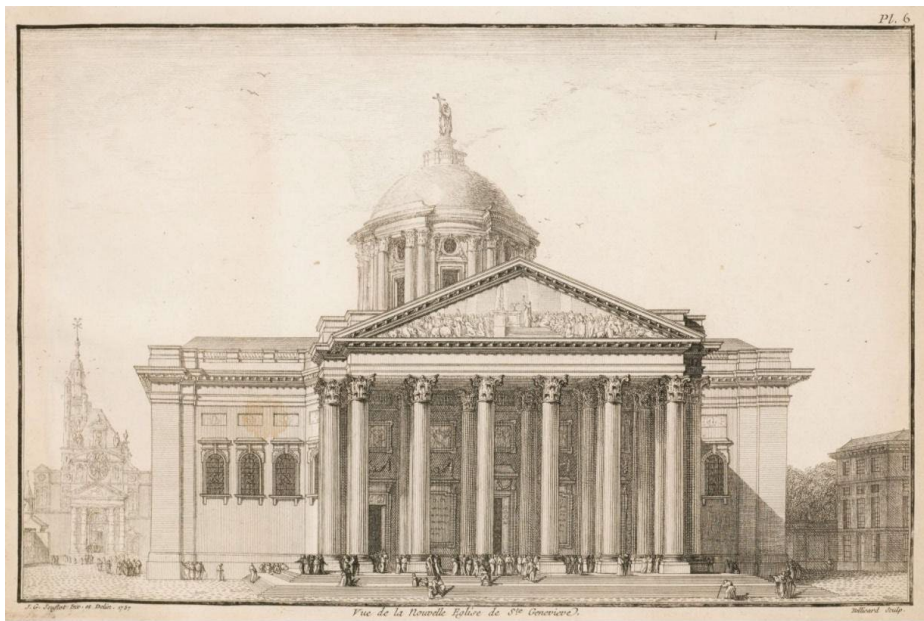


Figura 28. Grabado de la perspectiva frontal de la iglesia Sainte-Geneviève del arquitecto Jérôme Charles Bellicard (grabador Jacques Germain Soufflot), 1757.

Las prácticas estructurales de estas nuevas construcciones nos hablan de los sentidos del Neoclasicismo, un espacio que sobresale por esa fijación de la percepción de un objeto totalmente funcional a la vista, en la que su relación con el espacio que le rodea está totalmente ordenada, es consciente de su propiocepción y más aún de ese ente que le proporciona equilibrio, estabilidad. Una estabilidad que se plasma sobre todo, por el interés científico, matemático y en la que la visión y sobre todo el juicio entre individuos (sentido de la palabra) generan esa sensación armónica.

Más allá de este comienzo neoclasicista de mediados de siglo, este se ve fortalecido, con nuevas intervenciones del estado arquitectónico, esa tipología rupturista, que además contempla el uso de columnas exentas como un nuevo principio, que es bien visible en el Panteón de Saint-Geneviève de París. Esta obra representa el racionalismo arquitectónico de la Ilustración.

El estudio por la arquitectura en esta sociedad burguesa comenzó a tener una puesta teórica con tratados como Marc Antoine Laugier con su *Essai sur l'architecture* (1753), estableciendo que en la Ilustración había una relación entre la razón y la naturaleza. Laugier influyó mucho en toda Europa, en el terreno espacial y del urbanismo, al mismo tiempo Jean-Laurent Legeay, a través de sus grabados trasladó la idea de que podía ser un foco de atención trasladar la propia arquitectura al mundo de la pintura. Tanto Laugier como Legeay fueron grandes inspiraciones para dibujantes y grabadores, en la que sus propuestas se quedaban en meros dibujos sin realizar las obras arquitectónicas. Contemplamos así la mirada del dibujante como una expresión virtual del arte figurativo del siglo XVIII, en la que se creaban efectos de la fantasía a través del dibujo, reflejando los ideales de la época y considerando la imaginación como un componente esencial, cosa que anteriormente no se sostenía.

Esta fantasía a través del dibujo y la urbanización fue trasladada directamente a los espacios naturales y es que el deseo por la creación de esculturas naturalistas o urbanizaciones se expandió. Es la primera vez en la que podemos observar como un espacio natural se convierte en una urbanización dentro del mundo del arte, pero en la que el interés se suscita dentro de su idea de recorrido. Un espacio que se convierte en arquitectura y a la vez en escultura y en la que predomina sobre todo la experiencia estética de los individuos que la recorran, eran en cierto modo, urbanizaciones artísticas. No olvidemos que este concepto, es novedoso y que será explotado en pleno siglo XX, como una evolución de la escultura haciendo hincapié en nuevas expresiones como instalación.



Figura 29. Jardines de Horta, Barcelona.

Para ejemplificar este hecho no podemos quedarnos sin nombrar los jardines de Horta situados en Barcelona, que fueron construidos a partir de 1791, por Juan Antonio Desvalls y Àrdena, Marqués de Alfarrás, de Lupiá i de Poal en una finca de su propiedad de unas 54 ha entonces situada en el antiguo municipio de Horta. Jardines que deben de ser recorridos,

como vemos en la imagen anterior. Este nuevo concepto de arquitectura natural concibe al mundo sensorial un nuevo espectro sensitivo en la que el valor de la capacidad mental y las sensaciones corpóreas habitan una nueva realidad.

Ya que hablamos del concepto de urbanización artística, la pintura y la escultura también fueron cautivados por la esencia del idealismo de la Antigüedad, que iban unidas a las propias prácticas políticas que se planteaban en toda Francia, que seguían las diferentes corrientes con propuestas figurativas e ideológicas, formales y teóricas. El Neoclasicismo fue una expresión novedosa con la renovación de la iconografía en la que su único objetivo era realzar el concepto idealizante de la Antigüedad. Muchos artistas como Fragonard y Hubert Robert se dedicaron exclusivamente a la pintura con paisaje arquitectónico, arqueológico, de ruinas y en las que a veces la mitología clásica iba de la mano. Estas pinturas siempre intentaban dar temas moralizantes o políticos ante el espectador y convergía un nuevo sentido hacia la pintura de paisaje y su relación con la naturaleza (Muñoz & López, 2011).

Los escultores del neoclasicismo partían de una base fundamental del Barroco francés, en la que su formación técnica se había perfeccionado, pero en la que se abrió un debate en la que sus prácticas continuaban con el interés de los ideales de los modelos anteriores como presentaba E. Bouchardon o si era mejor inspirarse en la naturaleza. Por todo ello, triunfó en gran medida el naturalismo inspirándose en las técnicas de Bernini y Rubens.

Artistas como E-M. Falconet, Jean Antoine Houdon y Jean Baptiste Pigalle, serían uno de los reflejos más importantes de la escultura de la modernidad, que demostrarán una modernidad cercana a las obras de Rodin, un naturalismo que lleva consigo cierta sensibilidad, en el que el

tamaño de las figuras era muy realista y en la que la heroicidad y la visión política era más que notable. Aún con la presencia del Barroco estas obras mostraban una nueva perspectiva realista pero idealizada a la vez, que intentaba como en la pintura crear una narrativa ante los personajes. Falconet fue un intelectual admirado (por otros estudiosos del arte como Goethe y Direrot) cuyas *Reflections sur la sculpture* (Weinshenker, 1973. p.108) fueron plasmadas en la Enciclopedia, aceptando el valor moralizante del propio arte.

Viendo la diversidad de formas artísticas del Neoclasicismo y su expresa racionalidad, podemos concluir diciendo que en este movimiento la singularidad de las obras se trataba a través de la razón, de ahí a que los sentidos no fueran el gran detonante de este periodo neoclásico, pues la corrección y la estructuración exacta de todo lo que se concebía, dejaba de lado el hecho impulsivo y desatado del ser humano por y para los sentidos.

De todas formas, cabe mencionar que esa estructuración razonada del universo dio una perspectiva muy influenciada por la tecnología y la ciencia, que llevaría consigo los ideales del diálogo (sentido de la palabra y oído) y la observación (vista). En el arte es más que visible esta postura en el concepto de urbanización en la que sería la primera vez en la que a través de los decoros de la arquitectura, plantearían una nueva forma de concebir el arte en el que la construcción artística no sólo concebía el objeto, cuadro, escultura, etc. sino que se concebía el fundamento del arte como recorrido que influenciaría en el siglo XIX y XX.

Esta influencia sobre el concepto del sentido lógico de las cosas que se veía sobre todo, en el neoclasicismo y su idea de recorrido urbanístico tuvo repercusión a finales del siglo XVIII y principios del XIX, estableciéndose y en la que entrarían diferentes movimientos en juego que irían a

caballo con el neoclasicismo, pero contradiciendo sus teorías racionalistas, hablamos del Romanticismo. El Romanticismo se caracterizó por tener prácticamente una propuesta opuesta al Neoclasicismo.

El Romanticismo partía de una ideología en la que la actitud del pensamiento humano era subjetiva, dando verdadera importancia al individualismo de la persona. Por ello está en contradicción a los pensares racionales del Neoclasicismo. Lo romántico se opone a belleza armónica neoclásica, con unos cánones predeterminados, su gusto por lo sublime y aporta una nueva visión histórica en el que se aprecia el triunfo del Yo, por lo que el sentimiento ocupa el lugar de la razón, y de esa misma forma se alza el interés por lo sensorial, la exploración experimental del sujeto tanto creador como observador.

Un sujeto creador como los artistas, que debido a las revoluciones políticas y cambio de clases sociales como la burguesía se adapta a la nueva clientela tratando de imitar el lujo y los gustos de la aristocracia reduciendo los gastos. Los artistas románticos, interesados por las novedades, critican esta actitud y buscan escandalizar al burgués llevando una vida bohemia, siendo originales en su forma de ser. Se inicia así una disociación entre el arte oficial de las Academias y Salones y el arte independiente de los artistas, que más adelante a mediados del siglo XIX tendría su repercusión. El romántico, al luchar contra las reglas, se convierte en un revolucionario.

Este cambio de pensamiento se expresa a través de diferentes disciplinas artísticas que son la literatura, la música y especialmente en la pintura llevando a ensalzar la percepción del Yo a una escala mayor en la que se verían teorizados la nueva corporeidad de los sentidos, pero más a un nivel teórico y escrito.

Observamos esta influencia en los ideales del romanticismo de la literatura victoriana con la novela *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* que fue escrita por Charles Lutwidge Dodgson (nombre artístico o seudónimo Carroll Lewis) y publicada en 1865. Esta obra es considerada como una de las mejores obras literaria del sinsentido o nonsense, ya que plasma en grabados y en literatura una historia de una niña llamada Alicia que se cae por un agujero y se encuentra en un mundo en el que las cosas y acciones carecen de sentido lógico, ya que se muestran personajes y criaturas antropomórficas. Es una novela que habla del marco histórico inglés, del siglo XIX, a modo caricaturesco y en la que cada suceso narrativo o capítulo plasma dobles significados en relación con la perspectiva de la época en la que la belleza semántica se volvía en el punto de atención. Una semántica que valoraría las necesidades sensoriales y emocionales que el racionalismo había negado.

Con esta novela contemplamos el cambio ideológico entre el neoclasicismo y el romanticismo y aquellas ideas que hicieron mella en el siglo XIX. El movimiento ilustrado reforzó su identidad en las historias de la literatura en oposición con los periodos que le rodeaban. De este modo, la Ilustración y el Neoclasicismo, llegaron para poner un poco de orden en el caos y la degeneración de las propuestas barrocas. Aunque el extremismo y la rigidez de las poéticas clasicistas y su racionalismo tuvieron que enfrentarse violentamente al grito de libertad estética, a la imaginación romántica. De ahí, a que la literatura y escritura se convirtiera en un punto de referencia, que explotaría por un lado, esa necesidad heredada sobre el valor tecnológico y científico, y por otro lado, la renovación estética en cuanto a una visión humanística en la que la exploración del Sentido y el sentir individual se fortalecería.

Otras obras literarias que plasmaron esa necesidad del romanticismo por ideales como el amor (dentro de la perspectiva romántica, un amor desdichado, inalcanzable o relacionado con la muerte), la libertad, la gloria y la nostalgia se ven plasmados en Fausto de Johann Wolfgang Von Goethe, Los Miserables de Víctor Hugo u Orgullo y prejuicio de Jane Austen.

Si es cierto que este movimiento se caracteriza más por los sentimientos que por los sentidos, pero en muchas de estas obras se plasman los sentimientos en sensaciones o percepciones que viven los personajes como método de metáfora y entendimiento del propio sentimiento que sufren. Ejemplo de ello también lo podemos ver en la historia de Mary Shelley de *El moderno Prometeo* o más conocido como *Frankenstein*, que narra la historia de un joven estudiante de medicina que, interesado por encontrar y desentrañar el misterio del Alma humana, crea un ser a base de cadáveres que termina destruyendo su propia vida.

En el romanticismo podemos encontrar muchas obras literarias, que fortalecen esa capacidad de análisis sobre el existencialismo del ser humano que intenta innovar en sus métodos de creación para provocar nuevas reacciones en el espectador y es que artistas como Francisco de Goya (artista del prerromanticismo) fue una influencia clave para desarrollar este panorama, con sus pinturas negras. Obras grotescas y de gran tamaño, que no promovían una estética de la belleza implantada por los Salones y Academias, sino lo contrario. Obras como “Saturno devorando a su hijo” captan la atención de un espectador intenta mirar más allá de la belleza de su ser, removiendo sensaciones internas en aquellos que la observan.



Figura 30. Caminante sobre un mar de nubes. Óleo sobre lienzo (98 x 74 cm.) de Caspar David Friedrich.

Lo mismo pasa con las pinturas de paisaje de Caspar David Friedrich, artista que perteneció a esa primera generación de artistas libres, que no pintaban por encargo. Este artista alemán tan valorado en el romanticismo pintaba altas montañas, enormes cielos... y a lo mejor, una figura perdida en la inmensidad, muchas veces de espaldas al espectador y en muchos casos, siendo el centro compositivo de la obra. Personajes

que miran al infinito, en paisajes desolados que se inspiraban en paisajes reales, pero desde puntos de vista inéditos hasta ese momento, como en “Caminante sobre un mar de nubes”. Otros grandes artistas del pensamiento romántico serían Corot, Millet y Turner.

Mientras que otro movimiento de la misma época, que es el realismo, que como su propio nombre indica quería acceder a la realidad máxima de aquello que veían apostaría por artistas como Courbet. Este registro de pinturas sería la que daría el empujón de nuevos pensares en los que se enmarcaría contextos de artistas independientes y libres creadores como Manet en el preimpresionismo. Un arte que va más allá de las expectativas académicas implantando el valor emocional o de la primera sugerencia al valor creativo y artístico, que traería consigo a las vanguardias.

La música romántica también obtuvo un cambio en su forma de creación. Era considerada como ese arte abstracto que tenía un vínculo con la filosofía, por lo que del mismo modo podría ser una de las formas artísticas que reflejaran el pensamiento romántico. Además, sí es cierto que la música romántica se anticipó al propio movimiento romántico, ya que a finales del siglo XVIII (empezando en Alemania e Inglaterra), el comportamiento de muchos compositores cambió radicalmente anteponiendo sobre todo los deseos del propio creador y abandonando la costumbre medieval en donde el aspecto vocal era el *summum* de la expresión musical y enfatizando sobre todo el gusto por la música instrumental, que tanto se estaba desarrollando en su aspecto técnico y armónico.

Compositores tales como Beethoven, que aún no consideraba romántico serio precursor de la música romántica. Un estilo de música mucho más liberal en su modo de creación, saltándose aquellas estructuras normativas de la sociedad e implantando unas nuevas en relación con

el campo instrumental y que llegados al siglo XIX, influiría en músicos posteriores como Schubert, Schumann, Mendelsohn, C. M.^a von Weber, y fuera del ámbito alemán, a las figuras señeras de Liszt y Chopin, cuyo universo pianístico a veces llega a equipararse con el romanticismo musical en su sentido más neto. También consideramos al propio Wagner, que fue considerado como uno de los compositores, poetas, dramaturgos y teóricos musicales que más énfasis hizo tanto en la creación como en la propia adaptación de la música del Romanticismo, y del que se hace visible ese cambio melódico por ejemplo con su tan afamada composición de orquesta de La Valquiria.

Indagando todos aquellos pasos del movimiento románticista se observa que la liberación del individuo tanto a nivel filosófico como artístico harían mella en la propia cuestión de lo sensorial, sobre todo, en las aéreas de la literatura, pintura y música, en la que los sentidos alterarían su propia percepción con respecto al pasado, un cambio de pensamiento que traería consigo un cambio drástico y el paso al Arte Moderno.

Es visible cómo los sentidos internos como propiocepción y noci-cepción asimilan la propia idea del gusto por lo subjetivo que influiría en la propia percepción de la actitud de los sentidos externos, pero de un modo personal, del individuo resaltando a la vez la necesidad propia del creador, sin tener en consideración lo que el público pide en cuanto a la creación. El artista comienza a liberarse de esas ataduras clásicas indagando en su propio ser, canalizándolo todo hacia los sentimientos, sin considerar a la otredad como parte del yo. Es una nueva canalización del individualismo que será uno de los grandes incipientes en las vanguardias empezando por el Impresionismo.

Para hablar sobre el Impresionismo es necesario contemplar el escenario de la segunda mitad del siglo XIX, ya hemos comentado el cambio ideológico que supuso el romanticismo y el neoclasicismo en cuanto a la mirada del espacio y de la percepción, pero ese cambio vino dado también por la innovación en el aspecto tecnológico y científico. Cabe decir que este es el punto en el que todos los avances de la fotografía comienzan a tener valor considerablemente importante dentro de la visión del artista. Las nuevas tecnologías y avances del siglo XIX comienzan a formar parte del mundo del arte y es la fotografía una de las disciplinas en ser desarrollada. Los artistas impresionistas serían los primeros en ver y dotar de gran valor a esta disciplina artística para la realización de sus obras, pero de la misma forma comenzarían a plantearse dilemas artísticos como: ¿Por qué pintar imágenes totalmente realistas, si ya hemos alcanzado la mayor plasmación de la realidad a través de la fotografía?

Y se plantearían cuestiones que pondrían en el punto de mira a la propia captación de la luz a través de la mirada del artista, ya que, si una cámara fotográfica era capaz de fijar la impronta del objeto o paisaje fotografiado, la mirada del artista debía de captar la primera impronta a través de su mirada, de su diafragma visual y su capacidad de interpretación en el lienzo. Este sería el primer momento en el que los artistas serían capaces de ir a la calle y pintar del natural. Aunque tampoco fue casualidad, ya que la tecnología plástica también evolucionó en muchos aspectos en el pre-impresionismo, ya que los óleos comenzaban a ser vendidos en pequeños botes de pintura, por lo que podían acudir a la calle para pintar con ellos, cosa que anteriormente no podía hacerse.

De todos modos, esto no quita a que la innovación artística de los impresionistas fuera algo verdaderamente importante y novedoso, pintar del natural a base de manchas mostraba ante todo el efecto de la luz en los

objetos, puesto que estos artistas tenían como idea que los colores en sí mismo no existían, sino que la refracción de la luz en los objetos determinaba el color que se está viendo. Pintar frente al objeto o el motivo de paisaje muestra ante todo esa obsesión que tenían sobre la luz y la necesidad de conocer lo que sucedía en los ojos y el espacio que se habitaba.

Esto conllevaba que el artista tuviera que desterrar de su mente cualquier idea preconcebida sobre la luz y el color (por ejemplo, que las fresas son rojas) para, en cambio, pintar con los colores y tonos que aparecían en el momento concreto bajo la luz natural (aunque eso significara tener que pintar una fresa azul) (Gompertz, 2012, p.41).

Este planteamiento pictórico destacó por su controversia sensorial, ya que, si enseñaban y educaban a ver el mundo y las cosas de un modo ¿Cómo podía ser que existiera otro tipo de percepción? Por ello, estos artistas y con sus visiones excéntricas, se toparon y chocaron con la perspectiva de los salones de arte en los que estos artistas eran rechazados, criticados y hasta menospreciados, pues según la Academia no pintaban cuadros *comme il faut* (como debe de ser). Según la academia pintaba como niños, sin determinar las formas de las figuras, sin una estructura, sin unos cánones, sin respetar el orden. Todo ello hizo que de aquel artista rompedor del preimpresionismo conocido como Manet, que sería el precursor de este movimiento vanguardista a los próximos amantes de la luz, se desligaran de la propia visión de la Academia creando su propia organización de artistas independientes que querían mostrar su libertad creadora, su gusto por la pintura al aire libre y plasmación de la imagen por la instantánea.

Esta contemplación de la pintura causaría una revolución en la forma de pensar del artista, ya que nunca se había concebido pintar en el

exterior de esta forma. Moverse en el exterior supondría un cambio en la aprehensión del espacio-tiempo. Empezando por la luz natural, el sol no siempre estaría en el mismo sitio puesto que se mueve a su paso, por lo que la capacidad de imaginar del artista debía de suponer una nueva capacidad creativa, de ahí a que algunos también se agarrarían al soporte fotográfico en busca de esa ayuda.

Artistas como Monet se pasaron años creando obras repetitivas de un lugar concreto, instaurando en el mundo del arte un concepto nuevo como “una obra seriada”. Ejemplo de ello, lo vemos en la serie de Los Nenúfares o la Catedral de Rouen de Monet, en estas series se plasma la exigencia de un impresionista para plasmar la luz de los objetos, son series que repiten una y otra vez una misma imagen en la que lo único que cambia es la luz de los objetos y por ello cada pintura es diferente a la otra. Se sabe que muchas obras de artistas impresionistas no se daban por terminadas ya que la luz hacía que cada obra pudiera ser transformada por la cantidad de capas y capas de pintura que daban a sus pinturas con el afán de determinar la luz ideal de una obra, instantáneas que se repetían una y otra vez en la que los colores iban cambiando.

Algunos artistas buscaban en la contemplación de estas obras una forma de transmitir el cambio del tiempo y sus colores representaban la esencia propia del cambio de los días, según fuera el buen tiempo o el mal tiempo, la lluvia, la oscuridad, con respecto a la luz cegadora del sol, etc. Era tan importante ese hecho que la gran mayoría de pinturas estaba dedicada a escenas cotidianas del ocio y del día a día francés rodeado de un paisaje, dibujaban personas en el parque o acciones similares.



Figura 31. Día de Verano. Berthe Morisot (1879).

Concebimos por primera vez esa necesidad de plasmar de forma figurativa las sensaciones de personajes invadidos por la luz, eso quería decir que sentidos internos se comienzan a apreciar de forma visual. Para el observador ya no es sólo importante el personaje dibujado sino el espacio que le invade, observar cada milímetro de su alrededor y generar una imagen a través de esas pinceladas gruesas, reconstruyendo lo pintado (captando la forma en la que crea el artista), acercándose y alejándose e imaginar lo que le rodea a través de las sensaciones que le provoca el descubrir lo que se encuentra en ese plano bidimensional que recrea la profundidad a través de manchas y en la que los colores sólo captan el efecto de la luz.

Esta nueva forma de concebir el arte trastocó y a veces, aún trastoca, completamente los ideales de la educación visual por eso el estudio de los sentidos tuvo que comenzar desde el punto cero, tanto los sentidos externos como internos deben aprehender una nueva forma de entender. Comprender el espacio a través de una mirada que se comporta como una pantalla que divide las formas en colores y los colores en formas, sin

estructuraciones mentales. Artistas como Berthe Morisot, captaba la esencia de mostrar el boceto o dibujo como obra original, no sólo era importante la luz sino evidenciar el movimiento que este reflejaba.

Contraviniendo las normas establecidas en el equilibrio de las composiciones y definición de contornos, esta artista empezó a desarrollar una especie de nueva gestualidad pictórica de pinceladas cortas y rápidas para pintar lo que tenía delante, fueran objetos, personas o paisajes. Plasmó el movimiento y la caída de la luz trazando rayas discontinuas de pintura con la superficie del pincel, rápidas líneas con la punta de éste, y rayando la pintura con el mango. Esta impresionista trabajaba de un modo muy experimental que refleja ese deseo por dejar atrás las medidas controladoras del academicismo y que tanta repercusión tendría en el siglo XX, con otros movimientos como: el constructivismo, rayonismo, futurismo.

Paralelamente a esa preocupación por el impresionismo de la pintura al aire libre, en contra del academicismo se desarrollaría una nueva concepción sobre la función y objetualización de la pintura, a base de movimientos cercanos como el puntillismo. A finales del siglo XIX destacamos el Simbolismo y su preocupación desde una mirada literaria que influyó en las artes plásticas tanto en la escultura como la pintura, que tan lejos del Impresionismo se encontraba.

El Simbolismo pretendía restaurar el significado del arte, viendo la actitud de la revolución impresionista, inclinándose más ante una perspectiva que renombraba cánones del pasado como la sensibilidad y espiritualidad, frecuentemente tocando la rama de la religiosidad como precedente. Se aferraban a la subjetividad exaltada, con las formas románticas de la expresión del color, no quedándose en la interpretación y objetividad como hacían los impresionistas. El aspecto del lenguaje literario se usaba como instrumento cognoscitivo que expresara la sensibilidad.

El manifiesto simbolista, publicado por Jean Moréas, definía al Simbolismo como:

Enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva y señalaba que su objetivo no está en sí mismo, sino en expresar el Ideal: "là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales".

Y añadía diciendo que:

En este arte, las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de los fenómenos existentes no serán nombrados para expresarse a sí mismos; serán más bien plataformas sensibles destinadas para mostrar sus afinidades esotéricas con los Ideales primordiales (Moréas, 1889).

Aun siendo el Simbolismo un movimiento literario que se vio influido totalmente por la visión romántica, hay que destacar que los sentidos sí fueron tratados de forma diferente con respecto al Romanticismo (Almería, L. B., 2015). Dejando de lado la belleza en el verso o prosa, intentaban acceder a la sensibilidad y espiritualidad humana, a través de lo que Charles Baudelaire denominó teorías de la correspondencia, utilizando mecanismos estéticos, como la sinestesia.

La sinestesia es una variación no patológica de la percepción humana. Las personas cinestésicas experimentan de forma automática e involuntaria la activación de una vía sensorial o cognitiva adicional en respuesta a estímulos concretos. Por ejemplo, pueden ver un color cuando escuchan una nota musical, o percibir tacto en su mejilla derecha cuando saborean un alimento.



Figura 32. *Destiny*, John William Waterhouse.

Estas percepciones son idiosincrásicas, es decir, cada persona percibe unos colores, olores, sonidos y sensaciones físicas, etc. concretos y diferentes. Un concepto que se desarrollaría en la pintura por parte de algunos artistas como John William Waterhouse, que es evidente en sus obras de temática “The Mirrors”, en el que como su propio título indica habla de los espejos.

En uno de sus cuadros con el título *Destiny* se observa una mujer en primer plano tomando algo en una taza, pero se evidencia un segundo plano en el que se ve un paisaje, que no se sabe si es una ventana o un espejo y en el que se sugiere un segundo paisaje marino. La relación entre

los sentidos es evidente, ya que se denotan diferentes percepciones sensoriales, como el gusto y el cambio entre un espacio interior y exterior, sumado a la sensación que causa el personaje, del que no se sabe si está esperando a alguien, o simplemente está pensativa.

De todos modos, este movimiento no llegó a moldearse ni tener artistas fijos en esta mentalidad sólo sirvió como pequeñas relaciones entre artistas que propugnaban una pintura de contenido poético. Escritores como Oscar Wilde, indagarían en busca de inspiración en novelas como: A contrapelo, de Joris-Karl Huysmans, que exploraba diversos temas relacionados con la estética simbolista. Esta novela, en la que casi no existe trama, expone los gustos decadentes de un recluso.

Oscar Wilde imitó esta novela en numerosos pasajes de su obra “El retrato de Dorian Gray” (Wilde,1997). Esta novela, relata de forma cines-tésica, el comportamiento de un hombre, Dorian Gray, que es retratado por un amigo suyo y enamorado por su belleza juvenil es capaz de vender su alma al diablo por mantener su apariencia joven y que con el tiempo este hecho va destruyendo todo su ser interno mientras se invade de una vida llena de lujuria y pecado que termina matándole (Rojas, L. M.,2015).

El simbolismo literario como pictórico y sus precursores (entre los que destacan Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, Edward Burne-Jones y Rodolphe Bresdin) fueron la antesala de lo que más adelante sería considerado como Art Nouveau o Modernismo. Aunque también influirían más adelante en movimientos artísticos como el Surrealismo, en el que el psicoanálisis y el vínculo con el terreno de los sueños calaría muy hondo en la mirada de nuevos artistas, pero no desde la perspectiva del observador. Serían movimientos artísticos en el que el cambio de percepción sensorial a través de la fisicidad creativa del creador sería más explosivo visualmente.



Figura 33. Gustave Moreau. Pieta.

Prosiguiendo una cronología histórica y sin adelantarnos a estos estilos artísticos, observamos que la fascinación por el simbolismo fue a parar a muchas formas de expresión. Muchos de los artistas simbolistas se decantaron solamente con el auténtico exponente del Simbolismo (Pérez-Rubín, 2008), que a resumidas cuentas el simbolismo era una tendencia artística que se valía de símbolos para buscar el conocimiento intelectual y la expresión conceptual del artista. El simbolismo por antonomasia fue el movimiento francés del siglo XIX, que entendía el mundo como un misterio y el arte como un sueño, hecho que relacionaba la ideología de pensadores de la época como Sigmund Freud sobre las leyes de la experiencia psíquica, que tenía como consecuencia la búsqueda de las leyes del arte mismo desde la percepción del artista en el estudio de los objetos producidos por los pueblos primitivos.

Encontramos entre ellos al artista Odilon Redon, que cultivó un estilo de colores puros y unas temáticas fantasiosas, buscando una síntesis entre el sueño y la vida. Este artista cultivado entre líneas literarias de Baudelaire, la historia y mitología, la ciencia (con un interés significativo en el materialismo científico), y sobre todo el arte era creador de una obra artística personal en la que mezclaba lo moderno y lo antiguo, la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia, el consciente y el inconsciente. Entre sus obras encontramos algunas que son intraducibles y que pueden variar en el significado según quien lo mire. Son obras de arte que se encuentran en el margen de lo desconocido, que provocan en el espectador reacciones variadas. Son obras de arte sugerentemente descriptivas en el terreno del misterio, abandonando sobre todo el naturalismo de su época. Era un artista acostumbrado a la controversia.



Figura 34. Espíritu Guardián de las aguas, Odilon Redon, 1878.

Tal y como hacían otros artistas simbolistas la principal herramienta de uso era el misterio, la creación de un mundo onírico, mitológico y ancestral, que a fin de cuentas intentara hacer reflexionar al espectador. No pretendían crear realidades visibles sino adentrarse en lo más profundo del ser, haciendo así desaparecer el mundo de las apariencias. Los simbolistas dan un paso al frente y prefieren la visión a la vista. La visión conocida como la reacción mental sobre las ideas sujetas a la razón, pero no la razón del conocimiento sino la razón emocional que se conecta a la de los sentimientos.

De ahí a que los cuadros de artistas como Odilon Redon en ocasiones adquieren formas casi humanas de ensueño y que en ocasiones se convierten hasta en pesadillas, en las que se encuentran cabezas cortadas, figuras de animales mezcladas con cuerpos humanos, paisajes en las que aparecen volando formas inasumibles dentro de un mundo real y físico. Admirado por su obra Edgar Allan Poe, otro gran escritor de la época (que influyó en la literatura simbolista francesa) diría la expresión «En cualquier parte fuera del mundo» (Samperio, F.J.V., 2011), refiriéndose a la idea de que la reflexión sobre las ideas del inconsciente nos lleva a experimentar nuestras emociones en relación con nuestras percepciones vitales que se ligan con la percepción sensorial.

El poeta nicaragüense Rubén Darío y máximo exponente en el modernismo hispánico dedicó un ensayo a Edgar Allan Poe en su libro *Los raros*¹⁹ por su visión simbólica ante la vida, pero destaca ver como entre las obras de Darío también había cabida para escribir sobre los sentidos en relación con las emociones. Poemas como “Yo era Aquel” y “Lo Fatal” expresan de forma literaria una sinestesia entre los sentidos que hace que el propio escritor entendiera lo que le rodeaba a través de su percepción. Como ejemplo podemos ver a continuación un pequeño fragmento de Yo

era aquel, que recita la sensibilidad personal del artista al pensar en su juventud:

Yo supe de dolor desde mi infancia,
mi juventud... ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan su fragancia...
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potro sin freno;
iba embriagada y con puñal al cinto;
si no cayó, fue porque Dios es bueno.

En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.

Y tímida ante el mundo, de manera
que encerrada en silencio no salía,
sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía...

Hora de ocaso y de discreto beso;
hora crepuscular y de retiro;
hora de madrigal y de embeleso,
de «te adoro», y de «¡ay!» y de suspiro.

Figura 35. Fragmento de Yo era Aquel. Rubén Darío.

Escritores como el nombrado Rubén Darío estarían con esa profundidad sensorial que desataron emociones, pero el desarrollo de este pensamiento lo podemos observar ya anteriormente en el romanticismo en la novela de Frankenstein escrito por Mary Shelley en 1818 (el Prometeo griego es superado por el llamado o considerado como el moderno Prometeo).

Esta novela narra la trágica historia de dos personajes, Víctor Frankenstein y una criatura horrorosa creada por éste. Es una novela en la que los actos de estos personajes terminan en la muerte de ambos. La muestra de la diversidad de la especie humana convierte a la creación de Víctor en

un monstruo que no es aceptado por la humanidad. Podemos observar cierto paralelismo en esta historia sobre el cambio y poca aceptación de una sensorialidad humana aceptada por un grupo genérico y en la que la percepción de una visión distinguida es rechazada.



Figura 36. Portada de Frankenstein o el moderno Prometeo.

Para entender mejor este ejemplo, destacamos la diferencia entre una persona con capacidad visual y una persona que no puede ver, las diferencias entre ambos hacen subyacer diferencias en la percepción aceptando en el mundo físico, más las necesidades de la persona vidente que la invidente, sin entender que la visión de ambos es útil para el mundo real. Esta historia literaria comprende problemáticas sensoriales que anteriormente no eran destacables, en la que el lector se posiciona tanto en el lado de la criatura como de la mirada del creador de un monstruo en la que sus sensaciones y sentimientos se observa una doble dialéctica.

En el panorama de la música, el compositor romántico Richard Wagner, interpretó sobre esta misma época lo que él consideraba la obra del futuro. Sus ambiciosas ideas venían dadas de su admiración dada por el filósofo Arthur Schopenhauer, cuyas teorías filosóficas hablaban sobre la necesidad de cultivar las artes como única forma de liberarnos de la rutina del día a día (Mann,2013). Su opinión acerca de este tema sostenía que era la música una de las disciplinas artísticas que con mayor trascendencia había que practicar sobre todo por su naturaleza abstracta, ya que las notas se escuchar en vez de verlas, dotando al cuerpo y a los otros sentidos de una mayor sensibilidad (Wagner, 2017) y anulando así más la sensorialidad a través de la vista. La fisicidad y la estimulación sensorial es muy visible en estos pensadores de la época. (Gompertz, 2013, p.183)

En contraposición a estos movimientos y personajes con una necesidad imperiosa de resaltar sus experiencias creativas, vitales y en la que la proyección mental sobre el descubrimiento de la razón o nuevas razones del individuo sensorial y pensante se alzaba, tenemos al mismísimo filósofo Nietzsche, cuyo pensamiento ideológico determinaba que la moral 'nace' de la negación de los sentidos. Este pensamiento cuestionaba los valores morales y la concepción del 'sujeto' moderno, es decir, de un 'yo' pensante. El filósofo alemán buscó mostrar que los fenómenos de la conciencia son sólo el resultado de impulsos fisiológicos y que los valores morales son productos de estos impulsos. Y negando estos impulsos, los sentidos, estaríamos negando toda la diversidad de perspectivas que nos ofrece la vida (Bonilha, L. E. P. ,2013).

Ya vemos y hay que destacar que nos encontramos en una época llena de dialécticas totalmente opuestas. Por un lado, los que enfatizan en la sensorialidad entendiéndola como un ente estimulador a la visión creativa, sobre todo ensalzando el sentimiento emocional. Por otro lado, otros

como el mencionado Nietzsche que se quieren desatar de cualquier sensibilidad para demostrar su dureza ante los tiempos que se vivían en el siglo XIX. De todas formas, las diferentes fluctuaciones en cuanto a la presencia de nuevas mentalidades y la búsqueda y generación de nuevos principios morales y sensoriales harían mella en el próximo siglo XX.

Tanto la sinestesia proyectados en los cuadros de simbolistas con sus sugerencias conceptuales, como los impresionistas con sus renovaciones en cuanto a los colores y sus objeciones de la luz, también con la entrada de la fantasía en el terreno literario, como la renovación en el panorama musical, dotarán al artista y en los espectadores de una apertura en sus sentidos tanto internos como externos. Las academias artísticas clásicas se ven superadas y viendo la evolución científica, sociológica y artística entre los siglos XVIII y XIX, con la entrada de las vanguardias en este último siglo, el siglo XX comienza con un gran interés de la expresión emocional y sensorial del artista en su configuración del pensamiento libre y sensitivo.

El artista ya no obedece unas normas que exigen una forma de contemplar el tiempo y el espacio, mientras que la imagen realista del siglo anterior comienza a superarse en toda su plenitud, gracias a la llegada de los avances tecnológicos como la fotografía y poco después el cine, que descartaron la imagen perfecta de una pintura, escultura o cualquier tipo de expresión plástica. Se configuran así nuevos cánones en la que la superación de la figuración traslada al artista al desarrollo de un nuevo plasticismo, en el que el estudio de la imperfección y su belleza empiezan a mover el nuevo panorama artístico, que da cabida a infinidad de movimientos que contemplan nuevas realidades más cercanas al mundo conceptual y expresivo, exclusivo al pensamiento y sentimientos o

sensaciones sentidas del artista, sin ataduras mentales aunque vinculadas a las problemáticas y necesidades de la época.

Es en este punto donde la sensorialidad, la experiencia perceptiva y sobre todo la imaginación de los artistas empieza a contener un espectro más que fundamental para el entendimiento artístico, en el que la corporalidad tanto pensada como sentida se convierte en nuevos focos de estudio. Es precisamente en estos primeros años del siglo XX, junto con el desarrollo y reconocimiento del arte moderno cuando Sigmund Freud, Jacques Lacan y Jacques-Allain Miller plantean teorías sobre el psicoanálisis, que chocara brutalmente en diferentes disciplinas tanto artísticas como científicas. El psicoanálisis proyectaba un estudio en el que el individuo.

2.6. La experiencia desatada a través de los sentidos sensoriales y sentimentales.

Contradiendo el psicoanálisis pensadores y escritores de la época como Franz Kafka, comenzaban a explorar la relación entre la sensación corpórea como el terreno de las pasiones. Las pasiones hacían referencia a las emociones del individuo. La sensorialidad se ve arraigada a las propias emociones del individuo. El mundo es sentido tanto por los sentidos sensoriales como por los sentidos en relación con los sentimientos. El existencialismo propio de los textos de Kafka contempla personajes que evolucionan en el tiempo y en el que las circunstancias hacen entender el mundo de maneras muy diversas. En ocasiones muchos de los textos literarios de este escritor no están finalizados y es que contempla la idea de que nada termina.

El libro de “La Metamorfosis” (Kafka,1915), nos habla de la transformación que experimenta un personaje kafkiano en su desarrollo biológico y que afecta no sólo a su forma sino también a sus funciones

(Friedenthal, 2005) y a su modo de vida; en la que otros personajes interactúan con ese cambio y las circunstancias sociales cambian por completo llegando a la exclusión social tanto del aspecto perceptivo del personaje principal como de su comportamiento (Herzog, 2013). Obras como esta inauguran el pensamiento lógico del siglo XX. A caballo con las mentalidades propias en las que el individuo tiene que ser capaz de psicoanalizarse, grandes escritores como Kafka reflejan la psicología a través de escritos fantásticos y que conforman ideales y metáforas sobre el cuerpo humano.

Sensorialidad y mente van unidas de la mano y eso se refleja en las obras pictóricas y sobre todo la libertad de los creadores. Es en 1907, donde se ve personalizado ese cambio con gran cantidad de movimientos, ya no sólo se suscita un interés kafkiano por el desarrollo y el cambio biológico, los artistas contemplan la idea del cambio artístico, un cambio que traería consigo un progreso creativo de los artistas, un progreso a la imaginación, en la que la figuración ya no es la única salida a la creación. El comienzo al individualismo y al pensamiento crítico sobre la sensorialidad desde la mirada del artista se ve fortalecido. Es entonces, cuando artistas del pasado cobraron más fuerza que nunca y en la que su percepción es revalorizada.

Artistas como Vincent van Gogh pertenecientes al postimpresionismo son estudiados a fondo, por su peculiaridad pictórica, en la que las formas de figuras son ejecutadas por el aspecto más visual pero no real. Los colores de obras como “La Noche Estrellada” no reflejan un paisaje realista, son paisajes procedentes de la imaginación del artista, ya a estas alturas se manifiestan otros movimientos e ideas de realidades personales e imaginativas en distintos movimientos en el Expresionismo (1910 - 1945). Evidenciamos la presencia de van Gogh, ya que su obra fue creada y tomó parte importante en su percepción sensorial, este artista con

discapacidades tales como la epilepsia hicieron que sus cuadros tomarán formas irreales que tanto impactaron a principios del siglo XX, cosa que vino dado también por la evolución y entrada de nuevas disciplinas artísticas como la fotografía y el cine. Sabiendo que existían estas dos ¿Por qué un artista de principios de siglo XX iba a seguir reflejando una imagen totalmente realista?

Esta pregunta dio mucho que pensar en cuanto a la creatividad y por ello la sensorialidad de los artistas más que perjudicada se vio fortalecida ante la idea de explorar los espacios, la materialidad, el tiempo y la fisicidad de todo lo que aquellos podían alcanzar a su paso. Pero volviendo a las nuevas temáticas artísticas a estudiar, ¿Qué supuso el arte cinematográfico con respecto a la inmersión sensorial? La historia del cine como espectáculo o nueva disciplina artística comenzó en 1895.

La experiencia del cine sobre el espectador supuso un cambio que eclipsó totalmente sobre la percepción general de los individuos de una sociedad. Nunca se había visto una imagen en movimiento, que reflejara la realidad física de las personas. Historias que se narraban con un aspecto totalmente visual. El cine más primitivo, o lo que llamaríamos como “el cine mudo”, surgió de una imposibilidad técnica inicial. Aunque conceptualmente el cine fuera ideado como una disciplina en la que el sonido sincrónico de la voz posibilitaba una interacción entre el diálogo de los personajes los primeros años no tuvieron ese aporte sonoro. En un principio su imposibilidad técnica hacia el sonido hizo que las primeras películas no sostuvieron dichos diálogos, no obstante, las películas de ese periodo se proyectaban siempre con sonido, música o efectos de fondo realizados en directo durante la proyección, e incluso con composiciones encargadas para su escucha durante la proyección (*Acorazado Potemkin*, *Napoleón*, *Metrópolis*, etc.).

Las mejoras técnicas posibilitaron hacia mediados de los años 20, las mejoras en el cine. De todas formas, el cine más primitivo contemplaba el sentido de la vista como el sentido por el cual asimilar narraciones históricas o de ficción. Ver para recrear historias es el fundamento vital de este tipo de cine, que duró desde 1895 a 1929, en donde el sonido escenográfico dotaba de cierta interacción con el público a través de sonidos.

Lo que distingue a esta nueva disciplina artística de las demás es que el espacio temporal que recorren los sentidos con respecto a las otras es que la realidad es superada por una pantalla, una pantalla en la que las figuras tienen movimiento, tiempo y espacialidad. Aquella fotografía que hizo recobrar una nueva mirada artística y la superación de la academia con artistas impresionistas como Monet o Seurat y su teoría cromática, es superada con la idea del movimiento. Las figuras en el cine ya no son inmóviles, los personajes narran historias con vida propia y la entrada del color (1901) y posteriormente el sonido (1926) en estas filmaciones replantearía dilemas dentro de la estructura artística, que traería consigo un cambio sensorial y de percepción tanto en los artistas, ya que la representación figurativa no es ninguna novedad y la imaginación se ve condicionada, pero también es un cambio en la percepción del observador, en cuanto al entendimiento de la obra.

Podemos considerar al cine como el avance de la fotografía, que pudo provocar el descarte de la realización de pinturas totalmente realistas. Aquellos pintores del impresionismo que dieron un paso al frente en contra de la academia y que respondían a que las necesidades de una pintura sumergida en ideas en las que la luz era capaz de dividir todos los colores del espectro cromático se ven revalorizados por próximos y futuros movimientos del siglo XX, que ya no enfocaban su atención solamente en la luz, sino que también querían explorar sobre las formas y el contenido

significativo de la “no realidad”. Al mencionar la “No Realidad” nos referimos a la creación visual y sobre todo subjetiva del artista que extrapola su necesidad, escultórica, pictórica, etcétera, a la sensorialidad más íntima, en busca de nuevas realidades alternativas.

Con la entrada del cine, movimientos como el Cubismo y el Futurismo dotarán al arte de una nueva mirada, una de las obras más predominantes de estos comienzos de siglo fue las “Señoritas de Aviñón” de Picasso. Al contrario que pinturas anteriores, en esta obra cuya relación podría estar vinculada a las últimas pinturas del impresionista Cézanne.



Figura 37. Las Señoritas de Avignon, Pablo Picasso (1907).

En esta obra la representación del cuerpo femenino no tiene nada que ver con el realismo, las figuras se comprenden como planos que seccionan el volumen de la figura humana y en ocasiones, éstas se evaden totalmente de una figuración realista. Es evidente que el pintor quería dinamitar lo establecido y romper de una vez con todas con el realismo, incluidas la profundidad espacial y la anatomía humana. Como vemos, el cuerpo de la mujer desnuda se convierte ahora en un conjunto de planos angulares, más marcados cuanto más a la derecha vayamos. Consideramos esta obra como el prelude del cubismo, ya que el movimiento no existía aún, este cuadro es más bien proto-cubista, pero de hecho el cubismo se inicia a causa de la sensación provocada por esta obra.

Braque y Picasso fueron los fundadores del Cubismo y poco a poco otros artistas se irían sumando al proyecto.

Asumieron la síntesis cubista, a la que proporcionaron, por una parte, un respaldo teórico con escritos tempranos como *Du Cubisme* de Albert Gleizes y Jean Metzinger (1912). Por otra, hicieron suyos ciertos aspectos que habitaban en el Cubismo, y que se aclimataron bien a los deseos de orden y reconstrucción que alentaban la primera posguerra. A este deseo corresponderán tanto la reivindicación de “pureza”, como la noción, formulada por Juan Gris y seguida por Gleizes, Blanchard y otros, de “arquitectura plana y coloreada”. También fueron quienes más divulgaron el movimiento cubista, ya que exponían regularmente en las convocatorias oficiales, a diferencia de Picasso y Braque que habían decidido no hacerlo y limitarse a su exclusividad con el marchante Kahnweiler. De estos varios aspectos surgió un Cubismo articulado teóricamente y formalmente; un Cubismo que enfatizaba la necesidad de conferir

un orden constructivo y racional a sus composiciones, propiciando un arte más surgido de las ideas que de la imitación de las cosas (De Ros, 2018, p.3).

Cabe destacar que coleccionistas como Gertrude Stein, financiaban gran parte de sus obras, ya se sabe que la carrera de Picasso despegó gracias a esta mujer, que más adelante escribiría una obra literaria que impactaría en la forma de concebir el arte moderno con su best Seller *La Autobiografía de Alice B. Toklas* (Stein, 2020).

Una de las artistas de la teoría cubista que hizo gran énfasis en la deconstrucción de la figura, la liberación del artista y sobre todo la recreación de formas a través del primitivismo fue María Blanchard. Esta artista más arraigada en la mirada del cubismo y cuyas creaciones podían asimilarse a las de Juan Gris (Gris, 1974), intentaba partir desde una percepción que nacía de una sensación, una emoción y una imagen, situando al cubismo más francés de Gleizes, la Fresnaye, Sonia y Robert Delaunay, Le Fauconnier, etc. como un Cubismo en el que la pureza de las formas se caracterizaba por unas composiciones en las cuales la facetación analítica a base de planos pequeños y casi monocromos descomponían las figuras en varias vistas (objetos, bodegones, paisajes), dando un gran paso al acercamiento de formas abstractas, pseudo geométricas que, combinados de diversa manera, generaban sugerencias de formas concretas que el artista completaba y perfilaba para proporcionar al espectador una identificación más visible de los objetos representados.

Albert Gleizes, correspondía a este procedimiento recreando al final de un proceso compositivo de acoplamiento de planos de color, cuyos perfiles, según la orientación espacial presentaban podían sugerir una u otra forma. Tal era la síntesis cubista: partir de las formas planas y coloreadas, para llegar a las “cosas” (copas, figuras,

etc.). Era un cubismo ordenado, meditado y conceptual que en ocasiones se aproximaba a la abstracción, sin querer realmente dejarse arrastrar por ella, aunque Gleizes, ya en los años treinta, haría una defensa plena de la abstracción geométrica. (De Ros, 2018, p.395).

El Cubismo “puro y sus múltiples variantes en el arte de vanguardia, generaron nuevas expectativas en el refinamiento de la creación artística, en que enfatizaban nuevas formas de creación artística desde el punto de vista de la percepción del artista. Edvard Munch artista influyente del Expresionismo Alemán, con sus palabras dijo:

Yo pintaba las líneas y los colores que afectaban a mi ojo interno. Pintaba de memoria sin añadir nada, sin los detalles que ya no estaban ante mí. Este es el motivo de la simplicidad de los cuadros, de su obvia vacuidad. Pintaba las expresiones de mi infancia, los colores apagados de un día olvidado (Bischoff, 2000, p.1).

Otro de los artistas que cambiaron el aspecto tradicionalista de la imagen y la figura desde la mirada del artista fue Gustav Klimt, que también en 1907, pintaría el tan reconocido cuadro de El Beso. El beso de Gustav Klimt, al igual que las obras de Picasso, fue creado en este periodo de cambio estético y formal. Estas figuras forman parte de la cumbre del periodo de oro y son representadas por este artista vienés, como dos figuras caracterizadas por un tratamiento de la superficie pictórica que nos remite a los mosaicos bizantinos. Son figuras que de cuerpo entero se representan como un plano liso en la que sólo podemos observar cierta profundidad en las partes visibles de sus cuerpos y que están situadas sobre un fondo que al contrarrestar con el dorado de sus trajes crean la separación entre un primer plano (fondo) y sus trajes (segundo plano).

Los dos amantes están tiernamente abrazados y rodeados por una aureola de oro que los aísla del mundo. Suspendidos sobre una alfombra de flores, se anulan en una unidad más allá del tiempo y del espacio. Así el amor entre ambos adquiere una dimensión cósmica, como si la felicidad, la fusión estática entre hombre y mujer, fuese posible sólo fuera del mundo real (Peccatori et al., 1999, p.98)

El cambio perceptivo de estas obras añade cierto misticismo no tanto para el artista sino para el que lo veía. El pintor vienés examinaba un área particular del arte moderno en conjunción de la antigüedad griega. Klimt es uno de esos artistas que se apropió libremente de la imaginería griega antigua, principalmente adquiriendo motivos arcaicos y primitivos en oposición a las obras más restringidas y altamente miméticas de la tradición clásica. Varias de sus pinturas indicaban que su interés en el período Arcaico fue despertado por temas como “El nacimiento de la tragedia” (Nietzsche, 1998).

“Este libro fue escrito por Nietzsche y tenía muchos admiradores entre la comunidad intelectual de Viena. En un artículo sobre el Período Dorado de Klimt se mencionaba:

El artista parece haber quedado especialmente impresionado por la afirmación de Nietzsche de que la cultura germánica sólo podía revivir mediante un arte equivalente a las tragedias nacidas de la Grecia arcaica. El siguiente artículo sugiere que en las pinturas ricamente ornamentadas de su “Período Dorado”, Klimt pretendía crear un equivalente pictórico de tal drama. (Godoy Domínguez, 2002, p.313).

Este drama y simbolismo del Art Nouveau se ve refinado en una de sus obras más controvertidas como el mito de Dánae, sensualidad,

mitología griega y los dorados tan propios de este movimiento sucumben en una nueva concepción del arte que antes no se había visto. Si es cierto que artistas como Tiziano, Tintoretto o Rembrandt, ya habían tratado de forma brillante este tipo de temas, pero Klimt lo hace a su manera, como siempre hizo todo en su vida. Tanto la perspectiva como el encuadre o el punto de vista son absolutamente novedosos. La mujer tiene posición fetal y da a la composición general del cuadro una imagen en espiral, una imagen dinámica. A la vez su encuadre es cercano dando fuerza a todo el conjunto de la obra.

Lo mismo observamos en arquitectos como Antoni Gaudí, que se convirtió en una figura universal de la arquitectura moderna. Su aportación a esta disciplina rompió con los esquemas establecidos. Los sistemas constructivos y estructurales usados por este arquitecto eran inéditos para su tiempo, definió una metodología cargada de simbología y cuidando ante todo el detalle máximo de las figuras. Sus innovaciones fueron tanto estéticas como funcionales, ya que imaginó las primeras vigas y pilares de ladrillo armados, bocas de entrada y salidas de aire para activar la ventilación de sus construcciones; “vigas de hormigón armado de sección variables con armaduras curvas, prefabricados de piedra reconstituida y de tabicados revestidos de cerámica; adelantándose a los americanos en estructuras de pórticos metálicos en edificios” (Massó, 1976).

Dejando de lado todas sus novedades en las construcciones arquitectónicas, destaca ante todo la genialidad de Gaudí en el fundamento escultórico y pictórico que alcanzaban todas sus obras, haciendo de la decoración cerámica de esta época moderna, no sólo la contemplación de un añadido, sino la explotación natural de un elemento que construye a la arquitectura en parte de una instalación escultórica, que puede ser recorrido. La idea de recorrido contempla un pequeño resquicio y una nueva salida

en el arte contemporáneo que vincula al observador con el constructor. La necesidad de Gaudí en hacer que sus estructuras arquitectónicas recibiesen un aspecto más innovador y escultórico.

Cabe destacar que las construcciones de Gaudí sobrepasaron la forma de crear estructuras a base de materiales procedentes de su país. Fue el primer arquitecto imaginando vigas y pilares de ladrillo armado, las bocas de entrada y salida de aire para activar la ventilación; las vigas de hormigón y hasta los prefabricados de piedra reconstituida. Gaudí tuvo la ocasión de ser uno de los constructores de principios de siglo XX, que utilizaban nuevos materiales en busca de la renovación estética del arte contemporáneo. Estamos en una época en la que la exploración y experimentalidad de los artistas es más que necesaria para la apertura de las nuevas mentalidades del futuro creativo: La Renovación, la huida del reiterado academicismo y el paso al Modernismo. Un movimiento como el modernismo daría la apertura a la experimentación del artista.

En general los artistas como Gaudí estaban abiertos a cualquier tipo de novedad que les ayudara a la creación esporádica y libre. Se habría así:

Una corriente continua de inventos mecánicos para mejorar la vida de la clase media que gozaba del ocio. Grupos de artistas, poetas, filósofos y novelistas se daban cita para beber e intercambiar ideas en ciudades que vivían un rápido proceso de modernización, enormes áreas metropolitanas rebosantes de vida las veinticuatro horas del día bajo el maravilloso brillo de la luz eléctrica. La enfermedad y la miseria urbana del siglo anterior parecían algo del pasado. El grito que se escuchaba en toda Europa era: abajo lo viejo y arriba lo nuevo. Al menos era el que salió de la pluma y la boca de Filippo

Tomas Marinetti (1876-1944), un provocador poeta y narrador italiano. (Gompertz, 2013, p. 165).

Marinetti sería en aquel entonces uno de los representantes filosóficos y políticos más conocidos de la apertura de movimientos como el futurismo italiano. La entrada del arte moderno daría cabida a la escritura y a la polémica. Una polémica que tenía como objetivo cambiar la forma de pensar del mundo, y la creación artística era un mecanismo publicitario y de marketing que lograría sacar adelante sus expectativas. El sábado de 20 de febrero de 1909, Marinetti presenta el manifiesto futurista al mundo entero a través de la revista *Le Figaro*, en la que se exponían los cambios de pensamiento radical y en la que la causa del arte moderno da un giro con respecto al siglo XIX.

Los futuristas no estaban contentos con las tradiciones que la mayoría de la burguesía llevaba hasta el momento. Aquellos intelectuales adscritos al movimiento mostraron una actitud crítica y negativa hacia los valores clásicos y tradicionales. En su búsqueda de la belleza apostaron por la originalidad por encima de cualquier otro principio, aunque esto se pagara con ciertos tintes de irracionalidad en sus argumentos (Domínguez; 2013). Ellos eran conscientes del absurdo al que llegaban por el extremismo de sus palabras: “Abandonemos la sabiduría como una ganga inútil y perjudicial! ¡Invadamos como un fruto pimentado de orgullo y de entereza, las fauces inmensas del viento! ¡Démonos a comer a lo desconocido no por desesperación, sino simplemente para enriquecer los insondables reservorios del absurdo! (Marinetti, 1909).

Después del lanzamiento del manifiesto, Marinetti un año más tarde hizo de su causa un movimiento artístico, reclutando a los artistas Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) y Giacomo Balla (1871-1958) que suministraron gran cantidad de pinturas y esculturas en nombre de este movimiento. Las necesidades de este movimiento se centraban en la renovación del arte a través de la representación de nuevos conceptos en relación con la tecnología de la vida moderna como es el dinamismo y el movimiento y la sensación que éstas generaban. Marinetti se centraba en la literatura y el habla de los conceptos mientras que los artistas lo representaban mediante obras.

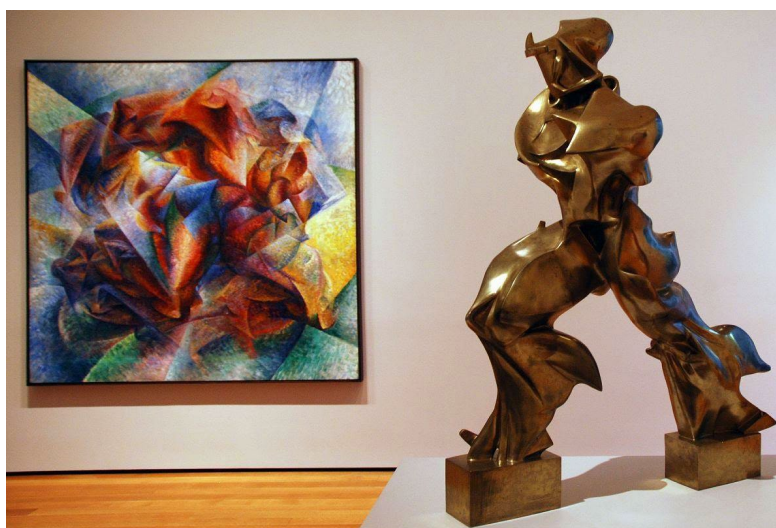


Figura 38. Formas únicas de continuidad en el espacio, Umberto Boccioni (1913).

Obras representativas de esta época son el *Dinamismo de perro con correa* de Giacomo Balla de 1912 o *Formas únicas de continuidad en el espacio* de Umberto Boccioni de 1913, que podemos ver a continuación y en la que las formas no tienen que ver tanto con la dimensión real de la percepción visual de una persona sino en la percepción del movimiento del cuerpo de ésta.

El movimiento futurista quiso establecer una renovación total en el campo de la cultura de inicios del siglo XX que determinase el nacimiento

de la sociedad moderna (Domínguez; 2013). Las ideas revolucionarias mezcladas con los avances tecnológicos y los cambios industriales iban en concordancia con una nueva era que estaba empezando a desmarcar la ruptura del pasado siglo con los venideros. Se sabe que después de la Gran Guerra muchos de los futuristas migraron a otros lugares y renovaron sus ideas.

Así como los años pasan y los contextos cambian, las formas de pensar no se podían quedar engranadas en años que ya no les concernían. Por esto, en cierto sentido es aceptable la propuesta de transformación sensorial que proponía el movimiento futurista, pero sus medios cuestionables para lograrlo, pensaban en pequeños sectores de la población que, de una u otra forma, se mantienen hasta ahora y hace que nuestro mundo sea como es. Además, se sabe que estos artistas futuristas tuvieron contacto con los cubistas, por lo que la retroalimentación del nuevo arte de la vida moderna era más que evidente.

Volviendo a los sentidos sensoriales tanto externos como internos planteados al principio de esta tesis, podemos apreciar que la nueva concepción de movimientos como el cubismo y el futurismo cambian por completo las sensaciones corpóreas tanto de los visitantes de espacios artísticos como de los artistas. Empezando por el análisis del espectador de arte, concebimos en los sentidos externos como el oído y la vista una exploración nueva al entendimiento del arte contemporáneo, las nuevas propuestas, no tratan de recrear la realidad fielmente sino transmitir aquello que el artista siente, por lo que los sentidos internos como el Sentido de la Palabra y el Sentido del Yo Ajeno toman una relevancia con respecto al desarrollo de obras realistas.

Estas ideas se ven fortalecidas, pues ya comentamos en hojas anteriores el cambio que supuso la creación del cine y su evolución con respecto al color y el sonido. El Cine sonoro aparece en 1926 y la repercusión que subyace de ese hecho fue contemplada en las nuevas sensaciones del espectador. Escuchar oídos que narraban historias fue algo inaudito. La primera pieza audiovisual que se realizó completamente con sonido y con la última técnica en el color fue el corto de Walt Disney, “Flowers and Trees”, dirigida por Burt Gillett 1932.

El primer largometraje que se realizará con esta técnica sería por película “La feria de las vanidades” (1935), de Rouben Mamoulian. Posteriormente, el color o la técnica del Technicolor se extendió sobre todo en el ámbito musical como: “El mago de Oz” o “Cantando bajo la lluvia”, en películas de la época como “Robin de los bosques” o en la animación, “Blancanieves y los siete enanitos”. La mezcla entre movimiento, pintura y sonido abarcaría una nueva forma de entender el aspecto narrativo y la introducción de la animación como elemento gráfico en movimiento daría mucho que hablar integrando sobre todo, al público más joven que, probablemente, podía por primera vez entender la idea del dibujo en el arte.

Los artistas modernos al observar esta narrativa tan continua y fiel a la realidad comienzan a cuestionarse si sus obras también muestran fielmente aquello que están viendo, cosa que no pretendían. Comienza así una búsqueda e introspectiva del arte en cuanto a este dilema en la que pretenden encontrar nuevas alternativas artísticas en las que plasmar sus emociones y sensaciones internas, que poco tienen que ver con la realidad. Sensaciones y pasiones que explotan la dimensión del tiempo, del espacio y de la ejecución íntima y personal (Sentido del yo ajeno). El observador se convierte en un crítico valorando si la obra ejecutada llega a su

percepción y gusto, un gusto que tampoco debe de ser una aclamación a la belleza máxima, obras de las próximas décadas estudiarían la belleza no sólo como una demostración de acercamiento al visitante de obras, sino lo contrario, también se estudiaría el desencanto de quien lo ve. La reacción ante lo que están sintiendo sea grotesco como bello. La cuestión es juzgar aquello que llamamos belleza y replantearse lo que es el arte, es una cuestión que altera por completo la percepción del creador como del observador.

La experimentalidad ante la percepción sensorial se enfatiza al llegar a este punto histórico y lo podemos ver en movimientos como el Orfismo o del grupo de artistas representantes del Jinete Azul. Frantisek Kupka fue el primer artista cubo-futurista bautizado por Apollinaire como el primer orfista. Su obra Primer Paso fue uno de los ejemplos más pioneros sobre la abstracción, diferentes figuras circulares situadas sobre un lienzo que realmente no expresaban una imagen realista concreta. Este cuadro no pretendía representar nada, era una obra totalmente abstracta.

Según Kupka la pintura es una investigación acerca de nuestra relación con el espacio exterior y el universo; una alegoría visual de la interconexión entre el sol, la luna y los planetas, lo que convierte el título (Primer paso) en una especie de premonición. Kupka está proyectando pensamientos sobre el lienzo, no representando un tema concreto (Gompertz, 2012, p.181).

La no representación de un tema concreto en esta vanguardia era que la música y el arte debían de estar conectados. Estos nuevos artistas como Robert Delanuay, Sonia Delanuay y Frantisek Kupka, les gustaba compararse con la mirada de los músicos y consideraban sus obras como parte de una composición musical, de ahí a algunas de las motivaciones a la contemplación del nuevo arte, el arte abstracto. La comparación entre

el arte antiguo y la vanguardia venía dada desde el concepto abstracto de la música, ya que la música no era algo narrado con voz, no contaba una historia, sino que sólo se reinterpretaba por sonidos que conformaban partituras armónicas. Este hecho tampoco era novedoso en el siglo XX, ya que como bien mencionamos en hojas anteriores el músico Richard Wagner, quiso en su día dotar a la música y al arte de una sinestesia para llegar a lo que él llamaba la obra de arte total.

Pero volviendo al comienzo del arte abstracto, uno de los artistas referentes de la futura abstracción que tuvo admiración por Richard Wagner, fue Wassily Kandinsky. Mientras Wagner intentaba producir su creación musical en parte fundamental del arte, Kandinsky intentaba superar y reflejar las composiciones musicales en obras pictóricas. De alguna manera Wagner intentó transportar al oyente a una deliberada y libre imaginación a través de la música introduciendo al que escucha en una escena imaginaria sin necesidad alguna de introducir una representación directa.

Esa representación da color, signos y hasta gesto a las propias partituras convertidas en dibujos y pinturas abstractas. Conocemos así un logro pictórico abstracto por parte de este artista que consigue de forma paralela la representación de las obras musical tales como podría ser el mismo Wagner, pero no con la intención de hacer una réplica de la obra musical, sino con el afán de trasladar composiciones y notas tonales al mundo gráfico.

Este personaje histórico pasó por un montón de fases creativas, en las que la pintura pasaba de los colores púrpuras e intensos hasta los cuadros que recordaban al fauvismo por su vibración cromática y por las formas simples que dibujaban escenas. Cuadros como “Murnau, calle del pueblo” realizado en 1908 resumen a la perfección esta etapa primeriza de Kandinsky. A partir de este momento la deconstrucción hacia la

abstracción de sus obras se convierte en norma, su interés hacia la música haría resurgir obras con títulos como “Improvisación”, título que hablaría sobre esa connotación melódica. Los paisajes dibujados por Kandinsky eran creaciones del paisaje sonoro-visual, lienzos que permitirían al observador escuchar el sonido interno a través de la imaginación. Toda reflexión mimetizaba la interacción entre el artista y el visitante, pero dando a entender que el conocimiento visual que se adquiriría estaba abierto a cualquier tipo de especulación musical por parte del observador.

Una de las primeras obras que ya sucumben en la abstracción es la *Improvisación IV* (1909), en sí misma esta pintura todavía tiene connotaciones pictóricas que se asemejan a la realidad, pero prácticamente nos desligan del mundo real. En esta época los artistas estaban obsesionados con contemplar visiones alternativas con un nexo de la realidad y no es de extrañar que todos ellos se conocieran al paso que a principios del siglo XX se extendieron por gran parte de Europa, eran por así decirlo una patrulla itinerante en constante movimiento. Entre ellos el ya nombrado orfista Robert Delanuy compartía el mismo ambiente artístico y su gusto por la reverberación con el sonido de la música. Músicos como Arnold Schönberg (Cosano Lucena, 2018) contribuirían a la causa de la nueva expresión cinestésica entre la pintura y la música haciendo más énfasis en la creación armónica de la abstracción, con la creación de la música atonal.

Kandinsky y Schönberg, que mantuvieron una relación en parte de su vida creativa, Una relación cercana en la que se destinaban cartas que hoy en día son consideradas como documentos, que nos hacen comprender sus elaboraciones artísticas vinculadas a la música. Entre sus diferentes escritos encontramos documentos como: “Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario” (Schönberg et al.1987), en la que explican

cómo la plástica artística y la música se unen a modo de sinestesia en valor exploración experiencial del individuo.

Es bien sabido que la pintura de Kandinsky se nutría en ocasiones de los conocimientos de Schönberg, aunque destaca ver que Schönberg también trasladó su experiencia en el mundo al de las artes musicales a la plástica. A pesar de no ser muy conocido como artista plástico, las experiencias plásticas tratadas por Schönberg llegaron a ser conocidas en varias exposiciones tanto antes como después de morir. La creación artística, ya estuvo a merced de aquellos que no estudiaban las bellas artes y su ámbito artístico se movía con especial interés en las relaciones que se establecen en su vida: pintura y música, idea y estilo, arte y vida, tonalidad y atonalidad, lo establecido y lo nuevo.



Figura 39. Pintura con círculo de Kandinsky (1911).

La importancia de los encuentros y la extensa correspondencia entre Kandinsky y Schönberg era el fruto de la búsqueda del arte total. La

relación entre el libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* (1912) y el que publica al mismo tiempo Schönberg, su *Tratado de la armonía* (1911). A pesar de las diferencias conceptuales ambos van hacia una misma intención: la creación desde el interior del individuo. (Lou, 2018, p. 235). Sus necesidades en cuanto a la evolución de la armonía moderna se relacionaban con los pensamientos de Schopenhauer acerca de la eliminación de la conciencia (Llorente, 2017, p.836).

Schopenhauer distinguía entre las representaciones intuitivas y las abstractas. Las representaciones intuitivas serían comunes a los hombres y a los animales, puesto que se refieren a las experiencias subjetivas de cada uno. Con la afirmación de que el mundo es mi representación, Schopenhauer se refería a este tipo de representaciones en concreto, es decir, a aquellas por las cuales un sujeto percibe un objeto. Tanto los hombres como los animales son capaces de este tipo de representaciones puesto que, en ambos casos, sus condiciones de posibilidad —que no son sino las formas a priori del espacio y el tiempo, junto con la causalidad— aparecen dadas. No ocurre lo mismo, sin embargo, con las representaciones abstractas, que pertenecen sólo al hombre, pues este es el único que posee la capacidad racional y, con ella, la facultad de abstraer conceptos (Santana, 2021, p.36).

En las representaciones abstractas se encontraba la música como «acontecimiento» ontológico indeterminado separado de los objetos concretos, se examina el modo en el cual la tensión entre el límite marcado en el mundo de las representaciones intuitivas y abstractas, en el que el sonido se encuentra en el contexto de las segundas representaciones, la abstracción y en el que el desarrollo de propuestas estéticas sonoras es posible a través de la imaginación del individuo (Llorente, J. (2017). De ahí a que las pinturas de Kandinsky provenientes de la primera abstracción quisieran ser producidas a través de la intuición y no del aprendizaje. Pinturas

surgidas del pensamiento no delimitante del artista, despertando la sensibilidad tanto del creador como del observador mediante colores y formas incompatibles y pinceladas liberadas de la imagen realista. La primera obra totalmente abstracta de Kandinsky se realizó en 1911, con el nombre de: *Pintura con círculo*, tras la cual se publicó su primer libro sobre la teoría del color.

Esta puesta en escena contemplaría más adelante el desmarque de muchos de estos artistas al concebir la idea de la abstracción con el desarrollo de un colectivo multidisciplinar con el nombre *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). Los artistas Robert Delanuy, Wassily Kandinsky, Franz Mark, Auguste Macke y hasta el mismísimo Arnold Schönberg se unen a este club en busca de nuevas salidas y contemplaciones artísticas, en rechazo a lo moderno y en busca de una creación mucho más instintiva asociando una síntesis entre los sentimientos y el inconsciente (Arnaldo, 2003). Es en esta época cuando el joven artista Paul Klee sigue muy de cerca la trayectoria artística de este pintor novedoso en las prácticas de la pintura abstracta y más adelante es integrado en el grupo de El Jinete Azul.

*En estos primeros años influyen en Klee los planteamientos abstractos de Kandinsky, también será determinante en su trayectoria artística la lectura de *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhem Worringer, publicado en 1908. En él Worringer analiza desde una perspectiva formalista las dos tendencias que, según él y alternativamente, habrían imperado en la historia del arte: el afán de *Einfühlung* (traducido como «proyección sentimental») y el afán de abstracción. Mientras que el primero, como supuesto de vivencia estética, encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, (...) el afán de la abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino, o expresándolo de forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas (Worringer, 1908. p.33). Con estas palabras Worringer expone argumentos pertinentes al arte*

abstracto, en donde la renuncia a la figuración y la utilización de las formas geométricas, líneas y colores tienen como objetivo no sólo liberarse de la creación de formas a través de la naturaleza externa sino también respecto del yo individual, la liberación del que lo construye a través de la imaginación (Fernandez et al., 2010).

Esto se refleja en el nuevo participante de El Jinete Azul, Paul Klee, busca en sí mismo no sólo la necesidad del cambio de las formas realistas, sino la contemplación del cambio a través del color, pero no con las semejanzas de sus compañeros. El deseo y el goce estético ante la idea cromática se despliega a la aparente arbitrariedad de lo orgánico. Klee es consciente de las limitaciones de la abstracción, y al contrario que Kandinsky y sus allegados se preocupa por su obra y lo vivido (la figuración). Por ello, utiliza los dibujos de su primera época, en la que ensaya con diferentes técnicas, no renunciando a la figuración, e introduciendo en los contenidos figurativos escenas que no partían de un motivo determinado, lo que se plasma en proyectos que rozan lo conceptual.

Esta «pintura arquitectónica» de Klee se fundamentaría así en la abstracción, pero de las formas esenciales de la naturaleza, aspirando a revelar una «construcción mística interna» que se distanciaría poco a poco del Jinete Azul y en la que la ausencia del vínculo con la naturaleza exterior no sería un requisito indispensable. Más bien al contrario, Klee buscaba signos pictóricos que aludieran a ella y expresasen esa conexión esencial. Su gusto por el color comenzó una vez realizado un viaje a Túnez en 1914 y en la que sostuvo estar enamorado del color, anunciando: *“El color me tiene dominado. No necesito salir a buscarlo fuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y este es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor”* (Klee, 1914, p. 230).

Las muestras de la abstracción se abren a otras perspectivas, la obra de *Hamlet y la mezquita* de Klee, ejemplifica en su día la espiritualidad propia de este grupo de artistas. La vida real comienza a representarse en la parte superior, mientras esta se funde con un mundo etéreo que Klee despliega en su parte inferior del cuadro en el que un mundo interior de la expresión del artista se combina con la faceta externa y todo ello transmitido a través del color. *Klee al igual que Kandinsky, creía que la función del arte no era “reproducir lo visible, sino hacer (la vida) visible.”* (Gompertz, 2013, p.192).

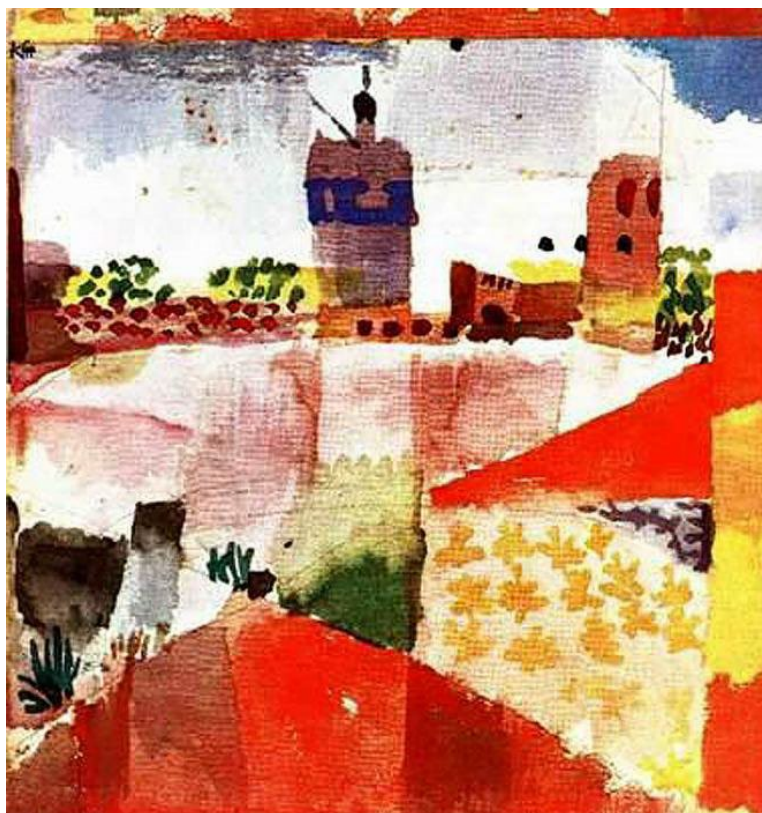


Figura 40. *Hamlet y la mezquita*. Paul Klee.

Empezada la I Guerra Mundial, este grupo de artistas se disolvería marcando así un punto de inflexión en la trayectoria de Klee. Su perspectiva ante la guerra supuso enfrentarse a la muerte de amigos que se

encontraban en los dos bandos. La muestra de su dolor y sufrimiento se muestran en los Diarios de Klee en los que muestra un profundo sufrimiento por la pérdida de su amigo y compañero artístico Franz. Klee además de ser un artista plástico y reflejo de la abstracción muestra una doble dialéctica en la visión del artista; Un artista plástico que contempla nuevas formas de creación como los textos de arte, en la que se aprecia su Yo más íntimo y personal.

De esta forma observamos que el siglo XX da relevancia en cuanto a los sentidos a la percepción personal del creador de arte y de esta misma forma hace visible el Sentido del Yo Ajeno. El sentido del Yo Ajeno, tal y como explicábamos en el capítulo 1, hace referencia al encuentro con otra persona en el que ocurre algo más que verse. Al conocer otra persona, sentimos que estamos frente a otro ser igual, pero de la que entendemos ciertos sentimientos y de ahí nuestro interés en conocerlos. No solamente reconocemos que es un ser como nosotros porque tiene nariz, dos piernas etc. sino porque somos tocados del yo de la otra persona. Es una percepción autónoma del sentido del yo ajeno. Klee al escribir sus diarios aporta una percepción autónoma sobre su dolor ante la muerte de otro individuo; Una persona que conocía y con la que tenía puntos de unión. Esta percepción engloba de cerca la perspectiva individual del creador de esta época, en la que la sensorialidad se convierte en única e individual.

De todos modos, este pintor y escritor amplía horizontes creativos una vez finalizada la guerra. Su evolución profesional añade el mundo del diseño como una de sus tareas, incorporándose a la escuela de artistas de la Bauhaus, inaugurada por Walter Gropius, cuyo objetivo era *“Reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado. El fin último, aunque*

remoto, de la Bauhaus es la obra de arte unitaria –la gran arquitectura–, en la que no existe una línea de demarcación entre el arte monumental y el arte decorativo” (Gropius, 1919. p.316).

La escuela de la Bauhaus pretendía integrar todas las artes y para ello debía, romper con la tradicional distinción entre artista y artesano, de modo que la enseñanza privilegiaba los conocimientos prácticos se impartían en talleres. Esta sería una actitud que agrega esa necesidad de participación entre individuos para comprender la naturaleza y el universo, de ahí a que las ideas de la Bauhaus partieran de un desarrollo en el que las artes se convierten en función, aludiendo más al mundo del diseño. Con esta escuela y su visión peculiar del arte, comparte la idea de que los artistas pueden utilizar diferentes tipos de materiales y actitudes creativas, la nueva perspectiva de un artista multidisciplinar se hace más que evidente, cosa que en siglos anteriores no era así. La sensorialidad que comparten los creadores de arte se convierte en una estimulación continua de la ejecución o el proceso creativo.

Volviendo a la abstracción, la máxima potencia de lo que conocemos como abstracción, también encontramos a principios del siglo XX con movimientos como: el constructivismo, el suprematismo y el neoplasticismo en donde contemplaban este concepto de abstracción como la liberación del arte a través de su mínima expresión. Artistas como Mondrian (con el neoplasticismo) y Malevich apuestan por estas innovadoras formas de creación artística, su mentalidad al contrario que los artistas Der Blauer Reiter, opinaban que los artistas de occidente habían planteado diferentes formas de llegar a la abstracción, pero no habían hecho lo suficiente. Los artistas rusos ya embarcándose en una mentalidad política en la que la guerra fría era la perspectiva del futuro, estos estudiosos del arte Occidental se verían influenciados por obras de artistas como: Monet, Picasso,

Cézanne, Delanuy, Boccioni, etc. más cercanos al cubo-futurismo y se verían capaces de mejorar lo que esos artistas no habían conseguido.



Figura 41. Contra relieve de esquina, 1914. Tatlin. Museo Estatal Ruso de San Petersburg.

Vladimir Tatlin sería uno de los artistas más respetados de esta vanguardia rusa, sus esculturas cambiarían el registro de la percepción del tiempo y el espacio, visto desde la mirada del espectador. Ahora las piezas se convertían en plenos moldeadores de espacios y de la misma de las actitudes de aquellos que visitaban museos. Su obra partía desde un concepto nuevo de la no-objetividad en el arte, que pretendía innovar en los cánones tradicionales del arte e ignorar el arte del pasado. Una de las obras que añadía ese nuevo simbolismo es *Contra relieve de esquina* (1914-1915), que fue contemplada como una revelación escultórica. La apariencia de los materiales es novedosa ante el espectador, su materialidad es

diversa; cristal, estaño, cobre y yeso se despliegan como una construcción en la que nunca se habían dispuesto objetos colgados y atravesando una escultura a la altura del pecho.

Este artista constructivista se veía influenciado por las novedades realizadas por Picasso, en el que nuevos enfoques como el *papier collé*, también podían ser utilizados en el ámbito escultórico. A diferencia del artista cubista, Tatlin supo utilizar materiales novedosos y representativos de la industria más moderna mezclados entre ellos, que se desplegaba de forma singular por el espacio, un espacio que se veía ocupado, cosa que antes no se había visto. Una obra con una disposición arquitectónica que sería un reflejo para artistas a lo largo del siglo XX y también el XXI, arquitectos que se replantearon las nociones básicas de la construcción y en la que edificaciones se convertirían en obras de arte vivientes, entre ellos Frank Gehry (Guggenheim de Bilbao) y Norman Foster.

El enfoque de Tatlin en la vanguardia rusa iría de la mano de pintores como Kazimir Malevich. En su pensamiento filosófico la abstracción máxima suponía un nuevo movimiento, el Suprematismo. El Suprematismo partía de un arte no-objetivo cuya geometría abstracta anulaba cualquier connotación en la que pensáramos que artistas como Kandinsky habían trabajado en la propia obra. Malevich anula el desorden de figuras en el lienzo y simplifica las formas que se reducen a la paleta del color que representa la infinidad, el universo, un aspecto fotográfico en el que el negro representa todo aquello que vemos o no vemos por la paleta de colores. Su obra “Cuadrado negro” reivindica un salto de fe por parte del nuevo observador de la pintura, un aspecto sobrio que tiene que hacer reflexionar a quien lo ve. Malevich eliminaba todo tipo de referencia al mundo conocido e intentaba hacer que el cerebro del espectador racionalizara la

pintura encontrándole un significado, ir más allá de la imagen, es ni más ni menos, la abstracción en su máximo exponente.

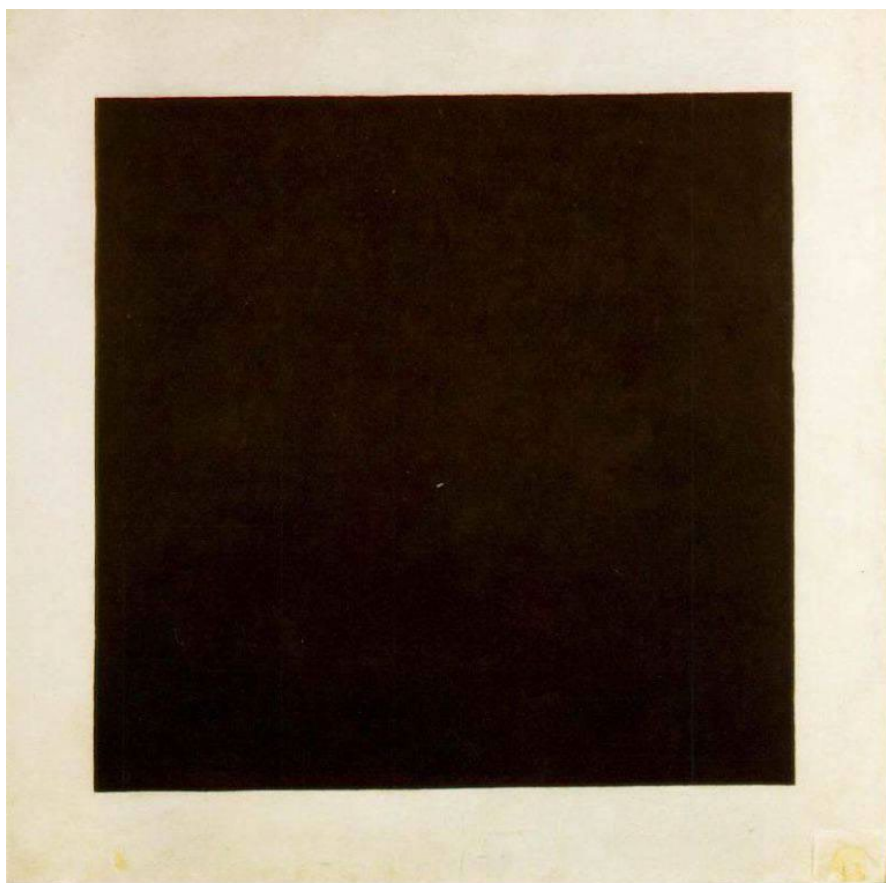


Figura 42. Cuadrado negro, 1915. Galería Tretyakov. Moscú.

Además, los cuadros supremacistas como “Blanco sobre blanco” suscitaban cierta controversia en el espectador. La relación tradicional entre el espectador y el artista cambiaba por completo, el espectador acostumbrado a ver obras pictóricas en las que el gusto y el diseño gráfico formaban parte de la crítica por parte del observador. En este caso el observador se quedaba perplejo ante la idea de ver simplemente un cuadrado negro, que podía parecer en sí mismo una crítica. Al contrario que los primeros artistas abstractos, Malevich no reflejaba en sus cuadros una variedad de formas y colores, sólo se ceñía a colores neutros, que hacían sospechar al que lo veía y considerar que aquello a lo que se enfrentaban era

una auténtica burla al espectador. Es una ruptura por completo en el que los sentidos tanto del espectador como del pintor se ven confrontados, ya que desafiaba a cualquiera que mirase el cuadro a creer que era más que un superficial diseño en blanco y negro. *“En pintura, el color y la textura son fines en sí mismos”* concluía Malevich (Gompertz, 2013 p.203).

La sensorialidad del espectador pasa en este periodo histórico a plantearse si la vista como sentido sensorial es el único planteamiento lógico del arte. Los sentidos tanto internos como externos salen a la luz y el choque sensorial se traslada a la percepción emocional al mismo tiempo. Tampoco es de extrañar que Malevich tuviera esa necesidad de poner patas arriba la relación entre el artista y su público. En este caso la dialéctica del arte moderno ya no giraba en torno a los diseños perfectos, el valor intelectual se supedita al valor de la autenticidad del artista. En los comienzos de Malevich, *Vaca* y *Violín*, ya fue una pintura que rozaba temas que confundían a quien lo veía y es que este artista era un obsesionado con el choque entre el sentido común y la idea de lo absurdo, ideas que concurrían en un conflicto entre ellas y que debían de ser trasladadas a quien contemplaba su creación personal.

El arte moderno propone así nuevas innovaciones, que no se vinculan con el arte totalmente figurativo, sino más bien pretende resaltar propuestas novedosas en las que la imaginación y la conceptualidad de obras crearán un choque en aquellos que disfrutaban del arte. Malevich discurre con una propuesta chocante nunca realizada, que hablaba por sí sola de una sociedad capitalista en la que el impacto de un cuadrado negro fuera el promotor del nuevo arte. El nuevo arte del “futuro” en el que tanto sentidos externos como internos se verían reflatados y de la misma fueran un punto de inflexión en el nuevo público, un público con una participación más activa mentalmente. Ver para reflexionar.

2.7. La sensorialidad desde la concepción abstracta.

La obra de Vaca y violín ya prefiguraba la entrada de movimientos como el Dadá, el surrealismo y hasta el arte conceptual, en el que el pensar y la crítica del observador se verían más que forzados. Sería pues una exigencia de “El nuevo arte”. Sólo cabía ponerse a discurrir sobre las sensaciones y corporalidad del cambio artístico, en las que la sensorialidad jugaría un papel más que indispensable para la evolución de las distintas disciplinas artísticas. Podemos considerar el dadaísmo como primera influencia de ese cambio. Para entender el movimiento Dadá hay que entender que partía desde una mentalidad enfadada, sobre todo, con lo que estaba ocurriendo en un contexto social de tensión por la guerra. Y por eso el arte que plasmaban otros movimientos seguía manteniendo las tendencias del pasado que por parte de estos artistas dadaístas había que evitar.

Estos artistas establecidos en el Cabaret Voltaire, donde hacían sus pequeñas contribuciones artísticas se sentían como meros revolucionarios, de ahí su fijación por personajes históricos que habían contribuido en la revolución. Fue el mismo Hugo Ball quien proporcionó este espacio artístico con la intención de que “hombres independientes que estuvieran más allá de la guerra y el nacionalismo pudieran vivir de acuerdo con sus ideales”. En este espacio la coincidencia entre el artista Hugo Ball y pensadores como Tristán Tzara (personaje que sería imagen del Dadá una vez establecido) y Hans Arp, que poco a poco fueron creando este movimiento totalmente anárquico en contra de toda idea establecida en el arte. Estos dos rechazaban y despreciaban cualquier movimiento existente en el arte, movimientos modernistas en los que habían estado como el futurismo eran dejados de lado, consiguiendo una notoriedad en su lucha al estar establecidos en pleno centro neurálgico del mundo artístico que tanto negaban, contra el que clamaban su disolución.

Dadá, ya se describe por sí sola al nombrarla, ya que la palabra Dadá fue elegida pero no al azar, su significado real venía dado en diferentes lenguas y diccionarios; En francés significaba “caballito de juguete”, en alemán “adiós” y en rumano “sí, claro”, una palabra que daba que pensar, una palabra internacional que denotaba su rechazo conceptual a lo “clásico” y así dando fuerza a una tendencia más irracional e infantilizada. El creador dadaísta era libre en cuanto a sus emociones y sensaciones azarosas en contra del *establishment* de la sociedad. Los artistas se formularon como auténticos delincuentes o como niños. La celebración de la infancia y de la creación a través de la sensibilidad intuitiva era algo que había que hacer, ya que las supuestas mentalidades adultas habían estropeado la libertad por medio de engaños y jerarquías de orden social que habían llegado a la destrucción. El orden de los dadaístas adoptaba así el punto de vista de un niño, de la inocencia y tolerando el egoísmo del creador.

Por ello, en cuanto a la sensorialidad, los dadaístas prometían ideas novedosas e intelectuales que procedieran del mundo más interno del artista, que sobre todo les dieran a explorar y experimentar tanto en cuerpo, diálogo conceptual, materialidad, espacialidad y forma. Entendiendo que lo absurdo y lo ilógico debía de crear una realidad nueva con una tendencia a la reflexión. Como sucedía con el Ubu Rey de Alfred Jarry, debían de crear su sinsentido, pero con mucho sentido. Un sentido que enloquecería y estimularía las sensaciones y percepciones de los artistas y de los observadores. En este caso, el proceso de creación se convierte en algo indispensable, algo que nunca había ocurrido. La sinestesia de diferentes sentidos tanto del creador como del observador se convertía en una experiencia multisensorial y relacional.

Para entender la novedad dadaísta, contemplamos que muchos de esos artistas realizaban concentraciones literarias en las que, en vez de

leerse poemas, los poemas se generaban recortando las palabras de un artículo de prensa. Luego introducían los trozos cortados en una bolsa y la agitaban. Después, los fragmentos se recuperaban uno a uno y se colocaban sobre una hoja de papel en el mismo orden en que habían aparecido. Los resultados siempre se convertían en un galimatías que dejaban confundidos a los que participaban en esa experiencia visual, en los que los textos prácticos no se entendían y eran cuestionados, aunque el verdadero fundamento residía en la comprensión de por qué realizaban semejantes acciones estos artistas. Las percepciones de los que presenciaban estas acciones podían mostrar su desencanto y eso también suponía parte de la experiencia. Este es uno de los muchos ejemplos que hacen que el Dadá, además de ser un movimiento anárquico también un movimiento excéntrico. Los recortes de papel y los collages, que ya empezaron en el cubismo fueron una de las grandes aportaciones artísticas también por su materialidad y simbología.

Entre ellos, las peculiaridades del músico Erik Satie, fue una de las grandes rupturas con los cánones establecidos en la música por su inconformismo sistemático ante el academicismo. En su día fue considerado un bromista hasta la presentación de su primera composición "*Trois Morceaux en forme de poire*" (1903). El carácter experimental y nuevo de su música se expresaba en sus partituras al observar la supresión de las barras de compás, que cambiaban las indicaciones convencionales de interpretación por denominaciones personales como adjetivos, adverbios, y que, de vez en cuando, hacía anotaciones que ponían de relieve un fino sentido del humor. A partir de 1911, estos pequeños textos comenzaban a mezclarse con textos a modo de poemas que dejaban entrever la voluntad literaria del acompañamiento de su música, una música visual claramente y conceptual.

Esta vertiente poco a poco fue desarrollando propuestas más innovadoras con piezas para piano como “*Vexations 8*” (1893), que aún con una duración escasamente de un minuto, era repetida una y otra vez suponiendo un pensamiento musical único, que contrastaban con las sensaciones y percepciones del público en busca de expresiones emocionales. Una de las grandes creaciones de Satie fue el concepto de “Música de mobiliario”, en la que para satisfacer las necesidades útiles de luz, calor y confort en “lo musical”. Sus obras eran concebidas única y exclusivamente como música de ambiente, música de fondo.

En estas músicas de ambiente, Satie se paseaba en medio de la gente recomendando a los espectadores que continuaran hablando y bebiendo ... era una música para no ser escuchada, como si fuera un mueble de una habitación al que no se le prestara atención. Satie amueblaba de música el tiempo, el espacio... proponiendo una sensación de oscilación, instalación y balanceo. Aparte de este tipo de música, este músico francés sustituyó conceptos que hasta entonces habían sido los pilares de la música tales como ritmo, melodía y armonía por otros conceptos que poco tenían que ver con ellos, tales como clima, ambiente y atmósfera acústica. La transgresión de este anti wagneriano inspiró también la manera de entender la música por parte de John Cage y, a su vez, a Fluxus. De ahí que este músico se erija como el anti-músico que comenzará a experimentar en sí mismo la urgencia de una nueva dimensión musical: la de la música blanca, una música pura que, gracias a la yuxtaposición y repetición, oscilaba entre la integración y la desintegración de esta (Alba et al., 2013, p.48)

Tal y como la música de Satie desprendía una esencia novedosa ante la música clásica y los dadaístas transgredían las normas academicistas del arte, todos ellos opinaban que:

La concepción del mundo como un texto del que los escritos humanos, son cifras, claves o traducciones - siendo a la vez “traducción” o reflejo de otro mundo no perceptible a los sentidos - es muy antigua: se halla en la magia, en la cábala, en el pensamiento idealista y en la poesía simbolista: el poeta – como el mago - no crea, sino descifra. La vanguardia artística del siglo XX da un nuevo papel al creador: este descubre que su “traducción” no puede limitarse a ser un mero reflejo del texto al que llamamos realidad; de que, por medio de una adecuada utilización del lenguaje que emplea puede subvertir dicho texto dándole una nueva lectura” (Haro Ibars, 1976, p.111).

El músico Erik Satie creía que el arte podía ir más allá y la innovación creativa y expresiva de la música nihilista que se dio aparte, creaba melodías que suponían un grado alto de improvisación. (Wilkins, et al.1980).

De esta forma observamos un cambio que no sólo repercute en la postura del artista y del espectador sino también en la concepción del objeto artístico. Las obras no son vistas como lo que son, sino que su fundamento reside en su intención, en el mensaje que va a transmitir. La creación de obras también viene dada de la imaginación personal del creador con el uso de muchos materiales y formatos. Max Ernst entre algunos de los dadaístas más influyentes destacó con sus collages. En esta época, Ernst discurre y piensa que la materialidad de las obras debía ser más expresiva y la utilización de los medios debía de ser más exagerada, sin llegar a tocar como siempre disciplinas separadas unas de otras. Las pinturas se

convertían así en esculturas y obras con relieve en las que estaban presentes objetos utilitarios nunca vistos. Así describía Ernst su obra:

Mis reflexiones, mis impaciencias, mis dudas, mis creencias, mis alucinaciones, mis amores, mis iras, mis rebeliones, mis contradicciones, mis negaciones a someterme a disciplina alguna, ni siquiera a la mía, las esporádicas visitas de mi hermana Perturbación, la mujer de las cien cabezas, nada de todo esto ha resultado favorable a una labor tranquila y serena. Al igual que mi comportamiento, mi obra no es armónica en el sentido de los compositores clásicos. Sediciosa, desigual, contradictoria, es inaceptable para los especialistas en arte, cultura, comportamiento, lógica y moral. Tiene, sin embargo, el don de fascinar a mis cómplices, los poetas, los patafísicos y algunos analfabetos (Bradley, 1999, p.20)

Los años del Dadá dieron a Max Ernst nuevas proyecciones y relaciones entre artistas que harían eco en su forma de pensar y viceversa. Sus obras se considerarían por aquel entonces como basura, ya que el mundo académico no reconocía sus obras collage por lo que no fueron consideradas en una primera instancia. Aunque cabe decir que su rebeldía artística en contra del *establishment* académico hizo que poetas y escritores franceses como André Breton, Louis Aragon, Gala y Paul Eluard, vieran en él el reflejo plástico de sus experimentos con el lenguaje.

Sus apreciaciones serían plasmadas en nuevos conceptos artísticos como los *Ready Made*, que se convirtió en la segunda contribución más espectacular del dadaísmo. Conocemos la palabra *Ready Made* como una expresión traída del francés, que es de donde procede y cuyo significado traducido es Arte Encontrado. Tal y como su significado explica hace referencia a obras creadas a base de objetos o piezas desechadas, que de esa manera adquirirían un nuevo valor. Hace referencia al uso de objetos que, normalmente no se consideraban arte, pero que descontextualizados,

adquirían una nueva simbología haciendo referencia a la idea tan habitual del absurdo en el dadaísmo.

Los *Ready Made* hacen referencia al cambio del contexto en el que se ubica un objeto, generalmente una galería, es también un factor muy relevante. La idea de dignificar objetos cotidianos de esta manera era originalmente un desafío chocante para la distinción hasta entonces aceptada entre lo que se consideraba *arte* en oposición a *lo que no era arte*. El *Ready Made*, sin embargo, debía tener creación artística, o al menos una idea sobre ello. Hay también en su mayor parte una modificación del objeto, aunque no hasta el extremo de hacerlo irreconocible. La modificación podía llevar a que se lo designe como objeto encontrado «modificado», «interpretado» o «adaptado». Entre las obras destacadas del *Ready Made* conocemos el Urinario de Marcel Duchamp que fue el pionero y el artista que impactó hizo en el uso de esta técnica en los inicios del siglo XX.

Este concepto trajo consigo una conceptualización inmersiva en la fisicidad de los objetos que se veían expuestos en espacios artísticos, a pesar de ser objetos intocables. La interacción entre la obra y el espectador aumentaba en cuanto más espectacular fuera el cambio del contexto de los objetos que se exponían. La gente no podía comprender lo que veía y cómo era posible que ello fuera considerado arte. Si ya era difícil comprender el arte abstracto, ahora los visitantes de museos o galerías debían comprender a nivel conceptual lo que suponía el cambio de contexto de las obras, lo que el movimiento dadaísta quería transmitir. Por otro lado, la materialidad ambigua de las obras era algo nuevo, la modificación de objetos que no eran útiles estaba siendo expresado como una forma de creación, el artista no tenía por qué tener dotes adquiridas, sólo debía de mostrar sus emociones. Los sentidos sensoriales se trasladan así a otra dimensión: no existe el ver para gustar, ni siquiera se traduce a poder escuchar

sonidos melódicos, ni tampoco es una cuestión de tocar, aunque sí es cierto que la fisicidad de esta obra evoluciona en cuanto a la participación de los sentidos externos. El artista debe exteriorizar lo que siente y eso conlleva la espacialidad como dimensión sensorial propia.

Las pinturas no deben ser bidimensionales, ni tampoco las esculturas tienen que ser tridimensionales, todo ello se puede volcar como una única pieza y mezclar. Las disciplinas artísticas deben de superarse y mimetizarse entre ellas. Nocicepción, propiocepción y sentido del yo ajeno son el reflejo de una época libre de ataduras artísticas, en la que el conocimiento individual del artista es lo que importa, su exploración más personal. El gusto por la obra física ya no es lo que vale sino el espectáculo y la controversia. Todo ello anula en cierto grado los sentidos que predominaban en el arte clásico: la vista y el oído.

Los *Ready Made*, serían en adelante una concepción artística muy predominante en movimientos posteriores como el arte conceptual, el *Pop Art* y el *Fluxus* de los que hablaremos más adelante. El Dadá y su sentido de la provocación y su desprecio total a todas las formas de arte, tuvo una actividad de mucha reflexión interactuando con las diferentes disciplinas artísticas, que se encauzaban en una sinestesia y multidisciplinariedad entre ellas, y sirvieron de motor proporcionando de esta forma, las bases para el posterior movimiento surrealista.

Ya que hemos hablado de Max Ernst, fueron sus grandilocuentes ideas sobre el inconsciente junto a Hans Arp, las que hicieron mella en el surrealismo. Estos artistas dadaístas se preocuparon de dar a toda imagen realista una transformación y fragmentación reflejando los ideales propios de frustración a las esperanzas de la época. Estos dos realizaron así un

trabajo conjunto con el nombre de “FATAGAGAS” descritos por Ernst como “Fabrications de Tableaux GAZométriques GARantis”.



Figura 43. . Fatagagas. Cuadro diluviano fisio mitológico. Max Ernst y Hans Arp (collage con fragmentos de fotografía, goache, lápiz, pluma y tinta sobre papel de cartulina (11,2x10cm) Museo Sprengel, Hannover.

Eran collages realizados por Ernst y cuyas obras eran descritas con leyendas por Arp. El primero de esta serie fue Physiomythologischen Diluviabilid (Cuadro diluviano fisiomitológico). La fracturación que presentaba este cuadro junto con la confusión y dislocamiento de sus imágenes anunciaba buena parte de la obra surrealista posterior de Ernst. Una de las figuras es mitad humana, mitad ave;

mientras que la otra parece actuar involuntariamente en un estado de automatismo parecido al de los sueños (Bradley,1999, p.18).

La figura de Ernst al superar la etapa dadaísta, sus primeras obras surrealistas revelarían la influencia de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Ernst y Arp en su evolución en el mundo Dadá, desarrollaron nuevos pensamientos acerca del individuo, su pensamiento individual y el inconsciente suponiendo estas obras como parte del “proto-surrealismo”. Estas ideas aflorarían una vez que André Breton abandonara el movimiento dadaísta y Ernst, Arp y también Picabia fueran captados como artistas representativos del movimiento del inconsciente. En 1924, André Breton definió para la posteridad como surrealismo a través del Primer manifiesto surrealista, en el que expone:

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre. SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral."

André Breton: Primer manifiesto del surrealismo. 1924.

Figura 44. Primer manifiesto del Surrealismo,1924.

La evocación de sueños, la combinación de ilusión e irracionalidad a través de la simbiosis entre objetos aparentemente disonantes se convirtieron en el alfabeto visual de aquellos artistas plásticos que decidieron abrazar un movimiento concebido como forma literaria, pero en el que los pintores vieron una puerta abierta a la expresión que se prolongó hasta la década de los cincuenta. En plena efervescencia creativa, Ernst inventó las

técnicas del *grattage*, el *frottage* o la *decalcomanía*, con las que se intentaba traducir al mundo del arte la escritura automática de los surrealistas.

Pintura y literatura se vertían en una concepción abstracta de la creación, en la que las obras adquieren múltiples significados y la percepción en cuanto al entendimiento de estas se vuelven inusuales, en la que tanto espectador como artista desarrollan su propia forma de entenderlas. El uso del inconsciente se reflejaba en las sensaciones corpóreas de todo aquel que contemplaba el arte surrealista y eso acarreaba entender lo conceptual que se sumergía en cada imagen. La comprensión inicial de los surrealistas de la psicología humana se basó en gran medida en el trabajo de psicólogos franceses como Jean Charcot y Pierre Janet (Bogousslavsky), cuyos estudios sobre el automatismo psicológico y el uso de la hipnosis influyeron en las formulaciones más tempranas de las técnicas automáticas surrealistas (Aragón, 2004).

Los surrealistas alzaban su voz con el grupo *Litterature* desde su ruptura con el Dadá y se dedicaban a crear un nuevo desarrollo teórico, en el que:

Las experimentaciones con el hipnotismo, las alucinaciones narcóticas, la sintomatología de enfermedades mentales y los sueños inducidos, que permitieron a los surrealistas aquella iniciación en la videncia que Arthur Rimbaud había definido como “un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos (Rimbaud, 1871, p.251).

Los artistas proponían el desarrollo de obras a través de la percepción involuntaria trastocando el orden racional por completo, evidenciando que el mundo sensorial se adaptaba a la no normatividad perceptiva. Las sensaciones corpóreas alteradas por comportamientos de la

alteración del raciocinio eran vistas como parte del mundo artístico, trasladando la fisicidad del cuerpo al terreno de la capacidad mental alterada.

El surrealismo contempló los sentidos como el estudio de teorías del inconsciente; el Yo más profundo del ser humano individual, era una parte de conocimiento necesaria en el constructo del artista y la sugerencia que ésta evocaría en el espectador. Condicionar la apariencia y la experiencia de los sentidos del artista sugería en ocasiones la capacidad de poder crear o construir una obra visual en la que se apreciara el estado mental del creador. Los sentidos en general son explorados en una segunda dimensión, aunque en el estudio de la neurociencia tanto la nocicepción, propiocepción, sentido de la palabra y el sentido del yo ajeno sufren un cambio en la experiencia del artista.

Empezando por la propiocepción o la equilibriocepción, explicábamos al principio de esta tesis que era el sentido que nos hace ser conscientes de dónde tenemos nuestras extremidades, su relación con el espacio que les rodea y hasta mencionábamos que este sentido podía ser dependiente de otros sentidos como la vista u olfato. En este caso los artistas surrealistas eludían el mundo consciente y recalcan su necesidad de tener experiencias del inconsciente por lo que en ocasiones algunos artistas anularían la concepción de una obra que plasmase esa realidad realista. Aunque haciendo mención de que el equilibrio es conocido como el sentido del movimiento propio o kinestesia, las distorsiones producidas o provocadas por el inconsciente harían fortalecer obras en las que el equilibrio se vería alterado o distorsionado, tal y como vemos en una de las obras más conocidas de Dalí: La persistencia de la memoria.

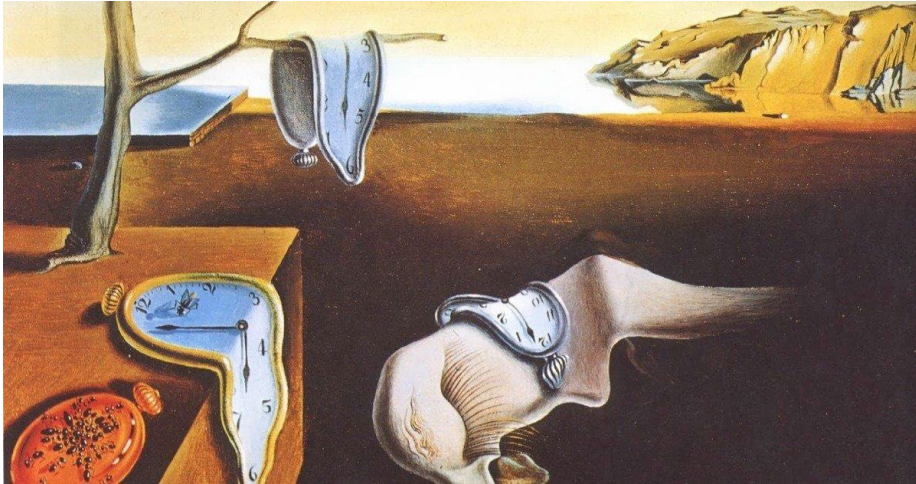


Figura 45. La persistencia de la memoria, Salvador Dalí, 1931.

En cuanto a la nocicepción, explicábamos, que ese sentido nos ayuda a entender y ser conscientes de nuestro cuerpo en relación con las experiencias vitales y que en ocasiones se ven reflejadas en el estado psicológico del gusto. Tanto en las experiencias del Dadá como del surrealismo, el choque que sufrió el artista para comprender su presencia creativa dotaba a estos movimientos de un cambio trascendental. Pero también el espectador debía modificar su estado intelectual en cuanto a la comprensión de la obra. Esto llegaba ser un tema determinante al establecimiento del nuevo arte, que tan cerca estaba del arte contemporáneo. En este caso, el surrealismo y el dadaísmo también fueron los incitadores al cambio del sentido de la palabra, ya que la comunicación entre individuos, su comunicación exterior y la necesidad relacional es invadida por el terreno de la percepción intelectual.

Mencionábamos al principio de esta tesis que:

El mundo pensado por él, tanto el de la voz como el de la letra, aparece unificado por la producción dinámica de los sentidos, generados y transmitidos por las voces personalizadas, que representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuo con las demás voces. En el centro de su concepción del mundo se encuentra el hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como energía (Blair, 1967).

Podemos decir que la obra surrealista fue la mirada artística que más progresó en este sentido, dando a sus obras el valor conceptual, que más adelante se convertiría en el precursor de infinidad de movimientos que darían vital importancia a la “obra razonada”.

Poco a poco y tras una comunicación continuada estos movimientos calaron hondo en los pensamientos y cambios filosóficos de aquel momento histórico, entendiendo que la cultura estaba suponiendo un cambio cultural con contenidos propios y un marco con necesidades diferenciadas del arte moderno en el que el sentido del Yo Ajeno se vería más que trastocado con una mentalidad más contemporánea que moderna. Esta mentalidad se enfatizaría en artistas y fotógrafos del surrealismo tales como Man Ray, cuyas fotografías eludieron a los pensamientos surrealistas de una época en que la guerra haría sus estragos y en la que el sufrimiento se desbocaría en imágenes de ensueño. Tal como él mencionaba lo que pretendía era “Duplicar la realidad”. Fotografías que explicaban de forma abstracta el pensamiento conceptual de lo que vivían (Pulla González, 2016).



Figura 46. Decalcomanía Remedios Varo.

Al igual que las fotografías, el espacio en todo su concepto es modificado y sí se muestra en la Sala Surrealista de *Art of This Century* de Frederick Kiesler en 1942. Hasta el momento los espacios expositivos tenían un desarrollo semejante a cualquier exposición. Las salas expositivas que eran rectángulos de color blanco en las que se colgaban obras de los artistas que exponían sus creaciones. Frederick Kiesler diseñó este espacio como un espacio de los sentidos.



Figura 47. Fotografía del artista surrealista Man Ray.



Figura 48. Sala surrealista de la galería Art of This Century.

Este arquitecto austriaco, exploraba diversos recursos encaminados a la interacción del espectador con la obra y el espacio, los cuales convirtieron la visita en una experiencia única, pues daba lugar a una arquitectura pensada para el cuerpo humano como receptor de estímulos sensitivos. La aportación de Kiesler partía de una posición crítica frente al funcionalismo del movimiento moderno, al plantear que la arquitectura no sólo debía ser resultado de la función, sino que debía de considerar la influencia que el espacio tiene sobre sus ocupantes. En una época en la que imperan las obras del estilo internacional como referentes únicos, propuestas como las de Kiesler suman cualidades sensoriales al espacio que no habían sido consideradas desde el mundo oficialmente canónico de la arquitectura (Paz-Agras, 2018, p.79).

La propuesta de Kiesler se convirtió en un potenciador de estímulos con una arquitectura en interacción con el cuerpo humano y actuaba como un precedente para propuestas arquitectónicas posteriores, en las que la experiencia vivida del espectador introduciría una singularidad que sólo puede existir en la propia sala. En este sentido, las exposiciones surrealistas constituyeron un precedente en la búsqueda de la sugestión del espectador a partir de la intensificación de una experiencia que provoca sensaciones para todos los sentidos. La sala se dividía en diferentes habitaciones y cada una de ellas pretendía estimular al espectador de diferentes formas.

Además, cabe mencionar que las habitaciones tenían diferentes formatos en las que la sujeción de obras era muy diferente, las paredes de algunas de las habitaciones eran curvas, mientras que, en otras, los límites de las salas proponían estructuras ligeras que hacían que las obras flotaran en el aire que provocaban en los visitantes reacciones que estimulaban su

relación con el espacio, contagiado por las obras que exponían. El rechazo a la idea de cubo blanco como forma neutra del espacio de exposición influía decisivamente en la percepción del espectador sobre el objeto artístico.

En el momento histórico en el que el surrealismo comenzaba a hacerse fuerte, otros creadores de arte contemplaron una escenificación diferente con respecto a los sentidos, desarrollando nuevos mecanismos expresivos más en relación con la gestualidad. Entre ellos, el artista catalán Antoni Tàpies, ya experimentaba con la materia, el valor de los signos, los surcos y los rastros, que ayudaban a modelar formas e imágenes.



Figura 49. Le chapeau renversé, 1967, Antoni Tàpies (París, Centro Pompidou).

Antoni Tàpies, en medio de muchas polémicas, presentó una obra informalista en 1954 (hay quienes prefieren llamar a este tipo de obras de carácter aformalista). El informalismo era una reacción, una agresión contra toda forma figurativa, un hacer sin forma, tanto activa como pasiva. Junto a Tàpies, Wols y Hans Hartung, Henri Michaux, Georges Mathieu y Pierre Soulages, Emilio Vedova, Afro Basaldella y Giuseppe Capogrossi convierten el informalismo en una forma de expresión de alta eficacia que iba muy en relación con su pensamiento constructivo.

Michael Tapiés, que había introducido la muy difundida expresión informalismo, desarrolla su concepción de un *art autre*, entendido no como una reacción hacia otras tendencias geométricas o figurativas, sino como una nueva forma de hacer arte, que parte de otra poética y que produce otro resultado estético. Ya no busca que la obra se exprese, sino que viva. Que exista físicamente al unísono con el espectador. Que respiren el mismo aire. Que se haga evidente su pulsión y su presencia. Esta concepción es, sin duda, mucho más cercana a la obra de muchos artistas de este momento histórico.

El informalismo heredaba su proceso de ejecución del automatismo surrealista que confiaba en el azar y la espontaneidad e improvisación inmediata, sin un plan previo, prescindiendo de la estructura y composición de la obra. El resultado del informalismo era una expresión exacerbada, una gestualidad irracional y vitalista. El trazo sinuoso de los artistas evidenciaba gestos, pero no significados, la expresión lo era todo (Vásquez, 2005, p.200).

El término informalismo aparece por primera vez en la exposición “Signifiants de l’informel”, en 1952 y poco después aparecieron movimientos como el tachismo (movimiento francés) propuesto por el crítico Charles Estienne, la Europe Informal (escuela alemana) y el expresionismo abstracto en Estados Unidos, donde artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Lee Krasner y otros, haciendo mención del arte gestual implantaban una nueva concepción a la creación artística con el *Action Painting*.

Jackson Pollock se refería al *action painting* como una cualidad o método, por el cual los artistas pretendían encontrar diferentes posibilidades expresivas a través de la experiencia que podían ofrecer los distintos materiales de creación. En su caso, los lienzos o más bien grandes trozos

de tela se situaban desplegados a lo largo del suelo, mientras él se dedicaba a tirar pintura acrílica, usando mecanismos como el *dripping*. Con brochas, lanzaba la pintura y también dejando gotear más pintura, situada en botes agujereados y otros recipientes. A veces, incluso arrojaba pintura directamente sobre el lienzo. La pintura de campo de color, donde se crean áreas coloreadas (a menudo monocromáticas) con un carácter meditativo, también se puede atribuir a la pintura de acción (Pollock & Appel, 2008). Era un estilo artístico, que de alguna manera llevaba en sí misma una puesta en escena performática y azarosa por parte del que pintaba. Una pintura directa, en la que el mínimo error ya formaba parte de la obra.



Figura 50. Jackson Pollock en una representación del Action Painting.

Al igual que el expresionismo abstracto, en el tachismo y el *Europe Informal*, estas obras no conllevaban ningún tipo de narración pictórica, se basaban en la expresividad del sujeto creador y estaban enraizadas en sus emociones. Este enfoque, que se conoce como "informal", era la denominación de una creación con la falta total de reglas para la composición

artística. En lugar de retratar sujetos de manera realista, el artista se concentraba en la pintura, el lienzo y la materialidad. Esta acción física y los gestos espontáneos y las huellas que dejan en la pintura se puede comparar con un músico de jazz cuando improvisaba.

El informalismo fue una tendencia que llamó la atención de muchos artistas y que, desde la innovación creativa del uso y nuevas variantes del material, hizo que este pensamiento se extendiera a la innovación conceptual del uso matérico y la experiencia del artista en su espontaneidad sensorial en el desarrollo de obras de arte. Los artistas franceses Jean Fautrier y Jean de Dubuffet prestaron atención a la textura y a los efectos matéricos de los materiales pictóricos y de sus cuadros. Las obras de estos artistas eran muy matéricas en las que las texturas ensalzaban los relieves y pliegues de diferentes objetos y materiales. Dieron lugar al *Art Brut* o arte bruto, haciendo referencia a la libertad con la que los niños y los locos crean obras con espontaneidad.



Figura 51. *L'arbre vert*, 1943, Jean Fautrier.

Estos artistas que partían del informalismo comenzaron manipulando y transformando sus obras artísticas, donde su color era usado como una pasta, que poco a poco se convertía en materia. Jean Fautrier se convirtió en un apasionado de aplicaciones matéricas provenientes de plásticos que emergían de diferentes mezclas cromáticas. Mientras que, Jean Dubuffet, utilizaba gran variedad de elementos que eran transformados, del mismo modo con el que Tàpies, también realizaba su exploración constante de la materia sobre los mismos años. El italiano Alberto Burri, fascinado por las posibilidades expresivas del arte matérico, usó madera quemada, trozos de tela mohosos, viejos sacos de yute y chapa entre otros, pero superó la imaginación matérica con el uso de materiales poliméricos, que se quemaban, fresaban. Distorsionaba y donde el reflejo de las tensiones materiales enfatizaba mucho sobre el estado psicológico de después de la guerra. Eran obras con una carga conceptual enorme y en la que la figuración ya no era necesaria en ningún aspecto, para entender la práctica artística que planteaba.

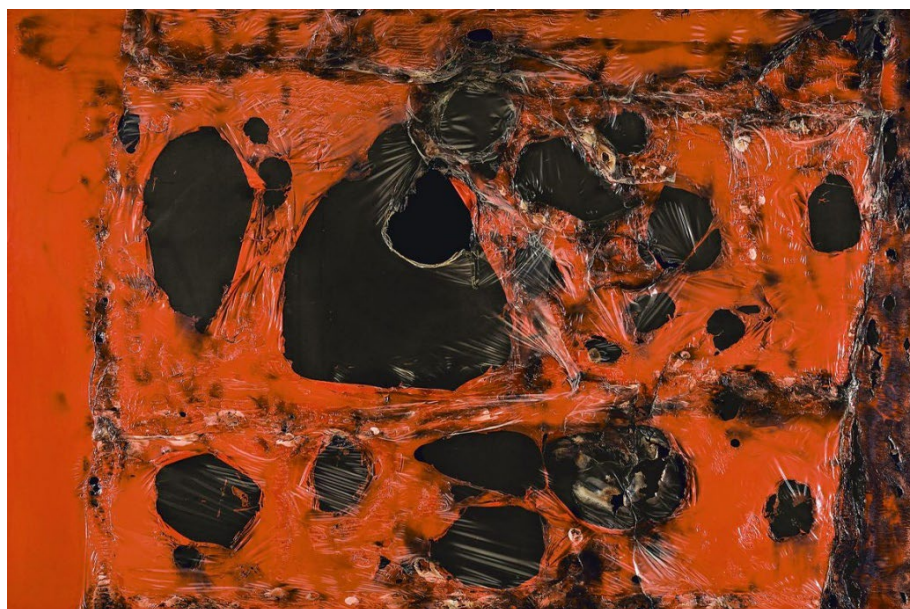


Figura 52. Rosso Plástica, M 2 (Red Plastic M 2), 1962. Alberto Burri.

Finalmente, la retroalimentación entre artistas dentro de movimientos de abstracción como el informalismo, expresionismo abstracto, el arte bruto y sobre todo la superación en la materia y la contemplación y la superación de la mirada hacia lo que podía ser un artista, hicieron sobresalir ideas más en el terreno de lo intelectual. El nombrado Alberto Burri superó las expectativas de lo que podía ser una pintura matérica y mientras todo ella pasaba el Espacialismo (1947-1968), entraba con fuerza presentando obras de concepto espacial como la *Espera* de Lucio Fontana, realizada en 1963. En esa obra se contempla un trozo de tela rasgado por Fontana con un elemento cortante, que constituía uno de los gestos más representativos del arte contemporáneo. Fontana afronta este cuadro diciendo: “No quiero hacer un cuadro, quiero abrir el espacio, crear para el arte una nueva dimensión, unirla al cosmos, tal como lo entendemos, infinito, más allá de la superficie plana de la imagen” (Bocchi, 2021, p.37).

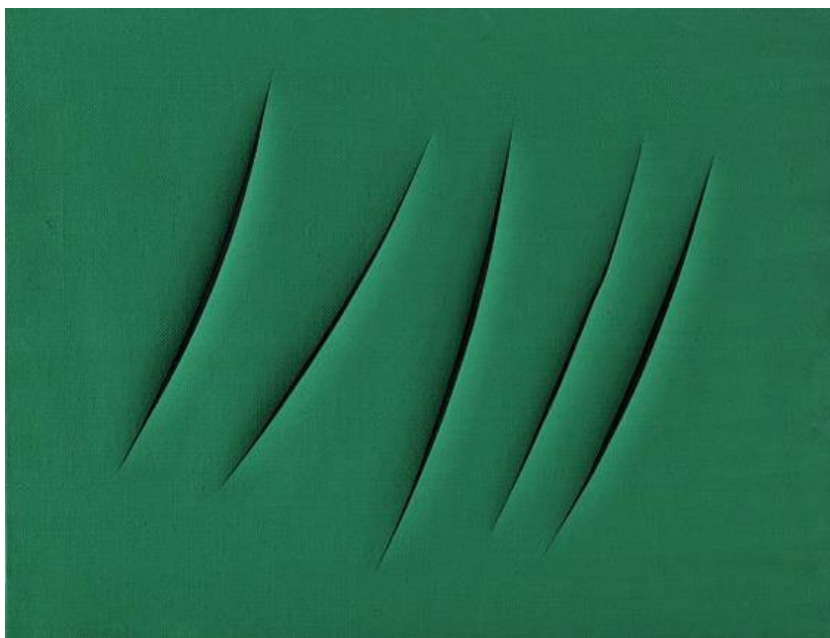


Figura 53. Concepto espacial. *Espera*, 1963, Lucio Fontana (Colección privada)

Después de recorrer gran parte de la historia del arte hasta la superación del mundo moderno, planteamos que el cambio en el pensamiento sensorial y de la percepción humana fue en progreso desde el Paleolítico, en donde las distintas disciplinas artísticas iban modulándose y alcanzando su máxima explosión sensorial a mediados del siglo XX. Identificando la imagen y los gustos de la creación artística, traspasando las modalidades sensoriales al plano de las emociones tanto personales de los artistas como la de contemplación de éstos por los espectadores y su asombro.

Hasta el momento ha sido un cambio que ha dotado de una apertura mayor al desarrollo de obras que intervienen en instalaciones y acciones performativas que probablemente pudieran utilizar nuevas tecnologías, que indaguen en el aspecto de la participación del público. Sean pinturas, esculturas, videos, acciones performativas, fotografías, etc. Hasta conceptos mixtos en cuanto a la visión de la idea de disciplina artística. Estas obras pretendían impresionar y por ello circunscribimos a estas, en aquello que nombraremos *obras de recorrido*.

Las obras de recorrido son obras que deben estimularse a través de su recorrido objetual, físico, material o recorrido espacial en las que las modalidades sensoriales o sentidos son los que guían al espectador, los espacios museísticos o artísticos que sólo pretendían ser visuales ya están superados desde los años 50. Al igual que la presencia intocable de obras artísticas, ya que a partir de este momento muchos artistas harán uso de aquellas iniciativas transgresoras, en reflexión al objeto físico y artístico, que ya empezaron a usarse en el Dadá y el Surrealismo.

Un concepto que hablaría sobre lo efímero, sobre obras que cargan su valor no sólo en su fisicidad material, sino en su acción y su ejecución. Tal y como se expresa en Walkscapes:

La investigación futurista, si bien se basaba en una sofisticada lectura de los espacios urbanos y de los acontecimientos que tenían lugar en ellos, se detiene en el momento de la representación, sin ir más allá, sin adentrarse en el terreno de la acción (Careri, 2019, p. 42).

Al contrario que los futuristas, el Dadá, transgredió las normas del academicismo, pasándose de la representación del movimiento a su práctica en el espacio real. Más adelante, las deambulaciones de los surrealistas por el espacio y el acto de recorrer el espacio se utilizarán como una forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte.

André Breton, relataba ante su primera andadura Dada, expresaba con sus palabras lo que aquello había supuesto para él, expresando en viva voz sus sentimientos, sus deseos y mejoras dentro de lo que para él sería un recorrido artístico, dando lugar a las deambulaciones surrealistas.

El camino sensorial recorrido desde estos dos movimientos se vio corporeizado en movimientos gestuales como el informalismo, pero también en los movimientos contemporáneos. Las normas académicas en las que el arte debía de guardar cierta belleza armónica y figurativa ya desaparecían. El *Ver* artístico del lenguaje abstracto, se contempla mayormente como una acción que debía sorprender en la nueva y futura versión del mundo del arte, por ser algo nunca visto, en la que la ejecución individualista del artista traspasaba la barrera de lo armónico. La individualidad sensorial del artista se convertía en predominante y estas percepciones sensitivas no pretendían cautivar los sentidos del espectador sino provocarles una reacción emocional sea de agrado o desagrado.

El comunicado de prensa

“Hoy, a las 15:00 h, en el jardín de la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre [...], Dada inaugura una serie de incursiones por París, e invita gratuitamente a amigos y a enemigos a visitar las dependencias de la iglesia. De hecho, parece que es posible encontrar todavía algo por descubrir en el jardín, aunque los turistas ya se hayan dado cuenta de ello. No se trata de una manifestación anticlerical, como podría pensarse, sino más bien de una nueva interpretación de la naturaleza aplicada, en esta ocasión, no al arte sino a la vida”.



Fotografía del grupo en Saint-Julien-le-Pauvre (de izquierda a derecha): Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara y Philippe Soupault.

La visita relatada por André Breton

“El principio de las manifestaciones Dada no se ha abandonado. Se ha decidido que su desarrollo será distinto. A ese efecto se han previsto una serie de visitas excursiones a París, escogidas con criterios bastante gratuitos [...]. De hecho, la aplicación de este nuevo programa apenas ha sido esbozada. El encuentro en el pequeño jardín de Saint-Julien-le-Pauvre se ha realizado, pero se ha visto obstaculizado por un aguacero y en mayor grado todavía por la penosa nulidad de los discursos pronunciados, de un tono deliberadamente provocativo.

No basta con haber pasado de las salas de espectáculo al aire libre para acabar, de una vez, con las vueltas de Dada sobre sí mismo”.

Breton André, *Entretiens: 1913-1952*, Le Point du Jour, París, 1952.

Figura 54. Comunicado de prensa de los primeros movimientos surrealistas.

El lenguaje de la abstracción se haría conocido y popular en todo Occidente entre finales de la década de 1930 y 1964, cuando comenzó a florecer el *Pop Art* y donde a finales de las 60 comenzarían a aparecer movimientos vanguardistas del mundo contemporáneo como la tendencia del

Happening, el Minimalismo, el Nuevo Realismo, el *Fluxus*, el Arte Conceptual y el *Land Art*.

El Pop Art o Arte Pop fue una de las nuevas modalidades artísticas desde los años 50, que proclamaba la ruptura con el formalismo y la autonomía del arte tardomoderno y que posibilitó la apertura de una relación dialéctica alternativa con el imaginario de la industria cultural y, más concretamente, con el de la publicidad (Gamonal, 2014). El Pop Art fue rompedor, ya que se caracterizaba por reflejar los aspectos de la vida y cultura popular del momento. Fue un movimiento que expresaba la realidad de la época (que llegó hasta los años 80), un movimiento artístico revolucionario, ya que expresaba una crítica social, en la que destacaba, por aquel entonces, una sociedad guiada por el consumismo.

Siguiendo un poco la tendencia del informalismo, los artistas *pop art* hacían uso de diferentes materiales, y se servían de objetos representativos del consumismo. Sus tendencias en ocasiones se asemejaban al uso de objetos como en los *Ready Mades* del Dadá, pero en este caso el valor conceptual que se les dotaba era totalmente distinto. Empleaban carteles, artículos publicitarios, botellas, y otros elementos, y en muchas de sus obras, se observaba un efecto repetitivo y saturante para la mente de quien lo veía, reflejando el aspecto conceptual de las obras del *Pop Art*, que era la publicidad y el consumo en nuestra vida. Eran obras críticas a la sociedad, que realmente alejaban al espectador de los aspectos importantes de la vida, para embaucarlos en imágenes totalmente banales.

Los artistas se dedicaban a seleccionar objetos o imágenes populares del momento y los sacaban de contexto combinándolos con técnicas (Collages, serigrafía, comic, uso de textos y lenguajes, etc.), que les facilitaba alterar su verdadera identidad, cuestionando los principios y valores tanto del objeto que reflejaban los ideales de esa sociedad como del

comportamiento de la misma sociedad en la que se movían. Su objetivo era dotar de conciencia a las personas plasmando la realidad y sus problemas.

Particularmente, algunos artistas *pop art* rechazaban la visión del expresionismo abstracto por su excesiva no figuración en sus obras. Es bien sabido que la obra “*Campbell's Soup Cans*” (conocida como *32 latas de sopa Campbell*) de Andy Warhol y realizada en 1962 (Frazier, 2000) fue una de las más transgresoras y molestas en este movimiento, ya que los procesos de semi mecanizado con los que estaban elaborados y su tema comercial representaban el enfrentamiento directo a las técnicas del *dripping* y la filosofía del expresionismo abstracto.

Dejando de lado a Warhol como imagen más destacada del *pop art*, Roy Lichtenstein, uno de los grandes impulsores de este movimiento y también Keith Haring, aportaron grandes obras que resaltaban los valores en cuanto a la idea de publicidad. Lichtenstein se caracterizaba por crear interpretaciones a gran escala de sus cómics y que llevaban un discurso un tanto irónico y paródico de las situaciones vivenciales del momento en el que vivían. Mientras que Haring, que fue referente de este movimiento en los años 80, destacaba por sus grafitis de arte callejero. En ocasiones, se nombra a Haring, como una de las influencias dentro de los movimientos artísticos, que salen de la imagen museística, acercando así el arte a cualquier persona de a pie. Muchas de sus obras, podemos encontrarlas hoy en día en lugares como el metro de Nueva York o, incluso, en el muro de Berlín.

La esencia transgresora de los artistas desde 1920, pasando por el Dadá, surrealismo e informalismo influiría en la percepción sensorial de los espectadores. Unos artistas como dadaístas y surrealistas crearían una confusión interna y mental en el espectador. Los informalistas más

centrados en la expresión personal y propia harían detonar significados y creencias diferentes y en ocasiones difíciles de aceptar por el espectador. Finalmente, el *Pop Art* volvería de algún modo a la figuración como una representación de lo que realmente sucedía en la realidad, con el objetivo de hacer entender a la gente el gran problema del consumismo.

Por todo ello, la sensorialidad comienza a expandirse de forma que tanto la figuración como la abstracción conviven en un entorno contemporáneo, pero que en todo caso todos los movimientos exploraban la necesidad de comprender el mundo en el que viven, por la emocionalidad. Las disciplinas artísticas se entremezclan representando temas como justificaciones de la propia situación política en que se ven inmersos. Los sentidos en este contexto no se basaban en experiencias sensitivas sino en el desarrollo de la mentalidad abstracta que tocaba temas profundos. Los sentidos externos eran usados con el objetivo de retroalimentar a los sentidos internos (que reflejan el estado conceptual de las cosas). La percepción visual o de escucha se convertían así en meros sentidos estimulados a los que se le dotaba de una particularidad; y es que debían de estar en constante conexión con los sentidos internos que eran más reflexivos y que se conformaban como *sentidos de la meditación* o del pensar.

Aplicamos el término de sentidos de la meditación, ya que toda aquella presencia de objetos artísticos abstractos, surrealistas y publicitarios aclamaban la elección del gusto por el arte. Los espectadores observaban las distintas acciones de estos creadores plásticos y comenzaban a valorar aquello que se llama gusto por el arte. El público del arte se convierte en un agente activo que canaliza sus deseos a través de la sensorialidad, que se traspasa a la emocionalidad y finalmente este público se convierte en crítico. Un crítico que evidencia cuál de estos movimientos, tan

disonantes entre ellos, expresa verdaderamente el valor intelectual que se amolda a su percepción sensorial.

La conceptualización del arte trajo consigo una explosión y un deseo de plasmar el gusto por las ideas y hasta de expresarlas. Los mecanismos publicitarios del *Pop Art* y el *Ready Made* atrajeron la mirada de muchos en busca del verdadero arte y del espectáculo. El sentido de la palabra hizo mella en estos movimientos, expresando con imágenes y textos los problemas que subyacían en ese instante histórico. Mientras, que el arte bruto y el expresionismo abstracto (aun siendo muy contrariado por el *pop art*) plasmaron el brutalismo gestual, que expresaba el odio hacia las situaciones violentas de la guerra.

El individualismo del artista en estos movimientos era premiado por su necesidad a expresarse y para el entendimiento de los espectadores. Suponía ponerse en la mentalidad del artista, el sentido del yo ajeno se convertía en una reivindicación de los derechos de la creación propia, personal y de la comprensión mutua entre artista-espectador. Las deambulaciones del surrealismo y su obsesión por la hipnosis o las enfermedades mentales caracterizaron al movimiento por realizar acciones fuera de lo normal, que tuvieron efecto también en los demás sentidos como la Nocicepción. Los artistas liberaron plenamente su libertad creativa, sin ataduras mentales, sin ataduras físicas ni sensoriales y el público debía poder interpretar todo aquello que se les planteaba gustase o no gustase.

Además, esa concepción se trasladó a la conformación de nuevos cánones artísticos, y sobre todo al incremento perceptivo del uso del espacio como método de diálogo artístico. Tanto los *Ready Mades* Urbanos como las deambulaciones surrealistas, como las pinturas gestuales que invadieron el espacio, como el arte callejero de Haring, proponían conceptos nuevos de diálogo con el público en el que la interacción (aunque todavía

pasiva) proponía puntos de unión en la contemplación artística que nunca se habían propuesto y que se asemejaban más a ideales ritualistas. El artista, aunque seguía siendo el único creador de sus obras, sorprendía a los espectadores con sus movimientos y sus quehaceres, que a veces eran grabados en vídeo, publicitados y estudiados por el espectador. La evolución de las tecnologías de la comunicación y la expansión radiofónica y televisiva amplió las fuentes por las que darse a conocer al mundo entero, popularizando y haciendo partícipes del arte a todo aquel o aquella interesada en los distintos movimientos artísticos.

Entre ellos el arte *Fluxus*, el Nuevo Realismo y otros aparecerían como una de las numerosas tendencias de la vanguardia de los años 1960. El crítico de arte Pierre Restany y el pintor Yves Klein fueron los fundadores del Nuevo Realismo. El manifiesto de este movimiento fue escrito por Restany en 1960. El parecido entre el *Pop Art* y el Nuevo Realismo es bastante cercano, aunque el movimiento del nuevo realismo partía de Europa y más centrado en Francia. Su grupo de artistas pretendía apropiarse directamente de la realidad, pero como el mismo Pierre Restany dijo en el manifiesto, esto requería “un reciclaje poético de lo urbano, industrial y publicidad de la realidad” (Gustavino et al., 2013).

Este grupo de artistas pretendía mostrar una estética sociológica “realista”. Un “Realismo” más propio de los años 60, adaptado a la nueva realidad urbana, con su nuevo lenguaje descriptivo, en el que abstracción y arte figurativo convivían de la mano. Una calidad del arte no basada en la creación de una imagen apropiada, sino que en la presentación del objeto elegido por el artista. Un artista que podía mostrar su intención expresiva y en la que la novedad del cambio del objeto artístico y modificado concebían el cambio.

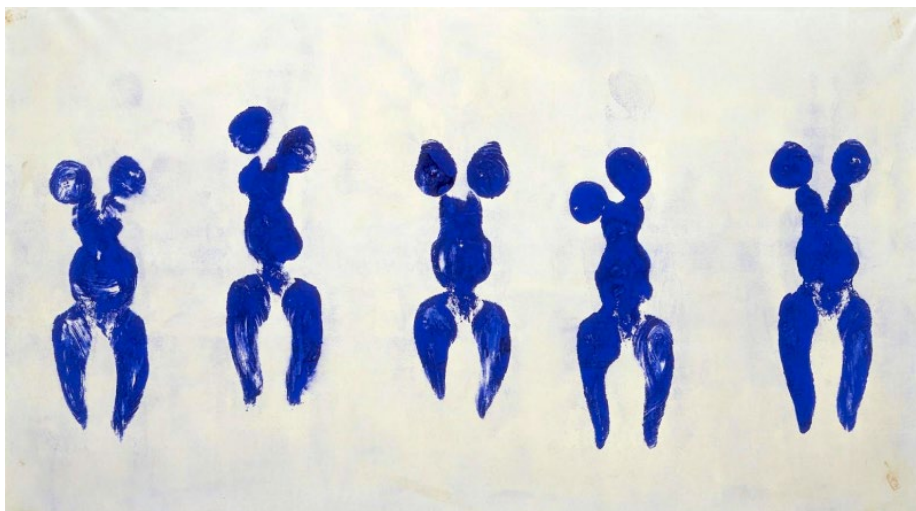


Figura 55. *Anthropométrie de l'Époque Bleue*, 1960. Yves Klein.

Yves Klein fue uno de los artistas que más influyó en el pensamiento ideológico del nuevo realismo, por realizar lo que él llamaba estados pictóricos de lo inmaterial. Sus propuestas partían de obras en las que no era tan importante la obra sino la ejecución de esta, en la que no sólo el artista formaba parte sino sus modelos a los que les ordenaba cómo debían actuar para la realización de la creación del artista. Una de sus grandes obras fue la nombrada "*Anthropométrie de l'Époque Bleue*", en la que un grupo de mujeres iban restregándose el color azul de un bote de pintura para después desplegarse a modo de pincel sobre un papel en el que se fijaría su estampa corporal a modo de sello. Klein de esta manera era capaz de medir las medidas exactas del cuerpo humano, ejecutando así el Nuevo Realismo.

En gran medida era un artista que adquirió en el color azul un sello de identidad propio, y que hoy en día conocemos al color que usaba como el azul Klein. Este color era el fundamento de sus obras e imperaba cualquier orden en cualquier obra pictórica o acción performativa. El arte

contemporáneo destacó por ser una imagen en movimiento, una acción y el color de cualquier artista no es lo que importaba sino el hecho y el porqué de realizar esa acción. Yves Klein fue muy considerado por movimientos artísticos que iban saliendo y que representarían la negación al sistema del arte moderno, resaltando las nuevas normas del mundo contemporáneo en contra del academicismo.

Las obras de Klein representaban el ideal contemporáneo, fue considerado como un visionario, ya que sus obras entremezclaban diferentes disciplinas artísticas y él mismo hacía mención con su “Sinfonía monótona-silencio” que, aun siendo un artista plástico, también podía considerarse músico, escultor y hasta *performer*. El estudio de la creación multidisciplinar hacía pensar que cualquier persona pudiera ser participe de cualquier disciplina, pero para ello había que encontrar el camino al desarrollo conceptual propio e individual. En abril de 1961, Yves Klein visitó Nueva York, donde expuso sus monocromos azules IKB (International Klein Blue) y sus esculturas esponja en la galería de Leo Castelli.

Es en este claro momento redactó un manifiesto conocido como el Manifiesto del Hotel Chelsea (Klein et al., 2010), en el que argumenta la sensibilidad de su creación artística y en la que se explican sus intenciones creativas en cuanto al concepto de pintura inmaterial y en el que expresó que el arte contemporáneo todavía tenía mucho que investigar.

Otra de las obras más polémicas sobre la inmaterialidad que repercutió sobre todo en la mirada de otros movimientos fue “El Salto al Vacío” de 1960 de Yves Klein, en las que llevó a cabo dichas tecnologías como método de inmortalización visual para el futuro espectador y el entendimiento de esta. La conceptualización de esta obra simbólica tenía que ver con la idea de crear una imagen fotográfica que escenificará el autorretrato de su universo artístico. Entender que el arte se convertía en una

imagen en movimiento suponía utilizar mecanismos para inmortalizar el momento de la acción performativa y todo ello llevó a usar las nuevas tecnologías como la fotografía y el vídeo.

Tres años atrás a la realización de esta fotografía se había lanzado al espacio el *Sputnik*, el primer satélite puesto en órbita. Ese acontecimiento fue la inspiración por la que Yves Klein quiso inmortalizarse con la fotografía de “El hombre en el espacio” activando así en la memoria su antiguo sueño de poder volar, respondiendo a la vez a las posibilidades de futuro de un arte por venir de su tiempo (Arnaldo, 2000).

La imagen fotográfica de Klein de “El hombre en el espacio” puede considerarse como una imagen en movimiento, al mirar esta obra el espectador no se imagina tanto que el personaje (Klein) vaya a volar, sino que se predice un futuro cercano en el que se estampa contra el suelo, ya que las leyes de la gravedad no le ayudan. El valor interpretativo de la imagen nos conduce a valorar lo que está sucediendo existe en sí misma una narrativa visual que predice el tiempo y espacio de lo que se ve. Al igual que sucede en la fotografía de “*Lunch atop a Skyscraper*” o “Almuerzo sobre un rascacielos” de 1932, en la que nos imaginamos a los trabajadores de la construcción del Edificio RCA en el Rockefeller Center de Nueva York, interactuando entre ellos mientras almuerzan para continuar su trabajo a 260 metros de altura.

Esta imagen se convirtió en la imagen, en un icono del siglo XX, y sabiendo que la información se transmitía a alta velocidad, sigue siendo apreciable el talento inventivo de este artista en relación con los medios de comunicación. El hecho de que hace cincuenta años Klein conquistara un nuevo terreno para el arte de la pura imaginación mediante un autorretrato publicado en los medios explica la importancia mundial y actual de

este “Salto en el vacío”. Kosuth lo elogió como fundador del Arte Conceptual y *Fluxus*, el *Happening*, la *performance* o el *body art* remiten a él.



Figura 56. Yves Klein. *El salto al vacío*, 5 rue Gentil-Bernand *El hombre en el espacio*. Fotografía Harry Shunk, 1960.

Otros artistas del Nuevo Realismo como Jean Tinguely también contribuyeron al nuevo panorama artístico, este escultor proponía obras de concepto industrial y en movimiento, pero la obra que inmortalizó las novedades contemporáneas fue la instalación performática montada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1960, llamada *Homenaje a*

Nueva York, en el que un montón de objetos industriales, ruedas de bicicleta, elementos humeantes, etcétera, se iban autodestruyendo al paso que interaccionaban entre ellos. La connotación destructiva de esta instalación superaba la idea de objeto de arte, traspasando a la idea de arte efímero. Las nuevas tecnologías como el vídeo permitieron al artista dejar grabada la acción que corporeizaba la instalación en destrucción.

Tinguely, que se casó con Niki de Saint Phalle, pudo ver de cerca las creaciones de *Nanas* de esta artista polifacética perteneciente también al Nuevo Realismo. Fue una de las artistas que exploró problemáticas feministas, aunque su obra pareciera un poco *naïve* y en ocasiones tuviera cierto gusto por Gaudí, era considerada como autodidacta y sus reflexiones tenían mucho que ver con el movimiento al que se incorporó.

Las *Nanas* son hoy en día, unas de las obras más reconocidas de Niki de Saint Phalle, aunque la obra culminante de estas piezas escultóricas fue el Jardín de Tarot. El Jardín de Tarot es por excelencia una obra escultórica, por el que se puede recorrer, percibiendo diferentes estructuras arquitectónicas desde diferentes ángulos, en donde podemos admirar las creaciones de esta artista. Es una obra de recorrido, una obra con la que el público interactúa y que además de encandilarse de la belleza y expresividad pictórica de las obras, también puede leer mensajes y textos escritos por la artista. Las esculturas arquitectónicas que se contemplan no son para nada realistas, son piezas figurativas, pero representan ideales y cánones de belleza fuera de la realidad, imágenes que tienen que ver más con la imaginación y la fantasía.

Se estableció a partir de este tipo de prácticas, una conjugación con la intervención urbana, la idea y el carácter efímero de las obras y la crítica social con el abordaje de cuestiones relativas a la experiencia artística conceptual por parte de quien participa en las obras de recorrido. Los

miembros del Nuevo Realismo veían el mundo como una imagen, de la que ellos tomarían parte y las incorporarían a su obra. Buscaban unir lo más posible la vida y el arte. Estos artistas declararon que se habían juntado sobre la base de su «singularidad colectiva», queriendo decir con ello que se habían unido a pesar de, o quizás debido a, sus diferencias. Todo ello, se combina con la presencia de un observador crítico que a partir de ahora tomaría parte de las puestas en escena propuestas por los artistas.



Figura 57. El Jardín del Tarot de Niki de Saint Phalle.

Robert Smithson un creativo ejecutor del movimiento *Land Art*, ya por la misma época del Nuevo Realismo, interpretaría las obras de recorrido como una puesta en escena del espacio solar convertido en un lienzo terrenal de medidas amplificadas. El uso de telares en los que Jackson Pollock desprendía pinturas acrílicas se convertía en un suelo terroso de material orgánico en los que se desprendían gran variedad de materias naturales como arenas o tierras de diferentes colores que simulaban dibujos cilíndricos que podían verse como mensajes pictóricos desde lo más alto, desde helicópteros, edificios o hasta del espacio.

Mensajes sin lectura que alteraban las formas de la naturaleza, aunque con un pensamiento ecológico, ya que sus obras en plena acción con el tiempo, con la lluvia, el viento, etcétera, desaparecían. La naturaleza era un artista que podía modificarse, al igual que las personas modificamos su esencia. Todas las obras de Robert Smithson (Smithson, 2004) al igual que la obra efímera de Tinguely eran fotografiadas y hasta grabadas en video desde el momento en el que Smithson comenzaba a desarrollar sus figuras circulares, figuras que pasaban por comprender la naturaleza en sus diferentes estados y materiales, en los que la pintura se convertía en escultura o en instalación y luego desaparecían como si nada hubiera pasado.

Pero en cuanto a nuevas tecnologías se refiere, no hay mayor movimiento que el arte *Fluxus* para comprender la evolución de obras de recorrido a través del arte de acción. Bajo las pautas experimentales de *Fluxus* y marcados por su atracción hacia ciertas premisas tecnológicas numerosos creadores comenzaron a plantear todo tipo de propuestas, desde prácticas objetuales hasta acciones y usando mecanismos como la ironía, el humor y los procesos meditativos (Gómez, 2011). Estos artistas pudieron dar un protagonismo anteriormente no existente tanto a acciones basadas en hechos cotidianos, como a objetos que no habían logrado interés social. De este modo, consiguieron eliminar muchas de las barreras que separaban el arte de la vida, por ello predominaban las interacciones con el espectador, los *happenings* o la *performance*.

La interacción directa con el público fue una de las grandes aplicaciones de este movimiento que empezó a raíz de los 60 y llegó hasta los 70. Artistas como Volf Vostel o Joseph Beuys profundizaron en este tipo de propuestas artísticas. Durante este movimiento se fraguaron muchos artistas en el ambiente tecnológico en conexión con el espectador, podemos nombrar entre ellos a la artista Christina Kubisch, cuyos trabajos

mediaban entre el arte sonoro desarrollando y transformando tecnologías como la luz ultravioleta, la energía solar o la inducción electromagnética. En sus instalaciones, fusiona las artes visuales y de audio para crear experiencias multisensoriales para los participantes, a quienes se invita a convertirse en oyentes e intérpretes activos (Akçil, 2021).

Las prácticas artísticas dentro del arte sonoro cambiaron mucho en este sentido y es que el mundo de la música electrónica y el videoarte expusieron nuevas contemplaciones a la noción de creación (Harren, 2015). Yoko Ono que fue muy conocida por sus acciones performativas vinculaba mucho sus acciones performáticas a las terapias, no tanto de la música sino del ruido creando sinfonías a base de sonidos alterados sea por sintetizadores como por la voz como podemos ver en su obra “Voice Piece for Soprano” (1960). Su exacerbado interés por lo no normativo le hizo traspasar la imagen que se tenía de la música, resaltando escenas con ruido y su pareja en cuestión John Lennon participó en algunas de sus atrevidas exhibiciones.

Estas sinfonías venían derivadas de teorías del sonido en el que cualquier atisbo de sonoridad podría interpretarse como una conocida obra, tal como se observó años atrás, en 1952 en la pieza musical más c de John Cage de 4'33”, en la que el silencio también formaba parte de la creación y la ironía sujeta a la misma pretendía provocar sensaciones a quien escuchará la obra. En resumen, estas sinfonías se convertían así, en una nueva manera de entender a las artes del sonido, al sonido mismo, más allá de los convencionalismos o la tradición musical. Tenemos de esta forma, el empleo del sonido como otro medio de creación conectado quizás más con los movimientos artísticos del momento que con la música o los cánones musicales tradicionales.

También podemos considerarlo como Arte Intermedia que utiliza medios o recursos de otras artes Música-Pintura-Escultura-Etc. Es evidente que de alguna forma la provocación era un objetivo común del *Fluxus* con respecto al Dadá, aunque este movimiento contempló más las necesidades de los años 60 en relación con la tecnología, (Ríos, 2011) y está claro que las obras de recorrido se completaban en la esencia del *Fluxus* como obras de la interacción. La interacción como una plasmación de la percepción vital, ya que las igualdades sociales eran un tema indiscutible en el *Fluxus*, en las que la conexión inseparable con la propia vida y la crítica o denuncias ante ellas convertían a los sentidos como parte de la creación colectiva y personal de los individuos creativos, achacando a la idea de ARTE=VIDA=ARTE.



Figura 58. *Waterfall* de Olafur Eliasson, Tate modern de Londres.

La interacción y la participación se convertirían en este punto en un foco, que llevaría al acercamiento con el público con artistas como, por ejemplo, Allan Kaprow, Olafur Eliasson, Adrian Piper o Miede Lademan. En concreto, Olafur Eliasson experimenta con la dualidad matérica entre los materiales procedentes de lo natural. Al modo en que Robert Smithson

hace de la naturaleza un espacio modificado, este artista es capaz de llevar la naturaleza a los espacios museísticos. La materia viva es trasladada a los museos y galerías y de la misma manera éstos también se modifican en esculturas vivientes.

Otro de los artistas que también entró de lleno en la experiencia con la naturaleza y que fue parte del movimiento del Arte *Povera* es Giuseppe Penone. Este escultor se distinguía por su énfasis en el proceso y su uso de materiales naturales como: arcilla, piedra, metal y madera. Su obra se esforzaba por asimilar la palabra natural con su práctica artística, unificando arte y naturaleza.



Figura 59. The Hidden Life Within de Giuseppe Penone.

Finalmente, trabajos como los de Allan Kaprow, enfocaba su expresión creativa a una audiencia pública y participativa con sus *happenings*. Una obra artística e interactiva, que se podía definir como arte participativo, en la que las prácticas sociales generaban un enfoque para hacer arte en el que la audiencia participa directamente en el proceso creativo, lo que permitía que los participantes se convirtieran en coautores, editores y observadores del trabajo. Por lo tanto, este tipo de arte estaba incompleto sin la interacción física del espectador. La pasividad del público observador es desafiada en su intervención urbana y el arte completa una dinámica de arte relacional.

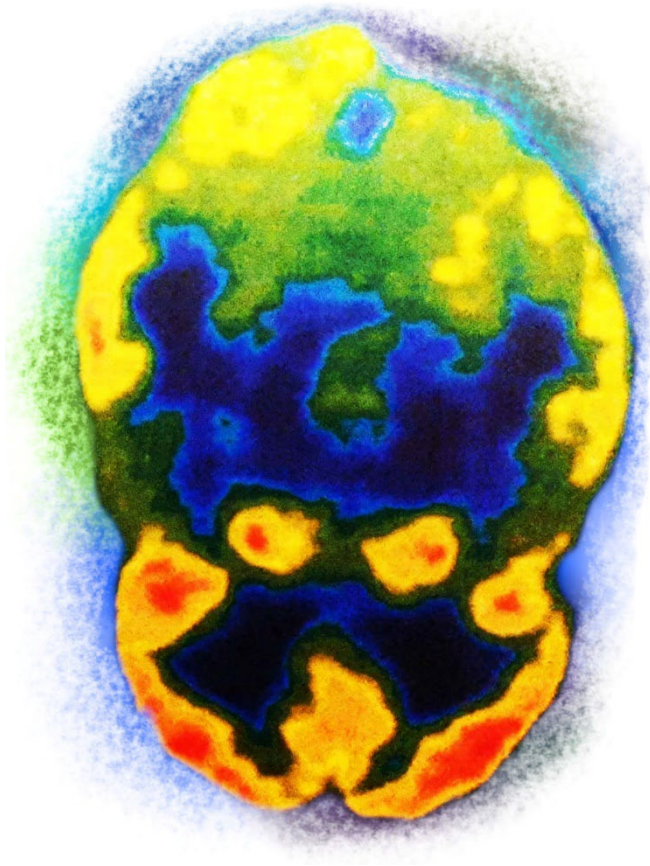
Todas estas experiencias muestran diferentes formas de los sentidos de la mediación y de la misma forma la contemplación de la presencia de obras de recorrido en las que el espectador interactúa con las necesidades del artista conformando un vínculo mucho más experimental en el ámbito sensorial. Estas dinámicas y hasta hoy en día continúan formando parte de la presencia artística en busca de la innovación.

Artistas como Richard Serra, con sus instalaciones de acero Corten, que deben de recorrer como en el museo Guggenheim de Bilbao; las performances de Marina Abramovich, que tanto en persona como documento grabado buscan las diferentes reacciones de agobio o sorpresa del espectador; y hasta Louise Bourgeois o Jeff Koons con sus piezas escultóricas en el ámbito de la creación de figuras con tamaños desorbitados, consiguen ahora y en pleno siglo XXI, una reflexión y un juego con el público. Podríamos seguir hablando de la gran cantidad de artistas que contemplan esas expectativas en cuanto a las obras de recorrido. Realmente lo más importante es que el camino sensorial y de la evolución artística ha culminado en un punto en el que la experiencia creativa y expresiva del artista, en relación con la experiencia sensitiva, sea activa o pasiva del observador,

es parte de la comprensión de las obras conceptuales sean espaciales y temporales del arte contemporáneo dando mayor valor a los sentidos de la meditación (relacionados con los sentidos internos) que a los sentidos físicos y perceptivos (en relación con los sentidos externos).

En el siglo XXI, el artista, que camina corporalmente en las cambiantes y transformadoras estructuras urbanas, al margen de la existencia virtual, es la cámara, la pantalla, etc. Está en la posición de ser seguido tanto como seguido por múltiples posibilidades digitales. Flâneur contemporáneo según la obra de Kubisch; Es una figura que busca las huellas de lo invisible y lo inaudito a través de herramientas tecnológicas, que aún no logra plasmar con su propio poder en la densidad de la imagen, el sonido y el movimiento urbanos. La producción cambiante y las relaciones económicas después de la Revolución Industrial provocaron transformaciones sociales y sociales. Migrando de la naturaleza, de pueblo a ciudad, el artista ahora se ha convertido en una figura que mira la ciudad, no la naturaleza. Así, se ha remodelado el papel del artista y se han producido teorías sobre una acción cotidiana ordinaria. El arte se ha acercado a la ciudad, a la vida; el artista, en cambio, se orienta hacia sí mismo, la experiencia, el acontecimiento y lo momentáneo (Akçil, 2021, p.40)

II PARTE. ESTUDIO EMPÍRICO



CAPÍTULO 3. DESCRIPCIÓN DEL ESTUDIO EMPÍRICO

3.1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de todo el marco teórico hemos expuesto diferentes consideraciones acerca de los sentidos en el arte. En el primer capítulo concretábamos lo que para nosotros iba a identificarse con el nombre de “Los Sentidos” y sus diferentes derivaciones, resaltando sobre todo las capacidades sensoriales de aquellos colectivos que llamamos Grupos en Riesgo de Exclusión Museística.

Con la intención de exponer la relación entre el mundo artístico y estos colectivos, en el segundo capítulo incidimos en la evolución de las disciplinas artísticas a lo largo de toda la historia, concluyendo que es en la edad contemporánea y sobre todo a partir del siglo XX, donde el arte alcanza su punto cumbre en la exploración sensorial e interactiva y por otro lado hemos dotado de importancia a la nueva fascinación por el Espacio a través de iniciativas de finales del siglo XX, sobre el Recorrido. Pero manteniendo en vigor la presencia de museos, en los que las obras se convierten en “intocables”, pues la experiencia museística niega la posibilidad de interactuar físicamente con la sociedad.

Además de ello, es en el tercer capítulo donde hablamos de la presencia de la pandemia causada por el COVID-19, que impide sistemáticamente la existencia de nuestra estimulación sensorial, abandonando el territorio cultural, artístico y educativo, por lo que creemos conveniente buscar alternativas de adaptabilidad en espacios museísticos, tanto para los

grupos de riesgo en exclusión museística como para la adecuación de un sistema museístico que se adapte a las nuevas normativas del COVID-19.

En consecuencia, al marco teórico desarrollado, nuestro estudio empírico va a incluir un enfoque de análisis cualitativo, a través de la realización de una serie de entrevistas y la observación de los diferentes grupos en un espacio museístico. Esto es, para una mejor comprensión del tema de investigación, por un lado, realizaremos una recogida de datos a través de entrevistas a personas con discapacidad visual, con discapacidad auditiva y también a niños y niñas de educación primaria, en las que corroboraran sus experiencias personales ante el mundo artístico. Por otro lado, un grupo de artistas será entrevistado individualmente, con la pretensión de adquirir datos sobre el sistema artístico y su visión hacia la accesibilidad y adaptabilidad de las obras.

Uno de los fines de este estudio es buscar la capacidad de crear un espacio artístico donde personas de cualquier índole o percepción sensorial, puedan transitar en un espacio artístico, mayormente adaptado a sus necesidades. Los artistas entrevistados serán participantes de una exposición en un espacio museístico, que será diseñado para ser adaptable por estímulos sensoriales, teniendo como valoradas las necesidades que los diferentes colectivos hayan aportado. Estos estímulos estarán repartidos por toda la sala de la que se pretenden sacar conclusiones para el futuro de los museos o galerías.

3.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.2.1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los objetivos generales para el análisis cualitativo de datos a través de cuestionarios son los siguientes:

1. Conocer los mecanismos metalingüísticos que usan los diferentes grupos en riesgo de exclusión museística.
2. Entender su comportamiento tanto en el movimiento corpóreo como el aprendizaje mental del panorama artístico.
3. Observar sus limitaciones como capacidades en el tiempo-espacio del entorno museístico.
4. Entender su conexión sensorial con las diferentes disciplinas artísticas, a las que pueden o no pueden alcanzar o desarrollar.
5. Indagar en diferentes perspectivas que ayuden a su comprensión de obras artísticas por medio de estimulación sensorial.
6. Escuchar las distintas aportaciones de los artistas sobre la accesibilidad y adaptabilidad, viendo sus intereses particulares y captando una mejora en el ambiente artístico. ¿Están o no abiertos a que sus obras sean adaptables?

3.2.2. HIPÓTESIS

Con respecto a los objetivos mencionados podríamos plantear las siguientes hipótesis:

1. Los grupos en riesgo de exclusión utilizan diferentes mecanismos y metalenguajes para comprender el arte.
2. Existen opciones sensoriales comunes a todas las personas por las cuales se podría integrar a dichos colectivos.
3. Todas las disciplinas artísticas pueden ser adaptables, teniendo en cuenta las capacidades o modalidades sensoriales de los individuos.
4. Los espacios museísticos están, generalmente, sólo para ser observados y no adaptan sus instalaciones, por lo que están hechos para un espectador generalizado.
5. Los artistas del ahora tienen más en consideración las premisas de grupos en riesgo de exclusión museística que los propios espacios artísticos.

Esta investigación, como hemos dicho, planteaba un estudio con entrevistas de rango cualitativo, debido sobre todo al carácter inicial de esta investigación, en la que se pretendía observar la disposición e iniciativa personal de diferentes artistas para crear un espacio adaptable en el entorno artístico, teniendo en consideración la valoración de los grupos en riesgo de exclusión museística. La utilización de entrevistas cualitativas supone un punto de partida, que recoge sobre todo la comprensión hacia el entorno artístico desde perspectivas muy variadas en cuanto a la sensorialidad, tanto de la mirada del observador como del creador.

Ya comentábamos al inicio de esta tesis que la motivación inicial partía de la experimentación propia de la artista sobre su percepción analítica de circunstancias personales vinculadas con su epilepsia. Esa argumentación constituye un elemento fundamental en la creación de un espacio expositivo sensorial y adaptable, en la que se plasman tanto la exploración de condicionantes físicas personales de la creación artística, como la aceptación y entendimiento de la percepción de los grupos en riesgo de exclusión.

De esta forma, se contempla la necesidad de llevar a cabo un diseño metodológico que combinará instrumentos de recogida de datos de carácter descriptivo e interpretativo, que nos ayudarán a enfocar un proyecto de creación expositiva real. Nuestro enfoque principal partía de querer conocer el contexto en el que vivían y desarrollo sensorial en la vida diaria de los grupos en riesgo de exclusión, junto con su visión del arte y también de los museos, sus necesidades adaptativas y observar el panorama artístico junto con su evolución en el terreno de la accesibilidad.

Contextualización y descripción de los participantes

En lo que respecta a los participantes, esta investigación se realizó con personas de los diferentes colectivos a estudiar, todos ellos de la CAPV, que mostraban de forma activa un interés por las actividades artísticas, museísticas y culturales. Sabiendo ya de antemano los grupos con los que trabajamos, podemos destacar que cada uno de ellos se constituyeron como muestras a analizar por separado y por ello es necesario incidir en cada uno de ellos.

Participantes con discapacidad visual

En lo que se refiere al colectivo de personas con discapacidad visual, para contactar con este grupo nos acercamos a diferentes asociaciones de personas con problemas de visión como son *Begizare*, IBT-CRI, *Ixtaropena*, *Aukera Barriak* y *Elkarbanatuz*. Como era de esperar también contactamos con la Organización Nacional de Ciegos de España acudiendo presencialmente a la Delegación Territorial y sede de ONCE Euskadi, donde planteamos la necesidad de contactar con personas ciegas que quisieran participar en un proyecto experimental que tuviera relación con los museos y el arte.

En esta sede nos comunicaron que la mejor manera de acceder a personas y afiliados con un perfil en donde el arte tuviera cierto interés era ponerse también en contacto con el IBT-CRI de Bilbao, que tal y como explican en su propia página web, es un servicio de apoyo del departamento de educación del Gobierno Vasco para el alumnado con discapacidad visual escolarizado en los centros educativos no universitarios de Bizkaia.

A raíz del contacto con este centro de educación y su gran interés por la accesibilidad en cualquier ámbito sea creativo como artístico, nos dieron los primeros contactos de personas ciegas en Euskadi, que les gustaba mucho la idea de acercarse al mundo del arte. Se contactó de forma personalizada a través de correo electrónico o número de teléfono y luego se realizaban las entrevistas en un lugar elegido por la persona a entrevistar para su mayor comodidad.

FICHA TÉCNICA

MÉTODO DE ANÁLISIS	Entrevista personal
UNIVERSO	Personas con discapacidad visual
MUESTRA	Proyectada: 10 (n), Conseguida: 5 hombres y 4 mujeres de entre 19 a 37 años.
MÉTODO DE MUESTREO	No probabilística de conveniencia
LUGAR	Bilbao
FECHA	Diciembre de 2017 a enero de 2018

Tabla 1. Ficha técnica de personas con discapacidad visual.

Tal y como podemos observar en la ficha técnica, a pesar de querer 10 personas para las entrevistas únicamente pudimos alcanzar a 9 personas de entre 18 a 37 años. Es importante mencionar que todos ellos mostraban diferentes discapacidades visuales entre las cuales encontramos las siguientes:

- Degeneración macular – Síndrome de *Stargardt*.

Es la distrofia macular más frecuente. La mayoría de los casos se heredan de forma autosómica recesiva. La disminución de visión que produce esta enfermedad afecta habitualmente a personas jóvenes. La incidencia de la enfermedad de *Stargardt* se sitúa alrededor de una persona afectada entre 10.000 personas y suele afectar a adolescentes y adultos jóvenes menores de 20 años. La enfermedad de *Stargardt* y el *fundus flavimaculatus* son dos

presentaciones clínicas de la misma enfermedad. A nivel histológico se produce un cúmulo de material tipo lipofuscina en las células del epitelio pigmentario de la retina por la mutación del gen ABCA4. Esta mutación se transmite cuando los dos progenitores también poseen la malformación de este gen.

La enfermedad de *Stargardt* provoca una visión desenfocada y sin nitidez, que dificulta reconocer rostros y formas, así como leer tanto de cerca como de lejos, además al final induce a confundir colores de matices próximos (por ejemplo, negro y azul marino). También causa dificultad para adaptarse a la penumbra. Aunque no provoca ceguera absoluta, las personas que la padecen pueden perder agudeza visual hasta llegar a la ceguera legal.

- Degeneración macular.

La DME húmeda ocurre sólo en alrededor del 10% de las personas con degeneración macular. Crecen nuevos vasos anormales y muy frágiles bajo la mácula. Estos vasos dejan escapar sangre y líquido. Este tipo de DME causa la mayor parte de la pérdida de la visión asociada con la enfermedad.

- Retinosis pigmentaria.

La Retinosis Pigmentaria, no es una única enfermedad sino un grupo de enfermedades degenerativas y hereditarias que afectan al ojo y se caracterizan por una pérdida lenta y progresiva de la visión, que afecta, al menos en sus etapas iniciales, a la visión nocturna y periférica y que conduce a la ceguera.

- Ceguera total innata.

La ceguera, es una diversidad funcional de tipo sensorial que consiste en la pérdida total o parcial del sentido de la vista. Existen varios tipos de ceguera parcial dependiendo del grado y tipo de pérdida de visión, como la visión reducida, el escotoma, la ceguera parcial (de un ojo) o el daltonismo.

- Retinoblastoma.

La retinoblastoma es un tumor canceroso que se desarrolla en la retina causado por una mutación en la proteína Rb, codificada por un gen supresor tumoral denominado RB1. Este tumor se presenta en mayor parte en niños pequeños y representa el 3% de los cánceres padecidos por menores de quince años.

- Queratocono.

El queratocono es una patología degenerativa de la córnea (la parte transparente de la cara anterior del ojo) no inflamatoria, caracterizada por una alteración en su forma, que se hace irregular, como consecuencia de la alteración de uno de sus principales componentes: una proteína denominada colágeno.

- Casos sin diagnóstico.

También tuvimos la oportunidad de entrevistar un caso sin diagnóstico que tenía diferentes discapacidades visuales conjuntas. En este caso concreto explicaba que la luz del sol le cegaba, no veía de lejos, tenía la falta de nervios en el ojo por no desarrollarse en su nacimiento y cierto grado de daltonismo.

La mayoría de los problemas (excepto 2) eran hereditarios y/o genéticos, aunque también entrevistamos casos provenientes de accidentes y negligencias médicas. Algunos de ellos nacieron con ese problema, aunque han tenido una involución visual con el tiempo, han ido dejando de ver. Es importante decir esto, ya que las respuestas variaron mucho entre una persona que nunca había podido ver y otra que la ha ido perdiendo gradualmente. Al igual, que no es lo mismo estar acostumbrado al hecho de tener esa discapacidad y aquellos que estaban aprendiendo a entenderla.

Como dato adicional se podría comentar que la procedencia de los participantes es diversa, incluyendo diferentes pueblos de toda Euskadi y Navarra y tres de ellos con doble nacionalidad, ya que procedían de lugares como el Congo, Ecuador y República Dominicana.

Participantes con discapacidad auditiva

El segundo grupo en riesgo de exclusión entrevistado fueron las personas con discapacidad auditiva. De la misma forma que las personas con discapacidad visual, contactamos con asociaciones de sordos de Euskadi y Bizkaia, *Euskal Gorrak* (Federación Vasca de Asociaciones de Personas Sordas), *Ulertuz* (Asociación de Familias de Sordos de Bizkaia). El recibimiento por parte de estas asociaciones no fue desde un principio sencillo, ya que mostraban ciertas reticencias acerca de lo que la sociedad oyente consideraba como un mundo accesible.

La mayoría de las personas de las distintas asociaciones con las que pudimos hablar mostraban cierto rechazo hacia las dinámicas de estudio de la accesibilidad, y ya desde un primer momento pensaban que se les pedía algo y hasta dotaciones económicas, cuando se especificaba que este proyecto sólo pretendía hacer una práctica experimental de

integración en el mundo artístico. Hay que decir que algunas de las personas que nos atendieron tenían cierto grado de discapacidad auditiva y hoy en día, no sé si entendían completamente la participación que se les estaba pidiendo.

Finalmente, a través de la Federación Vasca de Asociaciones de Personas Sordas, conseguimos que la entrevista fuera enviada a modo de circular a todas las personas afiliadas, informando acerca del estudio y solicitando que, si tuvieran interés contactaran por correo electrónico. Lamentablemente, no obtuvimos ninguna respuesta, pero conseguimos el contacto de una persona que tenía un familiar sordo, a través de Ulertuz (Asociación de Familias de Sordos de Bizkaia). De manera personalizada nos pasó el teléfono de una mujer que podría estar interesada en este proyecto con la que pudimos hablar. Gracias a este contacto encontramos otras personas interesadas que se movían en los mismos círculos familiares o de amistad. Así, después de medio año en busca de contactos, pudimos dar con 8 personas interesadas, con un rango de edad entre los 28 y 54 años.

El primer contacto con los participantes fue por teléfono, aunque después de las primeras llamadas nos dimos cuenta de que todos ellos exigían que se les pasara la entrevista vía correo electrónico, ya que se veían incapaces de poder tener una conversación en persona. Por ello, de algún modo intentamos poder acceder a alguna persona que supiera hablar lengua de signos que nos acompañara en estas entrevistas. Esta búsqueda también fue en vano, ya que la disponibilidad de intérpretes de lengua de signos en asociaciones sin ánimo de lucro tenía que ser pagada a no ser que se tratara de una persona sorda. Al no ser una persona con discapacidad auditiva la dotación económica o cuota que había que dar a estos

intérpretes era bastante alta. Aquí podemos ver su respectiva ficha técnica, describiendo los datos genéricos.

FICHA TÉCNICA

MÉTODO DE ANÁLISIS	Entrevista personal
UNIVERSO	Personas con discapacidad auditiva
MUESTRA	Proyectada:10 (n), Conseguida: 5 chicas y 3 chicos de entre 28 y 54 años
MÉTODO DE MUESTREO	No probabilística de conveniencia
LUGAR	Bilbao
FECHA	Mayo a Julio de 2018

Tabla 2. Ficha técnica de personas con discapacidad auditiva.

Participantes con edades comprendidas entre 6 y 10 años

El colectivo de personas en riesgo de exclusión y más joven se contactó con familias del municipio de Getxo, cuyos hijos e hijas tenían entre 6 a 10 años. La búsqueda de miembros interesados en participar en este proyecto se realizó entre los años 2018-2019. La ficha técnica de este grupo se resume de la siguiente manera:

FICHA TÉCNICA

MÉTODO DE ANÁLISIS	3 entrevistas personales + 2 grupales (3 personas cada grupo)
UNIVERSO	jóvenes entre 6 a 10 años
MUESTRA	Proyectada:10 (n), Conseguida:3 niños y 7 niñas
MÉTODO DE MUESTREO	No probabilística de conveniencia
LUGAR	Getxo
FECHA	Febrero de 2019

Tabla 3. Ficha técnica de niños y niñas de 6 a 10 años.

Tal y como se observa en la ficha técnica el método de análisis cambiaba según la edad de los entrevistados. Aquellos jóvenes con edades comprendidas entre los 6 a 8 años fueron entrevistados en grupos de 3 personas, adaptándose durante la entrevista la complejidad de las preguntas a la comprensión acerca de espacios museísticos era bastante reducido.

Artistas participantes

Por último, los artistas a entrevistar eran profesorado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU interesados por el tema de la accesibilidad. Para contactar con ellos no hubo ningún tipo de problema, ya que al formar parte de la propia Universidad del País Vasco (EHU), nos movíamos en un terreno de confianza y el interés académico era mutuo. Estos

artistas e investigadores llegaban a ser 11 en total, superando la estimación de las 10 personas que iban a ser entrevistadas.

FICHA TECNICA

METODO DE ANALISIS	Entrevista personal
UNIVERSO	Artistas
MUESTRA	Proyectada:10 (n), Conseguida: 11 personas de entre 37 a 69 años.
METODO DE MUESTREO	No probabilística de conveniencia
LUGAR	Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU (Leioa)
FECHA	Curso 2018-2019

Tabla 4. Ficha técnica de los artistas a entrevistar.

Provenían de disciplinas muy variadas, empezando desde pintura, escultura, arte sonoro, artes gráficas, performance, audiovisuales.... Hacer partícipe de este proyecto a artistas de tan variada clase tenía su porqué, puesto que la intención era la de buscar soluciones a las diferentes problemáticas que darían sus diferentes perspectivas artísticas en cuanto a la adaptabilidad, su apreciación personal hacia las obras sensoriales y relación con los museos y grupos en riesgo de exclusión.

Procedimiento de la investigación

De acuerdo, con estos criterios se diseñó el procedimiento de nuestra investigación, organizado en diferentes fases que combinan el punto de partida de este trabajo (fase 0). Se consideró necesario profundizar en la documentación acerca de los participantes (fase 1). Continuamos con la realización del guion, categorización y realización de las entrevistas y la realización de las propias entrevistas (fase 2) para finalizar con la redacción de los resultados de las entrevistas (fase 3). Esta parte de la investigación culmina con las exposiciones, que se presentan en el capítulo 4. Para cumplir nuestros objetivos debíamos entender el terreno en el que nos movíamos cuestionándonos las necesidades y metalenguajes propios de cada grupo a través de la percepción personal de la artista y comisaria de la exposición.

Fase 0: Entendimiento del comportamiento y relación entre espectador-artista

Para concretar el porqué del comienzo de esta tesis vamos a retroceder en el tiempo para ver la relación más a un nivel personal de mi experiencia artística con los sentidos en el arte. Esta tesis ha sido planteada por diversas circunstancias y dudas personales en cuanto se iban ejecutando diferentes proyectos artísticos que tenían gran relación con la participación activa del espectador. Empezando con mi Trabajo Fin de Máster, en donde se pretendía realizar una txalaparta cerámica (Ttakun Zerami-koa, 2016) para llevarla a la calle y darla a conocer entre cualquier persona que pasara por la calle, cosa que se logró. En esta experiencia como tener

un vínculo con la gente supuso un gran reto, pero se logró mediante una cercanía sociable y personalizada con cada individuo interesado.

Aunque concluimos que sólo los niños y niñas eran capaces de tomar parte activamente en una práctica performativa sin ningún tipo de temor y eran ellos mismos quienes dirigían todo el acto, obligando de alguna manera a la participación de padres, madres, abuelas y abuelos. Este fue un punto importante a que replantear mis ideales en el entorno tanto artístico como en el investigador, ya que el interés por el arte surgía de una interacción artista-público dejando de lado los espacios expositivos. Esto implicaba una nueva manera de pensar en donde el objeto en este caso, la *txalaparta*, no era lo importante sino la relación entre las personas, por lo que de algún modo podríamos decir que la obra era efímera, a no ser que obtuviéramos de él un registro audiovisual.

Estábamos creando una obra en la que realmente era percibida por aquellos que tenían trato con ella. Como ejemplo, observamos que una persona sorda acompañada de su cuidadora tuvo la necesidad de tocar las piezas sólo para hacer notar las vibraciones del propio instrumento, y es cierto que aun siendo un evento participativo preguntó si se podían tocar las piezas, dando por hecho que como estamos bien acostumbrados en un espacio artístico, sea museo o galerías, no podemos tocar aquello que vemos. Por tanto, esto cuestionaba si era verdaderamente cierto que el arte contemporáneo había evolucionado en cuanto a las barreras en el acceso al arte.



Figura 60. *Ttakun Zeramikoa*, Bilbao Art District, 2016.

Además de ello, en esta experiencia tuvimos la oportunidad de invitar a personas con discapacidad intelectual, que, viendo su propia forma de valorar esa instalación artística sin ningún tipo de reparo comenzaron a tocar, pero no con un valor instrumental sino de disfrute personal, negando una imposición de aprendizaje establecida e interactuando con los de alrededor. Estas formas de ver e interactuar con la *txalaparta* hicieron que me replanteara que el arte no está al alcance de todos y que seguía siendo inaccesible suponiendo esto un problema para gran parte del público haciendo que mucha gente no tenga ni preste interés en los espacios artísticos.

Después del *Ttakun Zeramikoa* nuevos proyectos que ahora siguen en activo como *Zentzuak Berreskuratuz* (Gaztañaga, 2017), indagan en la relación y el vínculo a través del objeto, su materia plástica y la búsqueda de sensaciones estimulantes para tener una mayor actividad y de disfrute en el público. Entre ellas podemos encontrar una instalación con objetos cerámicos, una obra no tanto del entorno visual sino más bien expresivo

en el que introduciendo olores y texturas agrietadas en las que se pueden estimular los sentidos. La obra se convertía en una sensación rugosa y a veces hasta desagradable al propio tacto; intercalando la obra también con luces que provenían desde el interior de las piezas escultóricas y que obliga a que el espectador se siente en el suelo, siendo el espectador parte de la experiencia y haciéndose consciente que no sólo debemos de mirar las cosas sino también percibirlas trasladando a las personas a un ambiente primitivo.



Figura 61. Zentzuak Berreskuratuz, 2017.

Este y otros pequeños proyectos me hicieron replantear la idea de que el arte se había quedado en un todo, pero que dejaba de lado muchas facetas de un público muy extenso y es por ello por lo que creímos oportuno que eligiendo unos pocos colectivos con los que ya había tenido

contacto e interesándonos por sus perspectivas podríamos encontrar diferentes modos de acercarnos al arte.

No pretendo por ello crear “obras accesibles” como bien podemos observar en museos, queremos ver el nivel perceptivo al que puede llegar cada colectivo dando por hecho que, si una persona no puede hacer una cosa, lo podrá buscar de otra manera a través de la estimulación sensitiva de los distintos sentidos o de la interacción personal que tenga con el artista. Queremos encontrar la adaptabilidad hasta lo que se permita de cada obra, manipulación por parte del participante y el diseño de un espacio adaptable. No se pretende ni mucho menos transformar las obras a las condiciones o capacidades naturales del espectador. Este nuevo método de percepción supone una nueva forma de interpretar una obra por lo que supone un reto mayor al artista y la creación de un espacio museístico.

Fase 1: Documentación acerca de los participantes

Concluimos el apartado anterior diciendo que para la integración ciertos grupos en riesgo de exclusión en el área artística se debían adaptar los espacios museísticos a sus propios modos de comunicación, ya que observábamos que sus metodologías eran totalmente diferentes para relacionarse con el mundo exterior y ello podía provocar que no se relacionaran con la sociedad en general, llega por ello el momento de conocer la capacidad comunicativa de cada grupo, incidiendo en sus metalenguajes y lenguaje objetos.

Parte de nuestro proyecto práctico y estudio empírico consta en recabar información acerca de los metalenguajes usados por los diferentes

grupos en riesgo de exclusión museística, con la intención de crear una forma de acercamiento sistemático de estos grupos al mundo artístico y museístico. Para ello ampliamos la información recogida en el capítulo 1 del marco teórico acerca de los diferentes grupos teniendo en cuenta su comprensión sensorial y observar su relación con el mundo artístico, indagando primero en su diferente objeto-lenguaje y analizando sus procesos de comunicación con el mundo exterior llegando a entender el propio metalenguaje de cada uno de ellos.

Algunas características de las personas de edades entre 6 a 10 años

Comenzaremos con el grupo de espectadores más joven. Este primer grupo se caracteriza por su necesidad de exploración ante las cosas, hay que destacar que al contrario que los colectivos de la discapacidad auditiva y visual las personas participantes en este grupo no tienen ningún tipo de afección o falta de sensorialidad. Son un espectador que todavía está intentando entender el mundo y dotar de significación a todo eso que están observando. Trataremos de profundizar en los sentidos a través del relato de su propia experiencia y de sus necesidades que serán analizadas a través de las entrevistas. Habrá que apreciar su forma de focalizar el Arte, pero sin una experiencia amplia del mundo museístico.

Tenemos muy presente este grupo como inicio de este proyecto por su extrema sensibilidad ante el mundo. Sabemos que la educación artística y su relación con este rango de edad ha sido bastante valorada en este último siglo. A pesar de ello, el trato a las artes sigue siendo vista como pura diversión y juego, sin acarrear un valor mayor y más educativo para la maduración cognitiva y conductual de las edades jóvenes, pues el énfasis en el aprendizaje de las áreas vinculadas a la comunicación verbal o las

matemáticas es mucho más elevado desde la perspectiva del profesorado como de madres y padres. De acuerdo con Giráldez “Se considera que, aunque las artes son algo “agradable”, no son componentes esenciales de la educación” (Giráldez, 2009, p. 102).

En este sentido Jiménez et al. afirman que:

La comprensión de la importancia del arte en la escuela no es todavía suficiente. En ciertos medios, cuando se insiste en la necesidad de la formación artística, se requiere de argumentación y de justificación, a diferencia de otros conocimientos que se han legitimado. Nadie duda de la importancia de las matemáticas, pero las opiniones se dividen cuando se refieren a la formación visual, auditiva, cinestésica, dramática o narrativa (Jiménez et al., 2009. p.11).

La perspectiva desde la que se plantea la educación sigue, de algún modo, condicionada por las ideas platónicas en donde arte e ideas complejas no funcionan como una unidad y carecen de valor en contraposición a asignaturas como lengua y matemáticas. Sin embargo, la mente de los niños, niñas y jóvenes está en continuo aprendizaje y se sabe que la creación artística es un poderoso estimulante para su desarrollo cognitivo, sabiendo además que no tienen ideas preconcebidas de aquello que sienten a través de los sentidos en sus primeros años.

Por eso en este proyecto, nos centraremos en jóvenes de entre 6 a 10 años, edad en la que niños y niñas cursan la Educación Primaria, es decir, los primeros años de escolarización obligatoria. Distinguimos tres grupos diferentes, que mencionan los tres ciclos de primaria de 6-8 años, de 8-10 años y de 10 a 12 años. Centrándonos en sus características evolutivas y aspectos psicoevolutivos que nos ayudarán a centrar nuestra atención en su capacidad de integración artística y museística. Teniendo en cuenta

que, como afirma Montessori (1967), los niños absorben la cultura a través de experiencias individuales y con la repetición de ejercicios interesantes, a los cuales contribuye la actividad pedagógica en el desarrollo de la inteligencia. En la siguiente tabla hemos planteado las diferencias de las características evolutivas de los dos primeros ciclos de primaria.

Categoría de desarrollo...	Físico y Psicomotor	Intelectual	Lenguaje	Afectivo y Social
<i>Ciclo I (6 a 8 años)</i>	<i>Comprensión del Yo y el espacio (el entorno)</i>	<i>Pensamiento intuitivo Y sincrético</i>	<i>Construcción de fonemas y gramática</i>	<i>Comienzo de la afectividad</i>
	<i>Domina nociones de orientación, situación y tamaño</i>	<i>Pensamiento semi reversible (consideración de dos dimensiones; PERO NO MANEJA LA ABSTRACCIÓN)</i>	<i>Comprensión de términos abstractos (acceso a la lógica)</i>	<i>Modificación de la conducta</i>
	<i>Domina nociones de duración, sucesión y simultaneidad</i>	<i>Dificultades de análisis de un objeto</i>	<i>Comunicación fuera del hogar "mundo de los demás"</i>	<i>Atención en los demás</i>

Tabla 5. Desarrollo físico e intelectual entre los 6 y 8 años.

Categoría de desarrollo...	Físico y Psicomotor	Intelectual	Lenguaje	Afectivo y Social
<i>Ciclo II (8 a 10 años)</i>	<i>Aparición de ideales proporcionales del ser humano</i>	<i>Comienzo del pensamiento lógico-concreto</i>	<i>Progresos en el desarrollo del lenguaje</i>	<i>Imitación de la conducta social</i>
	<i>Confianza en las capacidades</i>	<i>Pensamiento reversible (Aumento de la CAPACIDAD DE ABSTRACCIÓN) (favoreciendo al sentido práctico y aprendizaje de códigos)</i>	<i>Aprehensión de la lectoescritura</i>	<i>Superación del egocentrismo</i>
	<i>Mayor coordinación y precisión</i>	<i>Superación del animismo y los rasgos mágicos</i>		<i>Cooperativismo</i>
	<i>Desarrollo neurológico (Aumento de habilidades psicomotrices)</i>	<i>Interés por ampliar conocimientos (ve relaciones entre los objetos)</i>		<i>Apreciación de la amistad (Grupos homogéneos en sexo y edad)</i>
	<i>Estructuración del espacio y del tiempo</i>	<i>Interiorización de normas y preceptos</i>		<i>Desarrollo de la autoestima</i>

Tabla 6. Desarrollo físico e intelectual de un niño o niña de 8 a 10 años.

En la tabla 5, podemos observar que los jóvenes de entre 6 a 8 años tal como comenta Palacios:

Comienzan a comprender la esencia del ser humano tanto físicamente como mentalmente, puesto que son capaces de dotar valor al cuerpo humano y de tener mayor precisión en sus movimientos y del mismo modo expresan sus necesidades a través del lenguaje verbal, pero sin dejar de lado la percepción sensorial, imitando en ocasiones las conductas de otros (Palacios, 2006, p.36).

Algunos científicos como Begley, provenientes del campo de la neurobiología, afirman que son las experiencias tempranas las que:

Contribuyen a la formación de los circuitos cerebrales, y que las experiencias sensoriales son fundamentales en la conformación de las estructuras del pensamiento, coinciden además en afirmar que es en la edad temprana cuando se encuentran abiertas las llamadas ventanas de oportunidad —denominadas también periodos críticos, durante los cuales, la experiencia que se da en la interacción con el medio, deja su huella en la mente humana—, donde la aportación apropiada permite la integración de redes neuronales que serán definitivas para el desarrollo posterior (Begley, 1996).

En cuanto al arte, se nota una mayor comprensión de aquello que ven y lo describen a través de sus dibujos, pero a medida que avanza su desarrollo evolutivo, su interés por la abstracción se convierte en un sistema de comunicación a través del dibujo esquemático, que se vincula con la estructuración del espacio y del tiempo. Además, su necesidad por conectar con el mundo y con la escuela fortalece lazos, que con ayuda de adultos dotaría de un valor mayor de las creaciones artísticas y los espacios museísticos.

A pesar de que comienzan a entender las cosas de forma lógica y abandonan los rasgos mágicos (como pensar que un objeto inmóvil tiene vida) están abiertos a cualquier alternativa, pero interiorizando las normas de los adultos, en cuyo caso tendría un efecto en la posibilidad o no de formar parte en obras artísticas de carácter participativo.

Esta mentalidad nos lleva a pensar que la edad de 8 a 10 años está en la etapa en donde el lenguaje verbal tiene una relación directa con el metalenguaje, también usado por personas de edad infantil entre 2 a 7 años. Lo que queremos decir es que, aun habiendo desarrollado capacidades neurológicas mayores a niños y niñas de 6 años, siguen en conexión con una mentalidad intuitiva y en la que el valor del juego no desaparece. Por lo general, no dejan de lado la experimentación sensorial hasta los 9 años, en donde el realismo absoluto se hace con ellos dejando conceptos como abstracción.

Del mismo modo, tenemos muy en cuenta que la capacidad comunicativa de jóvenes de entre 7 a 9 años se amplía con respecto a edades más jóvenes en el terreno del lenguaje verbal, pero tal y como Gardner plantea, no es la única alternativa de comunicación, pues su teoría de las inteligencias múltiples:

Contempla el desarrollo de los niños y las niñas en relación a siete dominios de la inteligencia (musical, lingüística, lógico-matemática, espacial, corporal, cinestésica, interpersonal e intrapersonal) que ha permitido ampliar y diversificar las nociones tradicionales de inteligencia basadas en dos supuestos fundamentales: que la cognición humana es unitaria y que es posible describir a los individuos como poseedores de una inteligencia única y cuantificable (Gardner, 1993).

Los resultados de los estudios de Howard Gardner concluían que todos los niños y niñas tenían todo el conjunto de inteligencias, aunque los intereses particulares de cada uno dirigen más hacia una inteligencia que a otras, diversificando los estilos cognitivos a un terreno personal de cada individuo. “Así, por ejemplo, mientras que algunos niños interactúan con el entorno fundamentalmente a través del lenguaje verbal, otros lo hacen mayormente a través de lo visual, del espacio o de las relaciones sociales” (Giráldez, 2009, p. 18).

Entendiendo el concepto de inteligencia múltiple observamos que no sólo es importante trabajar con jóvenes de estas edades por su comprensión hacia lo que sienten, sino que su interés por el entorno a través del ámbito, visual, espacial y puede que también social sea mayor que el del lenguaje verbal. De este modo, concretamos que el metalenguaje en el que nos vamos a ceñir en este primer grupo está compuesto por el valor de la maduración de edades entre 7 a 9 y su interés artístico personal. Todo ello desde el plano de la interacción lingüística e intuitiva de las prácticas experimentales de la mente creativa de los niños y niñas de estas edades.

Algunas características de las personas con discapacidad visual

Junto con el análisis de la experiencia en jóvenes, otro aspecto fundamental en este estudio será indagar acerca de la interacción lingüística de los sentidos cuando se carece o se ve disminuido alguno de ellos y nos preguntamos ¿Qué clase de mecanismos o metalenguajes utilizaría una persona con discapacidad visual para entender el arte mediante sus otros sentidos? ¿Es posible que sientan las cosas de otro modo transversal a las personas con la visión intacta? Antes de centrarnos en estas preguntas hay que explicar que en este estudio vamos a concebir dos tipos de colectivos, aquellos que tienen una ceguera total y los que tienen una ceguera parcial.

Sabemos que tanto la discapacidad visual como la ceguera son alteraciones del propio sentido de la vista, pero es necesario saber cuál es la significación y diferencia entre la discapacidad visual y ceguera. Para ello, indagamos en el terreno de la salud, y tal y como la OMS describe existen diferentes categorías de discapacidad visual y ceguera, que podemos observar en la siguiente tabla.

Categoría	Agudeza visual lejana (AV)	Agudeza visual lejana
	AV menor a:	AV igual o mayor a:
0: discapacidad visual leve o sin discapacidad	No aplica	6/18 (metros)
		3/10 (0.3)
		20/60 (pies)
1: discapacidad visual moderada	6/18(metros)	6/60 (metros)
	3/10 (0.3)	1/10 (0.1)
	20/60(pies)	20/200 (pies)
2: discapacidad visual severa	6/60 (metros)	3/60 (metros)
	1/10 (0.1)	1/20 (0.05)
	20/200 (pies)	20/400 (pies)
3: ceguera	3/60 (metros)	1/60 (cuenta dedos a 1 metro)
	1/20 (0.05)	1/50 (0.02)
	20/400 (pies)	5/ 300 (20/1200)

4: ceguera	1/60 (cuenta dedos a 1 metro) 1/50 (0.02) 5/ 300 (20/1200)	percepción de la luz
5: ceguera	No percepción de la luz	Indeterminado y no especificado

Tabla 7. Elaboración propia a partir del documento "Categorías de discapacidad visual OMS".

En este proyecto tendremos una especial consideración con el colectivo de ceguera muy graves (de 3º, 4º y 5º grado), aunque cabe destacar que introducimos también a personas con discapacidad visual tales como la degeneración macular y glaucoma, que poco a poco van perdiendo la visión y algunos de ellos han llegado o llegaran a culminar en una ceguera grave. Por, lo que algunos de ellos tienen una discapacidad visual de nacimiento y otros una discapacidad adquirida y que, en el tiempo, va aumentando. Podemos afirmar que estas diferencias entre ellos reflejarán en opiniones muy variadas, ya que no es lo mismo haber visto algo en un pasado, ir perdiendo la vista o no haberlo visto nunca.

Una de las características comunes entre las personas de baja visión, es que tienen muchos métodos de adaptación en cuanto a sus propios sistemas de comunicación para una mayor integración en la sociedad a través de sistemas tiflotécnicos o mecanismos de lectura como el braille. Podemos destacar por ello que gran parte de su metalenguaje tiene que ver con el sentido del tacto, no sólo concibiendo el tacto como una forma de tocar cosas sino extendiéndola a una forma de percibir el entorno (como explicaremos más adelante) a base de tecnologías propias para personas con discapacidad visual, sean: bastones, perros guía, formas de lectura o escucha como las audioguías para su adaptación o accesibilidad. Pero aun

teniendo este material ¿En qué se distingue el desarrollo cognitivo de personas con discapacidad visual en comparación con personas videntes?

Ochaita et al. (1985) han indagado acerca del desarrollo cognitivo en personas con ceguera y discapacidad visual, y mencionan a las tareas de seriación. Llamamos tareas de seriación a aquellas que tienen como objetivo ordenar elementos iguales en lo cualitativo pero que se diferencian en lo cuantitativo. Tras diversas investigaciones con personas invidentes acerca de este tema se muestra que los ciegos son incapaces de realizar tareas de seriación hasta el final del periodo de operaciones concretas que planteaba de Piaget (Piaget, 1980).

Según la teoría de las funciones cognitivas de Piaget se apreciaban tres parámetros que mostraran el desarrollo o problemas de adaptación de niños y niñas (en este caso lo derivaremos a las personas con discapacidad visual), que son las siguientes (Piaget, 1981):

1. La adaptación de un organismo a su ambiente durante el crecimiento, junto con las interacciones y autorregulaciones que caracterizan el desarrollo del “sistema epigenético”.
2. La adaptación de la inteligencia en el curso de la construcción de sus propias estructuras, que depende tanto de las progresivas coordinaciones internas como de la información adquirida mediante la experiencia.
3. El establecimiento de relaciones cognitivas o, más en general, de relaciones epistemológicas, que no consisten en una mera copia de objetos externos, ni en un simple despliegue de estructuras preestablecidas dentro del sujeto, sino que implican más bien una serie

de estructuras construidas progresivamente por medio de una interacción continua entre sujeto y el mundo exterior.

Conociendo esta teoría, podríamos decir que, a niveles prácticos, la propia anulación del sentido de la vista no ayudaría a crear una facilidad de resolución en las tareas de seriación y más si son personas no escolarizadas (cosa que no tiene que ver con nuestro grupo de personas a entrevistar), ya que su percepción táctil debe extraer todos los datos de la distribución del material a seriar. Ejemplificándolo de alguna manera el hecho de la distribución del material, no es lo mismo ver o mirar un grupo de varillas encima de la mesa y contarlos con las manos, que NO ver las varillas e intuirlo todo con los dedos.

Clasificar los objetos sin una medida de visión se hace más complicado, podríamos decir que los factores perceptivos de una persona con visión no son compatibles a una percepción totalmente táctil como los ciegos, ya que no tienen una idea de comprensión imaginada, su percepción está fragmentada, por lo que ya sería un problema dentro del sistema museístico y el entendimiento de obras de arte. Este problema es sobre todo más evidente en las personas ciegas de nacimiento, ya que nunca han tenido la oportunidad de tener una experiencia visual (Rosa et al., 1988).

Aun así, Bruner y Kenney señalan que a través de la mediación verbal este tipo de actividades de seriación y clasificación múltiple se resuelven de un modo operatorio (Bruner & Kenney, 1980). Este apoyo permite a las personas invidentes a aprender a realizar ejercicios de carácter manipulativo unido a las peculiaridades del sentido táctil y la necesidad de carga de memoria que implica esta tarea cuando la información es recogida de forma secuencial y discreta. De algún modo podríamos trasladar los problemas de clasificación múltiple a las audioguías (son la mediación verbal) de los museos que realizan un recorrido por el espacio, que ya es

conocido para los visitantes (el reconocimiento de un espacio requiere una carga de memoria, que involucra al uso sensorial, del sentido táctil, la memoria y de la mediación verbal) ¿Qué peculiaridades contiene el uso y la relación de ese metalenguaje medido por estos 3 factores?

Focalizando primero sobre el sentido táctil o háptico, hemos recogido en investigaciones realizadas con personas videntes con los ojos tapados y personas invidentes. Las investigaciones desarrolladas por Susana Millar (Millar, 1976), O'Connor y Hermelin (Hermelin et al., 1975) y Marmor y Zabhack en 1976, ya mostraron que la capacidad resolutive tanto de ciegos como videntes era muy similar en cuanto a la representación mental y espacial de imágenes conocidas de forma táctil, descubriendo a su vez la existencia de un código háptico que almacenaba la información de la memoria a corto plazo de las personas. Choca observar la similitud del grupo de personas de edad primaria en como la habilidad de la vista y el tacto interfiere también en las personas ciegas escolarizadas de los 6 a 12 años, ya que la exploración táctil a través de movimientos autodirigidos aumenta cuanto mayor se hace un niño con un mayor el reconocimiento de su entorno y sus objetos. Por lo que la educación de la vista y tacto están muy interrelacionados en las primeras edades evolutivas, aunque percibiendo un desarrollo más lento en el segundo sentido (Rosa et al., 1988).

No sucede lo mismo en personas de edad más madura, ya que los niños y niñas que pueden ver poco a poco van abandonando el terreno táctil dejándolo en un segundo plano, aunque ello no conlleva un desarrollo de éste. Es en este momento, en donde el sentido táctil se vuelve individual, no dependiendo de lo visual, convirtiéndose en un sentido más desarrollado que denominaremos háptica. La percepción háptica se distingue por suministrar información de los lugares u objetos que tenemos

alrededor nuestro, como su textura, rugosidad, temperatura, etc. que no puede percibirse a través de otras modalidades sensoriales (Ballesteros, 1993). Es una ampliación perceptiva del sentido del tacto, en el que se ven involucrados otros de los sentidos ya mencionados, como son todos los sentidos internos: Nocicepción, Equilibriocepción y Propiocepción, también la Termorrecepción y el sentido del yo ajeno.

Aportaciones de investigadores en la materia invidente en “*The World of Touch*” de Katz (2013), Revesz y Gibson definían los procesos táctiles y cinestésicos en muchas de sus investigaciones, determinando que había que tener en cuenta muchos puntos en la exploración táctil, como son: la importancia de la actividad voluntaria del cuerpo y el movimiento (destacar las propiedades del tacto activo), la capacidad del tacto para procesar dimensiones estímulares como la temperatura, peso, etc. y el reconocimiento del tacto a través de movimientos exploratorios que puedan codificar información útil.

Estas aportaciones llegaban a resolver el conflicto de que el sentido táctil no se quedara como un sentido secundario con respecto a lo visual, ni tampoco querían sustituirlo. Tal y como plantean Bach & Rita Bach, “No se trata aquí la investigación sobre sistemas de sustitución sensorial cuyo objetivo principal ha consistido en proporcionar a sujetos invidentes información “visual” haciendo uso de la piel y de sus receptores cutáneos como sistema receptor” (Bach & Rita, 1972, pág. 208).

De algún modo y observando todos los datos, nos podemos dar cuenta, de que este segundo grupo con el que vamos a trabajar es bastante complejo en la medida en que su metalenguaje está conformado por un sistema metodológico totalmente háptico, pero que sin el desarrollo de la mediación oral puede ser muy difícil de comprender.

Dicho esto, debemos entender que gran parte del lenguaje artístico es visual, por lo que debemos de buscar la forma de integrar su metalenguaje en el sistema artístico a través de la adaptabilidad de las obras y no de una accesibilidad, ya que su relación con el arte no es la misma que la de las personas videntes, que eso no quita que sea algo negativo. Es más, podríamos decir que es un buen momento para potenciar la sensorialidad no visual en el panorama artístico y aceptar que la valoración creativa del artista será juzgada de forma individual, admitiendo que la capacidad sensorial de cada espectador adquiere los conocimientos de forma diversa y que el gusto o interés de cada obra será diferente.

Algunas características de las personas con discapacidad auditiva

El último colectivo con el que vamos a trabajar va a ser el de las personas con discapacidad auditiva. Al igual que las personas con discapacidad visual, las personas con hipoacusia o pérdida de audición se clasifican entre aquellos que nunca escucharon y los que sí. Además, tienen su propia clasificación por su mayor o menor pérdida de audición, desarrollada también por la OMS, como veremos en la siguiente tabla.

Categoría	Agudeza menor a:	Agudeza auditiva igual o mayor a:
0: sin discapacidad	<i>No aplica</i>	<i>Inferior o igual a 20dB</i>
1: discapacidad auditiva leve	<i>20dB</i>	<i>21dB a 40dB</i>

2: discapacidad auditiva moderada 40dB	41dB a 70dB
	1° Grado
	41dB a 55dB
	2° grado
	56dB a 70db
3: discapacidad auditiva severa 70dB	71dB a 80dB
	1° Grado
	71dB a 80dB
	2° grado
	81dB a 90 dB
4: discapacidad auditiva profunda 90dB	91dB a 119 dB

Tabla 8. Elaboración propia a partir del documento "Grados de discapacidad visual OMS".

Mostramos en esta tabla los diferentes niveles de discapacidad auditiva, que bien es considerada una discapacidad que no ayuda a la realización de acciones de la vida diaria una vez que las personas llegan a alcanzar una discapacidad o ya sordera auditiva moderada. En este proyecto trataremos sobre todo con esos colectivos, pero más vinculados a casos extremos como la sordera severa o profunda, que atacan directamente a problemas de desarrollo en el lenguaje.

Hay que entender que son grupos en grave riesgo de exclusión, no únicamente en el entorno museístico, sino también en los que aceres del día a día, ya que son un colectivo con dificultades adaptativas a los medios por su falta de lenguaje. Su concepción a través del mundo no está bien concebida, ya que hoy en día se conoce a toda persona como no

comunicativa y a veces se les compara como personas con discapacidad intelectual.

Como bien comenta Massone (Massone, 1990) “existe una despatologización de la persona sorda, ya que en muchas ocasiones la persona sorda es considerada como miembro de una comunidad lingüística minoritaria y marginada, que posee una lengua propia y características socio-culturales propias.” En palabras de Behares:

Una persona sorda es aquella que, por tener un déficit de audición, presenta una diferencia con respecto a lo estándar esperado y, por lo tanto, debe construir una identidad en términos de esa diferencia para integrarse a la sociedad y a la cultura en que le ha tocado nacer (Behares 1991, p.3).

Tal y como comenta la explicación de persona sorda de Behares, es un colectivo que debe amoldarse a las necesidades de las personas oyentes, esto ha traído consigo problemas lingüísticos y de cognición a discapacidades de audición graves. La no integración en el sistema educativo de las personas con discapacidad auditiva ha generado un rechazo personal del propio grupo hacia la sociedad. El caso de los sordos se revela como un problema atípico para la educación. Además de enfrentar a la escuela con la existencia de las diferencias, de otras formas y procesos de identidad, de lenguaje y de cognición, sugiere la necesidad de profundos y radicales cambios en la ideología y en las arquitecturas educativas (Skliar, 1998).

Estamos ante un grupo en donde la comunicación no es auditiva y oral como todas las personas oyentes, nos mostramos ante un colectivo que traslada la perspectiva oyente a una comunicación visual y gestual, en donde la comprensión didáctica y comunicativa es silenciosa y atenta a

través de los ojos y la llamada lengua de signos, por lo que su percepción es inusual a los oyentes. Al igual que las personas con discapacidad visual, las personas sordas se ven afectadas por la falta de un sentido, por lo que su percepción está fragmentada. Pero ¿Qué conlleva sentir las cosas de este modo? ¿Demuestran al igual que las personas ciegas un desarrollo en otros sentidos?

La falta de audición potencia la adquisición de la lengua de signos como sistema de comunicación y conlleva el entendimiento de la lengua de un lugar determinado como puede ser España y también la traducción gestual de la misma con la lengua de signos. Esta lengua no es universal, a pesar de ello si es cierto que se puede considerar como un mecanismo de lenguaje o metalenguaje propio de la comunidad de personas sordas, es más, en América Latina la lengua de signos se le otorga el nombre de Lenguaje de Señas. Se sabe que en España existen dos formas de expresión gestual, la lengua de signos española y también catalana.

Podríamos decir que este sistema de comunicación es bastante tardío, pues su aparición de la educación sistemática a personas sordas comenzó en el siglo XVI por Ponce de León. Su estrategia educativa pasaba en un principio por una simple lámina donde aparecía dibujada la palma de una mano izquierda, representando el alfabeto manual, figurando en cada una de sus articulaciones una letra distinta del alfabeto, organizadas según su orden ordinario.

No utilizaba señas, sino un alfabeto manual simbólico, eso sí, de elaboración propia, pero que nada tenía que ver con un lenguaje en el sentido estricto, ya que con el mismo se limitaba a la pura transcripción de las letras que conforman las palabras (Gascón, 2003). Era un sistema que comenzaba con la escritura e intentaba hacer que el alumno o alumna

comprendiera su significado a través de su imagen, que luego se complementaba con la expresión e interpretación labial.



Figura 62. Alfabeto manual (tomado de Bonet, 1620).

Posterior a Ponce de León, en 1620, Juan Pablo Bonet escribió un manual con el nombre de “Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos” (Bonet, 1930), que según muchos fue el plagio de las investigaciones de Ponce de León, Aunque cabe decir que Bonet era contrario a la interpretación labial y tampoco de una enseñanza a través de señas, postulaba la necesidad de enseñarles directamente a escribir.

A lo largo de la historia muchos otros intelectuales quisieron dar sus aportaciones ante la necesidad de la comprensión hacia personas sordas y fue en ese camino donde:

La educación a sordos y el uso de la lengua de signos tuvo muchos altibajos por sus diferentes formas de enseñanza según el lugar donde procedía, por lo que la evolución real de la educación comunicativa entre sordos y oyentes fue bastante posterior. Se sabe que, durante el siglo XIX, la educación de personas sordas fue mayor excluyendo a profesores sordos y estableciendo pautas en el habla con su profesionalización instructiva, sobre todo en las escuelas europeas (Gámez et al., 2012).

En Estados Unidos por el contrario mantenían la influencia de los docentes Laurent Clercy Thomas H. Gallaudet, quienes fundaron la primera escuela de sordos en ese país usando el modelo de L'Épée (Oviedo, 2006).

En ese momento, había dos tendencias en la educación de las personas con discapacidad auditiva: una representada por la obra del francés Abad Michel de L'Épée, que defendía una educación basada en la lengua de signos, conocida como el método francés y la otra representada por el alemán Samuel Heinicke (1727-1790, fundador de las primeras escuelas para sordos en Alemania) quien planteaba como objetivo fundamental enseñar el habla, de modo que la alumna o alumno sordo pudiera integrarse en la sociedad oyente (Gámez et al., 2012).

En el año 1880 se celebró el “II Congreso Internacional de Maestros de Sordomudos”, en el que dictaminaron que:

El uso de la lengua de signos no era efectivo y fue eliminada, lo que conllevó un retraso para la población sorda e interesándose otra vez mucho más en el lenguaje de la palabra y la escucha. Se mantuvo una posición totalmente Oralista hasta los años 60, aunque la comunidad sorda seguía rigiéndose por una comunicación a través de la lengua de signos. Observamos de este modo, que, aun comprometiendo a la sociedad a un lenguaje verbal, este colectivo no abandonó su sistema viso gestual (Gámez & Caceres, 2012, p.234).

La percepción sensorial de los sordos está comprometida por el metalenguaje comunicativo de su propia comunidad sorda, pero ¿es posible extender su percepción a la sociedad generalizada por medio del arte? Sabemos que una de las cuestiones que más preocupa a los profesionales que trabajan con la comunidad sorda es el vínculo que se puede desarrollar

en las relaciones socioafectivas de esta comunidad con el exterior y su grado de aceptación. Cambra (Cambra, 2005) explica que dadas las observaciones al conjunto de personas sordas escolarizadas y su comportamiento con compañeros oyentes aceptándoles en el aula ordinaria.

Estudios anteriores realizados con personas sordas demuestran que escolarizar a un alumno o a una alumna con déficit auditivo en el aula ordinaria no es garantía suficiente del éxito de la integración (Ladd et al., 1984), sino que la inclusión de una persona sorda en el aula será un éxito si se da la colaboración entre los profesores y los estudiantes, de manera que el alumnado sordo se sienta partícipe de todas las actividades de la clase y de la dinámica de la escuela (Marschark et al., 2002).

Una cuestión importante para la integración de este colectivo es el estudio de su percepción, por ello es interesante destacar el trabajo de Furnham y Lane (Furnham & Lane, 1984), que muestra que las personas sordas tienen una percepción de la sordera más negativa que las personas oyentes, e incluso la percepción de los oyentes es vista por las personas sordas como más negativa de lo que realmente es.

Por ello, es imprescindible destacar que la integración de alumnado sordo en el ámbito educativo y puede que también artístico deba conllevar una aprehensión del colectivo en cuestión aun sabiendo que puedan tener dificultades académicas y educativas. Es necesario plantear y fomentar programas de inserción a través de la interacción social y recíproca entre personas tanto sordas como oyentes. Al igual, que la actitud tanto de profesores, guías en museos, orientadores, etc. debe ser abierta y tener consideración la percepción viso gestual manteniendo actitudes positivas hacia las personas con déficit auditivo (Power et al., 2002, p.232), e incorporando progresivamente estrategias comunicativas favorables en relación con sus necesidades mejorando su percepción (Power, 1990).

Concluyendo, sabemos que de todas formas e incluso planteando situaciones que mejoren la comunicación con personas sordas, hay que aceptar que los sentidos de las personas sordas se caracterizan por el sentido visual en gran medida, pero que la percepción personal hacia sentidos como el sentido de la palabra, el sentido del yo ajeno y en de los pensamientos ajenos tienen un desarrollo menor que debe potenciarse con la confianza entre individuos y su comportamiento socioafectivo, lo que debe ser un punto en cuestión en el arte, haciendo mella en actividades colaborativas, participativas o interactivas en donde el metalenguaje viso-gestual este presente.

Apreciaciones de los artistas

Además de los tres grupos en riesgo de exclusión, trabajamos con un cuarto grupo que no tiene nada que ver con la perspectiva del espectador, ni con los grupos en riesgo de exclusión. Queremos incidir en el planteamiento de la mirada del creador de obras, con objeto de entender en qué punto se encuentran las distintas dinámicas en terreno de accesibilidad tras apuntar en el Capítulo 2 del marco teórico, la perspectiva de la mentalidad individualista del artista contemporáneo. Del mismo modo, queremos intentar darles cabida en un proyecto sobre la adaptabilidad concibiendo la perspectiva del público con el que van a tener que participar.

Los artistas son el grupo que se caracteriza por mantener una relación con los espectadores, en este caso los grupos en riesgo de exclusión. Echando un vistazo a la perspectiva del arte moderno y más aún del arte contemporáneo en cuanto a los sentidos (explicado en el capítulo 2), observamos que el vínculo que existe entre el creador y el espectador evoluciona en muchos sentidos. Las nuevas tecnologías y nuevos códigos

artísticos como la *performance* o el *happening* hacen que artistas interactúen con los espectadores a modo de participantes activos. La fotografía, la animación y el cine crean diálogos comunes que hacen reflexionar al espectador y hasta obras contemporáneas como las ya mencionadas obras de Robert Smithson se convierten en obras que deben de ser registradas por video o fotografía, ya que se agarran a conceptos vinculados a la desaparición, al arte efímero.

Todo ello, cuestiona si los artistas del siglo XXI entienden todas estas dinámicas del pasado, y si hoy día y a merced de la adaptabilidad de espacios artísticos, si fueran capaces de hacer de sus obras, objetos que con el tiempo pudieran terminar desapareciendo en manos de los grupos en riesgo de exclusión. Este grupo plantea una polémica que, hoy en día, cuestiona el método por el cual estos artistas serían capaces de hacer entender su obra a los grupos en riesgo de exclusión y cómo abarcarían dicha problemática ¿Dejarían que sus obras pudieran ser tocadas? ¿El metalenguaje de este grupo se puede adaptar a los grupos en riesgo de exclusión? ¿Cuán importante es la accesibilidad de sus obras al estar expuestas?

Las preguntas que se desarrollan para estos artistas pretender ser una evidencia de cómo ven el panorama de accesibilidad, si el individualismo del artista y de su obra sigue siendo prioritario, y queremos saber si su metalenguaje es verdaderamente para el público genérico o sólo son aquellas personas dentro del mundo del arte las que llegan a ser prioritarias a este grupo. Para responder a todo ello, realizaremos entrevistas a docentes y artistas de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, que expondrán sus ideas acerca del interés por la sensorialidad de sus obras.

Habiendo profundizado de forma teórica en las características propias de cada uno de los grupos con los que vamos a trabajar, ahora sí podemos decir que el metalenguaje o lenguaje que vayamos a utilizar

dependerá del modo de comunicación de todos estos colectivos, para no crear ningún ruido entre el sujeto emisor y receptor. Para ello, haber conocido las herramientas de uso de cada uno de los grupos ha sido más que indispensable, pues entendemos que la comprensión de la obra artística dependerá tanto del entendimiento de los individuos como del propio medio comunicativo. Dicho de otra manera, debemos buscar el nexo entre la obra de arte y la adaptabilidad de este para las personas en riesgo de exclusión museística.

Encontrar un sistema de comunicación adaptativo a estos tres colectivos no va a ser nada fácil, ya que a resumidas cuentas nos encontramos con un primer grupo de mentalidad intuitiva y en plena fase de conocimiento artístico, con el segundo grupo que parte de un metalenguaje totalmente háptico por la falta de visión, y por el contrario el tercer grupo parte de un metalenguaje con necesidades visuales por la falta de escucha. Mencionando Merleau Ponty, uno de los existencialistas franceses a los que ya hemos hecho alusión, observamos que, en su libro de *La fenomenología de la percepción*, encontramos un concepto del cuerpo y la percepción distinto a lo que solemos contemplar en el día a día, citando en sus propias palabras:

Nuestra percepción termina en los objetos, y el objeto, una vez constituido, se presenta como la razón de todas las experiencias que de él hemos tenido o que podremos tener. Por ejemplo, veo la casa vecina bajo cierto ángulo, se la vería de otra manera desde la orilla derecha del Sena, de otra manera desde el interior, de otra manera todavía desde un avión; la casa misma no es ninguna de estas apariciones, es, como decía Leibniz, el geometral de estas perspectivas y de todas las perspectivas posibles, es decir, el término sin perspectiva de donde se las puede derivar a todas es la

casa vista desde ninguna parte. Pero ¿qué quieren decir estas palabras? Ver, ¿no es siempre ver desde alguna parte? Decir que la casa misma no es vista de ninguna parte, ¿no es lo mismo que decir que es invisible? Sin embargo, cuando digo que veo la casa con mis ojos, ciertamente no digo nada de objetable: no entiendo que mi retina y cristalino, que mis ojos como órganos materiales funcionan y me la hacen ver: interrogándome sólo a mí mismo, no sé nada de ello. Lo que quiero expresar es una determinada manera de llegar al objeto, la “mirada”, que es tan indudable como mi propio pensamiento, directamente conocida por mí. Nos es menester comprender cómo la visión se hace desde alguna parte sin estar encerrada en su perspectiva (Merleau-Ponty, 1957 p.120).

Comprendemos a través de dichas palabras que la percepción de los diferentes grupos será distinta y por lo que siempre tendrán puntos que no estén en común, pues la perspectiva de la “mirada” siempre es cambiante por el individualismo propio de la persona y más de su aprehender ante la vida, su percepción sensorial. A pesar de ello, concebimos que las distintas perspectivas nutran la forma de una mirada sensorial global y que la adaptabilidad sea el medio que pudiera crear una estrecha relación entre los diferentes grupos.

Aunque debemos de tener en cuenta que el Arte, no siempre será del gusto de todos, por lo que, aun indagando en sus propios medios comunicativos, el rechazo o no aprecio a las obras puede ser posible. Será más que imprescindible encontrar la línea entre la explicación y el entendimiento estructural de la consideración artística de las diversas obras. Al igual, que la comprensión del objeto artístico a través de los sentidos no sea realmente un requerimiento por parte de los individuos, sino su interés

por la participación física en este campo introducido dentro de la cultura, que tanto interés puede suscitar.

Tal y como plantea Vasily Sesemann en sus escritos de *La Estética*: Si la belleza es un valor determinado, que incluye obras de arte o de la naturaleza y los fenómenos de la vida humana, entonces no depende sólo de la naturaleza del objeto, sino también del sujeto, el cual, al ser consciente del objeto, siente y reconoce su belleza (Sezemann, 1970, p.31).

Al considerar la belleza estética, nos encontramos con la creencia de que la belleza es puramente subjetiva, o como dice un refrán popular “Sobre gustos no hay nada escrito”. Hacer de la belleza algo objetivo sólo podrá hacerse en la medida en la que sea planteada por términos o métodos experimentales, experienciales, científicos, artísticos y que además sean independientes del sujeto (Jonkus, 2014).

Fase 2: Guion, categorización y realización de las entrevistas

Buscar el nexo entre las obras de arte de los artistas y la adaptabilidad de éstas para la incorporación en el mundo del arte de la percepción de los grupos en riesgo de exclusión, nos obliga a entender estos colectivos por medio de entrevistas. Utilizamos las entrevistas como método de investigación para entender de cerca percepciones personales acerca de la sensorialidad en el mundo del arte, la accesibilidad-adaptabilidad y concretando sobre todo, las experiencias de los grupos en riesgo de exclusión con los que trabajamos, aunque sin dejar de lado la mirada del artista.

Lo que se pretende es conocer las distintas perspectivas de los sujetos, pero de forma individual, focalizando en sus vivencias personales. Por ello, el diseño de estas entrevistas será mediante un sistema cualitativo, este tipo de entrevista es una forma específica de conversación en la que se generará conocimiento mediante la interacción entre un entrevistador y un entrevistado. El entrevistador que en este caso es la investigadora del tema que plantea una entrevista semiestructurada para poder comprender la experiencia artística y sensorialidades de la propia perspectiva de los sujetos (Kvale, 2011).

Fase 2.1. Cuestiones ético-metodológicas

Al empezar una investigación cualitativa y sobre todo, antes de realizar cualquier intervención a participantes, es necesario actuar como informantes de lo que vaya a ocurrir en el estudio, ya que cualquier cosa que suceda o cualquier pregunta de las entrevistas puede perjudicar a la persona entrevistada en su aspecto personal. Es necesario tener en cuenta las cuestiones que se les van a realizar y que garantizar el respeto hacia su propia integridad física y emocional, además de tocar otros aspectos relacionados directamente con la ética de la investigación. Algunos de esos aspectos ético-metodológicos están descritos por la American Psychological Association (2010) y hemos usado los siguientes:

- **Consentimiento informado para la investigación**

Precediendo a las preguntas, se incluía un apartado que la entrevistadora leía antes de iniciar la conversación. Este texto informaba de la entrevista y de la manera en la que se iban a tratar estos datos. La información que se solicitaba podía considerarse sensible, indagaba en la vida de personas que habían podido sufrir discriminación por su condición y, en algunos casos, hablar de sus problemas de visión podía traer a la memoria episodios desagradables para la persona.

Por esa razón, en el inicio de la entrevista se dejaba claro que, existía la posibilidad de parar en cualquier momento y de negar la respuesta para cualquier pregunta planteada. “Crear un clima de confianza donde las personas entrevistadas sienten que guardan control sobre la investigación ayuda a obtener datos más precisos y relevantes” (Wengraf. 2001, p. 50). A continuación, observamos el texto de consentimiento informado, que se le leía a cada uno de los participantes de este proyecto:

Buenos días/tardes. Mi nombre es Arantza y como hablamos, estoy haciendo un doctorado sobre metodologías artísticas para personas con discapacidades visuales. Mi objetivo es investigar la experiencia artística de las personas con esa condición, tratar de llegar a diferentes conclusiones a través de mi investigación: cómo se vive y siente un museo con discapacidad visual, la experiencia del arte en este tipo de discapacidades, etc. Y además, también quiero entender qué implicaciones puede tener todo lo que consiga concluir en mi investigación sobre mi trabajo como artista.

Por eso, te voy a hacer unas preguntas sobre distintos temas pero relacionados con lo que hemos hablado.

Es importante que sepas que la información aquí recogida va a ser grabada para que yo la pueda analizar en casa y que el uso que le voy a dar va a ser siempre dentro de un contexto académico y preservando el anonimato siempre que lo desees.

Además, durante esta entrevista voy a ir haciéndote las preguntas pero puedes en cualquier momento expresar tus sentimientos u opiniones sobre la pregunta formulada. ¿Estás de acuerdo?

Si son niños se da el consentimiento informado con la presencia de madres o padres. En ningún caso de las entrevistas se desvelarían los datos personales de aquellas personas entrevistadas, ni nombres ni apellidos. En el texto anteriormente presentado también se argumentaban todos y cada uno de los objetivos de la entrevista y que en cualquier caso los datos personales de cada uno de los participantes sólo se iban a usar para una investigación académica y se explicaba que en caso de quererlo o exigirlo por algún participante, se guardarían sus datos personales. Estos textos se leían en voz alta para dar el consentimiento no sólo de realizar una entrevista semiestructurada, sino también de poder grabar la conversación, siendo así posteriormente, la información de la grabación guardada, archivada y transcrita para que pudiese ser analizada pertinentemente en la investigación.

Fase 2.2. Categorización de las entrevistas

Este enfoque de investigación cualitativa nos va a permitir desarrollar una sensibilidad que relacione al entrevistador y entrevistado intentando captar las experiencias y los significados vividos del mundo cotidiano de los sujetos. Las entrevistas permiten a los sujetos expresar su situación desde su propia perspectiva y en sus propias palabras. En nuestro caso, queremos poder entender la perspectiva artística desde la mirada de personas ciegas, personas sordas y jóvenes en el mundo del arte.

Como entrevistadora mi papel fundamental se basa en poder interpretar aquello que están expresando, siendo necesario escuchar las descripciones explícitas de los entrevistados y los significados expresados, tratar de formular el mensaje implícito y pudiendo obtener una confirmación o negación inmediata de la interpretación de lo que el entrevistado está diciendo (Kvale, 2011). Este planteamiento requiere un diseño abierto y flexible.

Esta caracterización metodológica es central y queda patente en la manufactura y trabajo práctico de la fase de análisis. Implica entonces el volver de adelante a atrás, e ir de lo más concreto a lo más abstracto, de las citas a las macrointerpretaciones, en un ir y venir que tiene que realizarse en forma programada y también emergente durante todo el proceso. Por lo mismo, si bien se describen ciertos pasos a seguir, el proceso analítico en sí es circular y bastante recursivo; de tal forma a trabajar desde las coherencias internas de las hablas recogidas –y las subjetividades presentes-, y no forzando la información a calzar con un marco de análisis que rigidiza el proceso y distorsione y extravíe la construcción de los resultados (Echeverría, 2005).

Debido a la estructuración del guion de nuestras entrevistas trabajamos con un análisis con categorías ya propuestas y definidas a priori. Tomamos esta opción siendo consecuentes a la revisión de nuestro problema en cuestión, fijando nuestra atención en nuestros objetivos y antecedentes teóricos. Usaremos un dispositivo de producción de información con un cierto nivel de estructuración, pues ya tenemos acotado nuestro rango de investigación: “La estimulación sensorial y la adaptabilidad de espacios museísticos”. Necesitamos definir elementos específicos para

sacar conclusiones acerca de los museos, pues existen estudios sobre accesibilidad, pero no sobre una adaptabilidad de espacios museísticos.

Por ello, para evitar sesgos y focalizaciones previas al tema, aplicaremos entrevistas más abiertas con análisis inductivos. Por ello, en este proyecto focalizamos diferentes apartados que están dispuestos en un principio por las siguientes categorías proyectadas a los grupos en riesgo de exclusión:

- El gusto por el arte o participación en él.

La primera categoría y para introducir a los participantes en las entrevistas comenzaremos con preguntas que nos hagan entender como los grupos en riesgo de exclusión museística conciben el mundo del arte. Generalmente, las entrevistas cualitativas intentan simplificar las cuestiones sin usar un lenguaje académico puesto que, una pregunta de investigación temática conceptualmente buena no tiene por qué ser una buena pregunta dinámica de entrevista. Las preguntas deben ser fáciles de entender y cortas, en nuestro caso el interés de esta categoría se focaliza en la pregunta ¿Qué es el arte? y cómo acceden a él.

- Estudio de las diferentes percepciones según el colectivo al que pertenezca y su afección diaria.

Entrevistar a sujetos en las que su percepción vital se ve afectada o apartada de espacios museísticos, conlleva estudiar ampliamente su afección en el día a día y rechazo en los museos, conlleva crear entrevistas en la que sus rasgos diferenciados sean entendidos, darse cuenta de la multitud de factores que hay en las particularidades debidas a sus percepciones diferenciadas unas de otras. Los datos adquiridos en esta parte de la entrevista son una suma de datos en relación con la Fase 1, que

corresponde a la Documentación de los participantes. Entendiendo de forma empírica y de primera mano la forma de concepción del mundo exterior y los metalenguajes de los participantes que varían según sus circunstancias.

- Su interés y visitas a los espacios museísticos e indicaciones sobre su adaptación.

La categoría 3 incide sobre la relación y el interés hacia los espacios museísticos de los participantes. Esta categoría conformada en dos partes quiere acercarse a la experiencia de estos espectadores-participantes al visitar museos. Una categoría compleja, ya que atañe a su propia forma de comprender el arte en total vinculación con las percepciones sensoriales explicadas en la categoría anterior, y que atañe a la vivencia en estos lugares y sus limitaciones personales.

- Especificaciones personales sobre el uso de sus sentidos y sus aportaciones dentro del ámbito museístico.

La cuarta categoría contempla la necesidad de comprensión de la entrevistadora y creadora de espacios adaptativos de la apreciación sensorial de los participantes en relación con sus necesidades museísticas. La entrevistadora interesada en explorar las actitudes de personas en riesgo de exclusión museística para empezar indaga sobre su percepción sensorial. Finalmente, realiza preguntas sobre las actitudes de las instituciones museísticas hacia sus propias percepciones sensoriales. Es una categoría que hace reflexionar al entrevistado, haciéndoles partícipes de una discusión en la que se les pide que hablen sobre lo que les gustaría sentir sensorialmente. Esta categoría hace énfasis en cuestiones que serán de gran utilidad para la creación de un espacio artístico adaptable.

- Su participación en experiencias del ámbito sensorial o interactivo. Aportaciones y sugerencias para el futuro del arte.

Terminamos la entrevista con una última pregunta que nos dará a entender cuál es el interés por la participación de los entrevistados en este proyecto en una exposición experimental y sensorial. Esta categoría responderá si el arte y los sentidos se ve reflejada en las respuestas de estas personas, ya que no sabemos cuál es la razón concreta de que hayan querido ser sujetos de investigación ¿Es por un gusto artístico? ¿Por ayudar a la causa de la accesibilidad o discapacidad? ¿Es porque las asociaciones o amigos les comentaron que había una actividad para participar? ¿Es por poder tocar obras artísticas de artistas? Esta pregunta nos resumirá en su próximo análisis cualitativo, cuál es el interés principal de los entrevistados.

Por el contrario, en los artistas emergen diferentes categorías a resolver: primero por ser creadores de obra y no tanto los espectadores. Segundo, es necesario describir sus impresiones ante la recepción de su obra personal, a través de sentidos que no tengan que ver con la visión y, tercero, su concepción ante términos como la accesibilidad. Este grupo se caracteriza por no ser un grupo en riesgo de exclusión sino aquellos que deben de tener en cuenta a estos grupos. Son personas que pertenecen a un campo de investigación que dominan el tema de conversación, en nuestro caso es el Arte. De este modo, las categorías de este grupo se dividen de la siguiente manera:

- La clase de artistas que son y consideraciones sobre su obra.

En su primera categoría, nos introducimos en el ámbito de control de los sujetos a entrevistar. Destacamos la presencia de una entrevistadora que se mueve en el mismo ámbito creativo, que ayudará al tema de conversación. En esta segunda categoría lo que se pretende es conocer las capacidades y conocimientos profesionales de los propios artistas, entender sus ámbitos artísticos, ya que serán datos útiles para propósitos diferentes en esta investigación y más aún para la parte práctica. El que el terreno conceptual y personal de los individuos, nos puede guiar en el entendimiento mutuo sobre el mundo del arte, es una manera de introducirles en un campo que ellos disfrutaban y que a la vez nos ayudará a proyectar las próximas categorías. Necesitamos entender de este grupo en qué situación se encuentra el mundo del arte, esta categoría es una suma al desarrollo del Capítulo 2, en que explicamos que los artistas contemporáneos, ya no piensan en satisfacer las necesidades del espectador.

- Su relación con los grupos en riesgo de exclusión museística y la integración de éstos en el arte.

Esta categoría analiza la creación artística de los individuos en relación con la discapacidad. Si han contemplado la necesidad de acercar el arte a ciertos colectivos, si han buscado inspiración de algún modo al ver ciertas carencias en grupos en riesgo de exclusión, etc. Es una categoría que pretende observar si la creación de obras accesibles por parte de los entrevistados altera la esencia real de sus obras. Explicándome mejor, si creasen réplicas o reproducciones sobre sus obras de arte o si fomentarán obras especialmente dirigidas a estos colectivos. La entrevistadora plantea las preguntas de distintas formas fomentando el análisis ante la problemática de la accesibilidad en contraposición a la adaptabilidad. Son cuestiones que nos llevan a plasmar su Yo artístico más individual, en el que se

nos plantea una pregunta ya formulada anteriormente y es la del por qué participar en una exposición sensorial.

- Opiniones respecto a la accesibilidad en espacios museísticos, su fijación en la señalización accesible y la relación con los sentidos.

Al tocar temas como el déficit sensorial es normal que el foco de atención vaya más dirigido a la presencia de museos o espacios artísticos y también la disposición accesible de los mismos. Los artistas son un colectivo que trata naturalmente con estas organizaciones y normalizan el hecho del imaginario y la situación de sus obras, sus diseños y ordenamiento del espacio artístico al igual que el comisariado de obras de arte. Conocen el sistema del arte y también su mercado, buscan modalidades para que sus obras se integren con mayor facilidad a los lugares en los que exponen situándose en la forma de contemplarlo desde fuera, desde la mirada del espectador, buscan atajos para arreglar y modificar la comodidad de sus trabajos creativos, pero ¿Qué opinan y qué saben de la accesibilidad? ¿Se han fijado en su señalética o en el concepto amplio de lo que supone que algo sea accesible? ¿Podemos llegar a una accesibilidad universal? Ese es el aspecto que se trata en esta categoría y su vínculo con la accesibilidad. Se estudia al artista desde la mirada de un observador y crítico de la accesibilidad, aunque a raíz de la cuestión sobre accesibilidad se les plantea la incógnita de si serían personas dispuestas a contemplar sus obras como objetos sensoriales.

- Explicación de la obra que va a aportar en este proyecto, su porqué y su interés hacia los diferentes colectivos.

Pasamos al anteúltimo bloque que se compone de dos categorías, la primera categoría es la elección de la obra artística para la exposición sensorial por cada artista y la segunda categoría es la relación que su obra

tendrá con el espectador sensorial. Tras una entrevista acerca de temas como sensorialidad y discapacidad, queremos conocer las obras que van a exhibir en el proyecto experimental, y plantearles las distintas problemáticas en relación con su discurso en caso de tener contacto con los diferentes espectadores-participantes. Es una categoría que hace reflexionar al entrevistado sobre si su obra puede ser sentida por cualquier percepción sensorial, si tienen miedo a que sus obras se rompan, si van a poner límites o si realmente están preparados para que el espectador sea parte de su obra en su interacción directa.

- Participación y comprensión de la adaptabilidad

Terminamos la entrevista con una última categoría de la que pretendemos ver una reflexión tras la entrevista entera. Ésta se desarrolla con una última pregunta, que plantea de nuevo su interés acerca de su participación en el proyecto y si realmente considera que la obra elegida es la adecuada. Es una pregunta que repetimos, pero que está totalmente meditada, ya que pretendemos observar la evolución en la respuesta a esa pregunta. Si siguen manteniendo la misma opinión o la han valorado tras la entrevista. Esta pregunta nos resumirá en su próximo análisis cualitativo, cuál es el interés principal de los entrevistados con respecto a la adaptabilidad y si lo han comprendido.

Todas las categorías planteadas en los distintos grupos entrevistados recogerían datos para el desarrollo de la parte práctica. Las entrevistas se transcribieron y se realizó un análisis de contenido textual siguiendo algunas de las fases propuestas por Kvale (Kvale, 2011) para el análisis de datos cualitativos, centradas en la búsqueda de significado de los textos: codificación de significado, condensación del significado e interpretación del significado. En el proceso de análisis se delimitaron algunas palabras

clave para ayudar a organizar y estructurar la información en base a las categorías realizadas.

Fase 3: Análisis cualitativo y resultados de las entrevistas

Un análisis de entrevista centrados en el significado de lo que se busca codificando el lenguaje usado y las respuestas de los entrevistados para ordenar la presentación de unos resultados, que faciliten la comprensión y la exposición de las aportaciones de los individuos, para desarrollar posteriormente la parte práctica de esta investigación, en la que también codifica la información de las transcripciones de las entrevistas de los artistas. Codificar estas entrevistas implica asignar una o más palabras clave a cada segmento o pregunta del texto para permitir la identificación posterior de una declaración o respuesta del entrevistado.

Por otro lado, también entendemos que nos es útil la categorización de datos con el respectivo análisis de contenido, puesto que los dos términos o mecanismos se utilizan a menudo de manera intercambiable. La codificación es, en diversas formas, un aspecto clave del análisis de contenido, de la teoría fundamentada y del análisis asistido por ordenador de los textos de entrevista. Para desarrollar, de una manera comprensiva esta codificación (Díaz, 2009), se han delimitado una serie de palabras clave, denominadas códigos, para ayudar a organizar y estructurar la información en base a unos temas relacionados con las preguntas de investigación. Una vez la información ha sido reorganizada en función de estas categorías, se facilita la tarea de comparación y análisis de los datos.

Comenzamos dividiendo este análisis, por un lado a los grupos en riesgo de exclusión museística entrevistados, que muestran de alguna forma un déficit sensorial pero a la vez una capacidad adaptativa a su forma de comprender al museo (entre los que encontramos a las personas con discapacidades visual, auditiva y los niños y niñas de 6 a 10 años) y por otro lado a los artistas que aportan su mirada desde el punto de la creación artística y su conocimiento acerca de los museos o espacios artísticos. A continuación, se presenta la cuantificación de los datos de las entrevistas cualitativas proyectadas en resultados:

Resultados de las personas de edades entre 6 a 10 años

Como veremos en la tabla 9, y tal y como explicábamos en el apartado de participantes, obtuvimos un grupo interesado de 9 personas, entre las cuales teníamos a 6 chicas y 3 chicos. Tenemos un grupo de 9 niños, una de 6 años, otro de 7 años, 4 jóvenes de 8 años, 2 de 9 años y finalmente uno de 10 años. La variación en su desarrollo analítico psicopedagógico y lingüístico varía mucho entre esas edades, tal y como explicábamos en la fase 0, en la que pretendíamos conocer los mecanismos propios a los que podían acceder estas edades. Puesto que se conocían, para su mayor comodidad y para fomentar la participación, los y las jóvenes de entre 7 a 9 años fueron entrevistados en grupos de tres. De esta forma las entrevistas tenían un carácter más interactivo creando debates en sus respuestas, que daban a la reflexión.

Mientras que la edad más temprana de 6 años tuvo una entrevista de carácter individual y en un entorno familiar, ya que como mencionaba Palacios (Palacios, 2006) el concepto mismo de arte no está tan asimilado en esas edades. El último entrevistado, de 10 años, también fue

entrevistado individualmente, ya que es capaz de dotar de significado a aquellas preguntas que se le van a hacer, su desarrollo en cuanto al entendimiento de lo que se le está preguntando está al alcance de respuestas maduras (Palacios, 2006 p. 7).

Como sucedía en las entrevistas que se realizaron a personas con discapacidad, éstas también serán valoradas desde un enfoque cualitativo, en el que el conjunto de los datos por categorías está resuelto por sus diferentes bloques, y las preguntas que conforman cada bloque se convertirán en variables cuantitativas. De esta manera, se reinterpretan las respuestas abiertas configurándolas en categorías más cerradas como pueden ser: respuestas afirmativas (si) y respuestas negativas (no). Hay casos en que las respuestas no se limitan a la afirmación o la negación, también cabe la posibilidad de buscar patrones que se ciñan a un significado similar en las respuestas. Veamos la tabla 9 de preguntas sobre el gusto por el arte de los niños y niñas de 6 a 10 años:

Categoría 1. Gusto por el arte

Sexo	¿Qué es el Arte?	¿Te gusta?	¿Que?	¿Vas a museos?
M	Cuadros /artista	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)
M	Crear algo	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)
M	Crear algo	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)
M	Cuadros/artista	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)
M	Crear algo	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)
M	Crear algo	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)

H	Crear algo	Si	Gusto de algo personal	Si(familia/amigos)
H	Crear algo	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)
H	Artista	Si	Gusto de algo personal	Si(familia)

Tabla 9. Codificación de la categoría 1 de las entrevistas de niños y niñas de 6 a 10 años.

En la tabla anterior observamos significados codificados de las respuestas de los entrevistados. Tal y como menciona Kvale:

Codificar implica asignar una o más palabras clave a un segmento de texto para permitir la identificación posterior de una declaración, mientras que la categorización implica una conceptualización más sistemática de una declaración, susceptible de cuantificación; sin embargo, los dos términos se utilizan a menudo de manera intercambiable. La codificación es, en diversas formas, un aspecto clave del análisis de contenido, de la teoría fundamentada y del análisis asistido por ordenador de los textos de entrevista (Kvale, 2011 p. 169).

Por lo que a partir de este momento codificamos todos y cada uno de los apartados de las entrevistas en códigos.

Podemos ver en esta entrevista cómo codificamos sus explicaciones al utilizar el código “Crear algo”, en la que estamos determinando que la contestación a la pregunta de ¿Qué es el arte? 6 de los entrevistados usaron verbos que definían el arte como una creación personal a través de una acción práctica como es: dibujar, pintar, hacer escultura, jugar a plastilina, tocar música, etc. Sólo dos mencionaron la idea de los cuadros (código Cuadros) relacionándolos con los museos y 3 de ellos comentaron que es aquello o “esas cosas” que hacen los artistas (código Artista).

Prosiguiendo el estudio de la categoría en Arte, y al introducirnos en la pregunta de si les gusta el arte, las respuestas fueron por unanimidad respondidas afirmativamente. Todos los niños y niñas tienen gusto por el arte, pero destaca que su gusto se basa en conceptos personales. Es arte todo aquello que les gusta, si no les gusta no es arte. Uno de los entrevistados explica que en una exposición pondría a un lado todo lo que no le gusta como las manzanas y al otro pondría todo lo que le gusta como los plátanos. Estas personas de 6 a 10 años han visitado diferentes museos y fueron siempre acompañados de su familia (código ¿Vas a museos?), el entrevistado de mayor edad (10 años) fue alguna vez sin sus padres, pero acompañado de sus amigos.

En la siguiente categoría hablamos sobre la experiencia en museos de los jóvenes de 6 a 10 años entrevistados, tratamos de observar la relación personal de cada uno de los niños y niñas al visitar museos o lugares artísticos. Valoramos si con su edad son personas que han visitado museos, su experiencia en estos espacios, sus limitaciones o necesidades al enfrentarse a espacios museísticos, en los que la acción física y natural de los jóvenes de esas edades es anulada ante las normativas propias de museos y si los espacios estaban preparados o con materiales para su integración directa.

Categoría 2-3. Museos y déficit sensorial

Sexo	Visita museo	Experiencia	Limitación	Material disponible	Espacios Preparados	Solo o acompañado
M	Si	No	Si	No	Si	acompañado

M	Si	Si ¿?	Si	Si (audioguía)	Si	acompañado
M	Si	Si ¿?	Si	Si (audioguía)	No	acompañado
M	Si	No	Si	Si (audioguía)	No	acompañado
M	Si	No	Si	Si	No	acompañado
M	Si	Si ¿?	Si	Si (audioguía)	No	acompañado
H	Si	Si	Si	Si (audioguía)	No	acompañado
H	Si	Si	Si	Si	Si	acompañado
H	Si	No	-----	Si	No	acompañado

Tabla 10. Codificación de las categorías 2 y 3 de las entrevistas de niños y niñas de 6 a 10 años.

Tal y como vemos en la tabla y como comentaban en la categoría anterior, todos ellos visitaron museos en algún momento (código visita museo) y fueron acompañados (código solo o acompañado). La pregunta sobre cómo fue su experiencia en museos y si les gustó (código Experiencia), las respuestas no son concluyentes y es que la gran mayoría dudó al contestar a la cuestión planteada. Y muchos de ellos al responder que sí les gustaba miraban a los padres o madres que los acompañaban en la entrevista. Claramente 4 de los 9 contestaron que no les gustó, pero 3 de las respuestas afirmativas fueron un poco inseguras. Mientras que 2 de ellos dijeron que si les gustaban mucho los museos y que habían ido a museos de diferentes ciudades.

Debemos destacar que las visitas a museos de todos estos entrevistados son fruto de que sus parientes cercanos o visitas con el colegio,

que los llevan a ver exposiciones, no por voluntad propia, al contrario que aquellas personas con discapacidad que fueron entrevistados, que comentaremos sus resultados más adelante. De todas maneras 8 jóvenes de los 9 entrevistados opinaron que sí tenían limitaciones al visitar espacios museísticos (código Limitaciones), aunque no sabían explicarse bien por qué se sentían limitados. Los niños y niñas de mayor edad, entre los 8 a 10 años, comentaban que no les gusta no poder tocar las cosas que veían y eso les quitaba todo el sentido y entendimiento de las exposiciones (cuestión que se desarrolla en la próxima categoría sobre la percepción sensorial y es una de las razones que nos lleva a hacernos cuestionar la accesibilidad museística).

Con respecto a si se les dio algún tipo de folleto o material disponible para que entendieran la obra (código material disponible), también 8 jóvenes contestaron que sí tuvieron folletos, aunque la niña que respondió que no le habían dado nada era la de menor edad de 6 años. La madre de esta niña mencionó que sí les suelen dar, lo que nos lleva a pensar que la niña no le ha dado uso o que no es relevante para ella. La gran mayoría explicaba la presencia de guías y audioguías en la sala, herramientas que les parecen muy útiles para entender las exposiciones. 5 de las 9 personas entrevistadas mencionan a base de descripciones lo que son las audioguías, sobre la función que cumplen, pero ninguno de los entrevistados sabe el nombre del objeto sonoro, audioguía.

Las 5 personas con conocimiento de audioguías descartan la opción de tener un guía en museos, ya que sus explicaciones son demasiado largas y al final se hacen bastante aburridas. Los niños y niñas entrevistadas mostraban su desencanto hacia las visitas con guía, ya que las explicaciones largas que realizaban en los museos terminaban por no mantener su atención a lo que decían y por ello, estos niños y niñas expresaban su

necesidad de que fueran más cortas, desde su perspectiva sería mucho mejor. Este colectivo entrevistado prefiere disfrutar de aquello que está viendo con descripciones cortas y amenas. Para finalizar esta categoría 6 de las 9 personas entrevistadas dijeron que los museos para nada eran espacios preparados (código Espacios preparados), según ellos había muchas cosas que cambiar.

En cuanto a la categoría sobre la percepción sensorial nuestro interés personal iba unido a la experiencia en los museos. Su necesidad por la interacción con las obras era evidente y sus capacidades estaban más cercanas al conocimiento de los sentidos, por eso mismo, las entrevistas continuaban con la categoría de percepción sensorial, en el que queríamos explorar su conocimiento acerca de los sentidos en estas edades (código Sentidos). 7 de los 9 entrevistados contestaron que sabían cuáles eran 5 sentidos y algunos padres y madres confirmaron que acababan de haberlos aprendido. De todos modos, en la entrevista se les preguntó uno a uno e individualmente cuáles eran, para confirmar si lo sabían. Sólo los jóvenes de edades de 6 y 7 años contestaron que no sabían lo que se les preguntaba.

Categoría 4. Percepción sensorial

Sexo	Sen- tidos	Arte sen- sorial	Tocar obra	Han- to- cado	Exposi- ción Perso- nali- zada	Ta- maño espa- cio	Coloca- ción obras	Sus obras
M	Si	Si	Si	Si	Perso- nal	Grande	Todas partes	Si
M	Si	Si	Si	Si	Perso- nal	Grande	Todas partes	Si
M	Si	Si	Si	Si	Perso- nal	Grande	Todas partes	Si
M	Si	No	Si	Si	Perso- nal	Grande	-----	No

M	Si	Si	Si	Si	Personal	Grande	Todas partes	No
M	No	No	Si	Si	----- -	-----	-----	Si
H	Si	Si	Si	Si	Experi- mentar museo	Grande	Todas partes	Si
H	No	Si	Si	Si	----- -	Grande	Exposi- ción per- sonali- zada	No
H	Si	----	Si	Si	Personal	Grande	Todas partes	Si

Tabla 11. Codificación de la categoría 4 de las entrevistas de niños y niñas de 6 a 10 años.

Está claro que el desarrollo intelectual y psicomotor de esas edades es mucho menor que el de los jóvenes de 8 a 10 años. Los niños comienzan a entender su propia fisicidad del cuerpo a partir de los 8 años, comienzan a entender las proporciones y desarrollan nuevos mecanismos en el pensamiento lógico y concreto. Además de ello, también empiezan a tener un pensamiento reversible, que les da un aumento para captar y estudiar su propia capacidad de abstracción. Es cierto que 6 de los entrevistados de edades entre 8 a 10 años, plantearon dilemas o cuestiones sobre qué es el arte abstracto viendo relaciones entre los objetos, incrementando la capacidad de abstracción, favoreciendo al sentido práctico y al aprendizaje de códigos.

Ejemplificando el caso, cuando se les preguntaba acerca de qué es arte, algunos de ellos plasmaron el arte abstracto en las pinturas e insistiendo en una segunda pregunta sobre qué es el arte abstracto y si sabían lo que era; todos ellos, contestaban con una idea práctica y lógica de lo que era (Palacios, 2006). A continuación, mostramos un extracto de una de las conversaciones con una de las entrevistas grupales entre 2 niños entrevistados:

Investigadora (I): ¿Sabéis lo que es el arte abstracto? ¿Sabéis la diferencia entre figurativo y abstracto?

Niño 1 (N1): Si

Niña 2 (N2): Si

N1: Si, es como que tú pintas una cosa, de la forma en la que una persona lo ve a su modo. Y figurativo es una cosa que se ve y la pintas lo que es. Yo cuando pinto un pingüino, si lo miras sabes que es un pingüino y no un zorro.

I: ¿Y vosotros chicos qué opináis?

N1: El figurativo está claro lo que está pintado pero el abstracto no. Algo así.

I: ¿Y eso es arte?

N1: Si.

N2: Si.

N1: La música también es arte. Puede ser abstracto.

I: Es verdad, la música también es arte y no mucha gente lo dice.

Figura 63. Fragmento de la entrevista con niños y niñas.

Este concepto de abstracción se determina aún más cuando se les pregunta acerca del arte sensorial (código arte sensorial). Se les preguntaba si el arte se puede apreciar desde cualquier sentido. Si podían pensar que una obra aparte de ser vista pudiera ser percibida por los demás estímulos sensoriales. Sorprende ver que, dejando de lado, los niños de menor edad (6 y 7 años), aquellos con edades de 8 a 10 dijeron que el arte si es posible escucharlo, olerlo, tocarlo y hasta saborearlo. Sólo 2 de ellos negaron rotundamente que pudiera hacerse eso y uno no sabía que contestar.

Por eso mismo, al preguntarles si querían tocar obras de los museos (código Tocar obra), absolutamente todos contestaron que si se pudieran

tocar las obras sería más divertido, parece ser algo necesario para su disfrute. No hubo ninguno de ellos que negara el hecho de que en algún momento intentarían tocar obras de los museos (código Han tocado). Aunque sus familiares o personal museístico les echaran la bronca porque no se podía tocar y estaba terminantemente prohibido, los niños y niñas entrevistados no podían evitar tocar. Tres de los entrevistados también explicaban que habían podido acudir a museos 3D y explicaciones y talleres participativos, en los que si les dejaban tocar obras y disfrutaban mucho más que en los museos tradicionales.

Por otro lado, se les planteaba la posibilidad de crear su propia exposición en la que verdaderamente pudieran estar a gusto (código exposición personalizada) y 6 de los entrevistados hablaron de proyecciones e ideas personales sobre su propio criterio y gusto personal (código personal bajo exposición personalizada), sin ningún tipo de explicación sobre la mejora de un espacio artístico. Comentaban sobre todo cosas que les agrada- ría ver, cosas con las que les gustaría jugar, pero no mencionaron cosas desagradables o fuera de lo habitual.

Estas proyecciones eran el detonante de una imaginación inmensa de cosas que no tenían por qué tener una relación con el arte sino con aquellas cosas que les gustaban y al preguntarles sobre el tamaño de los espacios (código Tamaño espacio), 8 de los 9 contestaron que el espacio expositivo tenía que ser grande o muy grande. Además de ello, 6 de los jóvenes enfatizaron la idea de que en un museo las obras no tenían por qué estar colgadas de la pared, sino que las querían por todas partes. La aceptación de la perspectiva instalativa desarrollada en el arte contemporáneo está más de acuerdo con la mirada perceptiva de los niños y niñas entrevistadas para este proyecto, que en las personas con las distintas discapacidades y aunque no contemplamos una pregunta sobre los estímulos o

sentidos que querían explorar, fueron muy explícitos al comunicar que querían obras con diferentes texturas, obras como columpios, obras por las que escalar, etc.

La imaginación de los jóvenes abrió paso a un montón de ideas creativas pero que se relacionaban más con el hecho de poder tener una interacción directa con todo su entorno. Exponían su necesidad ante las ganas de tocar y participar activamente, porque como bien dijeron algunos, a veces no entendían las exposiciones. De esta manera determinamos que el sentido háptico es indispensable para este grupo de personas de edades entre 6 a 10 años. Corroboramos así que la idea de museo está lejos de una experiencia perceptiva al alcance de jóvenes de estas edades y sobre todo la comprensión del área artística.

Esta categoría terminaba con una pregunta sobre si expondrían obras realizadas por ellos y sus respuestas en general, no eran tan claras, algunos niños pensaban que al no pintar bien o *“no saber tanto de eso que se llama arte”* (como comentaba una) no querían exponer sus obras, otros en cambio simplemente decían que, porque no iban a ponerlas, pero sus respuestas no iban acompañadas de ningún razonamiento. De algún modo entre los entrevistados no había tanto interés en su propia creación personal. 6 de las 9 personas entrevistadas opinaron que sus obras personales podían exponerse, aunque al comentarles, que en caso de exponer una de sus obras igual tendrían que dejar que el público las tocara, las respuestas que habían sido afirmativas causaban muchas dudas.

La controversia surgida de pensar que, en caso de poner una obra cualquier espectador podría estropearla, por lo que muchos de ellos decían que su obra no se podía tocar, derivó a un debate en el que reflexionaron y decidieron que sí se podía tocar siempre y cuando las cuidaran bien. Una de las entrevistadas con 8 años dijo *“si alguien se pasaba le tiro a la calle”*.

Otros comentaban que querían tocar las obras ajenas, pero ¿porque tenían que tocar las suyas? Resulta que la problemática vigente en el arte contemporáneo sobre el arte efímero también puede ser trasladada a la mirada de niños y niñas de 6 a 10 años, ya que algunos anteriormente contestaron que les gustaría hacer lo que les diera la gana en los museos y hasta uno de los entrevistados contestó que quería romper las obras. El arte sensorial y contemporáneo en relación con los museos y artistas causa una reflexión en cuanto a la efimeridad de las obras que se replica con personas de edades de 8 a 10 años.

Una vez recogida la experiencia museística y la percepción sensorial de los entrevistados, la última categoría, la categoría 5 quiere incidir más, en lo que supone estar en un museo para estos niños y niñas, en que grado es satisfactorio ir a estos espacios artísticos y valorar en qué medida es posible acercarnos a puntos de encuentro accesible sobre la experiencia en estos lugares.

Categoría 5. Accesibilidad

Sexo	Sitio para aprender o divertirse	¿Qué hay en los museos?	¿Cómo os lo pasasteis?	¿Qué os gustó?	¿Qué no os gusta?	¿Qué os gustaría hacer?
M	Aprender	Cosas	Aburrido	Obra	Falta de acción física	Acción física (tocar)
M	Divertido	Disciplinas	Bien	Obra	No le gusta	Acción física
M	Aprender	Disciplinas	Aburrido	No sabe	No le gusta	Acción física (tocar)

M	Divertido Aburrido	Artistas	Aburrido	No sabe	Falta de acción física	Acción física
M	Aprender Divertido	Disciplinas	Aburrido	No sabe	Falta de acción física	Acción física (tocar)
M	Aburrido	Cosas	Aburrido	Obra	No sabe	Acción física (tocar)
H	Aprender Divertido	Cosas	Bien	Obra	No sabe	Acción física (tocar)
H	Aprender Divertido	Artistas	Bien	Obra	No le gusta	Cosas de diversión Acción física
H	Aprender Divertido Aburrido	Cosas	Aburrido	Obra Talleres	No le gusta	Acción física

Tabla 12. Codificación de la categoría 5 de las entrevistas de niños y niñas de 6 a 10 años.

Al preguntarles si los museos son un sitio para aprender o divertirse (código Sitio para aprender o divertirse), las respuestas entre los 9 entrevistados surgen tres tipos de códigos. 6 de ellos contestaban que los museos son lugares para aprender algo (código aprender), aunque 3 de ellos mencionaron que también puede ser en ocasiones algo divertido (código divertido). Dos contestaron con firmeza a que eran espacios

divertidos y las dos respuestas correspondían a jóvenes de 9 y 10 años, que quizá podían entender más lo que ven en los museos.

Las sensaciones museísticas o sobre el museo como un espacio poco preparado para ellos es evidente, ya que responden dudosamente con palabras como aburrido (código Aburrido) cuando no se sienten cómodos con ciertas cosas que ven en estos espacios. Su desagrado se evidencia más aún cuando se les pregunta directamente cómo se lo pasaron en el museo (código ¿Cómo os lo pasasteis? y es ahí cuando 6 de los entrevistados confirman con rotundidad que se aburrieron en la visita. Las 3 personas restantes dijeron que se lo pasaron bien, pero señalaron exposiciones concretas en las que disfrutaron.

Sobre la pregunta, qué hay en los museos (código qué hay en los museos) las respuestas también se dividen en tres. Por un lado, están quienes hablan de artistas (códigos artistas) y mencionan a Andy Warhol, Louise Bourgeois y exposiciones que habían visto, aquellos que hablaban sobre artistas eran jóvenes de 9 a 10 años (2 de los entrevistados). Por otro lado, están los que mencionan disciplinas artísticas como escultura, pintura, etcétera (3 de los entrevistados) y, por último, cuatro de los entrevistados mencionan la palabra cosas o cosas raras (código cosas) para describir el arte en los museos, dando a entender que no entienden mucho de lo que se pone en los museos.

A la pregunta sobre qué les gusta de los museos (código ¿Qué os gustó?), la mayoría de los entrevistados dudó al responder, sin saber qué decir y de manera muy aleatoria seis de ellos, contestaban a que les gustaban las obras, pero sin nada concreto que subrayar, ni siquiera una experiencia con alguna exposición, sólo uno de los entrevistados comentó que le gustaba tener acciones en talleres, porque interactuaba y le dejaban pintar. El grupo restante no sabía qué decir al respecto. Invertiendo la pregunta

sobre el gusto por los museos (código ¿Qué no os gustó?), las actitudes de los entrevistados cambiaban por completo, tres de ellos se quejaban de no poder participar activamente (código Falta de acción física) y los demás rotundamente decían que no les gustaban los museos.

Para profundizar más sobre este tema finalizamos la entrevista con una última pregunta que era, qué les gustaría hacer en un espacio artístico (código ¿Qué os gustaría hacer?). Entre las personas que dieron datos sobre qué no les gustaba de los espacios artísticos, 3 finalmente tras toda la entrevista y después de meditar sobre todo lo hablado dijeron que los museos no les gustaban e iban por la familia, mientras que 2 personas exponían que el problema de los museos era que les prohibía cualquier acción física con las obras, como: correr, saltar, tumbarse, sentarse, hablar, tocar obras, etc. Y todo ello hacía que la experiencia en museos fuera poco divertida. En cuanto a la pregunta de qué les gustaría hacer en un museo, todos los sujetos contestaron diciendo que si tuvieran acciones interactivas, participativas y físicas como las ya mencionadas (correr, saltar, tumbarse, sentarse, hablar, tocar obras, etc.) con el espacio y la obra disfrutarían de la exposición. 5 de ellos explicaban que tocar las cosas les apetecería muchísimo para sentir las texturas varias y con eso les valdría.

Las últimas respuestas de estos entrevistados de 6 a 10 años nos ayudaban a entender sobre sus necesidades hápticas con el mundo en general, sobre sus capacidades de entendimiento hacia el mundo artístico, ya que algunos de ellos cuando se les planteaban cuestiones sobre los museos y el arte sólo eran capaces de mencionar disciplinas artísticas o finalizaban diciendo que el arte y los museos eran cosas de artistas, como si con ellos no tuviera que ver.

Resultados de las personas con discapacidad visual

El acercamiento a las personas con discapacidad visual al hacer las entrevistas fue desde un principio muy abierto y cercano, lo que permitió la obtención de un mayor número de datos de información valiosa por parte de este colectivo, dando cabida a respuestas abiertas.

Tras unos primeros contactos con instituciones y organizaciones de personas con discapacidad visual, se formó un grupo de 10 personas con discapacidad visual dispuestas a realizar las entrevistas. Como vemos en la siguiente tabla obtuvimos un grupo interesado de 10 personas, entre las cuales se encontraban 5 mujeres (denominadas con el código y letra M) y 5 hombres (denominadas con el código y letra H).

Categoría 1. Gusto por el arte

Sexo	¿Qué es el Arte?	¿Te gusta el arte?	¿Vas a museos?	Experimentar arte
M	Museo	Si	No	No
M	Disciplina Sentimiento/ex- presión	Si	No	No
M	Museo Disciplina	Si	No	Si
M	Disciplina Sentimiento/ex- presión	Si	Si	Si
M	Disciplina Sentimiento/ex- presión	Si	Si	Si

H	Sentimiento/ex- presión	Si	Si	Si
H	Museo	Si	Si	No
	Disciplina			
H	Disciplina	Si	Si	Si
H	Sentimiento/ex- presión	Si	No	Si
H	Sentimiento/ex- presión	Si	Si	Si

Tabla 13. Codificación de la categoría 1 de las entrevistas a personas con discapacidad visual.

Empezando por la primera categoría de grupos en riesgo de exclusión museística acerca de su gusto por el arte o participación activa con respecto a la materia artística, de las 10 personas con discapacidad visual, ante la pregunta ¿Qué es el arte?, muchas de las personas entrevistadas dudaron al contestar, aunque sus respuestas acerca de su conocimiento sobre qué era el arte se dividían en diferentes códigos. Algunos hablaban sobre diferentes disciplinas artísticas como: pintura, escultura, música entre otros (código disciplina). Otros participantes comentaban las sensaciones emocionales o prácticas personales como: escribir, leer, tocar música, etcétera. Y comentaban sentimientos que les provocaba ver obras de arte (código Sentimiento / expresión) y aquellos que más dudas tenían sobre el arte mencionaban a los museos (código museo) como instituciones capaces de integrarles en el mundo del arte.

Aquellos que expresaban su deseo artístico centrándose en los sentimientos fueron 6 de las 10 personas entrevistadas y todos ellos tenían algún vínculo, actitud y desarrollo personal de obras con relación al arte como formar parte de algún grupo de música, tener un estrecho lazo con familiares en el mundo creativo o dedicarse a la lectura de audiolibros. De

este modo, enfocaban su deseo de participar en un proyecto experimental acerca de la sensorialidad. Todos los que fueron codificados en la nomenclatura Sentimiento/expresión, eran personas que iban habitualmente a los museos, excepto una persona que por perder su visión años atrás había dejado de ir a los museos.

En cuanto a la pregunta de si les gustaba el arte, ninguno de ellos dudó en contestar que sí les gustaba, pero la apreciación sobre los museos y sus visitas a ellos cambia de unas a otras, ya que 4 de las personas entrevistadas no iban a museos, puesto que solo ir para escuchar audioguías no les merecía la pena. Finalmente, y en cuanto a sus experiencias con el arte todos aquellos comentaban mantener una relación muy íntima con el arte y expresaron de forma muy activa su gusto por el arte, mostrando diferentes formas de considerar y formar parte del mundo artístico. Sólo tres de las personas entrevistadas, dijeron que no mantenían ningún tipo de relación con el arte y participar en este proyecto les suponía un nuevo enfrentamiento a entender el concepto artístico a base de la sensorialidad. Dos de esas personas estaban totalmente ciegas y fueron aquellas que explicaron que el arte tenía sólo una relación con los museos y una de ellas había perdido la vista hace poco en un accidente y debido a ello, había perdido el interés completo por la noción visual del aspecto artístico, pero no del mundo sonoro.

Observamos en esta primera categoría, a un grupo de 6 o 7 personas que, aun teniendo una discapacidad visual de grado muy alto, con el tiempo han aprendido a vivir con su discapacidad y en la que disfrutar del arte no supone ningún problema, sobre todo a nivel personal, la gran mayoría mantiene un contacto con el mundo musical. Mientras que el resto y aun sabiendo que les gusta el arte, en muchas ocasiones se han visto afectados por no poder disfrutar del arte, sin contemplar alternativas variables

que no se vinculen a los museos o espacios museísticos. Su interés artístico y de participar en este proyecto se debe al hecho de la percepción sensorial. Destaca ver que muchos de ellos, dentro de sus deseos artísticos está la de tener una participación activa y no pasiva, en la que poder percibir los objetos artísticos de forma física y tangible. Observamos, así como al referirse al arte, estas personas con discapacidades visuales podían describir su interés personal por el mundo artístico con descripciones sumamente detalladas, pero del mismo modo se veían en un segundo plano por la falta de participación directa en el aspecto sensorial en los museos. La gran mayoría no explicaban lo que suponía el arte desde la mirada de los museos, pero explicaban con detalle la idea de no pertenecer a ese mundo por no poder ver.

En la siguiente categoría nos interesaba hacer énfasis en el déficit sensorial que podía sufrir este grupo. Anteriormente ya estudiamos la discapacidad visual, como uno de los factores que más dificultades tiene en cuanto a la integración en espacios museísticos de este colectivo, pero era importante profundizar en su percepción personal acerca del tema.

Categoría 2. Déficit Sensorial

Sexo	¿Condición in-nata?	Afección diaria	Pertenece a colectivo	Conocidos con problemas	Similares
M	Si	Si	Si	Si	Si
M	Si	Si	Si	Si	Si
M	Si	Si	Si	Si	Si
M	No	Si	Si	Si	Si
M	No	Si	Si	No	No

H	Si	Si	Si	Si
H	No	No -No se	SI	Si
H	Si	No	SI	Si
H	No	Si	SI	No
H	Si	Si	Si	No

Tabla 14. Codificación de la categoría 2 de las entrevistas a personas con discapacidad visual.

Una de las preguntas de gran relevancia en esta categoría era saber si sus discapacidades se debían a una condición innata, esto quiere decir haber nacido con dicha discapacidad o si su condición era adquirida. Hay que explicar que se contemplan dos tipos de discapacidad adquirida, aquellos que adquirieron la discapacidad de forma hereditaria o que por algún accidente sufrieron de algún grado de ceguera. Dos de las personas entrevistadas tenían una ceguera total nada más nacer. seis de las personas entrevistadas habían sufrido un cambio visual progresivo desde la aparición hereditaria de su discapacidad visual adquirida.

Entre las personas ciegas de condición adquirida en todos los casos sí habían visto bien en el pasado pero que fueron perdiendo o siguen perdiendo la vista gradualmente. La mayoría de los problemas (excepto 2) eran hereditarios y/o genéticos, aunque también dos eran provenientes de accidentes y negligencias médicas. Algunas de las personas que nacieron con su problema visual y estando prácticamente ciegos han tenido una pérdida mayor en el aspecto sensorial visual con el tiempo, ya que prácticamente no perciben la luz.

Esta pregunta nos revela diferentes problemáticas en cuanto a la discapacidad visual y su adaptación perceptiva. Una persona ciega de nacimiento está habituada a su modo de vida, a pesar de sentir cierta aficción

en su día a día (dos personas entrevistadas), mientras que la degeneración visual por una condición adquirida contempla un problema de adaptación continua en su modo de vida (ocho personas entrevistadas). Las seis personas entrevistadas por una degeneración visual crónica, explicaban que el día a día suponía ponerse constantemente al día de lo que percibían y sentían ya que gradualmente su visión iba modificándose, y las dos personas de condición adquirida que sufrieron la discapacidad por un accidente o negligencia médica, especificaban que tras el suceso, su vida había cambiado con respecto al entendimiento de todo lo que percibían por su falta visual y era muy difícil amoldarse a esa nueva situación, suponía un aprendizaje empezando desde cero.

El trato que se dota al colectivo de discapacidad visual generalmente suele ser igualitario a todo el grupo en materia de arte, pero las diferentes dinámicas en cuanto al tipo de discapacidad y percepción son totalmente diferentes unos de otros. La gran mayoría de los entrevistados, evidencian que los problemas que derivan de sus discapacidades son difíciles de mejorar en un aspecto personal, aunque la posibilidad de mejora es mayor a la que hay hoy día.

Todos los entrevistados formaban parte de distintas asociaciones y explican que su nivel de adaptación al mundo visual y la posibilidad de vivir su vida con normalidad se debía a organizaciones como la Once, Begizare, IBT-CRI, *Itxaropena*, *Aukera Barriak* y *Elkarbanatuz*. Además, 7 de las personas entrevistadas mantenían relación con otras personas con diferentes discapacidades visuales, pero no tanto a modo de amistad sino como conocidos. Todos los entrevistados mantenían una vida dentro de la normalidad y sin ceñirse a mantener relación con personas con problemas similares. Manteniendo la perspectiva clara de vincular las preguntas sobre arte, sus discapacidades visuales y el acercamiento realizado sobre los

museos, la tercera categoría explora de cerca y más detalladamente la experiencia que obtuvieron los entrevistados al ir a museos o espacios museísticos, queremos indagar en las problemáticas que se plantean cuando estos individuos visitan los museos.

Categoría 3. Museos

Sexo	Visita museos	Experiencia buena	Limitación	Material disponible	Espacios preparados	Solo o Acompañado
M	No	Si	Si	No	Si	Acompañado
M	Si	Si	Si	No	Mal	Acompañado
M	Si	Si	Si	Si	Bien	Acompañado
M	Si	Si	Si	Si	Bien	Acompañado
M	Si	Si	Si	Si	Bien	Acompañado
H	Si	Si	Si	Si	Mal	Acompañado
H	Si	No	Si	No	No sabe	Acompañado
H	No	No	Si	Si	No sabe	Acompañado
H	No	Si	Si	Si	Mal	Acompañado
H	Si	Si	Si	Si	Bien	Solo

Tabla 15. Codificación de la categoría 3 de las entrevistas a personas con discapacidad visual.

En un principio y observando la primera columna de la categoría 3, se les pregunta si generalmente suelen visitar museos y la gran mayoría de personas entrevistadas (7/10), contesta que sí suelen ir a ver museos habitualmente (código visita museo) y a pesar de que algunos no vayan habitualmente 8/10 entrevistados comentó que disfrutaba de la experiencia de visitar museos (código experiencia buena) a través de explicaciones con audioguía o guía, a pesar de no poder ver las obras de arte. En cuanto a la relación sobre la condición adquirida o innata, no observamos ningún

tipo de relación a no estar vinculados a la experiencia museística. Los que plasmaban poco gusto por los espacios museísticos estaba condicionado a su poca interacción con los objetos artísticos.

Es muy importante comentar que todos y cada uno de los entrevistados sintieron limitaciones en los espacios museísticos (código limitaciones). Limitaciones que hablaban de problemas en cuanto a la accesibilidad y limitaciones en cuanto al poco avance a las experiencias sensoriales de los museos. La accesibilidad por parte de algunos había sufrido algún tipo de mejora, pero el grupo en general explicaba que siempre tenía que ir acompañado de algún familiar (código Solo o Acompañado) un amigo o amiga para ir a los espacios museísticos, ya que muchos de ellos comentaban que por su experiencia no había ningún tipo de señalización aceptable para personas con discapacidad visual, además de que en las obras sensoriales no sabían cuál era su disposición en el espacio.

Tanto la opción de audioguía o guía son aceptables para estos sujetos, aunque es muchísimo más cómodo ir con un guía personalizado, pues están entrenados para explicar las exposiciones de forma más detallada. Una de las entrevistadas definía la diferencia de audio o guía de esta manera: “Necesito que la guía me transmita diversión, no quiero libros de historia que aburran la ostra”. La mayoría de las personas necesita una compañía para acceder a los museos. Aquellos que siguen viendo en una pequeña medida podrían ir solos, aunque siempre han ido acompañados.

En cuanto al material accesible disponible en los museos (código material disponible), 9/10 personas entrevistadas expresaron que en los últimos años ha cambiado mucho y ha mejorado, ya que habían observado que las audioguías suponían un valor añadido a entender aquello que no podían ver y las explicaciones históricas eran muy extensas y didácticas como para hacerse una idea de lo que había. Algunos criticaban el hecho

de que la transmisión de información a través de la lectura de braille no era eficaz, ya que gran parte del colectivo con discapacidad visual no sabe leer el braille.

Aquellos que utilizan los folletos y material en braille comentan que, si hay información, aunque más reducida que los textos escritos en tinta y es que una de las entrevistadas nos comenta que “El braille ocupa más espacio que la tinta por lo que la información que se da es más reducida” de ahí a la necesidad de un guía. Muchas de las personas que han disfrutado de una experiencia en museos, no han necesitado material en braille, no han hecho uso de ello o simplemente no dominan el sistema de comunicación. Se fían más de un guía, pero son conscientes de que eso supone más gasto por parte de las instituciones y hasta de ellos mismos. A pesar de haber una mejora considerable en los museos para que personas con discapacidad visual las discrepancias acerca de considerar a estos espacios artísticos, espacios preparados a la accesibilidad (código espacios preparados) son muy amplias, en ocasiones algunos de los entrevistados son incapaces de contestar a la cuestión.

Dividimos la quinta categoría en dos bloques que corresponden por un lado a nuestro interés sobre su percepción sensorial en relación con el arte y por otro lado enmarcamos nuestro predominio en relación con el proyecto de creación de un espacio adaptable, por lo que hablaremos más extensamente y ampliaremos información sobre la accesibilidad de espacio museísticos. Determinando el hecho de que trabajamos con grupos en riesgo de exclusión museística y su déficit se ve alterado ante la posibilidad de ver en toda su totalidad, una de las cuestiones que mayor prioridad en esta categoría, va destinada a apreciar si este colectivo de discapacidad visual piensa si tiene más desarrollados otros sentidos no relacionados con la vista (código desarrollo sentidos).

Categoría 4. Percepción sensorial.

S	Desa- rrollo	Cuáles Usas +	Museos in- terés en discapaci- dad	Exposi- ción perso- nalizada	Estimula- ción sentidos	Estímulos
M	No sabe	No sabe	No	No sabe	Tacto	Abierto a cualquier cosa
M	No	Oído Tacto	Si	Tocar obras realistas	Tacto	Todo tipo texturas Agradable/desagradable
M	Si	Oído Tacto	Si	Sentir tacto Pero no solo relieve, ni reproducción	Oído Tacto Olfato	Todo tipo texturas Agradable/desagradable
M	Si	Oído Tacto	Si	Obras relieve Obras olfativas	Tacto Olfato	Todo tipo texturas Agradable/desagradable
M	Si	Oído Tacto Olfato	No	Obras olfativas Recordar el campo	Tacto Olfato	Todo tipo texturas Oler cosas Agradable/desagradable
H	Si	Oído Tacto	No	Obras táctiles Obras olfativas	Tacto Olfato	Todo tipo texturas (3D)

H	Si	Oído	Si	Obras táctiles	Vista Tacto	Todo tipo texturas Acompañar con música
H	No	Oído	Si	Obras táctiles	Olfato	Abierto a cualquier cosa
H	No	Oído Tacto Olfato	Si	Obras sonoras Obras táctiles Obras olfativas	Tacto	Abierto a cualquier cosa Oído, olfato, tacto Agradable/desagradable
H	Si	Oído Todos	Si	Obras táctiles	Vista Tacto Olfato	Abierto a cualquier cosa Todo tipo texturas Vinculación con braille Cada color una textura

Tabla 16. Codificación de la categoría 4 de las entrevistas a personas con discapacidad visual

Tal y como vemos en la tabla de arriba sólo 6 de las 10 personas entrevistadas piensa que si tienen otros sentidos más desarrollados (código desarrollo sentidos). Como anotación, pero no resultado eficaz podemos decir que todos los que contestaron que sí, eran personas con un grado de ceguera desarrollado con el tiempo. Resumiendo, su condición era adquirida y mientras había visto un cambio involutivo en su visión a lo largo de la vida, habían contemplado una evolución en su desarrollo sensorial no visual, sobre todo, en el olfato, el tacto y el oído, que les ayudaba

a realizar labores del día a día. Observamos, que aquellos discapacitados visuales de condición innata que no supieron determinar una evolución respecto a los sentidos, al preguntarles qué sentidos usaban con mayor frecuencia (código cuales usas más), entonces si sabían determinar cuáles eran los sentidos más desarrollados y correspondían a los mismos sentidos explicados por los entrevistados con una condición adquirida.

Al preguntarles si consideraban que los museos tenían en cuenta a las personas con discapacidad visual (código museos interés en discapacidad) un 70% de los entrevistados, dijo que sí consideraba que los museos hoy en día prestaban más atención a las personas con discapacidad visual. Un 30 por ciento no consideraba que los museos realizaran lo suficiente por este colectivo. Pasando al aspecto más perceptivo sobre qué clase de exposiciones les gustaría ver (código exposición personalizada) las diez personas entrevistadas concluyeron que crear una exposición sensorial a base del sentido táctil, haría que disfrutasen de la experiencia artística. El tacto representaba ese acercamiento al mundo artístico en los espacios expositivos.

Además, del tacto, sentidos como el olfato o el oído eran mencionados como parte de su interés sensorial en cualquier área, muchos de ellos explicaban que al no ver a veces intentaban fortalecer los demás sentidos para saber en qué lugar se encontraban o les ayudaba a imaginar experiencias en el pasado. Finalmente, aquellos que partían de una condición adquirida y todavía tenían algún resto visual, mencionaban el sentido de la vista como un deseo en las experiencias artísticas de los museos, canalizaron sobre todo su atención en poder tener la oportunidad de poder acercarse a las obras todo lo posible y es que, algunos de ellos, comentaban que en ocasiones al acercarse demasiado a las obras de arte de los museos les habían llamado la atención.

Finalmente, considerando que no eran tan importante los sentidos sino los estímulos que quieren percibir por los sentidos, se les preguntó acerca de los estímulos que les gustaría sentir (código Estímulos), y 7 de las personas entrevistadas comentaban que lo que más les gustaría sería poder tocar cualquier tipo de textura (código Todo tipo de texturas), por lo que las respuestas en cuanto a que el sentido del tacto sería lo más indispensable para su comprensión y disfrute artístico eran más que obvias. Entre los diferentes tipos de texturas desarrollaban extensamente un sinfín de comentarios: querían tocar relieves, tejidos, texturas blandas y duras (pasando por la plastilina, objetos líquidos y sólidos), con música interaccional de los objetos, obras en las que se plasmase experiencias como: el ruido, el viento, la percepción de la calle y el espacio, interacción con luces de diferentes matices, sombras y contrastes (aquellos que podían ver algo) u objetos volumétricos que poder tocar.

Además, en cuanto a la tactilidad se refiere, cuatro de las personas que comentaron el sentido del tacto también aportaron la idea de que les encantaría que fueran sensaciones táctiles tanto agradables como desagradables (código Agradables/desagradables). Algún que otro entrevistado mencionaba que le gustaría poder oler cosas e interactuar de forma sonora con las obras artísticas. Sólo una persona mencionó las obras de arte accesibles a personas con discapacidad visual en relación con la sinestesia relacional de textura y color, que últimamente se usa en iniciativas como la ONCE. Y cinco de las personas entrevistadas no pensaban que ese tipo de obras mostraran la realidad de las obras, sino una realidad alternativa.

Viendo la proyección de esta última cuestión, la última categoría plantea preguntas sobre la accesibilidad y la experiencia de los individuos con discapacidad visual. Por ello, se les pregunta si alguna vez han formado parte de iniciativas de accesibilidad artística propuestas por

organizaciones (código Participación iniciativas) y el 7 de los entrevistados dijo que nunca había participado y los 3 restantes dijeron que si había ido a exposiciones preparadas para personas con discapacidad visual y a exposiciones en las que les dejaban tocar recreaciones de pinturas en relieve. Dos de las personas que visitaron estas exposiciones explicaban que su experiencia (código experiencia) no había sido mala, mientras que los restantes opinaban que esas exposiciones no mostraban la verdadera presencia de las obras. Muchos de los entrevistados que dijeron que no habían ido también mencionaron que las iniciativas de recreaciones tridimensionales de pinturas no les parecían parte de la creación personal de un artista, simplemente eran meros objetos retocados.

Categoría 5. Accesibilidad

Sexo	Participaciones iniciativas	Experiencia	Tocar obras	Representación 3D	Traducción simultánea
M	No	---	Si	No Réplica/fac-símil	Si
M	No	---	Si	No Réplica/fac-símil	Si
M	No	---	Si	No Réplica/fac-símil	
M	Si	Buena	Si	No Réplica/fac-símil Tamaño reducido	Si

M	No	---	Si	No	Si
Réplica/fac-símil					
H	Si	Buena	Si	No	Si
Réplica/fac-símil					
Tamaño reducido					
H	No	---	Si	No	Si
Réplica/fac-símil					
H	No	---	Si	No	Si
Réplica/fac-símil					
H	Si	Mala	Si	No	Si
Réplica/fac-símil					
H	No	---	Si	---	Si

Tabla 17. Codificación de la categoría 5 de las entrevistas a personas con discapacidad visual.

En caso de participar activamente y sentirse totalmente adaptado al sistema artístico de museos, a todas las personas entrevistadas, con sólo poder tocar las obras les parecía suficiente (código Tocar obras), ya que eran conscientes de que no iban a recuperar el sentido de la vista. En caso de no poder tocarlas, ya que las obras podrían deteriorarse la mejor solución no se asemejaba a la reproducción 3D (código reproducción 3D) de las pinturas, era preferible, en su opinión, realizar réplicas o facsímiles exactos de las piezas (código Replica/facsímil). Todos los entrevistados además de poder sentir hápticamente los objetos artísticos, pensaban que el uso de la traducción simultánea y las audioguías (código Traducción

simultánea) eran el mejor de los instrumentos usados en los museos para su accesibilidad y es algo que no quitarían.

Finalizar las entrevistas con discapacidad visual, suponía preguntar el porqué de querer participar en esta propuesta de arte sensorial, todos ellos expresaban su necesidad de ayudar, consideraban indispensable dar a conocer el problema y la ayuda que pudieran dar podría ser recíproca en el futuro de algún modo. Algunos de ellos comentaban que “ni siquiera había visualizado ver el arte a través de la discapacidad”, y argumentaban que “es una manera de dar otra perspectiva”. Además, la mayoría de los participantes tienen una vinculación con el arte de algún modo, de ahí a que hayan querido participar en esta propuesta artística.

Resultados de las personas con discapacidad auditiva

El trato con las personas entrevistadas con discapacidad auditiva fue desde el principio una tarea bastante complicada, ya que sus circunstancias comunicativas entorpecieron durante todo el transcurso de la investigación la relación entre la entrevistadora y el entrevistado. Muchos de los entrevistados no quisieron tener una presencia física, aun ofreciéndoles la posibilidad de tener un intérprete de lengua de signos, por lo que tuvimos que enviar algunas de las entrevistas en formato online, a los distintos correos electrónicos de los participantes (se envió a 2 personas). Como vemos en la siguiente tabla obtuvimos un grupo interesado de 8 personas, entre las cuales se encontraban 5 mujeres (denominadas con el código y letra M) y 3 hombres (denominadas con el código y letra H).

La primera categoría y ciñéndonos al guion de la entrevista comenzamos a indagar en su gusto por el arte. Con respecto a la pregunta de qué es el arte para las personas con discapacidad auditiva, los ocho entrevistados contemplaban el arte como una manera de sentir y percibir el mundo, expresando tanto sentimientos que les provocaban como expresiones emocionales (código sentimiento/expresión) y cuatro de ellos mencionaban las diferentes disciplinas artísticas inmersas en el arte (código disciplina). A todas las personas entrevistadas les gusta el arte (código ¿te gusta el arte?), suelen acudir a los museos (código ¿vas a museos?) y también consumen arte (código ¿consumes arte?) sobre todo mencionan el cine y las películas. De todas formas, las respuestas a todas estas preguntas no van reseñadas de ninguna descripción extensa sobre sus gustos, sobre lo que hacen, ni información sobre el mundo del arte.

Categoría 1. Gusto por el arte

Sexo	¿Qué es el Arte?	¿Te gusta el arte?	¿Vas a museos?	¿Consumes arte?
M	Disciplina	Si	Si	Si
	Sentimiento/expresión			
M	Sentimiento/expresión	Si	Si	Si
M	Disciplina	Si	Si	
M	Disciplina	Si	Si	Si
	Sentimiento/expresión			
M	Sentimiento/expresión	Si	Si	Si
H	Sentimiento/expresión	Si	Si	Si

H	Sentimiento/ex- presión	Si	Si	Si
H	Disciplina Sentimiento/ex- presión	Si	Si	Si

Tabla 18. Codificación de la categoría 1 de las entrevistas a personas con discapacidad auditiva.

Continuando con la segunda categoría sobre su déficit sensorial y vínculo con el mundo real, todos los entrevistados tenían sordera profunda y sólo uno había mejorado su calidad de vida con implante coclear. Al igual que la diferenciación en las personas con discapacidad visual sobre las condiciones adquiridas e innatas, en la sordera se planteaba una diferencia más en el colectivo con la discapacidad auditiva, y es que además de tener dichas condiciones, en ocasiones el nivel de vida de las personas sordas podía mejorarse con implantes que mejoraran la calidad de vida, mientras que aquellos que habían nacido con una sordera profunda no tenían ningún tipo de mejora sensorial. Al preguntarles qué discapacidad tienen todos ellos contestaban con bastante claridad haciéndonos saber que son personas sordas desde su nacimiento, pero al desarrollarles preguntas de carácter más formal, en la búsqueda de qué es lo que produce su discapacidad o saber si su condición es innata o adquirida con el tiempo, sólo dos de las personas supieron responder al porqué de su problema auditivo y de las cuales una persona tenía una discapacidad auditiva adquirida, y cuyo problema es degenerativo.

Con respecto a su déficit sensorial auditivo y la problemática que supone tener dicha discapacidad, todos ellos concretaron diciendo que si les afecta diariamente (código Afección diaria), aunque sólo 2 de las 8 personas entrevistadas entendían, comunicaron e incidieron en cuestiones relativas a la causa de su falta sonora y coincidieron en que esos

entrevistados tienen una discapacidad auditiva adquirida. Los demás entrevistados con sordera profunda incidieron en que es evidente que no podían oír a los oyentes y en ocasiones algunos de ellos mostraron cierto enfado sólo por el hecho de preguntarles esa cuestión.

Categoría 2. Déficit Sensorial.

Sexo	¿Condición innata?	Afección diaria	Pertenece a colectivo	Conocidos con problemas
M	Si	Si	Si	Si
M	Si	Si	Si	Si
M	Si	Si	No	Si
M	No	Si	No	Si
M	Si	Si	Si	Si
H	Si	Si	Si	Si
H	Si	Si	No	Si
H	Si	Si-No	Si	Si

Tabla 19. Codificación de la categoría 2 de las entrevistas a personas con discapacidad auditiva.

Contradictoriamente, algunos de los entrevistados comentaron que aun siendo personas sordas hacen su día a día con normalidad. Sólo las dos personas con condición adquirida hicieron hincapié en que las dificultades auditivas son una constante lucha por la adaptación al medio de comunicación oral. Esta forma de percepción generalizada entre los entrevistados con sordera profunda tenía que ver con el vínculo que mantenían con sus familiares o amigos con discapacidades semejantes. Su círculo vital estaba adaptado a sus necesidades personales, tanto en el trabajo como como en la comunicación se movían en el metalenguaje propio adquirido

por ese colectivo: la lengua de signos. Todos los entrevistados que contestaron que sí pertenecían a asociaciones u organizaciones (código Pertenecen a un colectivo) mantenían una relación estrecha con personas con discapacidad auditiva, algunos de ellos trabajaban para organizaciones. Aquellos que contestaron negativamente a su pertenencia en asociaciones de discapacidad auditiva comentaban que en el pasado si habían estado en asociaciones, aunque con el tiempo veían que eso no les ayudaba o aportaba nada útil, para relacionarse con el mundo exterior a su discapacidad.

Categoría 3. Museos

Sexo	Vi-sita museo	Expe-riencia	Limita-ción	Mate-rial disponible	Espa-cios preparados	Solo o Acompañado
M	Si	Si	Si	No	No	Acompañado
M	Si	Si	Si	No	No	Solo
M	Si	Si	Si	Si	Si	Solo
M	Si	Si	Si	Si	Si	Solo
M	Si	No	Si	Si	No	Acompañado
H	Si	Si	Si	Si	No	Acompañado
H	Si	Si	Si	Si	No	Solo
H	Si	No	Si	Si	No	Solo

Tabla 20. Codificación de la categoría 3 de las entrevistas a personas con discapacidad auditiva.

Por otra parte, y pasando a la cuarta categoría, las personas entrevistadas con discapacidad auditiva tendían a visitar museos (código Visita museo) y las visitas, en general, si les gustaron (código Experiencia). Aunque sentían bastantes limitaciones al no saber leer los contenidos, no tener subtítulos en los vídeos ni tener intérpretes de lengua de signos. Por lo que 6 de los 8 entrevistados expresaron que los museos no estaban preparados (código espacios preparados). Destaca ver que al preguntarles sobre si tenían material disponible en los museos (código material disponible) la gran mayoría contestara que sí había, ya que sus discrepancias ante tener espacios adaptados a sus necesidades eran muy amplias y sus críticas sobre la accesibilidad también.

Una de las entrevistadas exponía diciendo “A veces positiva y otras negativas porque a veces falta audioguía con descripción en lengua de signos para que pueda entender cada obra”. Otra entrevistada comentaba “Cuando había videos, sin subtítulos. Experiencia regular”. 3 de las 6 personas entrevistadas se quejaron por la falta de información en obras de arte. Tal y como veíamos en la primera categoría, las respuestas generales eran concisas y resumidas en muchos casos las respuestas sólo se ceñían a palabras afirmativas como “Si” para responder a que sí tuvieron limitaciones o respuestas negativas con respuestas rotundas como “No”. Debido todo ello a su distinción comunicativa o metalenguaje. Esas personas en concreto que sufren de sordera profunda se comunicaban en todo momento con ayuda de amigos con mismas discapacidades o parientes que supieran lengua de signos, durante toda la entrevista.

La pregunta sobre si era un colectivo con necesidades para ir acompañado a los museos, las personas con discapacidad auditiva, en cualquier caso, se convertía en irrelevante ya que demostraron ser totalmente autosuficientes en la movilidad para guiarse por los museos y sus

quejas giraban en torno a su poca flexibilidad comunicativa y de comprensión artística. De todos modos, cinco de las personas con discapacidad auditiva explicaban que, si podían acudir solos a ver espacios artísticos, sin ningún tipo de ayuda, ya que todo se podía ver, mientras que los 3 restantes iban acompañados siempre de amigos y planificaciones realizadas por las asociaciones. Pocos de ellos tenían aportaciones para la mejora de espacios artísticos al contrario que las personas ciegas, pero sí incidieron en la falta de medios comunicativos para la comprensión de las distintas obras. Una de ellas explicaba diciendo que: “Cuando iba con amigos que no dominaban el idioma, tenía que traducirle a la lengua de signos. Algunos enfadados.”

En lo que se refiere al tema de los espacios preparados y si hay material disponible en cuanto a materia de accesibilidad, muchos comentaron que los espacios artísticos no estaban preparados para personas con discapacidad auditiva, aunque las dos personas con la condición adquirida mencionaron que con tener folletos y textos para leer les bastaba, ya que habían aprendido a leer. Además, y hablando sobre las indicaciones adaptadas para este colectivo prestadas por estos espacios, comentaban que los espacios no estaban señalizados para personas con discapacidad auditiva, aunque si había otro tipo de indicaciones para discapacitados visuales. Sus quejas hacia no poder acceder a intérpretes de lengua de signos, para ver las obras fueron expuestas por la mayoría de los entrevistados. Algunos pocos (3 personas) afirmaron disfrutar sólo al poder ver las obras visualmente.

Las asociaciones, organizaciones e instituciones de personas sordas, nos explicaron que toda persona con discapacidad auditiva podía contratar por un precio mínimo una intérprete para que les expliquen las obras en los museos y que de vez en cuando, desarrollaban exposiciones

colectivas a personas con discapacidad auditiva, que no se pagaban, a modo excursión. Una de las asociaciones explicaba que también por su parte tenían voluntarios intérpretes que iban con aquellas personas que solicitaban de forma individual una visita guiada.

Dejando al margen la relación museística de estos individuos con sordera, pasamos a la categoría 4, en la que indagamos acerca de su percepción sensorial y de lo que les gustaría sentir en una exposición. Comenzando esta categoría en cuanto a la pregunta de si tienen algún sentido más desarrollado por la falta de su discapacidad sensorial, cinco de las ocho personas contestaron rotundamente que sí creían tener otros sentidos más desarrollados. No es de extrañar que mencionasen a la vista como el sentido importante (código Cuáles usas más) y sólo uno de los entrevistados también mencionaba el sentido del tacto. Tres de las personas con discapacidad auditiva, no supieron contestar o explicar esta pregunta, algunos no entendieron a lo que nos referíamos al hablar de los sentidos.

A pesar de las críticas a la poca adaptación del instrumental y material accesible de los museos cinco de las ocho personas a las que se les preguntó si los museos tenían en cuenta a las personas con discapacidad auditiva (código Museos interés en discapacidad) contestaron que sí los tenían en cuenta, otros dos consideraban que para nada se les tenía en cuenta y una no supo contestar. Aun siendo un grupo pequeño de investigación nos encontramos ante un dilema que investigar más adelante con más entrevistas en el futuro, y es que, en las entrevistas, en ocasiones, percibimos a las personas con discapacidad auditiva entrevistadas como un grupo de personas que, a pesar de tener una condición, sólo contemplan tener dificultades comunicativas, pero no se ven así mismas como personas discapacitadas. Por ello, al preguntarles sobre qué clase de exposición

personalizada querrían (código Exposición personalizada), exponen que no necesitan nada especial, pero si quieren intérpretes de lengua de signos.

Categoría 4. Percepción sensorial.

Sexo	Desarrollo	Cuales Usas +	Museos interés en discapacidad	Exposición personalizada	Estimulación sentidos	Estímulos
M	Si	Vista	Si	No sabe contestar	Vista Tacto Olfato	Visuales Táctiles Olfativos
M	No	Vista Tacto	Si	Obras visuales Lengua signos	No sabe contestar Traje musical	No sabe contestar
M	No	No sabe explicar	Si	No va museos Lengua signos	No sabe contestar	Uso de interprete Pantalla LSE
M	Si	Vista	No	Lengua signos	Oído Vista	Colores, luz, espacio, arquitectura, tipos de montaje expositivo y correcta iluminación
M	No sabe contestar	No sabe contestar	Si	Lengua signos	No sabe contestar	No sabe contestar
H	Si	Vista	No	Lengua signos	No sabe contestar Lengua signos	Visuales Lenguaje corporal

H	Si	No sabe contestar	No sabe contestar	No sabe contestar	Vista	Lenguaje corporal
H	Si	Vista	Si	Lengua signos	Todo	motivación, luz, Alegría y Magia

Tabla 21. Codificación de la categoría 4 de las entrevistas a personas con discapacidad auditiva.

Casi la totalidad de las personas entrevistadas no entendían el concepto sentido (código Estimulación sentidos), pero si fueron capaces de explicar los estímulos sensoriales que les gustaría percibir (código Estímulos). Aun no entendiendo los sentidos, fueron capaces de dar explicaciones más amplias al hablar de sensaciones o percepciones que les gustaría sentir, sus respuestas aunque escuetas, resumen más lo que se pretendía buscar al preguntarles sobre qué les gustaría tener en una exposición personalizada.

Muchos de ellos mostraron interés por obras en movimiento y en interacción con el espacio-tiempo, obras en las que ideales como la luz, el juego, el teatro, el montaje expositivo y la diversión formaran parte de la experiencia artística. Todos ellos en algún momento nombraron a los intérpretes de lengua de signos o las pantallas de LSE como imprescindibles para su integración museística. Es cierto que cada uno tenía también peticiones muy personalizadas, pero al contrario que las personas con discapacidad visual sus explicaciones no fueron tan descriptivas.

Volviendo a la accesibilidad en la categoría 5, nos encontramos que las personas entrevistadas no habían participado en ninguna iniciativa exclusiva de este terreno o no eran conscientes de ello, ya que algunos habían ido con las excursiones de las asociaciones que ya habíamos comentado anteriormente. Siete de las ocho personas entrevistadas dijeron que nunca

habían formado parte de iniciativas sobre accesibilidad y unas pocas comentaban que en su caso no era necesario.

Categoría 5. Accesibilidad

Sexo	Participaciones iniciativas	Experiencia	Tocar obras	Traducción simultánea
M	No	-----	Si	Si
M	Si	Buena	Si	-----
M	No	-----	Si	Si
M	No	-----	Si	Si
M	No	-----	No sabe	Si
H	No	-----	Si	Si
H	No	-----	Si	-----
H	No	-----	Si	Si

Tabla 22. Codificación de la categoría 5 de las entrevistas a personas con discapacidad auditiva.

En cuanto a la satisfacción de querer tocar las obras (código tocar obras) los entrevistados excepto uno concluyó que, sí le apetecía tocar las obras de un museo, aunque a algunos de los entrevistados les costó entender la pregunta, ya que según su perspectiva para qué iban a tocar las obras si ya las ven y está claro que en un museo no se puede tocar. Aunque no comentaron nada sobre las obras táctiles de los museos, 6 de las 8 personas sordas insistieron en su necesidad de utilizar la traducción simultánea. Personas con discapacidad auditiva comentaban haber ido a un concierto musical de traducción simultánea que les había gustado. Para terminar en estas entrevistas se les preguntó acerca de su participación en este

proyecto y comentaron que era indispensable hacer propuestas artísticas más cercanas al colectivo y asociaciones de personas sordas.

Resultados de los artistas

Como bien hemos ido comentando a lo largo de las entrevistas a los diferentes grupos en riesgo de exclusión, el enfoque a todas las entrevistas sin excluir a los artistas era de rango cualitativo. Pero al contrario que los grupos en riesgo de exclusión las entrevistas a los artistas se realizaban con el objetivo de saber cuál era su relación con respecto a la accesibilidad, su participación en un proyecto sobre sensorialidad y la indagación de cuál iba a ser el mecanismo por el cual iban a escoger una de sus obras artísticas con respecto al contacto con los diferentes grupos en riesgo de exclusión.

Este tipo de entrevista nos ofrecía la posibilidad de entablar una relación con el artista para averiguar también sus deseos en cuanto al contacto que podían querer explorar con los espectadores en riesgo de exclusión museística y se pretendía conocer su perspectiva con respecto al arte, sensorialidad y la accesibilidad. Tal y como explicábamos en el marco teórico de esta tesis doctoral, la mirada personal de los artistas evolucionó sobre todo a mediados del siglo XX, renovando la creación artística e incluyendo a públicos o espectadores que no podían ser partícipes del arte mismo.

Ahora nos planteamos si aquellas muestras de empatía y acercamiento por parte de los artistas para ayudar a la integración de colectivos en riesgo de exclusión siguen estando vigentes en pleno siglo XXI o si la percepción autónoma e individualista en relación con los sentidos a la hora de crear sigue siendo predominante.

En cuanto a la categoría 1 de preguntas en la entrevista, era evidente que la gran mayoría de los artistas formaban parte de grupos de investigación (código Investigaciones), por lo que además de desarrollar sus propias obras artísticas en diferentes áreas de conocimiento (código Disciplina), estudiaban otras áreas temáticas. Como ya hemos mencionado anteriormente todos fueron seleccionados de manera que trataran distintas áreas del mundo del arte, entre ellas: la animación, dibujo, grabado, pintura, escultura, arte sonoro, instalación, etc. Esta elección se realizó a conciencia, ya que la diversidad de influencias artísticas plantearía más adelante problemáticas distintas en cuanto a la sensorialidad. En la siguiente tabla observamos que supone el arte para estos investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU:

Categoría 1. Arte

Sexo	¿Qué es el Arte?	Disciplina	Obra personal	Investigaciones	¿Por qué participas?
M	Conocimiento	Multidisciplinar	Percepción	Si	Interés personal
M	Conocimiento	Artista gráfica	Serigrafía	Si	Interés personal Relación artista
M	Expresar	Pintora Artista plástica	Paisaje	Si	Integración discapacidad
M	Conocimiento	Artista visual	Cine-animación	Si	Integración a la discapacidad
M	Expresar	Artista experimental	Performativo	Si	Integración discapacidad
M	Conocimiento	Escultora	Escultura	No	Integración discapacidad
M	Expresar	Diseño	Diseño	Si	Interés personal
H	Expresar	Artista sonoro	Arte sonoro	Si	Interés personal

					Relación artista
H	Expresar	Escultor	Cerámica	Si	Interés personal
		Artista plástico			Relación artista
H	Sentimiento	Pintor	Pintura-collage	No	Interés personal
H	Expresar	Multidisciplinar	De todo	Si	Interés personal
	Sentimiento				

Tabla 23. Codificación de la categoría 1 de las entrevistas a los artistas.

Cuatro de las once personas entrevistadas dijeron que el arte (código ¿Qué es el arte?) les ayudaba o eran lo que les ayudaba a comprender el mundo, era para ellos una forma de conocimiento (código Conocimiento), otras 5 personas se aferraron a la idea de que era una forma de expresión individual del artista, su visión particular de expresión (código expresar) y sólo dos de ellos hicieron comentarios referentes a emociones o sentimientos que les producían a la hora de crear (código sentimiento). Tal y como ya habíamos comentado todos los participantes procedían de diferentes ramas de conocimiento artístico y 9 de los 11 entrevistados estaban inmersos en otro tipo de investigaciones tanto colectivas como individuales.

En cuanto, a sus respuestas al porqué de participar en una propuesta de arte sensorial e integración de grupos en riesgo de exclusión museística (código ¿porque participas?), 5 de los entrevistados expresaban que hacer propuestas de integración artística y sobre todo en el ámbito de la discapacidad es más que necesario (código integración discapacidad). Los 6 restantes querían participar por un interés personal con respecto a sus investigaciones o creaciones artísticas (código interés personal) y 3 de ellos explicaban que además de tener un interés personal también tenían

un interés por conocer la temática de la investigadora con la que ya habían tenido trato (código relación artista).

Las preguntas de este bloque concluían con la meditación por parte de los artistas, ya que planteaban diferentes formas de contemplar sus obras de modo que la percepción sensorial y dudas con respecto a la interacción de estas con los diferentes grupos en riesgo de exclusión. Estas dudas sobre la percepción sensorial en espacios artísticos ya empezaban a ser meditadas en las propias preguntas de esta categoría por los mismos artistas. Conceptos como arte efímero, entendimiento de obra bidimensional o tridimensional y aceptación de obra sensorial serían interrogaciones, que, al fin y al cabo, terminaban conociendo las expectativas de cada uno de los individuos que iba a participar y en la que muchos de ellos sopesaran por primera vez si realmente querían participar en un proyecto sensorial, en la que sus obras podrían modificar su aspecto en contacto con los grupos en riesgo de exclusión.

Dejando ya de lado las preguntas sobre el arte y la cultura, las siguientes categorías incidían más en su relación con los Grupos en riesgo de exclusión y su interés acerca de la accesibilidad. Deteniéndonos en las respuestas de estos artistas entrevistados en la categoría 2 sobre los grupos en riesgo de exclusión, observamos que, tenían un interés hacia la accesibilidad y se les planteó la posibilidad de hacer que sus obras interactuaran con estos grupos en riesgo de exclusión museística. Todos ellos pertenecían a disciplinas muy variadas y se les pidió elegir una de sus obras, con la que iban a participar en una exposición experimental en el que la sensorialidad sería predominante.

Categoría 2. Grupos en riesgo de exclusión

Sexo	Amigos discapacitados	Exposiciones sobre colectivos	Trabajo con grupos en riesgo	Evolución social con grupos	Posición artística con respecto proyecto
M	Si	Si	No	Falta mucho	Sólo contribuir
M	Si	Si	Si	Falta mucho	Evolución obra
M	No	Si	Si	Falta mucho	Sólo contribuir
M	Si	Si	Si	Falta mucho	Sólo contribuir
M	Si	Si	Si	Falta mucho	Sólo contribuir Evolución obra
M	Si	Si	No	Falta mucho	Sólo contribuir Evolución obra
M	No	No	No	Falta mucho	Sólo contribuir
H	No	Si	No	Falta mucho	Sólo contribuir
H	Si	Si	No	Falta mucho	Solo contribuir
H	No	No	No	Falta mucho	Solo contribuir
H	No	No	No	Falta mucho	Solo contribuir evolución obra

Tabla 24. Codificación de la categoría 2 de las entrevistas a los artistas.

Hablando y siendo entrevistados uno a uno, se les preguntó por su relación con grupos en riesgo de exclusión museística. Claramente y aun explicando el concepto de riesgo en exclusión museística, tras sus explicaciones estos artistas en general consideraban que estaban sólo excluidas las personas con discapacidad, no contemplaban a los niños como un grupo no integrado en los museos. A pesar de ello, se les preguntó si tenían amigos o parientes cercanos con discapacidad (código amigos discapacidad) y 6 de las 11 personas contestaron afirmativamente.

Una gran parte de los artistas si habían participado de alguna manera con grupos en riesgo de exclusión (código Exposiciones sobre colectivos), concretamente 9 de ellos habían participado en exposiciones y cuatro habían tenido experiencias o talleres con estos grupos en riesgo de exclusión museística, aunque algunos introducían a otros colectivos como la discapacidad intelectual (código trabajar con grupos en riesgo de exclusión). En cuanto a trabajar directamente con estos grupos, más del 60% de los entrevistados, dijo que no había tenido contacto con estos colectivos.

De todas formas, entre sus respuestas nos percatamos que el vínculo que unía a estos investigadores para participar en este proyecto no tenía que ver tanto con la integración, ni la accesibilidad de personas en riesgo de exclusión, sino que tenían un interés personal para conocer la percepción de éstos en una interacción sobre sus obras (código posición artística respecto al proyecto). Todos los entrevistados contestaron, que pretendían simplemente contribuir en este proyecto (código Sólo contribuir) y cuatro de los entrevistados querían ver una evolución en sus obras de arte (código evolución obra). Son artistas más interesados por la percepción individualista, aunque al cuestionarles en qué punto se encontraba el arte y la accesibilidad de estos grupos (código evolución social de grupos) todos contestaron a que falta mucho por hacer.

En la categoría sobre la Accesibilidad de los medios artísticos, nuestro objetivo era recabar información acerca de cómo ven la accesibilidad los artistas entrevistados. Al pensar sobre el terreno de lo que supone la accesibilidad, de las 11 personas entrevistadas sólo 1 de ellas, no se había parado a pensar sobre ese tema (código pensar lo que supone accesibilidad) y 6 personas comentaban que la accesibilidad no sólo debería de estar contemplada como la adecuación de espacios para las personas con discapacidad, que debía de buscarse una accesibilidad común a todo el grupo global de la sociedad. Una de las artistas, explicaba que a veces en el concepto de accesibilidad se valoraban más a unos grupos que a otros. Por ejemplo, los suelos adoquinados, que se ponían en los pasos de cebra eran útiles para las personas ciegas pero un problema mayor para las personas con discapacidad física, que iban en silla de ruedas, por lo que, desde su criterio personal, la accesibilidad total era imposible. 6 de las personas entrevistadas pensaban igual, mientras que los otros 5 artistas pensaban que, si se podía llegar a la accesibilidad universal, pero quedaba mucho por hacer (código Accesibilidad total).

Categoría 2. Accesibilidad

Sexo	Pensar lo que supone accesibilidad	Accesibilidad Total	Fijación señalización accesible	Como está señalado	Creación Obra Adaptada	Preparados obras sensoriales
M	No Discapacidad	Si	Si	Falta mucho	No	No
M	Si No solo Discapacidad	No	Si	Fatal	No	No

M	Si No solo Discapaci- dad	No	No	Fatal	No sabe	Si-No
M	Si No solo Discapaci- dad	No	Si	No con- testa	No sabe	No
M	Si Discapaci- dad	No	Si	Fatal	No sabe	Si
M	Si Discapaci- dad	Si	Si	Falta mu- cho	No sabe	Si
M	Si Discapaci- dad	Si	No	Falta mu- cho	Si	Si
H	Si No solo Discapaci- dad	No	No	Falta mu- cho	No sabe	No sabe
H	Si No solo Discapaci- dad	Si	Si	Fatal	No	Si
H	Si Discapaci- dad	Si	No	No con- testa	No	No
H	Si No solo Discapaci- dad	No	Si	Falta mu- cho	No	No sabe

Tabla 25. Codificación de la categoría 3 de las entrevistas a los artistas. Las respuestas en rojo corresponden a los y las artistas que abandonaron el proyecto durante la pandemia.

Si bien esta doble dialéctica pudiera ser un problema la mentalidad de estos artistas era entender a través de obras originales que, sin recreaciones ni modificaciones de la obra, centrándonos más en el espacio expositivo, la máxima sensorialidad en sus obras daría diferentes posibilidades de interacción con el espectador comprendiendo que existían diferentes formas de percibir el espacio y que sus obras finalmente podían ser manipuladas. Para ver si entendían este concepto artístico, a esos artistas se les planteó el hecho de hacer realidad esa exposición para ver si estaban dispuestos a que sus obras fueran percibidas por los otros sentidos renegando de la visión y sobre todo saber su consideración personal sobre las obras en el terreno de la adaptabilidad.

Categoría 3. Accesibilidad de los medios artísticos

Sexo	Manipulación de obra	Grupo de más interés	Uso de tecnología	Elección obra según grupo	¿Te gustaría tocar las obras de un museo?
M	Si	Discap. visual	No	No	Si
M	Si	Todos	No sabe	No	Si
M	Si	Discap. visual Niños	Si	No	Si
M	Si	Todos	Si	No	Si
M	Si	Todos	Si	No	Si
M	Si	Discap. visual	No sabe	No	Si
H	Si	Discap. visual	Si	No	Si

H	Si	Discap. auditiva	No	Si	Si
H	Si	Discap. auditiva Discap. visual	Si	No	Si
H	Si	Discap. visual	Si	No	Si

Tabla 26. Codificación de la categoría 4 de las entrevistas a los artistas. Las respuestas en rojo corresponden a los y las artistas que abandonaron el proyecto durante la pandemia.

Algunos de estos artistas explicaban que la accesibilidad hoy en día no debía de estar vinculada con recreación de obras artísticas, ya que, por ejemplo, una pintura bidimensional trasladada a un plano tridimensional para hacerla accesible no era lo mismo, tal y como algunas personas ciegas reflejaron también en sus entrevistas. Expresaban la necesidad directa que debía de haber entre su obra y el espectador, a pesar de ello algunos mostraron su desconcierto ante la posibilidad de que al ser manipuladas las obras pudieran estropearse o romperse, por el contrario, otros no tenían ningún problema en el cambio de sus obras al ser tocadas. 7 de las 11 personas entrevistadas no dudaron en que sus obras se pudieran tocar (código manipulación de la obra), aunque 4 de ellas recalcaron abiertamente que eso sería propuesto para esta experiencia artística en concreto, ya que no querían con el tiempo ver sus creaciones estropeadas. Esto nos enseñaba que dentro del arte existía una disconformidad entre las perspectivas de los artistas y sobre todo el hecho de no haber superado el concepto de “obra efímera”, ya propuesto en el arte contemporáneo.

En cuanto a los grupos en riesgo de exclusión con los que iban a tener un contacto, 11 de los entrevistados comentó que la discapacidad visual les interesaba, ya que el arte al ser tan visual, esta propuesta

planteaba un cambio de concepto y metodología en la comprensión de obras de arte. En el desarrollo de esta pregunta observamos, que muchos de los artistas no contemplaban al grupo de personas de 6 a 10 años como un grupo en riesgo de exclusión, y que sería fácil interactuar con ellos, aunque la actitud activa de ellos les preocupaba por el hecho de que sus obras podrían sufrir daños. El colectivo de personas con discapacidad auditiva no era considerado como un grupo en riesgo de exclusión difícil con el que interactuar, ya que podían ver, solamente 6 de los artistas entrevistados contempló la comunicación verbal que se podía tener con este colectivo como un problema en el entendimiento de sus creaciones.

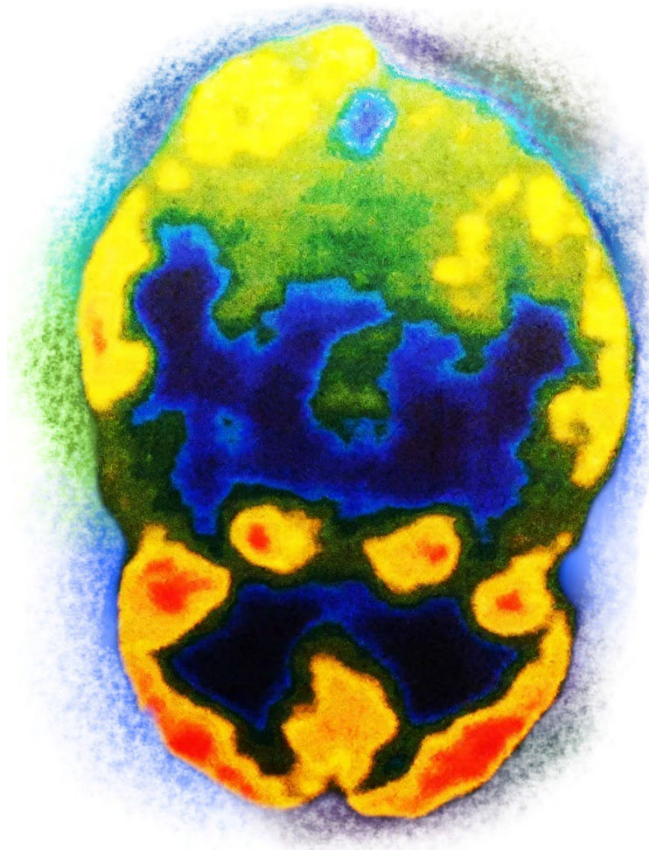
Otra cuestión importante fue el soporte de apoyo para comprender el significado de las obras de los artistas. Por ello, se preguntó si necesitarían algún soporte tecnológico (código Uso de tecnología) o social para comunicarse con cada uno de los grupos. Ocho personas aclararon que los metalenguajes por los que iban a comunicarse iban a ser muy distintos, por lo que seguramente, iban a necesitar un apoyo como la lengua de signos, acceso a pantallas para hacer más dinámica la exposición a los niños y algún contacto con asociaciones u organizaciones que supieran tratar con personas con discapacidad. Sólo dos artistas no supieron qué contestar a la pregunta sobre uso tecnológico y una artista dijo que no necesitaría ningún soporte adicional, que la experiencia del artista en esta exposición iba encaminada a poder comprender a los distintos grupos. Todos los artistas explicaron que sus obras no se habían elegido en base a la experiencia que se les planteaba (código Elección obra según grupo), ni pensando en ninguno de los grupos en riesgo de exclusión.

Finalizamos sus entrevistas con una pregunta acerca de la experiencia que les gustaría tener como espectadores en un museo, y a la pregunta de si les gustaría poder tener acceso háptico a las obras que ven en

los museos, todos decían abiertamente que les encantaría poder tocar todo lo que ven. En ocasiones muchos de ellos comentaban haber tocado alguna obra en el pasado, sobre todo por saber de qué estaba hecho y a muchos de ellos les llamaron la atención en los espacios museísticos. Uno de los entrevistados comentaba que, al fin y al cabo, los artistas eran como niños grandes que todo lo quieren sentir y percibir y más aun sabiendo que es su rama de conocimiento.

Tras estas entrevistas y viendo el desarrollo sobre el arte sensorial, algunos artistas entrevistados terminaron por abandonar el proyecto. Entre los 11 artistas entrevistados exclusivamente 7 quisieron participar en esta propuesta práctica y experimental, entre ellos 4 mujeres y 3 hombres. Cada una de las obras elegidas por estos creadores sería partícipe en una exposición que contaría con el desarrollo de una audioguía que se adaptaría a las necesidades de diferentes espectadores en riesgo de exclusión museística. Es necesario conocer de cerca los distintos ámbitos artísticos que se iban a trabajar, ya que su adaptabilidad dependería de su forma, estructura y situación en el espacio, por lo que en el próximo capítulo analizaremos todo el proceso de creación en el espacio adaptabilidad.

III PARTE. ESTUDIO PRÁCTICO



CAPÍTULO 4. EXPOSICIONES

Conclusiones de las entrevistas. El porqué de la exposición.

Una vez realizadas todas las entrevistas la interpretación en cuanto a los resultados totales de los grupos en riesgo de exclusión museística fueron los siguientes:

1. Los grupos en riesgo de exclusión museística son muy diferentes como para pensar que la accesibilidad universal puede ser posible.
2. En cuanto a los sistemas de accesibilidad comunicativa, todos los grupos en riesgo de exclusión estaban de acuerdo con que las audioguías (integrando la visibilidad de intérpretes en pantallas) era un medio por el cual podían entender el arte sin ningún problema.
3. La sensorialidad de estos colectivos es muy variable, por lo que la percepción de éstos no puede ser igual, a pesar de ello, los entrevistados mostraban una gran capacidad de adaptación siempre y cuando tuvieran los medios comunicativos planteados en el anterior punto.
4. Todos los entrevistados tienen interés por el arte y eso nos lleva a querer integrar sobre todo propuestas sensitivas, en las que el sentido táctil es el más prioritario y luego el oído, olfato o gusto (los sentidos que se mencionan).

5. Destacan que una de las carencias más importantes que encuentran en los museos es la falta de oportunidades para experimentar a través del sentido del tacto.
6. En sus explicaciones quieren tener experiencias multisensoriales, explorar y fortalecer los sentidos que más usan en total colaboración con el espacio y el tiempo. Muestran necesidades en las que los sentidos internos participan y son muy visibles.

Subrayando todas estas conclusiones observamos cómo muchos de los grupos en riesgo de exclusión museística sólo necesitan una accesibilidad en cuanto a los metalenguajes que usan para comunicarse, y en cuanto al entendimiento de las obras de arte no pretenden cambiar el contexto propio de los objetos artísticos, sino que quieren interactuar con ellos. Por ello, se plantearon dos tipos de exposiciones, que podían dar cabida a una adaptabilidad de las obras de los artistas que iban a participar en la exposición sensorial. Las conclusiones de los artistas entrevistados fueron las siguientes:

1. Los artistas crean obras porque quieren y no pensando en los grupos en riesgo de exclusión. La mentalidad del artista es mayormente individualista.
2. Los artistas tienen cierto interés en el mundo de la accesibilidad, ya que opinan que habría que acercar el arte a todas las personas.
3. Su participación en este proyecto en la gran mayoría de los casos se ve dado por la contribución personal a la causa de la accesibilidad. Aunque, el vínculo de estos artistas e investigadores para participar en este proyecto no está tan relacionado con la integración

de estos colectivos, sino el interés personal para conocer la percepción de éstos en una interacción sobre sus obras.

4. De todos modos, su participación en esta exposición es única, ya que sus obras no son accesibles desde su punto de vista y no están hechas para ser tocadas ya que se estropearían.
5. La percepción de éstos en cuanto a la terminología Grupo en Riesgo de exclusión museística, es más que entendible y la gran mayoría no concibe sólo a las personas con discapacidad como uno de esos colectivos. A pesar de ello, las problemáticas explicadas por estos artistas entrevistados tienen que ver con la discapacidad.
6. No conciben como grupo en riesgo de exclusión a los niños y niñas que van a museos.
7. Los artistas necesitan soporte tecnológico o social como para poder explicar sus obras y entender los metalenguajes de los distintos grupos.
8. No consideran que los espacios artísticos hayan evolucionado mucho con respecto a la accesibilidad y menos aún en la señalética.
9. A pesar de no dejar que sus creaciones sean percibidas por los sentidos, en muchas de las ocasiones ellos sí tuvieron la necesidad de tocar obras en museos.

4.1. ELECCIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Viendo los datos recogidos en las entrevistas se plantearon dos tipos de exposiciones (en adelante, exposiciones A y B), que focalizan en el concepto de adaptabilidad y los metalenguajes de los distintos grupos, en el que las obras elegidas por los artistas no iban a modificarse, sino explicarse y encontrar diferentes métodos por los que entenderse.

- La **Exposición A** sugería un cambio de rol, en cuanto al papel del artista. Todas las obras se situarían en la sala de exposiciones y los artistas accedían a ser los guías de sus propias obras, por lo que tendrían que analizar la forma del propio espacio y analizar la situación de su obra y su composición espacial. Detenerse a crear la propia audiodescripción a través de la mentalidad del artista era la función del comisariado, que se iba a realizar.
- La **Exposición B**, por el contrario, pretendía poner a todos los visitantes de la sala y a los artistas con dificultades en cuanto a la sensorialidad a través de la vista. Toda persona participante llevaría consigo un antifaz, por lo que había que habilitar toda la sala tanto con audio descripciones tecnológicas, como con estímulos sensitivos para que fuera adaptable al público. Antes de entrar en dicha sala se especificarían las normas para poder moverse y realizar un recorrido sensorial.

Viendo las dos alternativas, finalmente tomamos la decisión de realizar la Exposición A, ya que la aplicación de la tecnología como medio de adaptación sensorial era difícil de plantear en un principio. La exposición A nos ofrecía un mayor entendimiento de la mirada del artista con respecto a los grupos en riesgo de exclusión museística e intercambiar opiniones

entre ellos fortalecería la idea de que soluciones y medidas se pueden dar para la adaptación de espacios artísticos.

Más adelante y por diversas cuestiones esta exposición se vería afectada, ya que algunos artistas abandonaron el experimento de crear un espacio adaptable para estos grupos en riesgo de exclusión. Cabe destacar que la mayoría de los artistas que abandonaron este proyecto, incidían en que no les agradaba que sus obras artísticas fueran tocadas por el público, pues veían grandes dificultades y anteponían el riesgo de su obra a la propia experiencia con los participantes, ya que tenían temor a que pudiera romperse o pudieran tener algún que otro contratiempo.

4.2. OBRAS ARTÍSTICAS Y SALAS DE EXPOSICIONES

Una vez concretado el número de artistas lo más importante era encontrar salas de exposiciones que quisieran realizar una exposición sensorial, por lo que debían estar abiertos a que las obras de estos artistas fueran táctiles. En un principio distintas salas de cultura de Bizkaia accedieron a formar parte en este proyecto, como son: La Sala de cultura de Plentzia, La Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo y La Sala municipal de Portugalete.

Todas las salas no pusieron ningún tipo de traba y mantenían un tamaño medianamente pequeño como para la participación de 8 artistas, o sea, 8 obras artísticas de investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, de diversas disciplinas que mostraban su interpretación personal acerca de los sentidos, la accesibilidad-adaptabilidad y su relación con una de sus obras artísticas.



Figura 64. Fotografía de la obra de Susana Jodra "Ukigarri-Hunkigarri" (2018). Papel gofrado 33x88cm (cada panel).

Cada una de las obras elegidas por estos creadores iba a ser participe en una exposición que contaría con el desarrollo de una audioguía que se adaptase a las necesidades de diferentes espectadores con discapacidad visual, auditiva, jóvenes y accediendo a las personas videntes al mundo de la sensorialidad negando el sentido más predominante en el arte que es la vista. He aquí la presentación de cada artista y su obra elegida: En primer lugar, encontramos a Susana Jodra que se mueve en el mundo de la serigrafía y el grabado, su apuesta artística indaga sobre la materialidad

propia de la obra, en la que unos gofrados (estampas en relieve) se cuelgan en la pared y su interpretación va más allá de una obra visible ya que en sus propias palabras explica diciendo “En esta ocasión queda la huella. Visible y palpable. Al tocarla por el público la huella se irá oscureciendo y mitigando, pasando a un nuevo estado por influencias externas”.

En segundo lugar, en esta práctica encontramos un artista del mundo del arte sonoro con el nombre de Mikel Arce, que mediante una placa metálica y con ayuda de un altavoz transduce sonoridad y vibración al agua que se sitúa sobre la superficie metálica. Se podría decir que su espectro artístico está muy relacionado con el mundo de la instalación en la que la participación del espectador es más que indispensable.



Figura 65. Fotografía de la obra de Mikel Arce “Earth/Lurra” (2018). Bandeja de 100 cm lateral x 100 cm lateral x 45cm alto (en el suelo).

En tercer lugar, y con el título de la obra Bajo el Paisaje, tenemos al artista Ángel Garraza, que expone dos esculturas cerámicas con forma de botas y que están totalmente enfrentadas. Para su mayor adaptación al público invidente estas piezas se situarán sobre una peana. Este artista es ceramista en su naturaleza y quiere explorar esa necesidad inmediata de

colectivos que tengan esas ganas de tocar, del sentido del tacto en sí mismo.



Figura 66. Fotografía de la obra de Ángel Garraza "Bajo el paisaje" (2015). Escultura de cerámica de 42cm de altura.

En cuarto lugar, siguiendo la estela de la escultura, María Jesús Cueto participó en este encuentro sensorial ofreciendo una visión totalmente háptica, en la que mediante un dibujo o mejor dicho boceto nos dejaba sin una respuesta firme ante lo que se supone que va a ser exhibido en la exposición. Puesto que su planteamiento era que nadie supiera realmente lo que se va a poner en la sala hasta el momento de la exposición.

Entre sus diversos argumentos en la entrevista decía que la adaptación de un espacio es totalmente lógica, pero ello no quitaba el valor experimental de la sensorialidad, entonces ¿Por qué no hacer difícil el entendimiento de la obra a las personas que pueden ver también? Ya que la sensorialidad en si se trata de acercarse a nuestro yo más interno. En esta obra tal y como explicaba María Jesús encontraremos un Paisaje sensorial,

que cada uno tendrá que entender a su manera según la materialidad que perciba o sienta.



Figura 67. Detalle de la obra de María Jesús Cueto "Paisaje sensorial" (2021). Técnica mixta. 80cm x 80 cm x 21,5cm.

Dejando de lado, la instalación y la escultura nos volcamos ante la visión bidimensional de dos artistas más, la primera de ellas es Veva Linaza que con diferentes medios tecnológicos crea obras abstractas. Su trabajo consistió en una investigación pictórica del paisaje, su interés acerca de una obra sensorial le planteaba preguntas como ¿Es posible explicar una obra abstracta y bidimensional a una persona que no ve o se le tapa los ojos (tal y como sucedería en esta exposición)? ¿Es necesaria la recreación tridimensional de estas obras?



Figura 68. Fotografía de la obra de Veva Linaza "Ermua" (2017-2019). Óleo sobre papel. 195x110cm.

Al igual que con Veva, el artista Joseba Eskubi, mostraba una mirada similar y proponía una obra pictórica sobre lienzo con una forma que se encontraba entre lo abstracto y lo figurativo, con una imagen relativamente simétrica y en la que pretende observar cuál iba a ser el punto cumbre del entendimiento de su obra bidimensional, indagando también en la

capacidad perceptiva e imaginativa de las personas con discapacidad visual. Una figura orgánica, blanda. En sus palabras explicaba “No sabemos qué es, pero ahí está, frente a nosotros. Parece que está flotando, desde siempre y para siempre”.



Figura 69. Imagen de la obra de Joseba Eskubi “Sin título” (2019). Óleo sobre lienzo. 41x33cm.

Por último, tenemos a la artista Bego Vicario que, entregada a las artes audiovisuales y de animación, nos planteaba una dinámica totalmente diferente en el que la aceptación de una discapacidad puede traer diferentes entendimientos por medios comunicativos como la voz y los sistemas auditivos. Su propuesta artística nos ofrecía un vídeo que estaba en

continuo rodaje, pero aun no siendo visto los efectos audiovisuales nos daba otra forma de entender una proyección visual. Bego Vicario comentó sobre la obra que “Es una mirada onírica sobre la ciudad, que toma como base imágenes de Bilbao editadas de una manera muy particular, de forma que el movimiento que se crea entrelaza los colores y las formas de la misma manera que en la banda sonora se trenza el texto en 7 lenguas”.

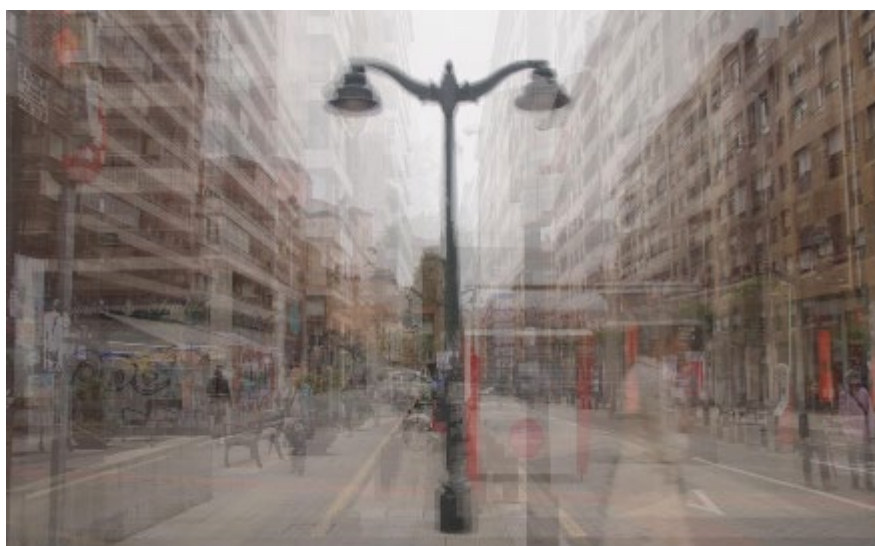


Figura 70. Fotograma de la obra titulada “Hirian ibiltzeko jarraibideak” (2021) de Bego Vicario. Vídeo HD 1920X1080.

Además de esta última obra, yo misma como artista también participé como análisis de uno de mis propios trabajos personales dentro del área escultórica con la obra *Akelarre*. En la que 3 esculturas de barro conforman una instalación, que recordando a aquellas brujas (*sorginak*) del pasado vasco que tanto invocaban a la Madre Tierra (*Ama Lurra*) para hacer magia, esta obra nos adentra en una sinestesia entre lo táctil y lo olfativo. Al tocar esa textura tan peculiar de la tierra que va modificándose por momentos, sentimos la presencia de diferentes olores en las distintas piezas escultóricas.

Con estas 8 obras se pretendía sensibilizar por un lado al espectador o público vidente que no todo lo que rodea a los espacios museísticos es visual y del mismo modo, intentamos integrar y adaptar dichas obras a aquellos que no pueden hacer uso de ciertos sentidos en estos lugares que intentan enseñar la creatividad de los artistas. Y nos planteamos ¿Son capaces los artistas de hacer que sus obras sean sentidas por cualquier receptor sensorial?

4.3. COVID-19. RESILIENCIA

Mientras terminamos de detallar las últimas entrevistas a los artistas y concluyendo poco a poco las obras que se iban a exponer en estas tres salas de exposiciones, el pánico se sumó a toda la población mundial con la presencia de un nuevo virus del que no se tenía la cura y procedía de China.

A lo largo de diciembre de 2019 ingresaron en los hospitales de la ciudad china de Wuhan, unos cuantos pacientes con sintomatología correspondiente a una neumonía. Estos casos habían sido detectados desde la segunda semana de diciembre. En un primer momento, el alto número de pacientes ingresados con esta sintomatología fue considerado normal, achacable a la temporada invernal y al habitual aumento de casos de gripe y otras infecciones respiratorias de carácter estacional.

Sin embargo, en el transcurso de esos días, algunos profesionales sanitarios de China alertaron de ciertas particularidades observadas en el desarrollo de la infección de estos pacientes. La neumonía empezó a ser considerada atípica. Las pruebas de rayos x mostraban formación de líquido en los pulmones de una forma que no era la esperable para una infección de gripe o resfriado común. El 31 de diciembre de 2019, la oficina regional en China de la Organización Mundial de la Salud (OMS) interceptó

una nota enviada a los medios de comunicación por parte de un colectivo médico de Wuhan en el que se detallaron los pormenores de esta nueva infección detectada. Cabe destacar que los profesionales sanitarios en China mantienen cierto nivel de observancia en los casos de infección respiratoria debido a la aparición de estas infecciones durante episodios relativamente recientes como es el caso del virus del SARS (Severe Acute Respiratory Syndrome) en 2002.

El 1 de enero de 2020, la sede central de la OMS solicitó a su delegación en China que recabara más datos sobre los casos de neumonía atípica que hubieran sido detectados entonces. Se sospechó desde el principio sobre un origen viral para la infección. No obstante, este virus parecía no tener que ver con la gripe y, sus similitudes con el SARS parecían apuntar en una dirección preocupante.

El 9 de enero de 2020 las autoridades chinas confirmaron que el estallido de una epidemia, todavía localizada en la provincia de Hubei, tenía como causa un virus de la familia de los coronavirus y que se trataría de una cepa no catalogada hasta el momento. El SARS de 2002 también era causado por un coronavirus, del mismo modo que también otro virus de esa familia causaba el MERS (Middle East Respiratory Syndrome), un virus que dejó varios centenares de muertos en 2012. Ambos virus parecían tener altas tasas de mortalidad, por lo que para principios de enero de 2020 las autoridades sanitarias internacionales seguían de cerca el “nuevo coronavirus” porque se consideraba una amenaza real.

Pero en ese momento todavía existían numerosas incógnitas que la ciencia debía responder antes de activar una respuesta internacional. En primer lugar, se desconocía el mecanismo de transmisión del virus. Es habitual que los virus sean capaces de evolucionar para infectar a personas desde animales, que son siempre los primeros hospedadores de cualquier

virus. Algunos de estos virus pueden hacer el salto desde animales usando una variedad de mecanismos: la ingesta de carne, a través de líquidos, a través de parásitos que pican a animales y después a humanos, etc.

El 11 de enero se consiguió aislar y secuenciar el genoma del virus y para esa fecha ya era evidente que se confirmaba el temor más grande: el virus se transmitía de persona a persona a través del aire. Esta sospecha no sería reconocida en todo caso, hasta el 19 de enero por la OMS.

China comenzó a organizar junto a la OMS una respuesta coordinada para elaborar un protocolo de actuación. Era importante crear un protocolo unificado que pudiera ser compartido a todos los países del mundo, porque en el contexto de la globalización actual, con millones de personas desplazándose por todo el mundo al mismo tiempo, un virus respiratorio puede expandirse por todo el planeta con mucha rapidez. Se sabía también para ese momento que el periodo de incubación del virus, bautizado como SARS-CoV-2, era de más de 7 días. Dos características necesarias para que se produzca un estallido global de un virus son: la transmisión a través de un mecanismo simple como puede ser el aire y el periodo de incubación prolongado que permite a las personas infectadas viajar y contagiar a otras muchas por el camino.

El 20 de enero la OMS publicaba una guía de cómo proceder en caso de tener sintomatología compatible con la enfermedad causada por el nuevo coronavirus. Aunque todavía se discutía la transmisión entre personas del virus, la OMS se tuvo que apresurar a elaborar una guía para el control de los pacientes habida cuenta del riesgo que entrañaba este virus. En la guía se empezaban ya a detallar medidas que más adelante serían importantes como el uso de mascarillas, el aislamiento preventivo de los pacientes, la reducción de la interacción social, etc. Es cierto que estas medidas son y han sido comunes durante cualquier epidemia de infección

respiratoria y teniendo en cuenta que no existía fármaco antiviral específico para un virus recién catalogado, las medidas no farmacológicas suponen siempre la principal vía de control y prevención. Nadie supuso de todas formas la extensión global y prolongada de las medidas de control que estarían por llegar.

El 21 de enero, en Estados Unidos se detectó el primer caso de COVID-19. La enfermedad causada por el virus denominado SARS-CoV-2 recibió el nombre de COVID-19 (el nombre se publicó oficialmente el 11 de febrero de 2020) por ser el acrónimo en inglés de “Enfermedad causada por coronavirus” y el año en el que apareció, 2019.

El 24 de enero Francia confirmó los primeros casos de contagio. Todos ellos de pacientes que habían viajado a Wuhan recientemente. Fueron los primeros casos reportados en Europa. Todo esto se consiguió gracias al desarrollo en pocos días del diagnóstico a través de PCR (Polymerase Chain Reaction), una técnica usada habitualmente para detectar virus en pacientes. De nuevo, nadie esperaba el impacto y la extensión del uso de la PCR que tendría lugar pocos meses después. Estas pruebas se realizaban antes del COVID-19 a pequeños grupos de personas y cuando se sospechaba de infección grave o de causa desconocida.

No fue hasta el 29 de febrero que la OMS publicó un protocolo de aislamiento de pacientes con COVID-19. Este protocolo incluía los tiempos mínimos de aislamiento y procedimientos básicos para la cuarentena. Para entonces China ya tenía una curva epidémica disparada que crecía constantemente. Al mismo tiempo, la comunidad internacional parecía admitir con cierta tibieza, que el nivel de preparación de la mayoría de los países no era el suficiente para hacer frente a una situación de transmisión global de un virus.

Cabe destacar en este punto, que la mayoría de los países occidentales no han tenido que lidiar con excesivas situaciones de pandemia durante las últimas décadas. La llamada “gripe aviar” dejó unas consecuencias menores a las previstas inicialmente y desde 1918 no se había vivido en Europa una epidemia tan devastadora. Los países asiáticos habían sido los focos de infecciones respiratorias importantes durante las últimas décadas, pero eso también hizo que tanto las autoridades como la población de dichos países estuvieran mejor preparados y acostumbrados a las medidas de control e higiene que, durante años, además, fueron esenciales a la hora de contener la expansión de esos virus y, lo hicieron con éxito hasta el momento.

Por esa razón, la expansión en Europa del virus fue rápida e imparable. Para principios de marzo de 2020, la situación en China empezaba a dar señales de mejora. La aplicación de medidas estrictas de control tales como cierres totales de la actividad y la cuarentena obligatoria de millones de personas estaban reduciendo la transmisión. La cosa en Europa pintaba de otra forma, sin embargo. Las autoridades restaban importancia y la información ofrecida por los servicios de salud parecían restar importancia al virus y algunos medios de comunicación lo comparaban a una gripe mientras China y Corea del Sur, por ejemplo, hablaban de una letalidad superior al 3% de los infectados, mucho más alta que la de la gripe común.

Estas consideraciones serán importantes en este apartado porque detallaremos la planificación y las estrategias tomadas, sobre todo en Europa, para prevenir el crecimiento de la epidemia y ver también con eso el impacto psicosocial de los protocolos de prevención seguidos. En este caso nos interesará la visión europea, más renuente y poco acostumbrada a la toma de medidas draconianas para la contención. Todo ello nos mostrará cómo ha evolucionado la estrategia y también el comportamiento de

la ciudadanía con la actividad habitual restringida. Exploramos también el impacto concreto en la actividad artística y, por extensión, nos adentraremos en el impacto sobre las percepciones y sentidos individuales desde una perspectiva personal en un contexto global.

Todo este contexto nos servirá para entender por qué se tuvieron que aplicar las drásticas medidas de contención que, en los siguientes meses, transformarían la vida cotidiana por completo. De dicha transformación, además, nacerían conceptos que, tras un año de pandemia, son ya de uso común como, por ejemplo: “nueva normalidad”, “distanciamiento social”, “aplanar la curva”, etc. Explicaremos en los sucesivos párrafos el significado que tienen estos conceptos y, también, los efectos que han generado en lo que en este trabajo nos ocupa, los sentidos.

El 11 de marzo la OMS declaraba situación de pandemia mundial debida al coronavirus. El virus había conseguido llegar ya a casi todos los rincones del planeta, extendiéndose ampliamente por la mayoría de los países que concentran la mayor cantidad de población del mundo. Por esa razón, hubieron de ser adoptadas medidas de contención que incluían, en muchos casos, el aislamiento domiciliario de la población sana, con el fin de evitar la propagación de la infección. Es importante señalar en este punto, que la estrategia de la que hablaremos en este apartado hace referencia a la planificación llevada a cabo por países occidentales. El enfoque asiático tuvo y tiene todavía, hoy en día, diferencias sustanciales.

Desde la declaración de pandemia, quedó de manifiesto que el coste económico y humano de la situación sería de grandes proporciones. Los países se prepararon para recibir el golpe siguiendo directrices diseñadas, en cierto modo, teniendo en cuenta sus particularidades. La mayoría de los países europeos sabían que no podrían enfrentar un escenario como el que tuvo lugar de febrero a abril en China. El país asiático aisló

una provincia entera conteniendo alrededor de cincuenta millones de personas. El impacto económico de tal medida pudo ser mitigado porque China cuenta con una población superior a los mil millones. Esto implicaba poder mantener económica y materialmente a la provincia aislada. En el caso de Europa la pandemia golpeó a los países en su totalidad, obligando a un cierre total en todo el territorio. La situación podría prolongarse, como mucho, un par de meses. De tal modo, se calculó que la alternativa más viable a medio-largo plazo sería la basada en la idea de “aplanar la curva”. Cualquier epidemia tiene un periodo de crecimiento en el que el número de contagiados sube siguiendo una tendencia exponencial.

Esa tendencia se mantiene hasta llegar a un aplanamiento que es seguido por un descenso. La gráfica resultante donde se expresa el tiempo y el número de personas infectadas tiene forma de curva. Si esa curva cuenta con un pico muy pronunciado, hablamos de muchas personas infectadas en poco tiempo, mientras que, si la curva es ancha y de menor altura, estamos ante un escenario donde poca gente se infecta durante un periodo de tiempo más largo. El concepto de aplanar la curva nos habla precisamente de la estrategia elegida por los países occidentales en contraposición al enfoque chino del cierre total para detener la propagación.

En el caso particular de Europa y, más concretamente de España, que es lo que nos ocupa, el aplanamiento de la curva tendría como objetivo mantener una capacidad de atención hospitalaria adecuada. Un volumen alto de contagios se sabía que podía saturar los servicios asistenciales, como así pasó, durante los meses de marzo y abril. Las Unidades de Cuidados Intensivos se llenaron con rapidez, evidenciando el crecimiento descontrolado y acelerado de la pandemia. Mantener los centros médicos en funcionamiento era fundamental para reducir la mortalidad y contener al

virus. Sin embargo, como vemos, el contraste con la cuarentena china es evidente por varios motivos.

En primer lugar, aplanar la curva significa que no existen recursos económicos y humanos para frenar de golpe la transmisión y, se asume como inevitable tener que convivir con la expansión del virus por un tiempo indeterminado. Veremos más adelante en qué se traduce esta idea.

En segundo lugar, aplanar la curva implica, como hemos dicho, la ausencia de medidas institucionales de obligación a permanecer en el hogar. Si bien es cierto que la mayoría de los países tuvieron que adoptar un confinamiento domiciliario al principio, se daba por supuesto que esta medida tendría una duración limitada y que debería evitarse a toda costa. Con lo cual, se consideraría imperativa la colaboración ciudadana y la modificación de hábitos personales y colectivos para evitar un nuevo descontrol de contagios. En este sentido, debido a la necesidad de una colaboración activa de la ciudadanía aparecerían las dos ideas restantes antes mencionadas: distancia social y nueva normalidad.

La distancia social es, literalmente, evitar el contacto directo. Una forma menos agresiva de pedir a la gente que no se acerquen unos a otros, que mantengan una distancia, en este caso, establecida en un mínimo de metro y medio. No resulta difícil imaginar las implicaciones de una idea semejante, también por ejemplo en términos éticos. A diario nos acercamos y nos relacionamos con un gran número de personas. Nos damos apretones de manos, abrazos, besos y todo tipo de expresiones de afecto. Este contacto además de cumplir una función social es a veces, de necesidad. Una gran cantidad de personas no pueden valerse por sí mismas y necesitan que otras les ayuden, muchas veces, teniendo que acercarse hasta la distancia más íntima para poder hacer su actividad diaria.

En cada momento, tienen lugar miles de millones de interacciones que implican la proximidad humana, por no hablar de los eventos multitudinarios que forman parte de la vida cotidiana a la que acostumbramos. La distancia social se tuvo que volver hábito para frenar una amenaza que nos convertía a las personas, en veneno. Veremos más tarde el efecto sobre la sensorialidad cuando hablamos de introducir la distancia. Edward T. Hall definió las distancias a las que nos relacionamos las personas en función de los rasgos perceptibles en cada una (Hall, 1959).

Así, desde la distancia mínima o íntima como la clasifica Hall y la distancia pública, la mayor de ellas, se produce un cambio en cuanto a los rasgos humanos que somos capaces de percibir de una a otra. En la íntima sentimos todo lo que tiene que ver con la corporeidad del otro: su tacto, su olor, el sonido de su respiración y vemos los detalles más pequeños de su físico. En la pública, sin embargo, sólo apreciamos rasgos difusos de la cara y, podemos ver a la persona y escuchar su voz, nada más. La pandemia y la obligatoriedad de mantener una distancia amplia entre personas ha eliminado, de un plumazo, la posibilidad de interactuar al nivel más profundo. Por supuesto, adherirse a estas directrices ha estado y sigue estando, a discreción de cada persona y a su capacidad de respetar unas normas de convivencia social.

Por esa razón, la distancia social en el contexto actual se ha convertido en un planteamiento minimalista dada la dificultad para ponerse en marcha. La distancia social es pues, una imposibilidad y, además, es algo que nos aleja de nuestra capacidad sensorial y de las necesidades de interacción que tenemos. Y si a todo lo mencionado añadimos la necesidad de portar una mascarilla, entenderemos la dificultad que implica para las relaciones humanas no poder apreciar la expresión facial en su totalidad.

La nueva normalidad surgió como derivada de la aplicación de las medidas individuales de higiene. Lo que parecía mostrar un cierto avance en el control de la situación, escondía en realidad una verdad de carácter político. Simplemente, no se sabía lo que deparaba el futuro y era necesario acostumbrar a la ciudadanía a un contexto cambiante lleno de carencias y de prohibiciones necesarias para preservar la salud comunitaria. Aparte de apartar a las personas de la interacción básica de uno en uno, el control de la pandemia ha requerido evitar los eventos numerosos. Por esa razón, han quedado excluidas un sinfín de actividades, sobre todo, aquellas relacionadas con la cultura. Los teatros, museos, salas de exposiciones, cines y demás espacios habitualmente ocupados por grupos de personas consumiendo cultura, han quedado desiertos y visitados sólo por las pocas personas que desafían el temor actual al contagio. Todas las exposiciones del 2020 quedan abandonadas hasta nuevo aviso.

4.4. “LA NUEVA NORMALIDAD” ARTÍSTICA

El año 2021 fue llamado a ser el año del control de la pandemia causada por el SARS-Cov-2. Con la aparición de vacunas que permitirían la reducción de la enfermedad grave y reducirían en cierto grado también, la transmisión, el panorama optimista caló en todo el mundo, vislumbrando en el futuro próximo la recuperación de la vida anterior a la pandemia. Ese optimismo se trasladó también al mundo del arte y la cultura. Se comenzaron a organizar y reprogramar actos, exposiciones y eventos artísticos que tuvieron que cancelarse a lo largo de todo 2020.

Sin embargo, el año 2021 no fue un camino en línea recta, sino que supuso todo un trayecto de idas y venidas en cuanto a lo referido a la pandemia. En primer lugar, la distribución global de vacunas resultó ser un reto logístico nunca visto, lo que alargó el proceso (en los países más favorecidos) entre 6 y 8 meses para alcanzar lo que se denominó “inmunidad

de rebaño”, un escenario hipotético en el que el virus tendría una casi nula capacidad de propagación al encontrarse la población protegida a base de vacunas y de infecciones previas. En segundo lugar, añadido al tiempo que iba a costar la inoculación global de la vacuna, se tuvieron que implementar medidas intermitentes para reducir el número de casos de contagio que se producían con el fin de evitar el colapso sanitario.

En consecuencia, el año 2021 resultó ser más una realidad intermedia que una nueva normalidad parecida a la interior, un momento de transición en el que la pandemia todavía seguía ganando terreno cuando se relajaban las medidas de distanciamiento social. A todo, había que añadirle también la dimensión biológico-evolutiva del asunto. Por primera vez, se pudo observar casi en tiempo real el proceso de selección natural que seguía el virus en su camino hacia la adaptación al ser humano para convertirse en un virus endémico en lugar de pandémico.

Las mutaciones azarosas que el virus iba sufriendo y acumulando con el paso del tiempo dieron lugar a nuevas variantes con nuevas características que conferían al virus mayor capacidad de transmisión y también, mayor capacidad de evasión de las defensas inmunológicas producidas por las vacunas y por las infecciones anteriores, normalmente, causadas por variantes distintas. Por ese motivo, los objetivos de inmunidad que se marcaron desde las autoridades sanitarias tuvieron que ser revisados constantemente, y la aparición de estas nuevas variantes trajo consigo la recuperación de las medidas de protección colectivas que se habían visto anteriormente. En el caso de España, no obstante, estas medidas no llegaron a tener el calado que tuvieron en marzo de 2020, por lo que se permitió la organización de eventos culturales y artísticos con aforos cada vez menos reducidos a pesar de las sucesivas olas de infecciones que tuvieron lugar a lo largo del año.

2022 parece vislumbrar un panorama similar, pero en menor medida. Hace unas pocas semanas fue identificada una nueva variante (denominada según la letra del alfabeto griego Ómicron) repleta de mutaciones que parece conferir al virus una capacidad de transmisión muy elevada y también, cierta capacidad de evasión de los anticuerpos generados hasta ahora por las vacunas y por las infecciones. Por todo esto, habrá que esperar para valorar el impacto de esta variante en la cultura y el arte durante los próximos meses. Todo indica que volveremos a un escenario mixto de implementación de restricciones a la movilidad e inoculación de dosis de vacunas de refuerzo de manera progresiva.

Retomando nuestro camino hacia la idea de crear un espacio artístico adaptable a diferentes grupos en riesgo de exclusión museística, llegados a esta nueva normalidad contactamos de nuevo con las distintas salas de exposiciones, que poco a poco comenzaban a poner en movimiento todo el panorama cultural, pero siguiendo con las medidas de seguridad y precaución dictadas por los organismos competentes para la no transmisión del COVID-19. Entre las distintas salas con las que íbamos a participar fue la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo, la que nos comunicó que se podría realizar una exposición en octubre de 2021, de este modo comenzábamos a dar los primeros pasos para el comisariado y reconstrucción de una nueva exposición totalmente sensorial.

En aquel momento contactamos de nuevo y uno a uno con los artistas participantes, de los cuales sólo 7 dieron su visto bueno a considerar su participación. Viendo la situación de incertidumbre y desconocimiento todavía de la Covid-19 y sobre todo el miedo que ello transmitía, algunos de ellos abandonaron el proyecto, ya que el contacto y de la misma la sensorialidad entre artista, sus obras y los espectadores se habían convertido en un enemigo para ellos, a pesar de que ya se comunicara que el contacto

físico no era el mayor de los problemas para la transmisión de este virus. La carga vírica se transmitía por aerosoles.

Cabe destacar que algunos antes de toda esta tesitura y en las entrevistas, ya mostraron algunas reticencias con respecto a que sus obras pudieran ser tocadas, o comentaron que su forma de trabajar no era compatible con este proyecto, por lo que se puede decir que la pandemia contribuyó de alguna forma a no integrarse en la causa y expectativas del proyecto.

4.5. PROTOTIPO DE LA EXPOSICIÓN

Examinando de cerca las propuestas ya planteadas antes de la Covid-19 y viendo las dos alternativas que se planteaban en la elección de la exposición, determinamos que la nueva normalidad, no permitía realizar la Exposición A. Esta propuesta pretendía poder tener un cambio de rol, en cuanto a la mirada del artista, ya que accedían a ser los guías de los grupos en riesgo de exclusión de sus propias obras por lo que deberían tener un contacto muy cercano.

En un principio, cuando se eligió esta opción no contábamos en que más adelante apareciera un virus, que exigiera unas medidas de distanciamiento entre las personas de entre 1 a 2 metros, por ello viendo la problemática optamos por intentar llevar a cabo la Exposición B, ya que la implicación de la tecnología como medio de adaptación sensorial ofrecía muchas más alternativas que la Exposición A, en este panorama. Era prácticamente imposible por parte de los artistas recrear un espacio adaptable más de una vez o un día y si es cierto que esta propuesta planteaba desde un principio la adaptación de un espacio sensorial, pero no para un momento concreto, sino también para todos los días de la exposición.

Por ello, se plantearon diferentes alternativas en cuanto al desarrollo de un espacio adaptable. La primera cuestión era resolver el hecho de hacer a todos las personas que iban a explorar un espacio sensitivo se sintieran en igualdad de condiciones en cuanto al aspecto visual. La sensorialidad máxima de las obras a través de los sentidos podría ser determinante si todos aquellos espectadores iban con los ojos tapados como se pretendía en el desarrollo de la Exposición B, que en un principio fue descartada, pero con la Covid-19 retomamos con fuerza este formato.

En esta exposición el Sentido Común junto al Sentido Sensorial (*Zentzua eta Sentsua*) despliega toda su polisemia en este espacio artístico, ya que no ver prioriza otras cuestiones que nos llevan a pensar en el aspecto laberíntico. Todo laberinto tiene una dirección, un sentido de la orientación que lleva a quien entra de un punto a otro por un recorrido determinado y delimitado por paredes. Este espacio prescinde de límites físicos y genera un itinerario a través de una imagen mental que no tiene correlato físico. El espectador encuentra su camino delimitado por estímulos creados mediante audioguías, relieves que nos guían por un lugar desconocido y sensorialidades de las obras explicadas.

Sentido también se refiere al significado de las cosas. El laberinto hace uso de un lenguaje que todos conocemos pero que pocas veces utilizamos como medio de comunicación. Sentimos los cambios de temperatura y de tacto en las superficies de las obras que tocamos y es con eso, con lo que el laberinto nos indica su sentido, nos da instrucciones a través de ese código compartido entre todos los seres humanos y que trasciende a la vista. De esa manera, el laberinto se configura como un espacio de lenguaje universal donde la adaptabilidad se convierte en norma.

El sentido, por último, nos indica la capacidad sensitiva de los seres humanos. A través de las múltiples maneras que tenemos de percibir el

entorno, escogemos aquellas que son más universales porque sabemos que para muchas personas, los ojos y los oídos no son sus principales receptores de sensaciones. Dentro del laberinto, encontramos obras artísticas interdisciplinarias, son una multiplicidad de medios que dan lugar a múltiples mensajes, que pueden ser percibidos a lo largo del recorrido virtual que se propone. Estas obras pueden ser tocadas y sentidas. Como resultado, cada visitante genera en su mente una imagen única de un espacio artístico que emula lo que un museo tradicional consigue generalmente con la vista. Es un espacio por el que guiarse a través de instrucciones que orientan a los visitantes.

La conclusión fue que se necesitaría elaborar una serie de prototipos o demostradores tecnológicos para poder llevar a cabo las exposiciones según los objetivos planteados. Estos prototipos serían, por supuesto, una versión económica y tecnológicamente viable de lo que consideraríamos como sistema ideal según nuestro planteamiento. Tales prototipos presentaban un reto tecnológico y de recursos que tendría que ser resuelto a lo largo de los meses a partir de septiembre de 2020, cuando quedó claro que, dada la situación, la Exposición B sería la elegida.

4.6. UTILIZACIÓN DE SISTEMAS COMUNICATIVOS Y TECNOLÓGICOS

En primer lugar, la Exposición B implicaba un acercamiento a las obras de arte distinto al de la Exposición A. En este nuevo escenario la aproximación se haría sin el uso de la vista, con el público voluntariamente cegado. Por ello nos preguntamos, ¿Es posible guiarse a ciegas por un espacio artístico determinando unas pequeñas pautas? ¿Puede ser esta una nueva forma de renovar o integrar la interacción en museos sin ceñirse al aspecto visual tan extendido en el arte?

Para indagar en estas cuestiones y crear un espacio adaptable profundizamos en la idea de crear un espacio laberíntico guiado por instrucciones para dirigir a los espectadores, o mejor dicho visitantes. Las instrucciones que guiarían a cualquier visitante por el espacio serían creadas por diferentes medios y sistemas comunicativos, que serían también utilizados por los grupos en riesgo de exclusión. Sabiendo eso tuvimos que comprender y preguntar a los grupos en riesgo de exclusión entrevistados, cuáles eran los factores que hacían del arte algo poco entendible.

En las entrevistas los grupos con discapacidad visual, auditiva y también los niños y niñas dejaron muy claro, que la incomprensión de las exposiciones a través de sus sentidos se debía a su poca inmersión con respecto a su forma de percibir el mundo. Se puede decir que la accesibilidad de estos grupos era prácticamente inexistente por la falta de sensorialidad, por lo que el interés artístico y museístico disminuía en tanto en cuanto más distantes se sentían del objeto-obra. Como ejemplos podemos decir que los niños y niñas se aburrían en los espacios artísticos ya que nada podía tocarse, las personas sordas se sentían incomprendidas al no tener guías en lengua de signos en los museos (a no ser que los encargaran ellos) y las personas ciegas discurrían sobre la idea de que junto con las audioguías el valor táctil sería gratificante para poder comprender las obras plásticas y escultóricas.

Entendiendo que la exposición que se iba a montar iba a ser totalmente a ciegas se implementaron diferentes mecanismos y sistemas de accesibilidad tanto para los grupos en riesgo de exclusión como para las personas videntes, ya que sería una exposición para todas las personas sin tener contemplación en desarrollar una exposición para un colectivo concreto, tal y como en ocasiones se había hecho. En esta propuesta se implementarían sistemas comunicativos y tecnológicos, conocidos por los

grupos en riesgo de exclusión para poder guiarse con más facilidad por la sala, poniendo a prueba la hipótesis de que cualquier individuo puede guiarse y entender el arte con facilidad, aun no pudiendo ver este espacio adaptado y potenciando sobre todo los estímulos sensoriales no relacionados con la vista. La accesibilidad de las obras se debía a los siguientes mecanismos:

AUDIODESCRIPCIONES

El contacto con las personas con discapacidad visual nos dejó entrever que las audioguías eran un mecanismo que funcionaba muy bien para desarrollar una idea mental de aquello que estaban “viendo”, todas las personas invidentes entrevistadas y que acudían constantemente a los museos comentaron la gran satisfacción que les daba poder tener audioguías, aunque no pudieran tocar las obras. Por ello, sabiendo que las piezas artísticas iban a tratarse de obras de arte contemporáneo se contempló la necesidad de incluir un sistema de descripción mediante audio de cada una de las obras. Este primer paso supuso una dificultad añadida y sería necesaria la colaboración de personas especializadas en la descripción de obras de arte para personas con discapacidad visual. Sintetizar y desarrollar una explicación coherente y completa de una obra sin poder verla resultaba una tarea compleja.

Para desarrollar audio descripciones necesitaríamos la contribución de algún investigador centrado en esta materia. Por ello, contactamos con la investigadora Olalla Luque Colmenero, doctora en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada, donde es en la actualidad profesora, además de educadora de museos y guía accesible. Al contactar con Olalla Luque nos explicó que hoy en día las personas ciegas o de baja visión cada vez contaban con más recursos de accesibilidad para acceder a

la exposición y a sus contenidos: medios sonoros, materiales táctiles, olfativos, talleres de expresión artística, etc. Sin embargo, el principal recurso sigue siendo la descripción verbal, o audiodescripción. Explicaba que la audiodescripción es una modalidad de traducción intersemiótica de imágenes a palabras (Jakobson, 1959), que tiene como objetivo ayudar a las personas con discapacidad visual (DV) a construirse una imagen mental de lo que no pueden ver (Salzhauer et al., 2003: 230) al verbalizar los componentes visuales relevantes de un objeto (Reviere, 2016).

Añadía que a pesar de ser las audiodescripciones un mecanismo usado para discapacidades visuales también se usaban para otros colectivos, que no eran los únicos en ser usuarios de esta herramienta. Esta práctica comunicativa, es usada como apoyo en la alfabetización de niños con necesidades específicas de aprendizaje y puede ser utilizada por cualquier persona como un refuerzo para la comprensión de un mensaje visual (Snyder, 2008: 192).

La audiodescripción es una modalidad de descripción verbal, que puede transmitirse a través del canal visual (impresa en macro caracteres), del canal táctil (impresa en braille) o bien a través del canal acústico. En este último caso se denomina audiodescripción. Entre las múltiples definiciones encontramos una que da cabida al mundo museístico y la encontramos en *Audio Description Guidelines and Best Practices* (Snyder, 2010) que dice así:

La audiodescripción es una herramienta que permite a las personas ciegas y con baja visión acceder al teatro, los medios de comunicación, las artes visuales y otras actividades en las que la imagen es un elemento fundamental. Por medio de un lenguaje sucinto, vívido e imaginativo, el descriptor transmite la información visual a

ese segmento de la población que no puede acceder a ella o que puede acceder de manera parcial.

Además, la audiodescripción puede beneficiar a aquellas personas que prefieren acceder a la información por medio del canal auditivo y las que, por razones de proximidad o tecnológicas, tienen limitado su acceso al sonido de un evento o espectáculo. (Snyder 2010: 7, traducción propia).

Hemos concretado que la audiodescripción designa al contenido y el continente de la información que se quiere dar sobre una obra artística, pero ¿Cómo se desarrolla el proceso de audiodescripción? Las fases de audiodescripción seguidas en este proyecto junto con la colaboración de Olalla Luque, se explican en la norma AENOR sobre AD (2005) y se han completado con la evaluación por parte de los artistas participantes, paso que en muy pocas ocasiones puede llevarse a cabo, lo que convierte al proyecto en una muestra especial de accesibilidad y adaptabilidad al arte para todos.

El proceso de audiodescripción se componía de cinco fases fundamentales (AENOR 2005: 6). Tal y como nos explicó nuestra audiodescriptora Olalla Luque, estas cinco fases partían de:

1. **Análisis del texto fuente.** Supone el análisis semiótico del texto o pieza artística dada. Requiere conocimientos previos sobre el lenguaje propio de cada disciplina artística. En esta investigación, el texto fuente provenía de fotografías y datos de cada obra proporcionados por los y las artistas participantes.



Título
Bajo el paisaje
Medidas
42 cm. de altura
Disciplina
Escultura
Técnica
Cerámica
Año
2015

Figura 71. Fotografía de la obra de Ángel Garraza en la exposición "Zentzua eta Sentsua" de 2021.

2. **Documentación.** La primera fase de la creación de la audiodescripción puede ser complementada mediante el uso de documentación pertinente y adecuada. En este caso, esta documentación, en forma de fichas técnicas que proporcionaron los y las artistas.
3. **Elaboración del guion audio descriptivo.** Para esta fase es necesario contar con glosarios y diccionarios de terminología adecuada para cada disciplina artística (pintura, escultura, vídeo, etc.). Aquí plasmamos un ejemplo de audiodescripción de una de las obras:

La siguiente obra es un conjunto escultórico del artista Ángel Garraza, y se denomina "Bajo el paisaje" y fue realizada en 2015. Sobre una peana de 90 cm de alto por 55 cm de ancho, se disponen enfrentadas dos pares de botas de cerámica. Ambos pares miden 47 cm de altura y son exactamente iguales, como si se reflejaran uno en el otro, como si los dueños de las botas hubieran desaparecido tras mirarse muy de cerca, casi rozando sus cabezas, y hubieran dejado sus botas colocadas de forma simétrica. En realidad hay dos cosas que las convierten en diferentes. Uno de los pares de botas es de color anaranjado, casi tierra, como la arcilla. El otro es negruzco, un tono grisáceo oscuro que recuerda al cemento. Ambos pares se han creado con la técnica del molde de una sola pieza. Es decir, el par naranja está conformado por una sola pieza, con ambas botas pegadas; y lo mismo ocurre con el par oscuro. Sobre ellas, la cerámica se recorta lisa como si fuera una pequeña meseta. De cada par sobresale una especie de montículo en miniatura, diferente en forma y estructura en cada escultura. Estas pequeñas montañas tienen pliegues y surcos, que son muy parecidos a los que cruzan las cuatro botas, confiriéndole una apariencia muy realista, como si fueran botas de un material mullido y tupido. Nos pueden recordar a las botas de un astronauta, o quizá a la tierra blanda y llena de lomas.

En palabras del autor, "es una propuesta que poco o nada tiene que ver con el concepto tradicional de representación de la naturaleza. Más bien nos habla de los paisajes emocionales, aquellos que afloran desde el interior de las cosas y de las personas y donde casi nada es lo que parece".

Figura 72. Audioguía realizada para la obra de Ángel Garraza en la exposición "Zentua eta Sentsua" de 2021.

4. **Revisión y corrección del guion.** En este paso, se produce la primera versión oral de la audiodescripción que es contrastada con personas competentes en la materia o con usuarios y usuarias, que, en este caso, fueron personas con discapacidad visual con experiencias previas en visitas a museos. Dentro de la cuarta fase de revisión, nosotras hemos añadido la revisión por parte del artista, ya que todas las grabaciones fueron enviadas al creador de la obra pertinente para corroborar si estaban de acuerdo con la audiodescripción realizada.
5. **Producción oral.** Para este último paso, se pueden escoger personas con capacidades de locución que puedan dar voz de manera correcta al guion elaborado. Estas personas suelen tener experiencia en el campo de la locución y dominan la modulación de la voz.

PRODUCCIÓN ORAL Y DOBLAJE

La producción oral o locución suele realizarse bien el audio descriptor, autor del guion, o un locutor profesional. En nuestro caso, la audiodescripción fue locutada por Guillermo Salazar, graduado en Bellas Artes de la UPV/EHU y estudiante de doblaje. Antes de locutar la descripción de la obra, Guillermo Salazar reformula las frases en divisiones pequeñas (/) de lo escrito por Olalla Luque, para hacer una lectura clara y concisa.

La siguiente obra es un conjunto escultórico del artista Ángel Garraza, / y se denomina "Bajo el paisaje" / y fue realizada en 2015. / Sobre una peana cubica se disponen enfrentadas dos pares de botas de cerámica. / Ambos pares miden 52 cm de altura y son exactamente iguales, como si se reflejaran uno en el otro, / como si los dueños de las botas hubieran desaparecido tras mirarse muy de cerca, casi rozando sus cabezas, y hubieran dejado sus botas colocadas de forma simétrica. / En realidad hay dos cosas que las convierten en diferentes. Uno de los pares de botas es de color anaranjado, casi tierra, como la arcilla. El otro es negruzco, un tono grisáceo oscuro que recuerda al carbon. Ambos pares se han creado con la técnica del molde de una sola pieza. / Es decir, el par naranja está conformado por una sola pieza, con ambas botas pegadas; y lo mismo ocurre con el par oscuro. / Sobre ellas, la cerámica se recorta lisa como si fuera una pequeña meseta. De cada par sobresale una especie de montículo en miniatura, diferente en forma y estructura en cada escultura. Estas pequeñas montañas tienen pliegues y surcos, que son muy parecidos a los que cruzan las cuatro botas, confiriéndole una apariencia muy realista, como si fueran botas de un material mullido y tupido. Nos pueden recordar a las botas de un astronauta, o quizá a la tierra blanda y llena de lomas. /

/En palabras del autor, "es una propuesta que poco o nada tiene que ver con el concepto tradicional de representación de la naturaleza. Más bien nos habla de los paisajes emocionales, aquellos que afloran desde el interior de las cosas y de las personas y donde casi nada es lo que parece".

Figura 73. Audioguía de la obra de Ángel Garraza para la exposición "Zentzua eta Sentsua" de 2021. Dividida en secciones.

Como podemos ver en el siguiente ejemplo, el texto de una de las obras es seccionado en pequeñas frases con una barra verde (/), que enfatiza las pausas que debe de realizar el locutor, pausas que también se marcan para ayudar a editar próximamente el texto oral y en caso de que

alguna frase no haya quedado bien en la grabación se pueda repetir. Una vez montado el texto y aprendido por el locutor se procede a la grabación. Esta audiodescripción se realizó en un estudio de grabación, concretamente en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

Esta sala ofrecía un espacio insonorizado para grabar sin ruidos externos y para mejorar la calidad del sonido. Una vez finalizada la grabación se procedía a editar cada una de los archivos y sonidos correspondientes a las obras de cada uno de los artistas con el programa Audacity.

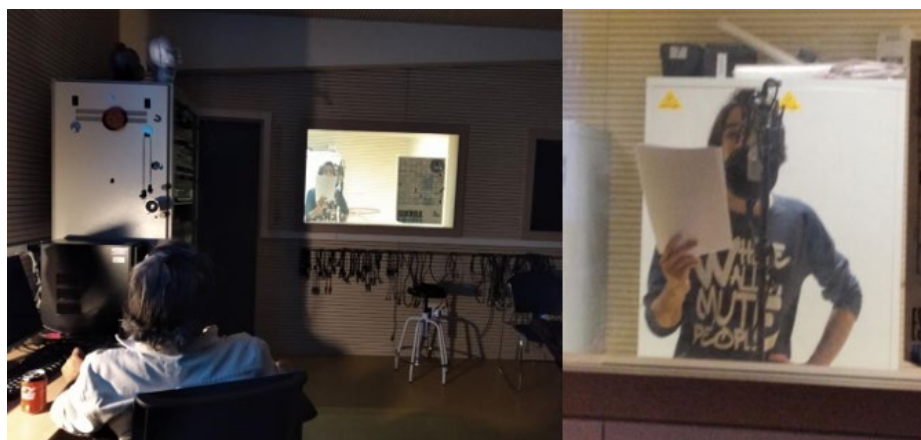


Figura 74. Guillermo Salazar en la locución y grabación de las audioguías, en las instalaciones de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

Una vez editados cada una de las audiodescripciones, eran guardados en diferentes archivos. Cada archivo se guardaba a nombre de un artista y con su respectiva grabación. Más adelante, éstos serían pasados a tarjetas microSD, que serían utilizados para introducir en diferentes altavoces.

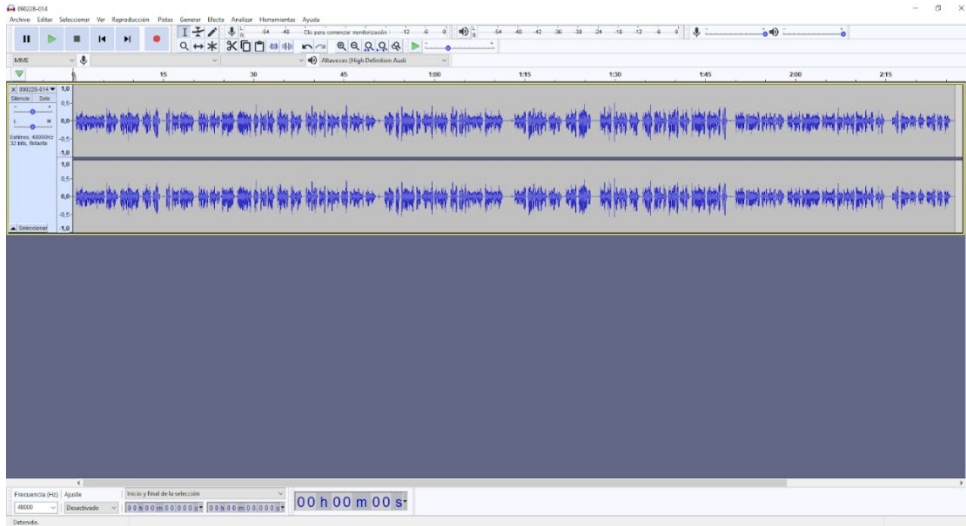


Figura 75. Edición de audioguía en programa Audacity.

LENGUA DE SIGNOS

Habiendo finalizado todas las audiodescripciones y sabiendo que a esta exposición acudirían personas con discapacidad auditiva, procedimos a realizar explicaciones en lengua de signos que sustituirían las audioguías del espacio sensorial. Para ello, contactamos con Mireia Artabe, intérprete de lengua de signos.

Antes de proceder a la grabación de la interpretación, todas las audiodescripciones realizadas se las pasábamos a Mireia para que estudiara la base de la que iba a partir, ya que nos comentaba que la lengua de signos no diferenciaba un lenguaje de palabras hechas por letras, sino que cada palabra y a veces expresiones conllevaban un signo o gesto. En ocasiones algunas palabras ni siquiera existían o simplemente se desconocían por lo que había que crear un signo nuevo y otras veces en caso de desconocimiento se acudía a un glosario de términos que estaban introducidos en una base de datos en Internet.

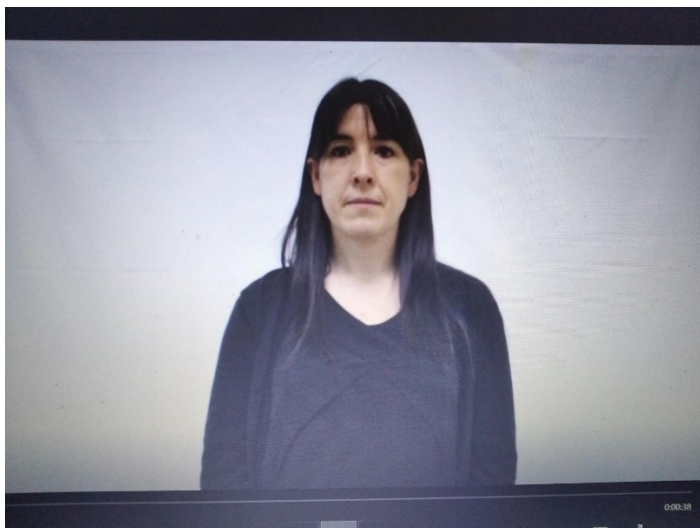


Figura 76. Captura de un frame de la grabación video de la interpretación en lengua de signos.

Una vez estudiadas cada una de las audiodescripciones se procedía a grabar el doblaje o interpretación de lengua de signos. Al igual que con el doblaje de las audiodescripciones, éstas también se grababan una a una por separado. La interprete llevaba consigo una ropa en color negro para no destacar y en el fondo se situaba una tela blanca para que sus gestos se vieran con claridad.

Después de finalizar la grabación, todos los videos eran editados con el programa Movavi, en la que se realizaban los recortes necesarios para que se entendiera con claridad. En el montaje se ponía sobre el video (en la parte inferior) el texto correspondiente a cada obra de arte, ya que al realizar las entrevistas muchas de las personas sordas explicaron que no entendían la lengua de signos pero que sí habían aprendido a leer. Una vez realizado el montaje completo de video en el que se exponían todas las obras, este video se pasaba a la intérprete por si hubiera algún fragmento que no se entendiera.

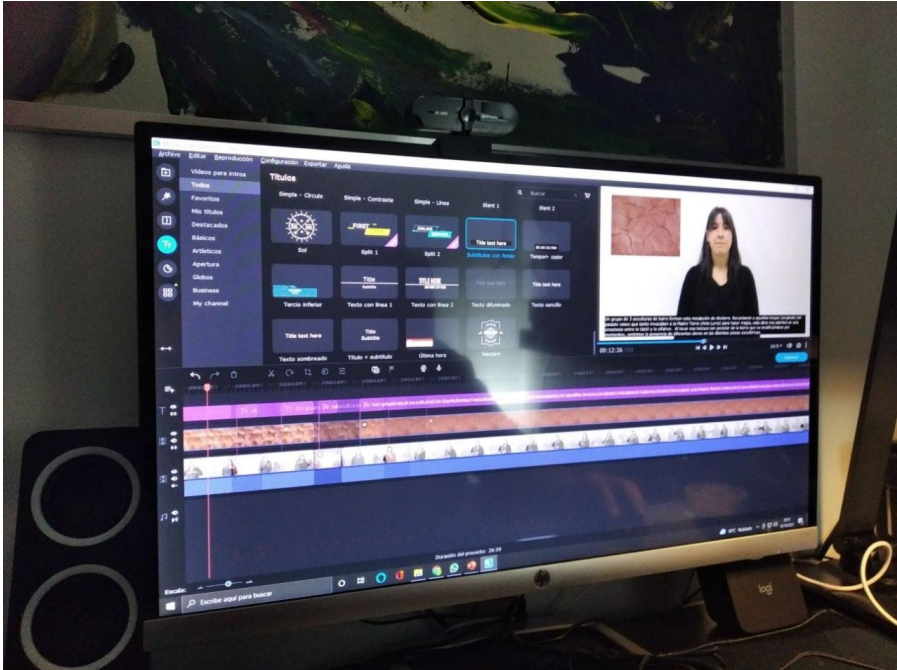


Figura 77. Edición de video en lengua de signos en el programa Movavi.

GUIA AUDIODESCRIPTIVA -TECNOLOGÍA DIGITAL Y ANALOGICA

Anteriormente dedicamos un punto a las audiodescripciones y el desarrollo de éstas, pero ¿Cómo reproducimos aquellas audiodescripciones creadas y dobladas por profesionales? Para ello, debemos de incidir en el término guía audiodescriptiva usado por aquellos profesionales en realizar audioguías. Según la definición de Soler y Chica:

La guía audio descriptiva es un tipo de guía móvil y un recurso de accesibilidad empleado por un número creciente de museos para facilitar la visita autónoma de los visitantes con DV a sus colecciones. Consiste en un conjunto de audio descripciones de objetos expositivos que son locutadas o bien producidas mediante aplicaciones de síntesis de voz, que el visitante con DV reproduce por medio

de un dispositivo móvil (teléfono inteligente, reproductor de audio o multimedia portátil, PDA o tableta) (Soler y Chica, 2014, p.149).

La guía audio descriptiva para entendernos hace referencia al medio comunicativo por el cual iba a ser comunicada la información, mientras que la audiodescripción hace referencia al contenido de la descripción de la obra artística es la información en sí misma, son el contenido y el continente del significado de cada una de las obras artísticas.

La guía audio descriptiva seleccionada para este proyecto, es un tipo específico de sistema que se transmite por el canal oral, es estática, museística y grabada previamente, como comentábamos en el punto del doblaje. El mayor obstáculo tecnológico en cuanto a la guía audio descriptiva empezó con elaborar un sistema para acercar a las personas a las obras sin poder usar la vista. Por supuesto, contar con personas que acercarse a los y las visitantes de las exposiciones a las obras era una alternativa ya contrastada en otras iniciativas similares, pero económicamente inviable. Por esa razón, se decidió desarrollar un sistema de guía y recorrido basado en dos sistemas:

1. El sistema de guía serviría para crear un recorrido desde la entrada hasta la salida de la exposición. Este sistema tendría también que indicar la posición de las obras durante el trayecto.
2. Un sistema de reproducción semiautomática para las audiodescripciones.

El diseño de la primera parte del sistema contemplaba el uso de elementos dispuestos en la sala a modo de “poste” que, mediante algún estímulo, indicarían a las personas si tuviesen que realizar un giro a la

izquierda o a la derecha. La primera aproximación a este sistema contemplaba el uso de corrientes de aire que se dispararon desde un ventilador colocado en un poste. El ventilador a su vez sería accionado por un sensor de presencia que detectaría a una persona aproximándose y daría una señal eléctrica al ventilador una vez detectada la persona.

En un primer momento, este sistema se complementaría con otro menos tecnológico en el suelo: una alfombra que simularía una textura diferenciada al resto del suelo.

Así, con el poste y la señalización del suelo, mediante unas sencillas instrucciones, se podría guiar a las personas a través de un espacio diáfano plagado de obras de arte. Estas instrucciones se basarían en que, una vez sentida la corriente de aire, tendrían que realizar un giro de 90° a la izquierda, al tiempo que cuando sintieran un relieve en el suelo diferente, tendrían que realizar un giro a la derecha para encontrar una obra expuesta.



Figura 78. Boceto de la sala de exposiciones.



Figura 81. Ventilador de 12V.

La construcción del sistema se completó en septiembre de 2020 y las pruebas tuvieron lugar en el mismo periodo. Sin embargo, el sistema mostró limitaciones de varios tipos. Por un lado, el rango de detección del sensor de presencia resultaba demasiado amplio, al tiempo que la potencia del ventilador (que había sido seleccionado por la preocupación de que uno menos potente no generase una corriente que pudiera percibirse) era excesiva y generaba demasiado ruido, algo que podría alterar la experiencia y distraer la atención del público de las obras.



Figura 82. Montaje preliminar de la construcción del sistema de barandillas.

Durante los siguientes meses, se elaboraron versiones adicionales con modificaciones tanto en el tipo de sensor como en el tipo de ventilador junto con la colaboración del ingeniero electrónico Xebas Telleria, que sería quien estudiaría las diferentes posibilidades digitales y tecnológicas que activaron los sensores durante todo el proceso del proyecto. Las primeras pruebas revelarían que este sistema, a pesar de ser interesante para crear un espacio laberíntico, pero sin paredes, generaba dificultades insalvables desde el punto de vista tecnológico. Además, existía la preocupación de cómo explicar de una manera eficaz a las personas que visitasen la exposición. En agosto de 2021 este sistema se desecharía en favor de uno menos complicado que explicaremos más adelante.

Por el lado de la audiodescripción la solución tecnológica resultó más productiva, aunque partía desde unas dificultades mayores. Al principio del diseño, como solución más adecuada se consideró un sistema individual mediante cascos similar al de cualquier audioguía del museo, con la diferencia de que esta audioguía se reproduciría de manera automática al pasar al lado de una obra.

Esta aproximación se tuvo que abandonar porque el coste económico resultaba inasumible para la ocasión. En su lugar, se diseñaron altavoces automáticos que se colocarían a lo largo de la exposición, al lado de cada obra. Estos altavoces contendrían un archivo de audio precargado que se reproduciría automáticamente al ser disparado por algún tipo de sensor. De esta manera, los altavoces contarían con los siguientes componentes:



- Altavoz con entrada para tarjetas mini SD.
- Tarjeta mini SD de 150mb.
- Sensor de proximidad infrarrojo.
- Placa de Arduino que sería el enlace entre el sensor y el circuito interno del altavoz.

Figura 83. Montaje de altavoces automáticos y datos técnicos.

La construcción del primer prototipo de estos altavoces se completó en la primavera de 2021. Se comprobó que éstos conseguían reproducir el archivo cargado en las tarjetas mini SD al ser disparados por el sensor de presencia a una distancia de unos 5cm. Esta distancia sería coherente con el sistema de guiado por la sala que finalmente, se usaría en la primera exposición en Barakaldo durante el final del verano de 2021.

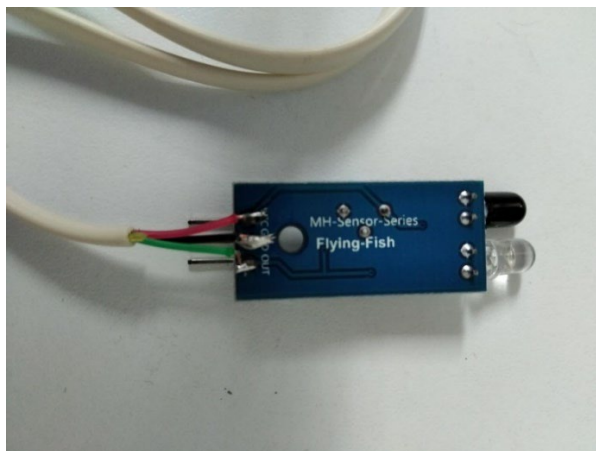


Figura 84. Detalle del primer sensor de presencia de luz infrarroja utilizado con un alcance máximo de 5cm.

Sin embargo, se encontró un primer problema con este sistema. Los archivos de audio una vez reproducidos, solían entrar en bucle o se disparaban por sí mismos, con lo que se tuvieron que volver a editar añadiéndoles un silencio al final de unas 8 horas. El objetivo de esta solución era producir un archivo de audio que fuese lo suficientemente largo para resistir una jornada completa de la exposición habiendo sido reproducido en una única ocasión, evitando así que el sistema reprodujese de manera automática el archivo de forma continuada.

Pero esta no sería la versión definitiva del altavoz automático porque durante la exposición en Barakaldo se observaría que el uso de sensores infrarrojos tendría sus propios problemas, sobre todo, al interactuar con la luz de la propia sala de exposiciones, que hacía dispararse al sensor de forma inadvertida.

Por esa razón, contactamos con Gerardo Aranguren, Catedrático del Departamento de Tecnología Electrónica de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) que nos ayudó a buscar la solución al problema. El altavoz tendría que ser rediseñado, esta vez, para funcionar con sensores de ultrasonido, con un mayor alcance y menor sensibilidad con el entorno. El siguiente dibujo representa el circuito que debía seguir el sensor conectado al Arduino para que el sensor no saltase de forma inadvertida.

Este sensor de ultrasonido, de nombre Módulo HC-SR04 captaba la presencia de aquellas personas que pasasen por delante del altavoz, activando las audioguías introducidas en las tarjetas microSD.

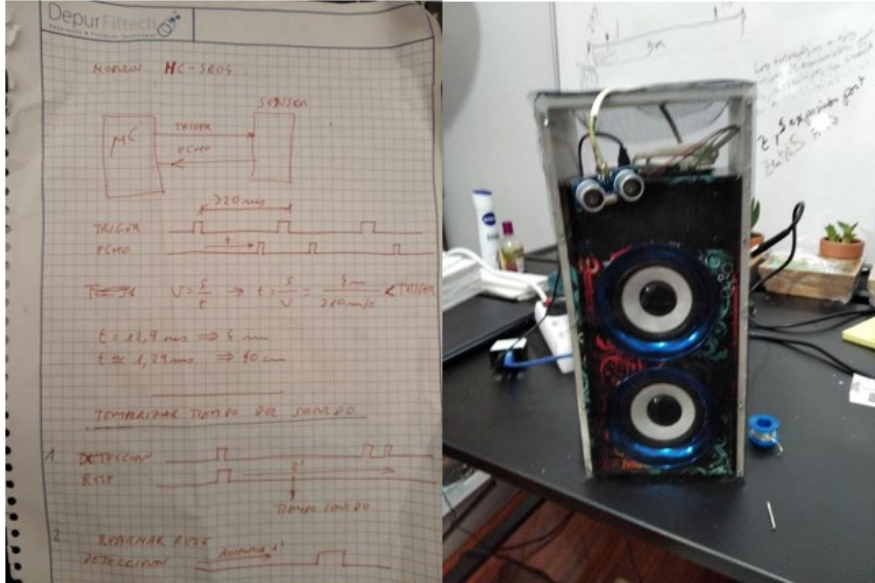


Figura 85. Representación del circuito para el sensor de ultrasonido, junto a una imagen del altavoz montado.

Más adelante en el diseño de la Sala de exposiciones *Axular* (Bizkaia Aretoa) veremos también qué resultados dieron estos sensores y cómo se integraron en la exposición siguiente.

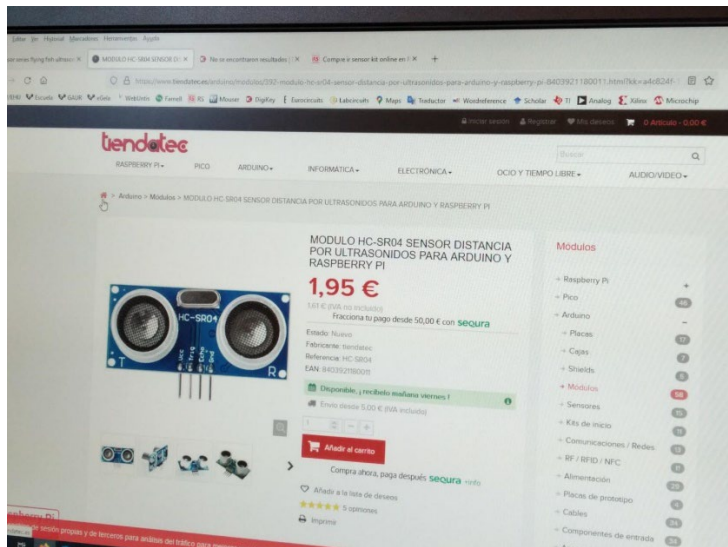


Figura 86. Sensor de ultrasonido HC-SR04.

4.7. DISEÑO DE LA DISPOSICIÓN EN LAS SALAS EXPOSITIVAS

Finalizada la fase de diseño de la exposición, llegó el momento de realizar los contactos con las salas de exposiciones en las que tendrían lugar las dos exposiciones previstas. En este paso, se consiguieron los planos de ambas salas, lo que iba a permitir contrastar el diseño previo de la exposición con lo que el espacio real iba a permitir hacer. En ese sentido, se podrían tener en cuenta las posibilidades reales del espacio para ver en qué medida se tendrían que hacer cambios o adaptaciones.

Las características de las salas de exposiciones en las que se iban a poner las obras eran muy diferentes una de la otra. Por lo que la manera en la que se iban a disponer todas las piezas y sus correspondientes audioguías variaría según el formato del espacio. Reflexionando más allá de esas piezas artísticas, partíamos de hacer una propuesta sensorial interesante desde el punto de vista artístico y teniendo en cuenta todas las anotaciones de aquellos grupos entrevistados, considerados como grupos en riesgo de exclusión museística. Y también teniendo en cuenta a los y las visitantes podrían realizar un recorrido sensorial con los ojos tapados, exponiéndose a una propuesta de exposición diferente y enriquecedora al mismo tiempo. Por eso, el diseño de la disposición de las obras, además de ser un requisito marcado por el concepto que se había planteado inicialmente, suponía un desafío desde el punto de vista artístico.

Se iban a realizar dos exposiciones una en octubre y la otra en noviembre de 2021. La primera correspondía a la sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo, en el parque Trueba y la segunda iba a realizarse en el *Bizkaia Aretoa* o Paraninfo de la UPV/EHU, concretamente, en la sala *Axular*. Para conocer las características de la sala el primer paso fue hacerse con el mapa, las medidas y las especificaciones técnicas para su

montaje. Por ello, ahora nos detendremos en explicar las características propias de cada uno de los espacios:

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES DE BARAKALDO (parque Trueba, Barakaldo)

El plano de la sala lo adquirimos gracias a la coordinadora cultural Itziar Asensio, responsable del área de cultura de la sala Barakaldo del parque Trueba. De un primer vistazo, ya se podía apreciar que la sala no permitía la disposición original. Dos columnas situadas en medio de la sala, así como una disposición en forma de L (con una entrada y salida situada en el mismo lugar) de la sala principal, indicaban que el laberinto sinuoso previsto no podría desplegarse tal y como se había planteado. En su lugar, la decisión tomada fue la de aprovechar las paredes, creando un recorrido más o menos coherente con el discurrir natural de la sala y disponiendo todas las obras a la izquierda.

Como puede verse en el plano, la sala rodeada de una línea verde sería el espacio principal donde se colocaría el laberinto. En el espacio rojo se presentarían todas las instrucciones de la sala, así como una pequeña exposición de fotos de detalle de las obras expuestas en la sala principal. Estos detalles revelarían partes de las obras a quienes habrían accedido con los ojos tapados, pero sin mostrar la totalidad de la obra, permitiendo hacer imaginar y tratar de correlacionar lo que sus sentidos les habían indicado durante la visita con los ojos tapados con lo que aparecía en las fotos.

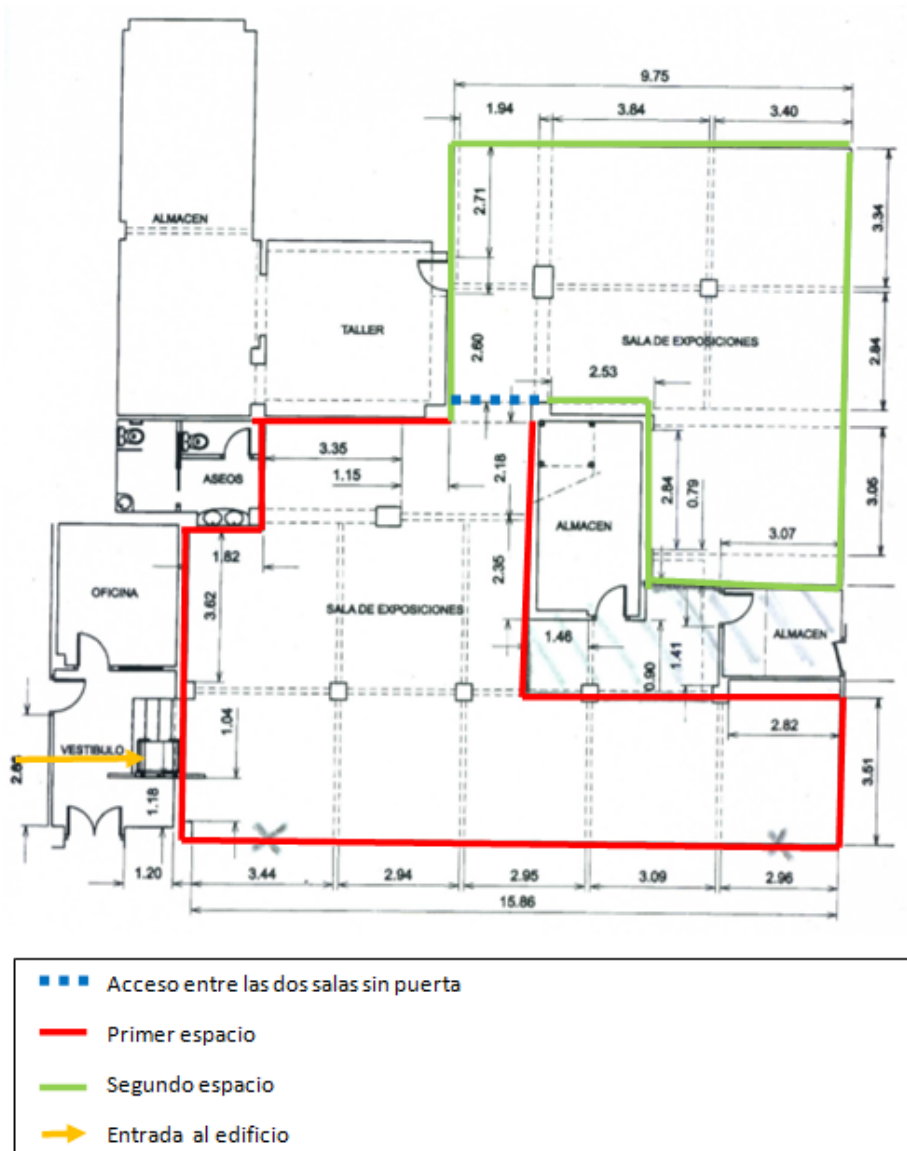


Figura 87. Plano de la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo.

También en el espacio secundario, se colocarían dos pantallas que contendrían instrucciones sobre cómo acceder a la sala principal en lenguaje de signos y con subtítulos para personas con limitaciones auditivas.

Pensando en este colectivo también, en una de las pantallas aparecerían las descripciones de las obras en lengua de signos.

Como hemos mencionado con anterioridad, el sistema de postes y corrientes de aire fue desechado antes de tener en consideración los espacios de las salas. Por ese motivo, se tuvo que diseñar un sistema de guiado específico para esta sala. Como el itinerario de las obras iba a discurrir siguiendo la pared, el sistema elegido fue uno que permitiese ser instalado de forma rápida y sencilla. Para ello, se construyó una barrera de madera y plástico que quedaría al alcance de la mano de las personas que entrasen en la sala. Permaneciendo esta barrera siempre a su izquierda guiaría desde la entrada hasta la salida a todas las personas al tiempo que las obras quedarían detrás de ella. Esta barrera permitía también dos cosas: primero, colocar los sensores de proximidad con un alcance de unos 5cm para la activación de las audioguías. Segundo, colocar señalizaciones para indicar el lugar en el que se encontraría una obra a lo largo del recorrido.

Aunque era un sistema con limitaciones, al menos se consideró que permitiría a las personas que visitaron la sala no sentirse abrumadas y guiarlos hacia la salida con relativa facilidad. Como podemos observar en el plano, se accedía a la sala por la entrada principal del edificio, nada más entrar se sitúa la exposición. La sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo se componía de dos espacios contiguos, unidas por un acceso sin puerta, los dos espacios eran para uso de exposiciones.

El espacio de interior (señalizado en color verde) serviría para montar el espacio ciego, mientras que en el espacio exterior (señalizado en rojo) se pondrían en cartón pluma todas las fotografías de detalle de las piezas artísticas (dos detalles por obra) para hacerse alguna idea visual de la exposición.

Para el montaje de la estructura de guía a base de barandillas sólo nos centraríamos en el espacio interior de la sala de exposiciones. La sala se ocultaba con una cortina en la que se dejaba sobresalir la barandilla a la que agarrarse. A su izquierda se colocaba una caja con antifaces que cada espectador debería de ponerse antes de entrar en la sala.

Al entrar con los ojos vendados el espectador sólo tendría la barandilla como soporte para guiarse por la sala. Las barandillas cubrían el perímetro entero de la sala, por lo que las obras seguían la misma guía paralela que los espectadores no visuales, señalando el lugar concreto de las piezas artísticas. El funcionamiento era simple; al comenzar el trayecto delante de cada obra se situaban los sensores infrarrojos de activación digital explicados anteriormente (en el punto GUÍA AUDIODESCRIPTIVA - TECNOLOGÍA DIGITAL Y ANALÓGICA).

Estos sensores activaban las audioguías dobladas por el locutor una vez que un individuo pasaba por delante de ellos. Estos sensores contenían una de las audioguías grabadas anteriormente, pertenecientes a una de las obras, que comenzaba a escucharse en el momento en el que el espectador pasaba por delante. Al sonar dicha audioguía, el visitante debía pararse y girando 90° a la izquierda, frente a la barandilla encontraba mediante el tacto una de las obras expuestas. Sabemos que el colectivo sordo no puede escuchar, por lo que, en el espacio expositivo ciego, también se colocaron en las barandillas pequeñas flores que al tacto indicaban el lugar exacto de estas obras y probablemente esta guía también ayudó al público más joven a saber dónde estaban y dónde se situaban las obras.



Figura 88. Imagen del sistema barandilla con sensor táctil de flores.

En cuanto a las explicaciones de las audioguías, para las personas sordas pusimos un sustitutivo en el exterior de la sala, en la que se podían observar las explicaciones grabadas y pasadas a lengua de signos al lado de una fotografía de un pequeño detalle de las obras situadas en el espacio ciego, ya que al ser un colectivo muy visual al igual que los niños y niñas de 8 a 10 años, podrían necesitar ver algún fragmento visual. Del mismo modo, ver esos pequeños fragmentos dejaba al público con ese deseo de poder ver las obras en su totalidad. Percibir por los sentidos, pero dejando en parte de lado a la vista.

SALA AXULAR (Bizkaia Aretoa, Bilbao)

Esta sala se parecía mucho más a lo que se había concebido durante el concepto inicial. Un espacio rectangular, diáfano y con una entrada y salida diferentes. Se permitía hacer un recorrido diferente al que proponía la sala. Por ese motivo, el sistema de guiado de la barrera se reconfiguró para estar pegado al suelo. En esta ocasión, las personas se guiarían tocando una barrera de plástico que sobresalía ligeramente del suelo con sus pies.

Las personas se orientarían tocando ligeramente con el pie el borde de la barrera de plástico, orientándose así a lo largo del camino. En ciertos momentos, encontrarían además de la barrera, un obstáculo sobre esta de textura blanda que indicaría la presencia de una obra a su izquierda.

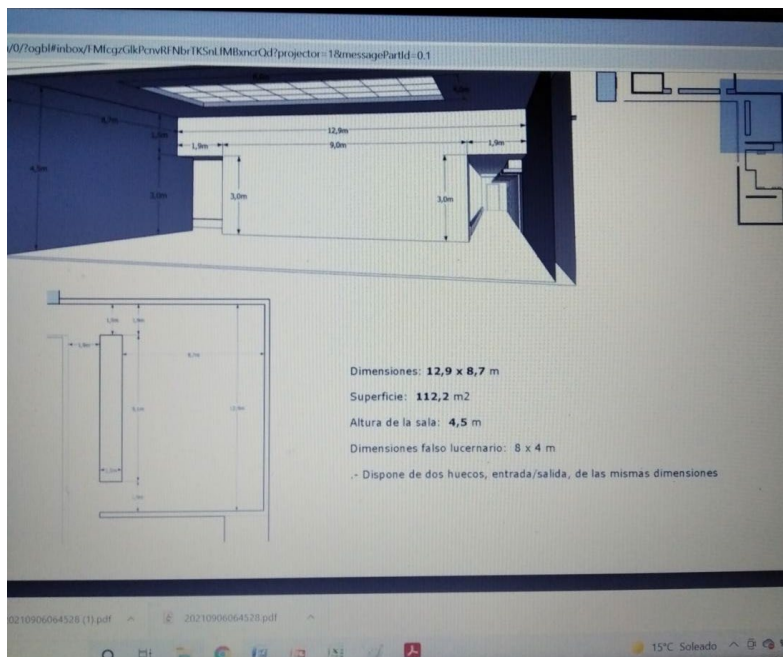


Figura 89. Plano con las dimensiones de la Sala Axular (Bizkaia Aretoa).

Como la sala disponía de un espacio libre de columnas, las obras podían ser expuestas alejadas de la pared, en medio del espacio, dando la posibilidad de crear un espacio artístico más complejo y adecuado a lo que se pretendía inicialmente. De la misma manera, los altavoces podían colocarse más alejados porque para este momento, contarían con unos sensores de ultrasonidos, con mayor alcance y menor sensibilidad a la luz del ambiente. Cuando una persona pasase a unos 15-20cm del sensor, éste se activaría y reproduciría la audioguía. La imagen de debajo nos muestra un plano en 3D del espacio disponible en la sala Axular del Bizkaia Aretoa.

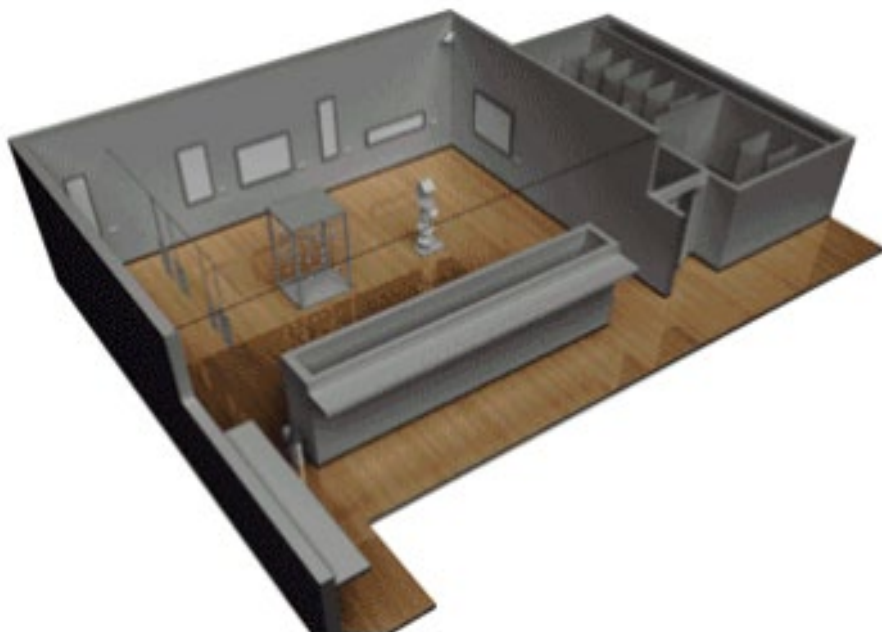


Figura 90. Plano Sala Axular del Bizkaia Aretoa.

En la imagen que vemos debajo podemos apreciar el borrador de trayecto planteado al inicio de la organización de la exposición de la sala Axular. La línea dibujada a lápiz no discontinua refleja la guía sobre los pies, podemos apreciar que su volumen se extiende sobre toda la sala indicando sus discontinuidades y quiebros al andar, es el recorrido y el discurrir de la guía lo que hace de este espacio, un camino guiado sobre el paso del espectador y que lo convierte en un juego sensitivo y sobre todo táctil. Como vemos, el recorrido proponía una distancia prefijada que, sumado al hecho de que las personas visitantes no podrían hacer uso de su visión, generaría toda una serie de imágenes mentales del espacio artístico y de las obras.

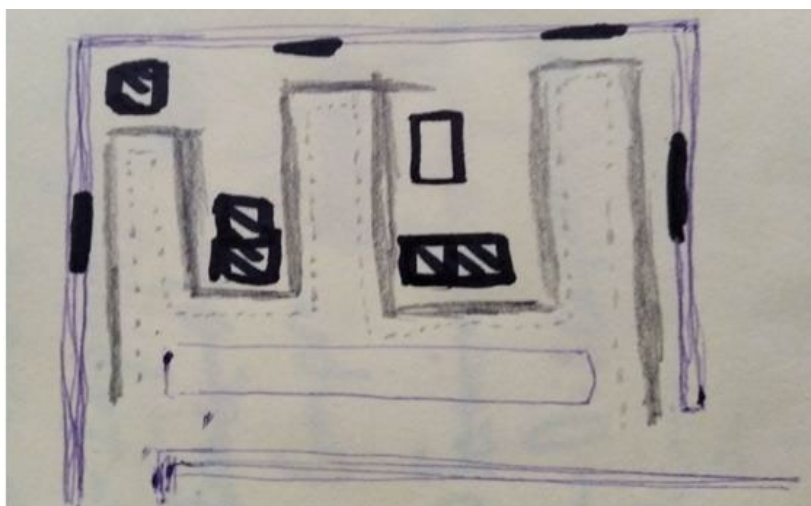


Figura 91. Boceto del diseño sobre el recorrido de la Sala Axular.

Al contrario que la en la sala de exposiciones de Barakaldo, esta sala ofrecía una entrada y salida ya que tenía dos accesos. Los dos accesos se ocultaban con telas que no dejaban ver el interior de la sala y se señalizaba la entrada con una flecha.

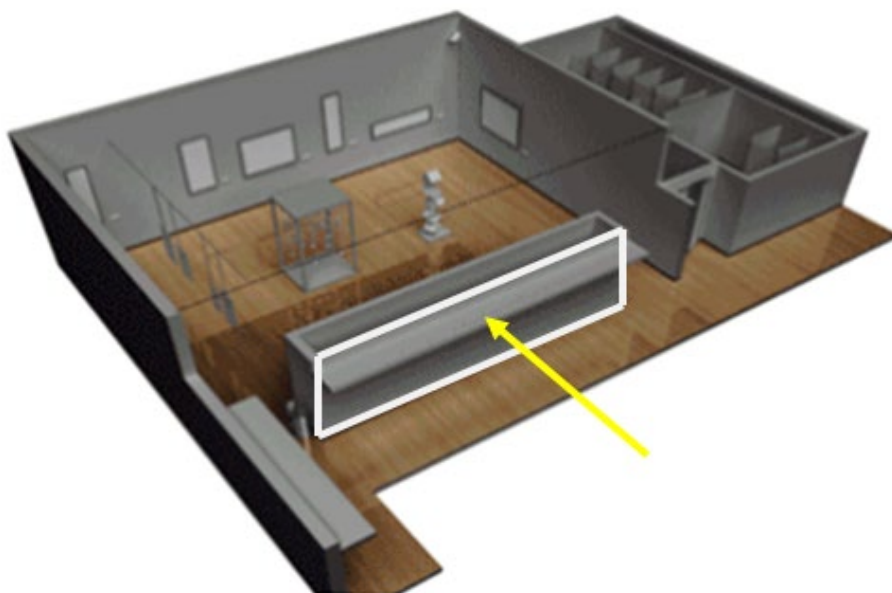


Figura 92. Plano de Sala Axular en el que se señala el lugar de situación de las instrucciones para entrar en la sala.

Al igual que la sala de exposiciones de Barakaldo en la entrada de la sala se explicaban mediante una pantalla las instrucciones para poder sentir y “ver” la exposición sensorial. En la salida, se situaba otra pantalla con explicaciones sobre cada una de las obras expuestas y tal como vemos en la imagen en la pared que da al exterior de la sala se situaban las fotografías e imágenes de detalle de las obras. De la misma forma se explicaban en lengua de signo las instrucciones para entrar a la sala y la significación de las obras para que las personas sordas pudieran entender y comprender el sentido de la exposición.

En cuanto al desarrollo de las audiodescripciones y su activación en el espacio a ciegas, su disposición cambiaba por completo, el sistema de infrarrojos al dar ciertos problemas (explicado en el punto GUÍA AUDIODESCRIPTIVA -TECNOLOGÍA DIGITAL Y ANALÓGICA) es sustituido por sensores de ultrasonido.

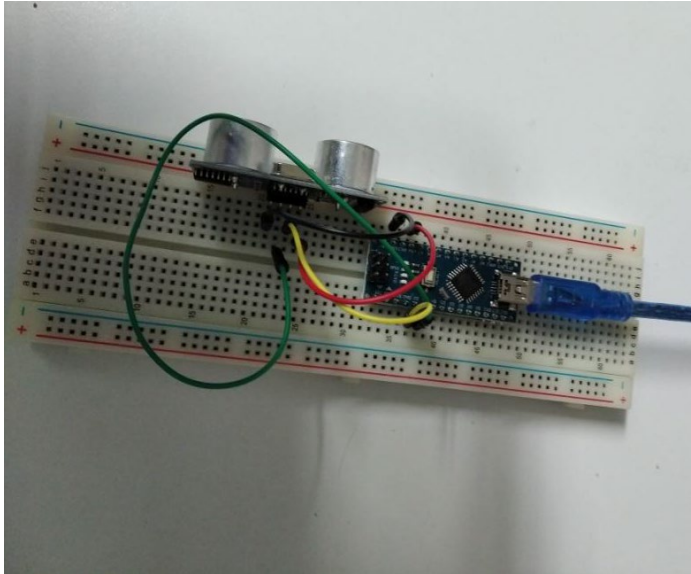


Figura 93. Prueba de detección del sistema Arduino.

Estos sensores activan las audioguías dobladas por el locutor (introducidas en un altavoz y conectadas a un sistema de Arduino) que se disparan una vez que un individuo pasa por delante del sensor. Estos sensores contienen una de las audioguías grabadas anteriormente, pertenecientes a una de las obras, que comienza a escucharse en el momento en el que el espectador pasa por delante.

Al sonar dicha audioguía, el visitante debía pararse y girando 90° a la izquierda debería encontrar mediante el tacto una de las obras expuestas. Sabemos que el colectivo sordo no puede escuchar, por lo que en el espacio expositivo ciego también se situaron en las guías sobre el suelo, esponjas que al tacto de los pies indicaban el lugar exacto de la situación de las piezas artísticas. Tal y como ya hemos explicado estas obras tienen sus explicaciones visuales en el exterior de la sala con sus respectivos detalles para el colectivo sordo.

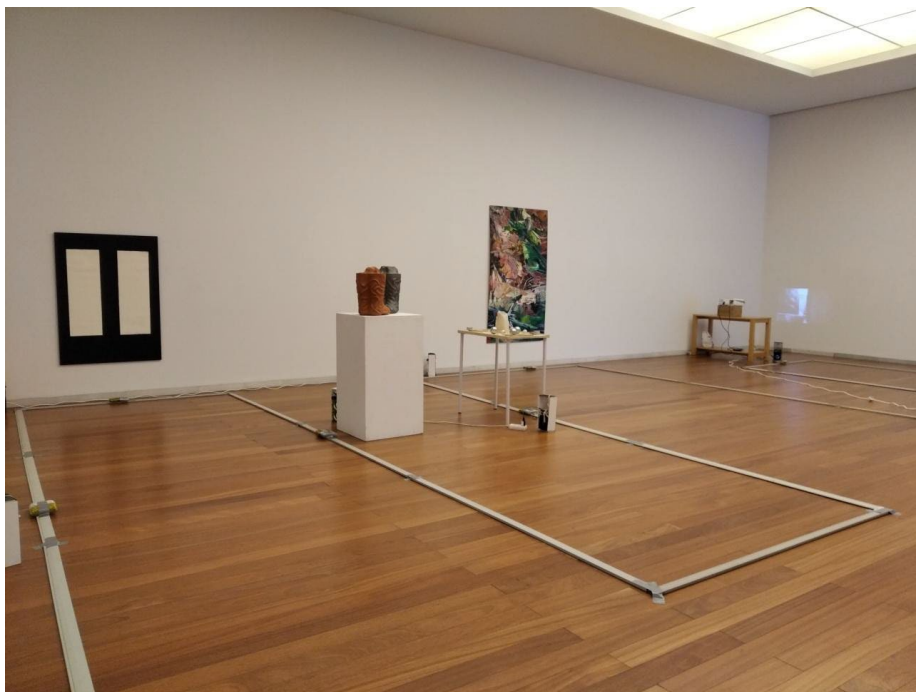


Figura 94. La exposición en la sala Axular.

4.8. MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES DE BARAKALDO (Barakaldo)

El día 11 de octubre de 2021 comienza a montarse la exposición laberíntica y sensorial con el nombre *Zentzua eta Sentsua* en la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo, pero llevar a cabo el montaje de sistemas comunicativos y tecnológicos, supuso un estudio integral del espacio expositivo. La colaboración con la sala Barakaldo y los artistas era muy continua, ya que el principal aspecto era como construir toda la estructura de la barandilla en relación con las obras que se iban a exponer.

Toda la propuesta artística era estudiada meticulosamente, días antes de la exposición se tomaba contacto con los artistas para detallar diferentes formas de llevar sus obras a la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo. Muchos de ellos fueron y trasladaron en persona su obra para situarla en la propia sala, otros por el contrario quedaron en llevar su obra días antes de la exposición por imposibilidad de aparecer el día 11 de octubre y otros al tener obras poco pesadas me dieron la obra días antes para llevarla a la sala en día de montaje.

Ahora bien, lo difícil de esta exposición fue trasladar todo el sistema de barandillas del recorrido que se iba a montar en la sala, para ello se alquiló una furgoneta y se montó todo el material y herramientas para finalizar el montaje en la misma sala.

Los soportes de las barandillas se transportaban individualmente y la base de éstas también. Todas las piezas tenían asignada su número para no perderse en el montaje, al igual que todas ellas tenían los respectivos agujeros de tornillo y tuerca realizados para realizar un montaje sencillo y fácil de realizar. Por otra parte, las audioguías estaban ya montadas en un sistema de altavoces y debían de situarse en el sitio concreto de la exposición y encender los altavoces.

En caso de tener algún error o fallo, las aportaciones de mejora se realizarían el mismo 11 de octubre por la tarde, una vez montada la exposición junto con la colaboración de su montador el ingeniero eléctrico Xebas Telleria. El montaje entero de la sala nos llevó todo un día.

SALA AXULAR (*Bizkaia Aretoa*, Bilbao)

El día 16 de noviembre de 2021 comenzaba el montaje de la exposición en la sala *Axular*. Al contrario que la sala de Barakaldo y por el cambio tecnológico de las guías y audioguías del diseño del espacio no fue necesario alquilar ningún transporte de medidas grandes como una furgoneta. Todo fue trasladado en transporte público, ya que la sala de exposiciones del *Bizkaia Aretoa* se situaba cerca del tranvía en pleno centro de Bilbao. Además, la carga en cuanto a material a transportar era mucho menor, ya no había barandillas así que lo único que teníamos que llevar eran las guías del suelo y el soporte tecnológico, que a fin de cuentas eran 8 altavoces con sus respectivas audioguías.



Figura 95. Transporte de piezas para montar el recorrido en Sala Axular.

Durante la semana anterior se tomó contacto con los artistas para detallar las diferentes opciones en cuanto a sus piezas artísticas, el modo en que se iban a poner en la sala, su situación, etcétera. La gran mayoría optó por transportarlas de la misma manera en la que se había realizado en la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo. No hubo muchas modificaciones.

Las piezas de la guía iban numeradas una a una para el desarrollo del montaje del espacio adaptable. Se situaban en el suelo mediante un sistema de tornillo y tuerca y se pegaban al suelo mediante cinta adhesiva.

En cuanto a las audioguías iban por separado. Ocho altavoces contenían las audioguías de cada una de las obras e iban enchufadas a las distintas tomas de corriente de la sala *Axular*. En caso de no llegar se situaban alargadores para favorecer a la instalación de audioguías. Debían de situarse en el sitio concreto de la exposición y encender los altavoces. A continuación, en la imagen, podemos observar el diseño realizado en la sala *Axular*.



Figura 96. La exposición en la sala *Axular*.

4.9. VISITAS DE LOS COLECTIVOS ENTREVISTADOS A LAS EXPOSICIONES

Como colofón de las exposiciones, quedaba, cómo no, contrastar el resultado de éstas con aquellas personas y colectivos que habían expresado sus ideas al inicio de la investigación. Se ha repetido ya en múltiples ocasiones que, las ideas y comentarios que estas personas hicieron durante las entrevistas personales habían sido una de las principales fuentes de inspiración para la propuesta artística planteada. Por esa razón, la visita de esas personas al resultado final era algo esperado con impaciencia. De este modo se podrían evaluar los logros realizados y se podría contemplar la posibilidad de extender los cuestionarios iniciales hacia otros colectivos o, incluso replantear la estrategia de preguntas que inició esta investigación con otro cuestionario que abarcara nuevos temas y preguntas.

A pesar de ser una exposición creada teniendo en cuenta las preferencias de estos colectivos en riesgo de exclusión museística, no cabe duda de que al montar dicha exposición también observaremos cómo actúan los visitantes sin ningún tipo de problema en el acceso a espacios museísticos, puesto que la sensorialidad no plantea lo que generalmente se debe hacer en estos sitios o lugares expositivos, y ello también conformará parte de los resultados de la investigación práctica.

En la primera exposición que tuvo lugar en Barakaldo, observamos que la barandilla suponía un problema en cuanto al acceso a la percepción de las obras, además de que muchos de los visitantes no se sintieron cómodos a la hora de tocar las obras, pues la misma barandilla causaba en la mente de los visitantes una especie de barrera y actuaban con miedo a tirar alguna obra, ya que no sabían lo que podían encontrar al otro lado de la barandilla. Del mismo modo, las limitaciones del espacio ya mencionadas con anterioridad, daban como resultado una experiencia monótona y lineal

que consistía únicamente en un recorrido en línea recta abarcando un rectángulo.

También, la disposición de las obras, poniendo en primer lugar las obras pictóricas precediendo a las esculturas (también por las limitaciones del espacio) generaban en el público una primera impresión menos atractiva. Las obras pictóricas percibidas mediante el tacto exclusivamente pueden resultar aburridas.



Figura 97. Una de las personas entrevistadas con discapacidad auditiva tocando la obra de Veva Linaza.

En ese aspecto, las personas con discapacidad visual parecían contar con ventaja: podían percibir mayor cantidad de matices y detalles pequeños que, al tener la costumbre de usar el sentido háptico más a menudo tenían a su alcance.



Figura 98. Entrevistado con discapacidad visual escuchando la audioguía del video de Bego Vicario



Figura 99. Entrevistada con discapacidad auditiva tocando el proyector de video Bego Vicario.

Algunas personas (que no tenían discapacidad sensorial aparente o no eran parte de colectivos en riesgo de exclusión museística) que visitaron la exposición afirmaron que la disposición resultaba desigual: la primera mitad (pictórica) resultaba aburrida en comparación con la segunda, donde predominaba la escultura e instalación que se disfrutaba más mediante el tacto. Volviendo a las personas con discapacidad visual, hubo una diferencia notable entre estas personas y públicos restantes, ya que las personas con discapacidad visual conseguían disfrutar con mayor profundidad el tacto de las obras pictóricas, desentrañando sus texturas y cambios de relieve y elaborando una serie de relatos propios sobre lo que percibían mediante el tacto.



Figura 100. Entrevistada con discapacidad auditiva tocando la obra de Mikel Arce.

También desde este colectivo se pudo apreciar un modo de acercamiento a la exposición más pausado y reflexivo que el de las personas sin discapacidad aparente. Estas personas accedían con una actitud de escucha activa y con mayor predisposición a ir desentrañando la exposición poco a poco, en contraste con el resto de los visitantes que, al no poder hacer uso de la vista, parecían inquietarse y querer recorrer el espacio a mayor velocidad.



Figura 101. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Joseba Eskubi.

En la segunda exposición la perspectiva sobre la guía cambió drásticamente el comportamiento de cualquier visitante, sólo situar la guía de recorrido sobre los pies y con cierto relieve ayudaba a los visitantes a andar por la sala de una manera más cómoda y apacible, acceder a las obras ya no suponía ningún problema. La exposición a ciegas de esta forma se sentía como una experiencia sensorial que no abordaba cada una de las obras como individuales sino como objetos que aparecían al paso en el que sus cuerpos se desplazaban por la sala.



Figura 102. Entrevistada con discapacidad auditiva siguiendo el recorrido háptico.



Figura 103. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Arantza Gaztañaga.

Muchos de los visitantes, sean con discapacidad visual, auditiva, jóvenes y hasta adultos sin faltas sensoriales apreciaron el hecho de que tocar las obras era un punto de encuentro para entender el arte de otra forma. Además de que la creación de un espacio laberíntico hacía que disfrutaran más de la experiencia sensitiva, corporal e imaginativa del recorrido que estaban realizando.

Finalmente, el colectivo más joven de niños de 8 a 10 años exponía sus necesidades personales en cuanto a la interacción del espectador con las obras. No sólo reducían sus intereses a poder tocar las creaciones artísticas, sino que su interés con los museos 3D o 5D solucionaba muchas de sus quejas sobre que los museos son espacios aburridos, ya que no se puede jugar, correr, ni saltar. Algunos de ellos resaltaron también el aspecto de obras efímeras, ya que les gustaría poder sentir las hasta el punto de romperlas, cosa que estaba totalmente fuera de lugar en espacios artísticos y también era algo imposible desde la mirada del artista. El resultado de estas exposiciones respecto a este colectivo fue, desde sus opiniones, satisfactorio.



Figura 104. Persona sin limitaciones sensoriales y sin riesgo de exclusión museística que visitó la exposición.

En este espacio podían encontrar respuesta a sus demandas iniciales de una mayor interactividad y, entrar en la exposición con los ojos tapados satisfacía más su curiosidad a la vez que les obligaba de alguna manera a mantener una actitud precavida y serena.



Figura 105. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Susana Jodra.



Figura 106. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Ángel Garraza.

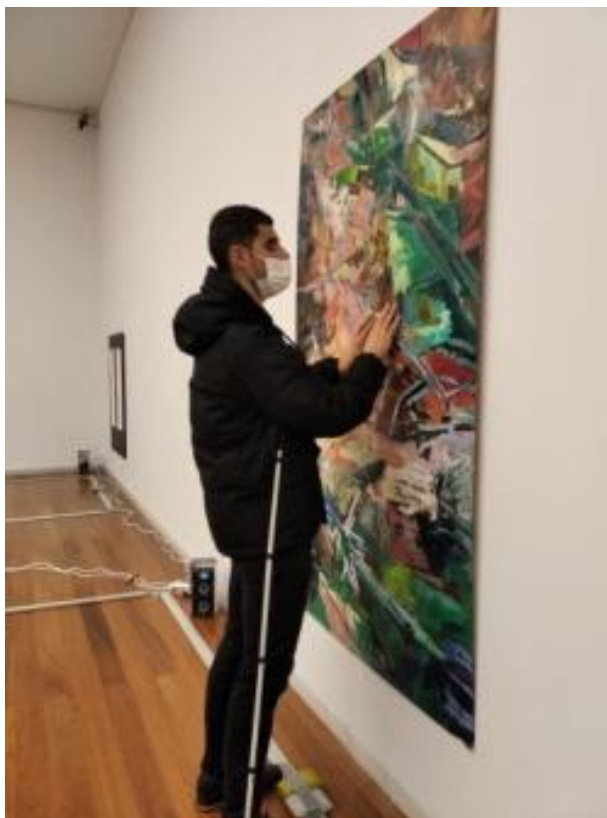


Figura 107. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Veva Linaza.

4.10. IDEAS Y VALORACIONES PARA EL FUTURO

Una vez concluidas las exposiciones, planteé una serie de reflexiones e ideas para futuras exposiciones o iniciativas de investigación que tuvieran como fundamento la idea del laberinto sensorial. Dividiremos las reflexiones en dos categorías: reflexiones de investigación y reflexiones sobre la tecnología empleada.

En las reflexiones de investigación, creo que puede realizarse un cambio de enfoque fundamental, pasar de considerar ésta como una experiencia para personas en riesgo de exclusión museística, a considerar la

actividad como un modo de interacción directa, de juego de los y las espectadoras con el espacio y las obras. Las opiniones favorables de las personas que visitaron las exposiciones, y que no tenían, a priori, discapacidades, confirmaba en cierto modo la conjetura inicial sobre qué podrían crearse espacios artísticos accesibles y adaptables para públicos más amplios.

Desde el punto de vista artístico, parecería que, el planteamiento sobre el espacio y la tecnología utilizada funcionaría como medio de adaptación de la obra, trasladando la capacidad de adaptación del o de la artista, al comisario o comisaria de la exposición. Lo único que se exigiría a los y las creadoras, sería contemplar la posibilidad de interactuar con las obras a distintos niveles sensoriales, esto es, permitir que las obras sean tocadas, por ejemplo.

De este modo, la creación artística no necesitaría basarse, como aparecía recurrentemente en las entrevistas, en réplicas de obras que originalmente tenían otros formatos. El espacio artístico preserva la esencia sensorial de la obra siempre y cuando exista una conformidad de parte de las personas que las creen.

Planteando el hipotético caso de que las exposiciones sensoriales pudieran llevarse a cabo más adelante comprendíamos la necesidad de que cualquier comisario de una exposición o lo que determinamos con el nombre de representante sensorial, sería el encargado de ser el nexo entre el artista y receptor y cuyo trabajo fuera adaptar cualquier sistema que ayudara a que el espectador tuviera una participación activa y sensitiva.

Tal y como vemos en el próximo gráfico, explicamos que el emisor, en este caso el Artista crea una obra artística, que es comunicada en forma, tamaño, espacio, función o cualquier concepto relevante de su obra al representante sensorial.

El representante sensorial es el encargado de adaptar la obra por diferentes medios tecnológicos (como: audiodescripción, pantallas, estímulos interactivos, etc.) y además investiga sobre el terreno o espacio en el que la exposición va a estar expuesta lo que conlleva el diseño de laberinto sensorial. Una vez diseñado y adaptado este espacio y con la verificación del artista, el mensaje se transmite al espectador a través de la interacción entre los medios y su propia percepción sensorial.

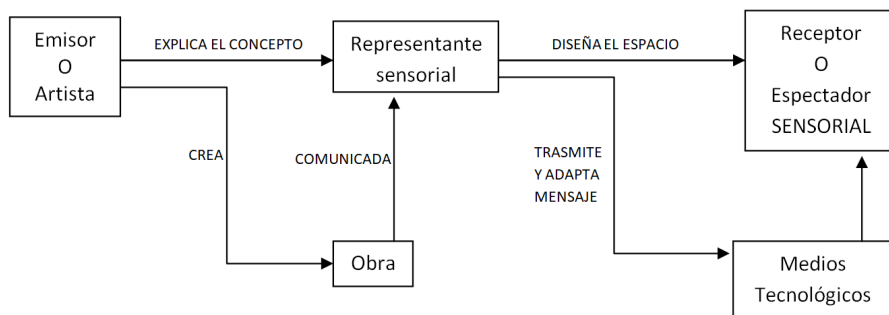


Figura 108. Gráfico que representa la comunicación dentro del espacio museístico, entre el artista, comisario y público.

La comunicación entre el artista y el representante sensorial debe de ser activa en todo caso y las exigencias del laberinto sensorial obligan a hacer uso y conocer cualquier sistema tecnológico que ayude en su avance. La utilización de sistemas tecnológicos se ha confirmado como una opción ineludible para fomentar la inclusión museística y profundizar en el aprecio de las actividades artísticas por parte de estos colectivos. Las personas ciegas abordaban diciendo que sus expectativas de accesibilidad

se incrementaron al dar grandes pasos con las nuevas tecnologías. Las personas sordas se sentían incomunicadas en muchos museos al no tener guías de lengua de signos y contratar a un guía suponía un coste muy elevado, por lo que centraban gran parte de sus esfuerzos en conseguir tecnologías vinculadas con el aspecto visual como pantallas y videos que grabaran las descripciones de cada obra.

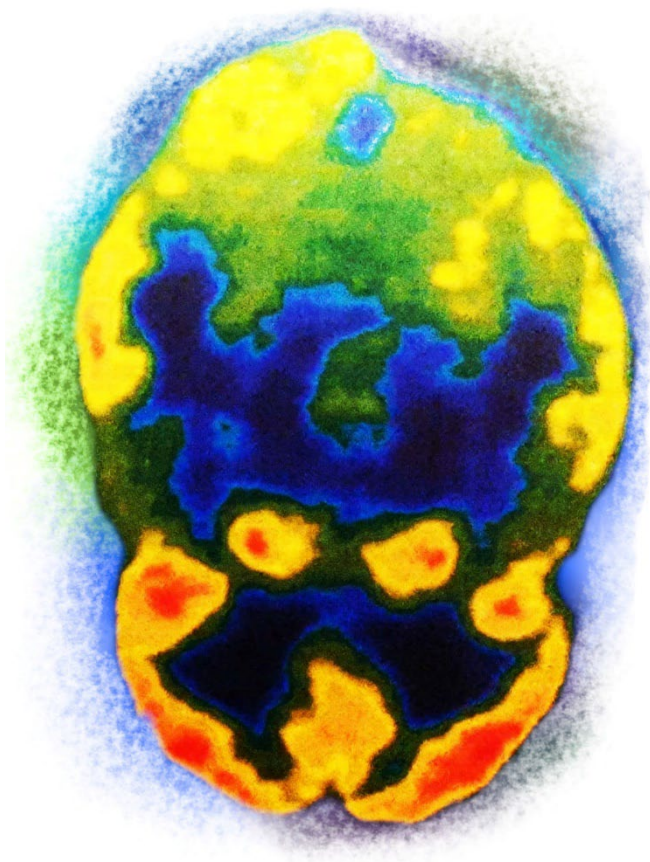
Sin embargo, se pudo constatar que todavía se necesita un refinamiento de la tecnología empleada. Por un lado, los sistemas de las audioguías resultaron ser excesivamente frágiles, los circuitos que quedaban expuestos sufrían daños al ser manipulados constantemente. Por esa razón, sería conveniente hacer adaptaciones del sistema más protegidas.

Por otro lado, el sistema de audioguía que reproduce sonidos en el ambiente puede generar confusión y limita el uso del espacio a muy pocas personas. Si se reproducen audioguías simultáneamente, se crea demasiado ruido y se pierde la capacidad de apreciar las obras. Por esa razón, sería conveniente investigar sobre sistemas de escucha individuales como ya se ha señalado con anterioridad. Estos sistemas consistirían en cascos para cada persona. Sin embargo, como se supo en las etapas iniciales de la planificación de las exposiciones, estos sistemas tienen un mayor coste económico.

Desde el punto de vista señalético, es decir, desde el punto de vista de la guía a través de la exposición, el sistema de guía en el suelo ofreció resultados positivos. Con poca preparación, las personas eran capaces de orientarse siguiendo la guía pegada al suelo. En este caso, no se plantearían cambios sustanciales para futuras exposiciones. En todo caso, la altura de la guía podría aumentarse ligeramente para que ésta pudiera ser usada también por personas en silla de ruedas. Con la altura utilizada, desde una silla de ruedas que tratase de guiarse golpeando ligeramente la barrera,

ésta se podía pisar con facilidad. Por ese motivo, podría considerarse aumentar la altura para que no pudiese ser superada con las ruedas. En todo caso, la señalética podría ser objeto de investigación y reflexión para el futuro con el fin de poder adaptar el concepto del “laberinto sensorial” a espacios de distinta índole, tamaño y disposición.

IV PARTE. CONCLUSIONES



CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

Zentzua eta Sentsua es una investigación que comenzaba con un análisis sobre los sentidos sensoriales. Explicamos que los sentidos suponían una forma de explicar la percepción de los humanos y que realmente no se podían resumir en los 5 sentidos aristotélicos: vista, oído, gusto, olfato y tacto, ya que el sentir de las personas no sólo se reducía a esos sentidos. Aun así, desarrollamos la hipótesis de los sentidos contemplando a los cinco sentidos aristotélicos como los sentidos externos, ya que formaban parte de una percepción en relación con el mundo exterior.

Mientras que, tal como se explicaba en el artículo de Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción (Sabido, 2017) existían también los sentidos que mostraban la percepción interna de las personas, contemplando el mundo del conocimiento, el saber y las sensaciones internas en relación con el mundo exterior, y son aquellos que nombramos como los sentidos internos. Entre ellos se expresaban como parte de éstos; Sentido del Yo Ajeno, Nocicepción, Propiocepción, Equilibriocepción, Termorrecepción y Sentido de la Palabra. Tanto los sentidos internos como los externos forman parte de las experiencias vivas del ser humano, que nos hacen comprender lo que sucede alrededor nuestro y lo mismo sucede en el Arte.

Esta interpretación de los sentidos fue en sí misma una investigación, que pretendía encontrar la división de las experiencias personales acerca de la discapacidad de la autora sobre la displasia en el lóbulo occipital izquierdo, que provocaba ataques epilépticos y que en ocasiones su percepción se veía alterada. Cada uno de los sentidos explicados en el artículo anteriormente mencionado, expresa con rotundidad esa alteración,

y se explicaba en la motivación de la tesis, en el texto personal con el nombre de “HOY ES UNO DE ESOS DÍAS”.

Esta motivación era el detonante para comprender que la percepción sensorial de cada uno de los individuos que podía visitar espacios museísticos iba a ser totalmente distinta y por ello había que entender que la asimilación de obras en los museos iba a ser diferente en unas personas u otras. Por ello, la accesibilidad a estos espacios museísticos debía de estar presente, puesto que, aun teniendo una percepción distinta, eso no quitaba el poder disfrutar del arte asumiendo que cada persona es diferente. En cuanto a la accesibilidad y la inclusión artística el recorrido atravesado para la integración de grupos en riesgo de exclusión museística hasta día de hoy no ha sido muy grande.

Describimos como Grupos en Riesgo de Exclusión Museística, no sólo a las personas con discapacidades en las que la accesibilidad de obras de arte que eran frecuentemente un problema, sino también a colectivos que generalmente al entrar en museos se veían totalmente fuera de lugar como pueden ser los niños y niñas. La descripción completa de estos grupos se describía de la siguiente forma: “Se trataría de una circunstancia, si bien no exclusiva, prominente en determinados grupos con necesidades especiales, que harían inaccesible la experiencia de un museo o espacio artístico en su totalidad”. Estos grupos, generalmente han tenido siempre una actividad pasiva en el mundo artístico y las propuestas que se les han planteado para comprender el círculo del arte siempre ha sido referente en la creación de talleres o la búsqueda de soluciones transversales a la originalidad de las propias obras de arte con la creación de réplicas o recreaciones.

Desde nuestra mirada, estas alternativas con el tiempo han terminado siendo un evidente fallo en el sistema museístico y sobre todo desde

las miradas de estos grupos en riesgo de exclusión para comprender lo que están observando, ya que aun realizando obras y suponiendo esto un esfuerzo por parte de instituciones al gusto por el arte, han sufrido quejas continuas, porque el acercamiento a dichos colectivos se ha hecho por medio de mentalidades sensoriales que no han hecho por comprender la experiencia sensitiva de los grupos en riesgo de exclusión; fueron creadas desde la mirada de visitantes habituales a dichos espacios museísticos, en el que ante todo la sensorialidad es comprendida por la vista o el oído. Todo ello se debe en parte a las circunstancias propias del mercado del arte. Nuestra disconformidad ante el uso de la palabra accesibilidad para realizar dichas réplicas o actos en torno a este tema nos hizo replantear si verdaderamente la accesibilidad universal era el mejor desarrollo de la materia para la inclusión de estos grupos.

De esta manera, y dejando de lado el mercado del arte, nuestro estudio residía en un interés acerca de la posibilidad de crear un espacio artístico en el que la inclusión de estos grupos fuera posible sin la alteración de la forma física de cualquier obra de arte. Eso quería decir por tanto que las piezas de arte de plano bidimensional, audiovisual como tridimensional iban a mantener su aspecto original, y pensamos en que la mejor terminología que dotaría a esta forma de inclusión era utilizar la palabra adaptabilidad.

La Adaptabilidad como bien explicábamos en nuestro glosario y marco teórico “conformaba la idea de acercar el arte a través de las diferentes modalidades sensoriales, pero sin alterar las condiciones propias de la obra artística”. Nuestro reto consistía en plantear cómo hacer entendible la obra de arte para los grupos en riesgo de exclusión. Durante toda nuestra investigación hemos intentado observar la evolución en la dimensión comunicativa del arte, de lo sensorial tanto de los sentidos externos como

internos y el modo en que éstos van modificando el pensamiento artístico a lo largo de la historia del arte, haciendo ver que esa evolución nos ha hecho llegar al mundo contemporáneo, haciéndonos cuestionar nuestra forma de concebir el arte, que es lo que propondría la parte práctica sobre la creación de un espacio adaptable, que explicaremos más adelante.

En cuanto a la evolución histórica de la sensorialidad en el arte, comenzamos escribiendo el primer capítulo, en el que meditábamos la forma en la que el arte, podía ser trasladada a la mente del observador; de cómo comunicar la creación realizada por parte del artista, y si esta podía ser entendida con la falta de algún receptor sensorial, como puede ser el entendimiento por parte de una persona sorda, ciega o el disfrute de colectivos como jóvenes de 6 a 10 años.

Explicamos cómo los filósofos de la era antigua como Platón, Aristóteles, y hasta diferentes escuelas filosóficas estudiaron la comunicación en relación con el mundo sensorial. A pesar de que Platón y su discípulo meditaran sobre la vista como un sentido superior, contemplábamos la alegoría de La Caverna de Platón, en la que aquellos presos atados de manos y piernas aun no pudiendo ver la fisicidad de los objetos eran capaces de imaginar y entender la percepción desde otro punto de vista, porque la perspectiva es un Yo autónomo, en la que cada persona lo alimenta a su manera, aun teniendo una falta sensorial o desarrollo psicomotor. Más cercanos a las ideas de la escuela cínica, el pensamiento contemporáneo que acogemos tiene que ver más con la percepción de la sensorialidad física de Diógenes, que, en oposición a la percepción sofista, opinaba que el Alma podía modificarse a través de la Virtud. La virtud a través de la experiencia, dando mayor valor a las sensaciones corpóreas de la persona. Esta idea sobre la virtud a través de la experiencia nos hizo replantear si una persona es capaz de entender su alrededor con la falta de un sentido

sensorial, sea sentido interno como externo, después de este largo proceso de investigación podemos responder que sí es posible, ya que la percepción de cada individuo es única y varía con respecto a la noción perceptiva del otro.

En el capítulo 2 exploramos una gran variedad de rincones a lo largo de la historia que estimularon el arte desde los sentidos externos hasta los internos. El arte tuvo desde su principio una mentalidad desde la perspectiva más primitiva, que poco a poco fue adaptándose a las herramientas que se iban creando, en donde la evolución sensorial se mezcló con el desarrollo mental. Los gestos primitivos y pictóricos desde el Paleolítico irían manifestando una evolución sensorial con la elaboración de una simbología pictórica más cercana a la escritura y la fonética haciendo de la materia artística mucho más visual y sonora. Dibujar, pintar, grabar o esculpir se convirtieron en parte de la educación visual para el entendimiento de la realidad y así continuó durante gran parte de la historia antigua y de la Edad Media. Los sentidos externos (vista y oído, sobre todo, luego olfato, gusto y tacto) se verían totalmente estudiados, os individuos, ya distinguían las diferencias entre ver, oír, gustar, oler y tocar y todo eso se proyectaba en las obras de arte.

La simbología audiovisual desarrolló un cambio en la mentalidad de las personas y el exhaustivo estudio de la figura humana dotó a los artistas de un conocimiento de la realidad física de la fisonomía, una fisonomía que se estudió más a fondo en el Renacimiento. En esta época el estudio de lo arquitectónico, de las matemáticas y ciencias comenzaba a dar sentido también al espacio, todo se estructuraba en concepto de lo que iban comprendiendo. La evolución comunicativa daba sus primeros pasos en el pensamiento racional, aunque no en todo el conjunto de la sociedad, determinando el hecho de que el desarrollo intelectual de la sociedad

general no se dio hasta la Época Moderna. Exponíamos en el marco teórico que eso no restaba al desarrollo de la comunicación oral, por el cual entender a otra persona y poder comunicarse, el sentido de la propiocepción y el sentido del Yo ajeno se verían estimulados por la necesidad en la economía del pasado. Y es que la socialización oral entre individuos daría el primer paso para fortalecer el desarrollo de los sentidos internos, en donde la exhibición del terreno dramático fue utilizada como mecanismo para el entendimiento de la vida pública.

El diálogo entre las personas se posaba como parte de la cultura, evidenciando un mayor conocimiento de sociedades y la colaboración entre individuos, haciendo resaltar la estimulación directa de la percepción autónoma y del pensamiento ajeno, evolucionando en la exploración de una nueva realidad, la de los sentidos sociales. Estos ideales se ven superados con la aparición del racionalismo. El racionalismo, tal y como explicamos muestra *Lo que diferencia una persona de otra, parece remitirse al vis-formae, que Bordieu, utilizaba para hablar de la fuerza de las formas que se plantean en las situaciones vitales del individuo, ensalzando su comportamiento, su forma de ser y de expresarse.* (Sota, 2018, p.30). Sería en los siglos XVIII y XIX, donde llegaron los pensamientos del racionalismo al máximo y junto con los avances tecnológicos de la fotografía, daría paso al pensamiento innovador de la pintura al aire libre con los impresionistas, cuyo objetivo era plasmar la impronta de la separación de colores por la luz. Se proponía así un cambio ideológico y revolucionario dotando de cierta libertad creativa a los artistas.

En cuanto a la aparición de la libertad creativa, los artistas plasman en sus obras esa dimensión sensorial, ya que el desequilibrio pictórico o escultórico entendía la actitud de las obras como figuras en movimiento. Por ello, en este momento, aun no dando nombre a los sentidos internos,

si comprendían el hecho de que tanto las sensaciones espaciales como las corporales hacían experimentar y sentir: propiocepción, nocicepción, sentido del yo ajeno, termorrecepción, etc. Eran parte de las obras y de la realidad vital, en donde entender lo que sentía era captado a través del movimiento y la orientación. Eran obras en las que la sensorialidad externa se vinculaba con la sensorialidad interna. La polisemia en las pinturas abarcaba un espectro de conocimiento y mimesis entre los diferentes sentidos y en ocasiones debían de ser explicados, de ahí a la gran potenciación del sentido de la palabra.

El énfasis y el resurgimiento de la sensorialidad sería en este punto un avance en la estimulación y aprehensión por el cuerpo humano en contacto con el espacio, el ritmo, el movimiento y el avance tecnológico fotográfico que tanto ayudaba a comprender lo que se veía. Locke reconocía la existencia objetiva de las cosas y consideraba que nuestras ideas y representaciones eran el resultado de la acción de estas cosas sobre nuestros órganos sensoriales. Su teoría sobre los sentidos sería mejorada con la presencia de Hume y Berkeley, que además de la caracterización e importancia de los sentidos, verían a éstos como parte del estudio psicológico de la forma de vivir del ser humano en relación con sus emociones y que ello repercutiría en la visión y libertad creativa a los artistas.

A partir de este momento, el arte evoluciona en cuanto a su forma de representación y llegados a los años 50, multitud de movimientos contemporáneos como el *Action Painting*, el Informalismo, Tachismo, Arte Bruto, Espacialismo, el *Fluxus* y otros, proyectaron la nueva perspectiva artística sobre aquello que nombramos en esta tesis como obras de recorrido. Las obras de recorrido, en resumen, son obras que deben estimularse a través de su recorrido objetual, físico, material o recorrido espacial en las que las modalidades sensoriales o sentidos son los que guían al espectador.

Así, los espacios museísticos o artísticos, que únicamente pretendían ser visuales ya están superados. Al igual que la presencia intocable de obras artísticas, ya que a partir de este momento muchos artistas harían uso de aquellas iniciativas transgresoras, en reflexión al objeto físico y artístico, y que ya empezaron a usarse en el Dadá y en el Surrealismo. Muchos artistas contemplaron la efimeridad de sus obras como parte corpórea de sus acciones y el registro fotográfico o de vídeo se convertiría en parte de su creación.

Las obras de recorrido daban paso a las nuevas creaciones del arte contemporáneo, las tendencias del lenguaje abstracto, el *Pop Art* con su sentimentalismo crítico, el *Happening* con sus acciones performativas, el Minimalismo, el Nuevo Realismo, el *Fluxus* y el Arte Intermedia con la utilización sistemática de las nuevas tecnologías como medio, el Arte Conceptual y el *Land Art* con su exhaustivo uso naturalista como medio artístico. El arte participativo con la implicación del espectador activo, etc. Todos estos movimientos se sumergieron en la nueva contemplativa para modificar el espacio artístico y configurar las obras de recorrido como parte de la cultura y el arte contemporáneo, en donde el artista dictaba las normas para la ejecución creativa. Mencionamos a Yves Klein, Niki de Saint Phalle, Robert Smithson, Giuseppe Penone, Allan Kaprow, Richard Serra, Marina Abramovich, Yoko Ono (en relación con sus intervenciones de John Lenon), Jean Tinguely, Volf Vostel, Joseph Beuys, Christina Kubish, John Cage, Olafur Eliasson, Adrian Piper, Jeff Koons, Miede Lademan o Louise Bourgeois entre otros, fueron artistas que mantuvieron en todo momento iniciativas donde el público era parte activa de obra o instalaciones en la que la percepción sensorial colectiva era el mecanismo de reflexión y juego con el público, que movía el arte, y todo ello y sin pensar en la objetualidad de las acciones quedaba registrado por los medios comunicativos.

Gran cantidad de artistas que contemplan esas expectativas en cuanto a las obras de recorrido, pero realmente lo más importante es que el camino sensorial y de la evolución artística ha culminado en un punto en el que la experiencia creativa y expresiva del artista, en relación con la experiencia sensitiva, sea activa o pasiva del observador, es parte de la comprensión comunicativa de las obras conceptuales, sean espaciales y temporales del arte contemporáneo, dando mayor valor a las obras de recorrido y potenciando las sensaciones de cualquier individuo a través de los sentidos tanto de los externos como de los internos.

Echando la vista atrás en la percepción sensorial a lo largo de momentos históricos de la historia del arte, observamos que las aportaciones en cuanto a la sensorialidad audiovisual en todo momento estuvieron presentes, degradando sobre todo a ciertos grupos en riesgo de exclusión en la participación y entendimiento artístico. Destacamos la presencia de nuevas modalidades creativas a partir de los años 50, que tuvieron en cuenta la perspectiva sensorial sobre todo por parte de la mirada del creador o artista y como ello dio cabida a las obras de recorrido, que tanto podían ofrecer en cuanto a la integración de colectivos excluidos en los espacios museísticos. De todas formas, la gran aceptación del individualismo del artista no ha concedido un margen a la accesibilidad y a la adaptabilidad de los museos, pues muchos de ellos no conciben ahora en el siglo XXI, la corporeización de la obra efímera haciendo que sus obras sean totalmente sensitivas.

Por todo ello, en esta tesis y para dotar de mayor relevancia al estudio, quisimos incluir una parte empírica, en la que, a través de entrevistas a diferentes grupos en riesgo de exclusión museística, pudiéramos escuchar de primera mano su forma de entender el mundo, lo que les rodea y enfocarnos en sus experiencias en espacios artísticos. A la vez, y habiendo

conocido la exploración sensorial de los artistas quisimos centrarnos también en las opiniones acerca de la accesibilidad de los medios artísticos de artistas e investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, a sabiendas de que iban a participar en una exposición sensorial, en la creación de un espacio adaptable.

Entre los grupos en riesgo de exclusión museística, entrevistamos a personas con discapacidad visual, por un lado, personas con discapacidad auditiva por otro y finalmente un grupo de niños y niñas de edades comprendidas entre los 6 a 10 años. Antes de realizar las entrevistas, y como apoyo para el desarrollo de estas, conocimos las diferentes maneras de comprender las características de los grupos que íbamos a entrevistar, investigamos las distintas variables y metalenguajes que usaban para poder comunicarse con el mundo. Comprendimos que, en cuanto a las discapacidades sensoriales de vista u oído, sus mecanismos de adaptación necesitaban instrumentos por los cuales entender todo aquello que tenían a su paso; las personas con discapacidad visual usaban el braille o la lectoescritura como método de lectura y el uso perros guía o bastones les ayudaba a eco localizarse en el espacio, mientras que las personas sordas aprendieron a comunicarse mediante la lengua de signos por lo que al establecer contacto con las demás personas o con los sistemas tecnológicos debían usar la lengua de signos como medio comunicativo.

Constatamos que no todos los individuos con estas discapacidades sabían comunicarse con los mismos medios y ello traía consigo la consecuencia de una falta de adecuación en el círculo comunicativo de sus propios metalenguajes. Además, con respecto al lenguaje de las personas sin discapacidades diversas observamos que los metalenguajes de estas discapacidades tampoco eran comprendidos por la generalidad de la sociedad vidente y sonora. Contemplábamos en estos grupos personas con una

discapacidad de nacimiento y una discapacidad adquirida, la sensorialidad entendida por aquellos que nacieron con el problema no era nada semejante a aquellas personas que adquirieron con el tiempo sus discapacidades. Ser ciego y sordo de nacimiento provocaba mayores problemas en cuanto a la comprensión de todo lo que les rodeaba, aunque su capacidad adaptativa a los medios era mayor, mientras que las personas con discapacidad adquirida entendían mejor aquello que veían, pero tenían más dificultades adaptativas y estaban en constante aprendizaje con el medio. Las personas con discapacidad auditiva se regían por conocer el arte a través de la vista, era el sentido más indispensable para ellos, por otra parte, las personas ciegas contemplaban el oído como prioritario, aunque los sentidos como el tacto y el olfato les ayudaban a comprender su propiocepción en el espacio.

Finalmente, y tanto en cuanto al último grupo en riesgo de exclusión que estaba formado por un grupo de niños y niñas de 6 a 10 años, estudiamos a este grupo en relación con su interacción con el arte y la gran problemática a la hora de acceder a los espacios museísticos era que su desarrollo cognitivo y psicomotor, no aceptaba los museos como un espacio en el que poder conocer las cosas al nivel que ellos querían, ya que la fisicidad de los objetos y el juego era más que necesario en su caso, para aprender y disfrutar lo que veían, por lo que su metalenguaje se medía por la experiencia sensorial que podían obtener en el conocimiento de los objetos. Comprobamos que la edad es un factor que puede influir en la comprensión del arte, encontrando diferencias entre los y las niñas de 6 a 7 años y los de 8 a 10 años, además, la capacidad de abstracción artística era más visible en aquellos de edad mayor, por lo que en ocasiones la comprensión artística de los y las de 6 a 7 años era más difícil.

Las preguntas de las entrevistas de los grupos en riesgo de exclusión museística se desarrollaban en categorías diferenciadas, pero en todos los grupos las cuestiones eran semejantes: su interés por el arte, su experiencia en espacios artísticos, la sensorialidad que les gustaría tener en los museos y la accesibilidad.

A pesar de no poder considerar esta muestra como un grupo concluyente, obtuvimos conclusiones interesantes con respecto a estas categorías y los individuos entrevistados. Las diferencias entre los distintos grupos en riesgo de exclusión eran evidentes, pero sus respuestas en cuanto a la accesibilidad concluyeron mostrando que la accesibilidad universal es prácticamente imposible, puesto que sus percepciones sensoriales son dispares unas de otras. No obstante, todos los grupos en riesgo de exclusión afirmaron que una accesibilidad comunicativa era posible, ya que la gran mayoría de personas entrevistadas visualizaba las audioguías como el mecanismo adaptativo que mejor funcionaba para conocer el significado de las obras. Era un sistema comunicativo que está por encima de las visitas guiadas.

La discusión generada acerca de realizar exposiciones sensoriales proponía diferentes respuestas, ya que la sensorialidad y percepción de los grupos era muy distinta. Aun así, todos los grupos que participaban en la exposición sensorial comentaron que sólo tocar las obras ya les acercaba un poco más al arte y que junto a los sistemas comunicativos que adaptan sus necesidades metalingüísticas era lo único que necesitan. Por otra parte, en cuanto a las propuestas sensitivas que se iban a desarrollar, el grupo en general catalogaba en sentido háptico o táctil como el más prioritario, seguido de otros como oído y olfato.

Es de mencionar que muchos de ellos, hasta los niños y niñas de 8 a 10 años, comentaron que, aun participando en esta experiencia sensitiva,

entendían el hecho de no poder tocar las obras en los museos, ya que las obras podían estropearse y su falta de adecuación al aspecto visual y sonoro era difícil de solucionar. El no poder tocar se consideraba como el obstáculo más grande de los museos según los entrevistados y en sus explicaciones evidenciaban querer tener experiencias multisensoriales, para explorar y fortalecer los sentidos que más usan en total colaboración con el espacio y el tiempo. Sin conocer la esencia propia de lo que suponen los sentidos internos, si proyectan querer tener una experiencia que fuera más allá de los sentidos aristotélicos o los sentidos externos (vista, oído, gusto, tacto, y olfato).

De acuerdo con los resultados de estas primeras entrevistas, la accesibilidad de estos grupos en riesgo de exclusión sí podía partir de la adaptabilidad artística, en la que los metalenguajes de estos grupos pudieran tener cabida y en el que el contexto de obras de arte o su esencia no cambiara por el hecho de que fueran un público con capacidades sensoriales diferentes.

Una vez habiendo observado las características de nuestros públicos con capacidades sensoriales variables, nos interesaba entrevistar a los artistas que iban a participar en la exposición sensorial y en la que una de sus obras iba a ser sentida por estos públicos. Nuestro interés partía de saber cuál era su concepción sobre la accesibilidad, su relación con la creación personal y observar si el individualismo proyectado en nuestro recorrido histórico sobre los sentidos mostraba una doble dialéctica entre los sentidos y accesibilidad que no podía solucionarse.

Sin más dilación, expusieron desde un principio que su perspectiva era totalmente independiente e individualista, en cuanto a sus creaciones. No seguían ningún tipo de canon estético y ni siquiera creaban pensando en los grupos en riesgo de exclusión museística, lo hacían porque su

desarrollo evolutivo como artistas los había llevado a hacer lo que hacen. Tal y como dijo uno de los artistas “Uno crea porque quiere, no porque esté obligado a nada”. Eso no quería decir que los y las artistas entrevistadas no tuvieran interés en la accesibilidad, ya que, la gran mayoría opinaba que faltaba mucho por desarrollar en esa materia.

La mayoría participaban en este proyecto como parte de una contribución en cuanto a esa materia, otros por el contrario tenían más interés en ver la reacción de estos grupos en riesgo de exclusión museística con sus obras. A pesar de tener este interés no concebían realizar más experiencias de este tipo, ya que sus obras se estropearían; la visión acerca de la obra efímera no es comprensible para estos artistas entrevistados, en caso de hacer más exposiciones así, crearían obras específicas para que pudieran ser manipuladas.

En cuanto a la accesibilidad en espacios artísticos, estos artistas entrevistados comentaban que todavía falta mucho para hacer espacios museísticos accesibles y si consideraron que hay grupos o colectivos que se sienten fuera del mundo del arte o bien de la comprensión en los espacios. Nombraron sobre todo a las personas con discapacidad como colectivos en riesgo de exclusión, pero los niños y niñas no fueron considerados como colectivo exclusivo por muchos de los entrevistados. Un 50% de los entrevistados se detuvo a explicar muchas de las problemáticas en cuanto a la accesibilidad y sobre todo la señalización accesible.

Destacamos la duda sobre tocar las obras en los museos, ya que se cuestionaron su propia obra en contacto excesivo por los espectadores, aunque a la pregunta si alguna vez tocaron algo en el museo, los artistas entrevistados contestaron que sí tocaron por curiosidad o prefirieron no contestar a la pregunta, lo que parece que conlleva cierta contradicción. Manifestaron querer que los museos sean más accesibles, ya que la labor

realizada no es muy grande, pero mostraron discrepancias ante la sensorialidad, ya que sus obras podrían estropearse con el tiempo.

Finalmente, entre las conclusiones acerca de su participación en esta exposición sensorial muestran que tenían más interés en la participación de las personas con discapacidad, que las de personas de 6 a 10 años y en caso de tener relación directa con los distintos grupos expresaron su necesidad de poder exigir soporte tecnológico o social como para poder comunicarse y entender los metalenguajes de los distintos grupos.

Observando los resultados de todas las entrevistas propusimos, crear un espacio artístico adaptado o adaptable en la que los grupos en riesgo de exclusión museística se sintieran aceptados. En un principio se plantearon dos tipos de exposiciones posibles que contemplaran el concepto de adaptabilidad, en donde el estudio sobre los metalenguajes de los distintos grupos se ligase en consonancia con las obras elegidas por los artistas, que no iban a modificarse, sino mostrarse y explicarse con diferentes métodos por los cuales entenderse por los grupos en riesgo de exclusión.

La primera opción de exposición contemplaba la interacción entre artista y público como método de conexión entre la parte creadora y el visitante, en la que, a través de mecanismos comunicativos adaptativos como la integración de intérpretes en lengua de signos, acceso a asociaciones o instituciones museísticas en las que poder comunicarse por medio de guías. La participación de educadores/as de niños y niñas, que facilitarían la adaptación de los grupos en estos espacios culturales y hasta la vinculación de personas que no estuvieran en riesgo de exclusión para fortalecer sus sentidos y vínculos sensoriales. Esta primera opción, y aun habiendo concretado las distintas exposiciones en la Sala de Cultura de Barakaldo, Sala de cultura de Portugalete y Sala de Cultura de Plentzia, fue

descartada con la aparición del COVID-19. Se produjo el confinamiento y posteriormente se limitó el contacto entre los y las ciudadanas, por lo que las exposiciones también fueron prohibidas. Fue necesario recurrir a la segunda opción, que proponía la creación de un espacio totalmente adaptable.

Este espacio adaptable, se articulaba en torno a la necesidad de hacer que, a través de los sentidos internos, los grupos en riesgo de exclusión museística fueran capaces de guiarse por un espacio sin ayuda de nadie y además de ello poder mantener una experiencia vivencial a través de distintos sentidos corporales y mentales, negando la existencia de un sentido predominante como puede ser la vista. Las personas entrevistadas contemplaron las audioguías como el mejor mecanismo para interpretar el significado de las obras, y en el caso de las personas con discapacidad auditiva aceptaban las pantallas con explicaciones con intérpretes como la mejor solución. Por esta razón, quisimos desarrollar una exposición totalmente a ciegas, en la que cada obra se explicara por medio de una audioguía en la que cada visitante tuviera que escuchar el significado de la obra, mientras a través de la percepción háptica cualquier individuo pudiera tocar las obras.

Tapar los ojos a cualquier espectador obligaba al diseñador del espacio adaptable (al que nombramos como representante sensorial) a crear un mecanismo por el que guiarse y ayudar al público a buscar una forma para guiarse también por medio de la propiocepción, sentido del Yo ajeno en comunicación con el espacio y las normas planteadas por el diseñador.

Para ello, creamos un recorrido de guía háptica manual con una barandilla, por la cual las personas podían ir sujetas a ella durante toda la exposición, un recorrido que tenía un principio y un final. Las normas señalaban cómo recorrer el espacio y para saber el lugar concreto donde se

situaba la obra sobre la barandilla se situaba una flor sujeta con una brida para pararse, girarse y encontrar la obra en cuestión. En ese punto se activaría por medio de un sensor de presencia la audioguía (que se encontraba conectado a los diferentes altavoces, un altavoz por audioguía).

Cuando terminamos de montar el dispositivo entero de este primer diseño, medidas de control de la pandemia fueron rebajadas y los espacios artísticos volvieron a permitir realizar exposiciones, siempre y cuando la distancia social entre personas (1 metro) se mantuviese. Es entonces cuando la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo, se comprometió a realizar la exposición sensorial. El montaje del espacio adaptable se realizó satisfactoriamente, aunque con ciertas dificultades técnicas por el montaje espacial de la barandilla. En este momento, hicimos un llamamiento a los grupos en riesgo de exclusión para participar en esta exposición. En este primer llamamiento todas las personas ciegas entrevistadas y algunos niños y niñas con sus padres y madres acudieron para ver la exposición. En cambio, una de las personas sordas entrevistadas dijo que no podía ir y el resto respondió que, en ningún caso, iban a aparecer.

Las valoraciones en cuanto a esta exposición fueron muy variadas. Fueron comentadas algunas de las problemáticas técnicas, como por ejemplo el sistema de guía para conducir al público por un espacio a ciegas, problema que fue resuelto en la segunda exposición en la Sala *Axular* del *Bizkaia Aretoa*, en el que la barandilla como guía háptica fue sustituida por un rail situado en el suelo, mucho más manejable en cuanto a la ejecución del espacio adaptable. Aquellos que visitaron las dos exposiciones visualizaron una mejora sistemática de la guía sensitiva. El gusto por crear un espacio de interacción y juego artístico en el que el público se convertía en parte de la experiencia artística hacía de este espacio sensorial un proyecto expositivo cercano a las obras de recorrido de los últimos movimientos

artísticos. De esta forma y observando la última hipótesis de esta tesis, podemos afirmar que, si es posible crear un espacio museístico, a través de la creación de metodologías técnicas que lo permitieran.

Además de ello, contemplamos que la sensorialidad a falta del aspecto visual o sonoro podría ser una opción para acceder al arte donde los diferentes grupos en riesgo de exclusión, a través de la interacción sí se habían sentido integrados por medio de una actividad jocosa y novedosa en cuanto a su sensorialidad. A modo de aporte adicional, personas que no habían sido entrevistadas, ni formaban parte de un grupo en riesgo de exclusión museística, pero si fueron partícipes en la exposición sensorial, mostraron su agrado en la experiencia de crear un recorrido a ciegas, aunque era de esperar que, ciñéndonos a las características propias de las obras, si se mostraba cierta suspicacia hacia las obras bidimensionales o videos, ya que no dotaban de tanta información. El aporte sugerido por las audioguías fue indispensable en todo caso. Esto confirmaba que la percepción es muy distinta en cada persona, la aceptación sensorial es muy diferente y el gusto por comprender y aprehender el arte a base de estímulos visuales y auditivos en el público genérico es algo difícil de cambiar, a pesar de que la estimulación de los sentidos internos en propuestas sensoriales fuera de su agrado.

La ejecución de un espacio sensorial expositivo de este calibre, al que nombramos con el concepto de Laberinto Sensorial lleva consigo una comunicación continua entre el comisario-artista-visitante. Los comisarios no sólo debían de ser los responsables de situar las obras en un espacio museístico, sino que además pasan a ser representantes sensoriales, encargados de adaptar la obra por diferentes medios tecnológicos útiles para los diferentes colectivos. Además de ello, el representante sensorial, se convierte en el ejecutor de una sala de exposiciones totalmente adaptada

para la creación de un recorrido guiado y con una señalética para que el público sepa guiarse con aclaraciones concisas, y ello conlleva estudiar la estructura de todo el espacio, sus medidas, tamaños en conexión con las obras que se van a exponer, investiga sobre el terreno para diseñar dicho laberinto sensorial y con la verificación de cualquier aspecto importante sobre la obra de los artistas. El mensaje se transmite al espectador a través de la interacción entre los medios y su propia percepción sensorial.

Diseñar un espacio sensorial supone así una constante comunicación, para que el medio creativo llegue como mensaje a cualquier público y el artista del siglo XXI, debe de estar preparado para que su obra cambie con el tiempo, superando las barreras de un espectador pasivo y dejando acceder al público activo. Finalmente, puede existir una reflexión de carácter institucional que concierne, fundamentalmente, a aquellas instancias que organizan y planean iniciativas artísticas. Una de las conclusiones de este trabajo ha sido considerar la complejidad que tiene hacer el arte accesible para la totalidad de la población. Son casi infinitos los problemas y casuísticas que pueden alejar a las personas del mundo artístico. Por esa razón, parece conveniente hacer aproximaciones cualitativas cada cierto tiempo para evaluar en tiempo real las necesidades de los colectivos menos acostumbrados a participar en el arte.

Esas aproximaciones pueden revelar la necesidad, como hemos visto en este trabajo, de invertir en recursos tecnológicos y humanos. La tecnología permite hacer cosas que antes eran impensables y cada vez, con un coste más reducido. La tecnología empleada para las exposiciones que hemos mostrado aquí, hace 10 años era varias veces más costosa de lo que es ahora, y su uso estaba en manos de personas muy cualificadas. Los avances en la tecnología son una ventana al futuro de las exposiciones artísticas. Su uso y su implementación dirigida a las necesidades de

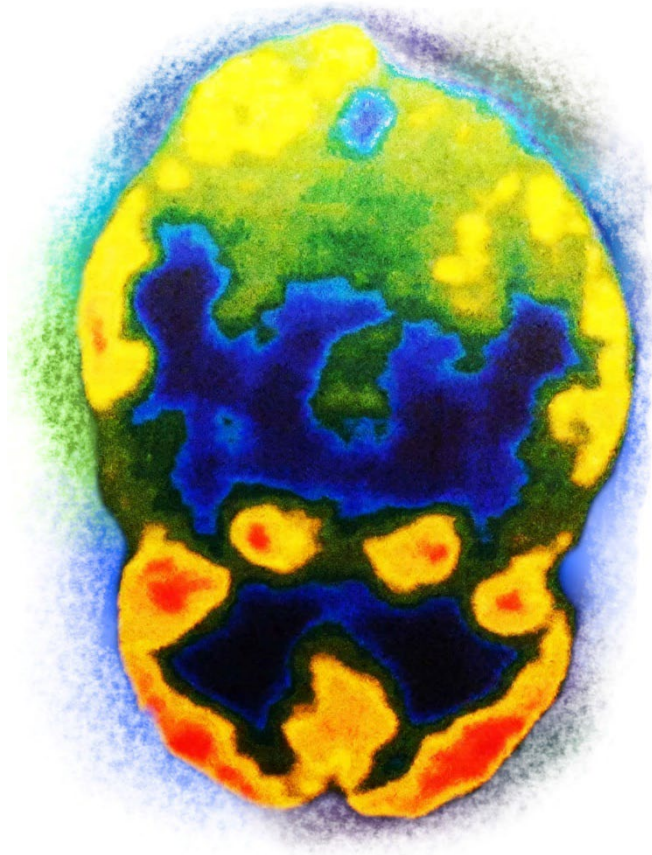
colectivos vulnerables pueden ser de utilidad para museos, galerías o salas de exposiciones. En la actualidad existe cierto anquilosamiento en la disponibilidad de medios tecnológicos dentro de la mayoría de los espacios artísticos y sería conveniente valorar este aspecto en el futuro.

De todas formas, las dificultades que se han encontrado para realizar un espacio adaptable están relacionadas con la interacción de las obras, con los artistas y el público a los espacios expositivos. Tenemos en cuenta que la visión de los artistas participantes está influida por su propia trayectoria, en la que sus obras están expuestas (y elaboradas) para su muestra en museos y galerías. Hemos constatado que es complicado integrarse en estos espacios expositivos y hacer que cualquier obra pueda tocarse, ya que está implícito en el pensamiento de instituciones y artistas que las obras no puedan ser exploradas sensorialmente.

Por último, una vez más, queremos resaltar que todo esto nos lleva a pensar que la accesibilidad universal es muy difícil dentro del mundo del arte. Además de que una posible solución, ligada a hacer recreaciones fieles y exactas de cada una de las obras trae también dificultades añadidas dentro del mundo económico. En este sentido, es importante contactar con artistas e instituciones dispuestas a tener una relación directa con estos grupos en riesgos de exclusión museística y quizá fomentar que las propuestas de arte efímero impulsadas en la década de los 80 sigan teniendo su lugar en el siglo XXI. Quizá puede ser interesante crear hoy día una red de artistas interesados en ofrecer sus obras para facilitar la participación de colectivos en riesgos de exclusión museística y sobre todo proponer obras de recorrido totalmente interactivas para las exposiciones.

Esta tesis doctoral muestra que existe un gran campo de investigación teórico-práctico en torno a la accesibilidad y a la posibilidad de crear un arte sensorial que trascienda las convenciones artísticas establecidas. Será necesario invertir recursos y esfuerzos en ese sentido para poder seguir aportando con la intención de acercar el arte a colectivos heterogéneos de los que, también, se puede aprender mucho. Espero en un futuro poder estar vinculada a trabajos de investigación, exposiciones y encuentros profesionales y artísticos que estén relacionados con este tema y esta investigación realizada.

BIBLIOGRAFÍA



A

- Aceña Ocaña, G. (2018). *Arquitectura deconstructivista: El arte de la fragmentación*. Universidad de Valladolid.
- AENOR. (2005). *Norma española UNE 153020: Audiodescripción para personas con DV. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Editorial AENOR.
- Akçil, K. (2021). Paseo Urbano Como Representación Artística: La Transformación del Flâneur y El Caso de Christina Kubisch. *Ponencias VIII Encuentro Internacional de Film de Danza y Música*. Dénia, Alicante.
- Alandete, J. G. (2014). Del alma y el intelecto en el de anima de Aristóteles. *Estudios Filosóficos*, 63(182).
- Alarcón-Jiménez, A. P.-A. (2021). Mapping with/in hearing power in Yokuts landscapes at the begin-ning of the twentieth century. *Ethnomusicology Forum*, 30(3), 379-396.
- Alavedra, J. (2017). Documento y registro gráfico en el origen oriental de los signos visuales preclásicos y la plena vigencia en archivos contemporáneos. *UNED, Revista Signa*(26), 739-757.
- Alba, T. C. (2013). *L'accionisme en els límits de l'art contemporani*. Universitat de Barcelona- Grega.
- Aldred, C. (1970). Some royal portraits of the Middle Kingdom in ancient Egypt. *Metropolitan Museum Journal*(3), 27-50.
- Aldred, C. (1980). *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs: 3100-320 BC*. Thames and Hudson. Londres.
- Allen, J. S. (2005). Estructura del cerebro humano. *Investigación y Ciencia*(340), 68-75.
- Almería, L. B. (2015). *Simbolismo y modernidad*. Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán.
- Aragón, L. (2004). *Una ola de sueños*. Editorial Biblos.
- Arenas-Martínez, S. (2009). *El futurismo italiano, entre el fascismo y el olvido: La huella en otros*. Cinzontle.
- Aristotle, & Ross, W. D. (1961). *De anima*. Clarendon Press Oxford.
- Arnaldo, J. (2000). *Yves Klein (Vol. 8)*. Editorial Nerea.

Arnaldo, J. K. (2003). Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos. Fundación Colección Thyssen.

Arnold, D. G. (1996). *The royal women of amarna: Images of beauty from ancient Egypt*. Metropolitan Museum of Art.

B

Bach & Rita, P. (1972). *Brain mechanisms in sensory substitution*. Academic Press.

Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica.

Badillo, P. E. (2002). *El teatro griego: Estudios sobre la tragedia, la comedia, esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro y la estructura dramática de las obras*. Universidad de Puerto Rico (UPR).

Baird, F. E. (2008). *Philosophical classics: From Plato to Derrida*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Baldellou, V. (1989). La terminología en el arte rupestre postpaleolítico. *II Reunión De Prehistoria Aragonesa*. España.

Ballesteros, S. (1993). Percepción háptica de objetos y patrones realizados: Una revisión. *Psicothema*, 5(2), 311-321.

Barceló, T. (2008). La filosofía de lo implícito de Eugene Gendlin. *Revista De Ciencias Humanas y Sociales*, 66(129), 413-438.

Barco, J. L. (1979). Sobre la teoría de la imaginación en la filosofía de Hume. *Anuario filosófico*, 12(131).

Barionuevo, M. E. (2005). John Locke (1632-1704). Su vida, su obra y pensamiento. *Revista Iberoamericana De Educación*, 36(7), 1-10.

Bateson, G. (1997). *Espíritu y naturaleza. 3a. ed.* Amorrortu Editores. Buenos Aires.

Begley, S. (1996). Your Child's Brain. *Newsweek*, 126.

Behares, L. E. (1990). *El discurso pedagógico de la educación del sordo. construcciones de saber y relaciones de poder. Cuadernos de Investigación N°6: Problemática del Sordo y su Influencia en La Educación*. Facultad De Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires (UBA).

- Bellavita, C. (1987). Public policy, organization theory and space stations. *Review of Policy Research*, 7(2), 275-289.
- Belmonte Andújar, R. (2013). La identificación de especies y la nomenclatura científica a través del bodegón barroco. *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*.
- Belmonte, C. & Cerveró, F. (1999). Sistema sensorial. Sensibilidad somática y visceral. *Humana*, 72.
- Bischoff, U. (2000). *Munch*. Taschen.
- Blair, G. A. (1967). El significado de “Energieia” y “Entelecheia” en Aristóteles. *Trimestral filosófico internacional*, 7(1), 101-117.
- Blassi, M. (2018). San Agustín y los sentidos espirituales: El caso de la visión interior. *Teología y Vida*, 59, 9-32.
- Blumer, H. (1980). Mead and Blumer: The convergent methodological perspectives of social behaviourism and symbolic interactionism. *American Sociological Review*, 45(3), 409–419.
- Bocchi, R. (2021). Conceptos espaciales El arte de Lucio Fontana y la arquitectura de Luciano Baldessari. En *Instalaciones artísticas* (pág. 37).
- Bogdan, T. Y. (1990). *Introducción a los métodos de investigación cualitativa*. Editorial Paidós.
- Bogousslavsky, J. (2014). Los misterios de la histeria. *Revista Neurociencias and History*, 2, 54-73.
- Bolaños, M. (2003). Leonardo da Vinci: De la anatomía a la pintura. *Asclepio*, 55, 295-302.
- Bonet, J. P. (1930). *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos*. Francisco Abarca de Angulo.
- Bonilha, L. E. (2013). Nietzsche: A moral e os sentidos. *Frontistés-Revista Eletrônica de Filosofia*, 7.
- Borsi, F. (1998). *Bernini*. Ediciones Akal.
- Bradley, F. (1999). Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery). *Encuentro*, 4, 18-21.

- Brage, L. B. (2003). Análisis cualitativo de entrevistas. *Nómadas*, 18, 140-149.
- Braun, S. (2007). Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. *Linguistica Antverpiensia*, 6, 357-372.
- Breger, C. (2006). *The 'Berlin' Nefertiti bust: Imperial Fantasies in Twentieth-century German Archaeological Discourse*.
- Breton, A. (2009). *Manifiesto del Surrealismo (1980)*. Editorial Visor libros.
- Bruna, J. (1999). Teatro de vicios y virtudes enemigos y amigos del hombre con ofensas y defensas del alma. *Libros de Francisco de Bruna*, 234-238 .
- Bruner, J. & Kenney (1980). *Sobre la ordenación múltiple. Estudios sobre el desarrollo cognitivo (1966)*. 2ª edición. Editores Bruner J. Madrid.
- Bubnova, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta Poética*, 27(1), 97-114.

C

- Cabezas, N. (2017). *Audiodescripción con apoyo táctil en contextos museísticos: evaluación de una nueva modalidad de traducción accesible*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- Cáceres, P. (2008). Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable. Psico perspectivas. *Individuo y sociedad*, 2, 53-82.
- Caivano, J. L. (2005). Semiótica, cognición y comunicación visual: Los signos básicos que construyen lo visible. *Tópicos Del Seminario*, 13(1), 113-136.
- Calvente, S. B. (2017). *La experiencia en la concepción del conocimiento de David Hume. Niveles personales y sociales, sentidos y funciones*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Cambra, C. (2005). Percepción de la sordera y la integración por parte del alumnado sin necesidades educativas especiales. *Educación*, 155-168.
- Cano López, A. J. (2011). *La teoría de las pasiones de Hume*. Daimon.

- Cano, N. (2019). *El mensaje oculto del jardín del tarot de Niki de Saint Phalle*. Repositorio Institucional DGBSDI-UAQ.
- Carabaña, J. & Lamo, E. (1978). La teoría social del interaccionismo simbólico: Análisis y valoración crítica. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, 78(1), 159-204.
- Carregal, A. (2000). *Fisiología de la nocicepción y de sus mecanismos reguladores*. Universidad De Vigo.
- Casado, A. Q. (1988). El tema del desengaño en el pensamiento barroco hispano. *Actas V Seminario De Historia De La Filosofía Española*, 565-595.
- Castro, E. (2019). Del pensamiento débil al nuevo realismo. Bajo Palabra. *Revista De Filosofía*, 2.
- Cerkec, B. T. (1999). El nacimiento del dibujo arquitectónico. *Arte, Individuo y Sociedad*, 11(69).
- Cervio, A. (2015). Experiencias en la ciudad y políticas de los sentidos. Lecturas sobre la vista, el oído y el olfato. En A. Cervio, *Estudios Sociológicos* (págs. 17-48). Editora Buenos Aires.
- Chapa, T. (2000). *Nuevas tendencias en el estudio de Arte Prehistórico*. Universidad Complutense de Madrid.
- Cisternas Ampuero, C. & Valenzuela Tapia, P. (2017). El doble vínculo como imagen del mundo en la nave de los locos de Cristina Peri-Rossi. *Revista Chilena De Literatura*, 96, 141-161.
- Córdoba, U. N. (2020). Ensayo Sobre el Entendimiento Humano de John Locke. En *Homenaje a Jean-Jacques Rousseau*, 14. Editorial Verbum.
- Cordón García, J. A. (2018). Libros electrónicos y lectura digital: los escenarios del cambio. *Palabra clave*, 7.
- Cornet, A. G. (1955). *Antonio Gaudí*. Electa.
- Cosano Lucena, P. (2018). *Color sonoro. Consideraciones sobre la identidad contemporánea a partir de Kandinsky y Schönberg*. Universidad de Sevilla.

- Coster, K. & Mühleis, V. (2007). *Intersensorial translation: visual art made up by words*. Díaz-Cintas, J., Orero P. & Remael. A., Rodopi. Ámsterdam/Nueva York.
- Crespo, M. (2015). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: Caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC. *Revista De Historia Del Arte*, 5, 231-243.
- Cuadrado Capellán, C. (2014). *Soy el jardín que la hermosura adorna. Estudio de la alhambra a través de los sentidos*. Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras.
- Cultura, M. d. (1981). "I Reunión de Prehistoria Aragonesa." *Revista de la Universidad de La Rioja*.

D

- Da Vinci, L. (2004). *Tratado de pintura*. Ediciones Akal.
- Damasio, A. R. (1996). *El error de Descartes*. Andrés Bello.
- Darío, R. (1991). *La vida de Rubén Darío*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Darwin, C. W. (2006). *La teoría de la evolución de las especies*. Crítica.
- De Bruyne, E. (2018). *La estética de la Edad Media*. Antonio Machado Libros.
- De Castro, A. G. (2006). La dimensión corporal desde el enfoque fenomenológico-existencial. *Psicología desde el Caribe*, 17, 122-148.
- De Monredon, T. (2017). La historia contada en imágenes: El tapiz de bayeux como crónica visual. En *Narraciones Visuales En El Arte Románico: Figuras, Mensajes y Soportes* (págs. 105-129).
- De Ros, X. (2018). María Blanchard and the Ideology of Primitivism. *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 393-410.
- De Zárate, J. M. (2011). Alberto Durero. Autorretrato del Louvre, 1493. Sustine et abstine. *Revista De Emblemática y Cultura Visual*, 3.
- Detienne, M. (2003). Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino. *Lingua*, 16.
- Díaz, C. M. (2009). ¿Cómo desarrollar, de una manera comprensiva, el análisis cualitativo de los datos? *Educere*, 13, 55-66.

Díaz-Andreu, M. C. (2019). Sonidos del pasado: arte rupestre y acústica en las Muntanyes de Prades. *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica. XX Aniversari de la Declaració de Patrimoni Mundial*, 321-339.

Díaz-Cintas, J. (2007). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *Revista de Traductología*, 11, 45-59.

Diez-Lage Sánchez, A. & González Fernández, E. (2011). El enigmático ojo de Nefertiti. *Archivos De La Sociedad Española De Oftalmología*, 86(5), 166.

Domínguez Méndez, R. (2013). El movimiento futurista y su propuesta para la sociedad moderna. *La Razón Histórica. revista hispanoamericana de Historia de las Ideas. Instituto de Estudios Históricos y Sociales*, 21, 104-113.

E

Echeverría, G. (2005). *Análisis cualitativo por categorías*. Universidad Academia De Humanismo Cristiano. Santiago de Chile.

Eder, D. & Fingerson, L. (2002). Interviewing children and adolescents. *Handbook of interview research: Context and method*, 4, 181-203.

Espinoza Lolas, R. V. (2012). Nietzsche y la concepción de la naturaleza como cuerpo. *Alpha, Revista de Artes, Letras y filosofía (Osorno)*, 34, 95-116.

Essmann Prieto, M. J. (2016). *Exploración de cómo la reproducción de la imagen se vuelve coherente*. Universidad de Chile.

Estivill, J. (2003). *Panorama de la lucha contra la exclusión social. Conceptos y estrategias*. International Labour Organization.

F

Fernández, E. M. (1991). *Iglesia y vida religiosa en la Edad Media*. Ediciones AKAL.

Fernández, L. y. (2010). Entremundos y posibilidades: Un acercamiento a la teoría del arte de Paul Klee. *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, 49, 101-118.

Ferrater, J. (1979). Caverna de Platón. En *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Alianza Editorial.

- Florman, L. (1990). Gustav Klimt y el Precedente de la Antigua Grecia. *El Boletín de Arte*, 72(2), 310-326.
- Francisco Monge, C. (2003). Las sombras de la duda: Velázquez y el Barroco literario español. *Atenea (Concepción)*, 488, 135-152.
- Frazier, N. (2000). *The Penguin Concise Dictionary of Art History*. Grupo Penguin.
- Friedenthal, I. (2005). Lectura de La metamorfosis, de Kafka. *Revista de la Universidad Psicoanálisis*, 173-186.
- Fuentes, P. (2002). *El atajo filosófico de los cínicos antiguos hacia la felicidad*. Universidad Complutense de Madrid.
- Furnham, A. & Lane, S. (1984). Actual and perceived attitudes towards deafness. *Psychological Medicine*, 14, 417- 423.
- G**
- Gadner, H. (1993). *La mente no escolarizada: Cómo piensan los niños y cómo deberían enseñar las escuelas*. Editorial Paidós. Barcelona.
- Galton, F. (1869). *Hereditygenius*. Editorial Macmillan & Co. Londres.
- Gámez, M. C. (2012). Uso de la lengua de signos española en la educación del alumnado sordo. *Revista Científica Electrónica De Educación y Comunicación En La Sociedad Del Conocimiento*, 12(2), 231-258.
- Gamonal, J. V. (2014). Arte y publicidad: del arte pop a la crítica institucional. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 7, 213-234.
- Gane, P. (2006). *Nietzsche para todos*. Paidós Ibérica.
- García, Á. G. (1999). Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945. En *Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar (1919)* (pág. 316). Ediciones Akal.
- García-Alandete, J. (2014). Del alma y el intelecto en el De Anima de Aristóteles. *Estudios Filosóficos*, LXIII, 23 -45.
- Gascón Ricao, A. (1998). *¿Señas o signos? Evolución histórica*. Universidad Complutense de Madrid.
- Gendlin, E. T. (1999). *El focusing en psicoterapia: Manual del método experiencial*. Editorial Paidós.

- Giráldez Hayes, A. (2009). Reflexiones en torno al lugar de las artes en la Educación Infantil. *CEE Participación Educativa*, 12, 100-109.
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine Press. Chicago.
- Godoy Domínguez, M. J. (2002). El dorado en la obra de Gustav Klimt: reminiscencias medievales de un color. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1, 313-331.
- Gombrich, E. H. (2003). *Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el porqué y el cómo*.
- Gómez, E. (2011). Fluxus: entre el Koan y la práctica artística. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 42, 193-214.
- Gómez, P. (2008). Accende lumen sensibus: Una aproximación filosófico-teológica a la doctrina de los sentidos espirituales en la teología monástica medieval. *Teología y Vida*, 4(49), 749-769.
- Gompertz, W. (2017). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Sustine y abstine.
- González-Treviño, J. L.-A.-G. (2011). Los misterios de la mirada de la Gioconda vistos por la oftalmología. *Revista Mexicana De Oftalmología*, 4(85), 215-221.
- Grimalt, A. (2013). ¿Mentalización o Transformación? Experiencia sensorial-experiencia emocional. *Revista Temas de psicoanálisis*.
- Gris, J. N. (1974). *Juan Gris. vol. 26*. Weber.

H

- Hall, E. T. (1959). *The silent language*. Doubleday y Co. Nueva York.
- Haro Ibars, E. (1975). A los sesenta años de su nacimiento: La subversión dadaísta. *Revista Tiempo de historia*, 27, 295-301.
- Hernández, D. (1921). *Exposición de Arte Prehistórico Español*. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.
- Herreras, E. (2008). La idea de la justicia en la obra de esquivo. *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, 45, 55-70.

Herzog, B. & Ndez i Dobon, F. H. (2013). Un ejemplo de sociología del desprecio y exclusión discursiva: la metamorfosis de la familia según Kafka. *International and Multidisciplinary Journal of Social Sciences*, 2, 198-217.

I

I Cornet, A. & Martinell, C. (1955). *Antonio Gaudí*. Electa.

I Regàs, J. A. (2017). Documento y registro gráfico en el origen oriental de los signos visuales preclásicos y la plena vigencia en archivos contemporáneos. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 26, 739-758.

Ikeda, K. (2002). New seasonings. *Chemical Senses*, 9(27), 847-849.

J

Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En *Translation* (págs. 67-77). Harvard University Press.

Jankowska, A. (2015). *Translating Audio Description Scripts. Translation as a New Strategy of Creating Audio Description*. Peter Lang. Berlín.

Jiménez, L. A. (2009). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Organización dos Estados Iberoamericanos para a educação, a ciência e a cultura.

Jonkus, D. (2014). La fenomenología de la razón y la experiencia estética: Edmund Husserl y Vasily Sesemann. *Investigaciones Fenomenológicas*, 11, 129-142.

K

Katz, D. (2013). *The world of touch*. Psychology press.

Kempton, M. (2000). *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*.

Klee, P. (1987). *Diarios 1898-1918*. Madrid, Alianza Editorial.

Kleege, G. & Wallin, S. (2015). Audio Description as a Pedagogical Tool. *Disability Studies Quarterly*, 35.

Kleege, G. (2016). Audio Description Described: Current Standards, Future Innovations, Larger Implications. *Representations*(135), 89-101.

Klein, Y. & Martín, A. U. (2010). Manifiesto del hotel Chelsea. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 13, 10-14.

Klein, Y. (1960). Anthropométrie de l'époque bleue. En *El latido del corazón de Francia; Yves Klein. Réalisant Des Peintures De Feu*.

Kriegeskorte, W. (2000). *Arcimboldo*. Taschen.

L

Ladd, G. W. (1984). Social integration of deaf adolescents in secondary level mainstreamed programs. *Exceptional children*, 50, 420-428.

Lastra, R. P. (2000). Encuestas probabilísticas vs. No probabilísticas. *Política y cultura*(13), 263-276.

Le Breton, D. (2002). Il corpo in pericolo. Antropologia delle attività fisiche e sportive a rischio. *Rassegna italiana di sociologia*, 43(3), 407-428.

Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo (Vol. 99)*. Siruela.

Lira, N. (2007). *Manual de psicoterapia cognitivo-conductual para trastornos de la salud*. Libros En Red.

Llorente, J. (2017). La escucha del infinito: sobre el sentido ontológico de la música a partir de las teorías estéticas de Schelling, Schopenhauer y Levinas. *Pensamiento. Revista De Investigación e Información Filosófica*, 73, 823-851.

Locke, J. (2020). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Editorial Verbum.

López García, J. & Herrero, J. (1998). Somestesia: Mecanorrecepción, termorrecepción y nocicepción. En *Manual De Neurociencia* (págs. 457-482). Editorial Síntesis.

López, F. F. (2013). *La Captación De La Imagen En La Pintura De Caravaggio*. Universidad de La Coruña.

Losardo, R. J. (2015). Canon de las proporciones humanas y el hombre de Vitruvio. *Revista De La Asociación Médica Argentina*, 128, 17-22.

Lou, C. V. (2018). Tal Vez no Sepa Vd. que yo también Pinto. Arnold Schönberg. *BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creació*, 6, 235-270.

M

- Madrid, M. (2018). El 'arte mágico surrealista' en la obra de Remedios Varo. *Boletín de Estudios Españoles*, 95, 511-532.
- Magnavacca, S. A. (2013). El unicornio de Cluny desde el Sero te Amavi. *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, 16.
- Magno, A. (1908). *De animalibus*. Gregorius.
- Mann, T. (2013). *Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner*. Colección Endebate.
- Maras, S. (2000). Beyond the transmission model: Shannon, weaver, and the critique of sender/message/receiver. *Australian Journal of Communication*, 27, 123.
- Marcel, G. &. (1956). *El hombre problemático*. Editorial Sudamericana.
- Marijnossen, R. H. (1999). Pieter Bruegel el Viejo. En S. P. Pintura. Barcelona: Editorial Planeta.
- Marinetti, F. T. (1909). Primer manifiesto futurista. *Le Figaro*, 20(2).
- Marschark, M. Y. (2002). Perspectives on inclusion. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 7, 187-188.
- Martin de Blasi, F. (2018). San Agustín y los sentidos espirituales: el caso de la visión interior. *Teología de la vida*, 59, 9-32.
- Martínez, A. (2006). La mona lisa: Un compendio de medicina interna. *Anales de Medicina Interna*, 23, 139-141.
- Martínez, S. (2012). La audiodescripción (AD) como herramienta didáctica: Adquisición de la competencia léxica. *Traducir en la Frontera*, 87-102.
- Martins, C. J. (2011). *Educação dos sentidos: Estética e biopolítica na experiência surrealista*. Poiésis.
- Masotta, O. (2004). Después del pop: nosotros desmaterializamos. En *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (págs. 335-376).
- Massó, J. B. (1976). *Gaudí*, 23. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

- Massone, M. I. (1990). El niño sordo como individuo bilingüe y bicultural. En *Cuadernos de investigación N°6: Problemática del sordo y su influencia en la educación*. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- McGrady, D. (2005). Girolamo parabosco: Fuente de los muertos vivos de lope. *Boletín de los Comediantes*, 57, 295-303.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. las extensiones del ser humano*. Paidós. Barcelona.
- Melic, A. (1997). Los artrópodos en los jeroglíficos del antiguo Egipto. *Sociedad de escritores de Argentina (SEA)*, 18, 61-63.
- Méndez, S. (2013). Reflexiones teóricas de Leonardo da Vinci sobre la "fantasía". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 35, 35-97.
- Merleau-Ponty, M. & Cabanes, J. (1975). *Fenomenología de la percepción, 2ª edición*. Península de Barcelona.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible*. North western University Press.
- Meyer, R. A., Ringkamp, M., Campbell, J. N., & Raja, S. N. (2007). Mecanismos periféricos de la nocicepción cutánea. En *Tratado del dolor* (págs. 3-34). Elsevier. España.
- Miguélez, M. M. (2004). Los grupos focales de discusión como método de investigación. *Heterotopía*, 26, 59-72.
- Millar, S. (1978). Aspects of memory for information from touch and movement. En *Active Touch: The Mechanism of Recognition of Objects by Manipulation: A Multidisciplinary Approach* (págs. 215-227).
- Miranda, G. (1946). *Série releituras visuais e breves comentários II: O Barroco laico de Rembrandt. (1606–1669)*. Antonio Peticov.
- Miranda, M. R. (2012). Guy de Maupassant: aspectos médicos de su creativa y desenfadada vida. *Revista médica de Chile*, 4(140), 524-529.
- Montessori, M. T. (1967). *What is montessori?* Pacifica Tape Library.
- Moralejo, S. (1985). Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance, Roman. *Boletín De La Asociación Europea De Profesores De Español*, 17, 61-70.

- Moréas, J. (1889). *Les premières armes du symbolisme*. Vanier.
- Moreno, A. (2010). La mediación artística: Un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte. *Revista Iberoamericana De Educación*, 52.
- Moreno, D. & Fernandez, Á. (2012). *Miguel Angel*. Biblioteca virtual Senior.
- Moreno, L. (2004). Teoría del color. En *Propiedades De Los Colores*.
- Moscoso Loaiza, L. F. & Díaz Heredia, L. P. (2018). Aspectos éticos en la investigación cualitativa con niños. *Revista Latinoamericana de bioética*, 18, 51-67.
- Muñoz, A. & Carrió-Invernizzi, D. (2015). *Historia del arte de los siglos XVII y XVIII: Redes y circulación de modelos artísticos*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Muñoz, A. C. (2011). *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*. Editorial Universitaria Ramon Areces.

N

- Naranjo, R. A. (2003). *The relapse into the Baroque: A study on the sensibility of Latin American modernity*. Doctoral dissertation. University of Pittsburgh.
- Navarro, T. (1920). Doctrina fonética de Juan Pablo Bonet (1620). *Revista de Filología Española*, 7, 150-177.
- Navarro, X. (2002). Fisiología del sistema nervioso autónomo. *Revista de Neurología*, 35, 553-562.
- Neves, J. (2015). *Descriptive guides: Access to museums, cultural venues and heritage sites*. Editorial Trieste.
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*, 223. Editorial Edaf.
- Nietzsche, F. W. (2002). *La Gaya Ciencia*. Editores Mexicanos Unidos.

O

- Ochaita, E. R. (1985). Clasificaciones y seriaciones: Un importante desfase en el desarrollo cognitivo de los ciegos. *Revista De Psicología General y Aplicada*, 40, 395-419.

Oliva, C. (2000). *Apuntes sobre historia del teatro: El camino hacia la verdad escénica*. Universidad De Murcia.

Osuna, R. (1968). Bodegones literarios en el barroco español. *Tesaurus*, 1, 206-217.

P

Pabón, V. & Galeano, C.A. (2017). *El futurismo*. Universidad Adventista del Plata.

Pájaro, M. & Julio, C. (2014). De platón para los poetas: Crítica, censura y destierro. *Eidos*, 20, 109-144.

Palacios, L. (2006). El valor del arte en el proceso educativo. *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios*, 46, 36-44.

Palazzo, E. (2019). Los cinco sentidos, el cuerpo y el espíritu. *Revista Dialnet*.

Panofsky, E. & Careaga, V.,(1999). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Tusquets Editores.

Paz-Agras, L. (2018). El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Bitácora Arquitectura*(39), 76-85.

Pedemonte, M., Medina-Ferret, E. & A Velluti, R., (2016). Sensory processing in sleep: An approach from animal to human data. *Synopsis of Sleep Medicine*, 30.

Pedraza, Z. (2010). Saber, cuerpo y escuela: El uso de los sentidos y la educación somática. *Calle 14: Revista De Investigación En El Campo Del Arte*, 4, 44-56.

Peirce, C. S. (2014). *Information Theory*. Charles Sanders piece.

Pérez-Rubín, C. (2008). Arte y simbolismo. *Arte, individuo y sociedad*, 20, 137-157.

Piaget, J. (1980). Teoría del desarrollo cognitivo de Piaget. *Commons Attribution-Share Alike*, 3, 1-13.

Piaget, J. (1981). La teoría de Piaget. *Journal for the Study of Education and Development*, 4, 13-54.

- Platón. (1997). *La república*. Editorial Alianza. Madrid.
- Platón. (2007). *Diálogos III. Fedón. El banquete*. Gredos. Barcelona.
- Poder, D. M. (1990). Estrategias conversacionales de docentes que utilizan tres métodos de comunicación con niños sordos. *Anales estadounidenses de sordos*, 9-13.
- Poderes, S. (2002). De los conceptos a la práctica en la educación para sordos: una perspectiva del Reino Unido sobre la inclusión. *Revista de Estudios Sordos y Educación Sorda*, 7, 230-243.
- Pollock, J., Küster, U., & Fondation Beyeler (2008). *Action painting*. Hatje Cantz.
- Power, D. W. (1990). Conversational strategies of teachers using three methods of communication with deaf children. *American Annals of the Deaf*, 9-13.
- Powers, S. (2002). From concepts to practice in deaf education: A United Kingdom perspective on inclusion. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 7, 230-243.
- Pozzer, K. M. (1999). Escritas e escribas: O cuneiforme no antigo oriente próximo. *Classica: Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, 11, 61-80.
- Pulla González, J. (2016). Filosofía y fotografía del surrealismo: La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental. *Dialnet*.

Q

- Quevedo, D. S. (2004). Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, 1504. Hitos de la historia del arte quinientos años después. *Cuadernos De Filología Italiana*, 11, 99-112.

R

- Radke, G. M. (2003). Verrocchio and the image of the youthful David in florentine art. En *D'Histoire de l'Art. United States*.
- Ramos, O. S. (2010). El «orden de la interacción» y el «orden de las disposiciones». Dos niveles analíticos para el abordaje del ámbito corpóreo-afectivo. *Revista Latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, 2, 6-17.

- Reviere, N. (2016). Audiodescription services in Europe: An update. *The Journal of Specialised Translation*, 26, 232-247.
- Rimbaud, A. (2012). "Rimbaud à Paul Demeny". *Euvres complètes*. Paris La Pléiade.
- Riobello, A. P. (2008). Merleau-ponty: Percepción, corporalidad y mundo. *Eikasia: Revista De Filosofía*, 20, 197-220.
- Ríos, H. R. (2011). Paper trails for the history of Fluxus and Zaj: between document and art practice. *Anales de Historia del Arte*, 421-436.
- Rivas, A. M. (2009). Una mirada lúcida y sensible: Pablo Picasso. *Revista De Claseshistoria*, 5, 91-97.
- Rodríguez Maldonado, R. (2021). *La sinestesia en la pintura abstracta de Wassily Kandinsky*. Universidad de La Laguna.
- Rodríguez Ruiz, D. (1989). *Barroco e ilustración en Europa*. Historia 16. Madrid.
- Rojas, L. M. (2015). La belleza y la crueldad en el retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: una relación representativa de la novela moderna. *Kénosis*, 3, 122.
- Romero, L. (2017). Del monte de Apolo a la Vid de Dioniso. Naturaleza, dioses y sociedad en la arquitectura teatral de la Grecia Antigua. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 27.
- Rosa, A. & Ochaíta, E. (1988). ¿Qué aportan a la psicología cognitiva los datos de la investigación evolutiva con sujetos ciegos? *Infancia y Aprendizaje*, 41(11), 95-102.
- Rosental, M. L. (1946). *Diccionario filosófico marxista*. Ediciones Pueblos Unidos.
- Rosental, M. M. (1965). *Diccionario filosófico*. Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo.

S

- Sabido, O. (2017). Georg Simmel y los sentidos: Una sociología relacional de la percepción. *Revista Mexicana De Sociología*, 79, 373-400.
- Sala, T. (2002). Naturalezas artificiales. el lenguaje de las flores y de las cosas mudas. *Materia: Revista d'Art*, 185-202.

- Salzhauer Axel E. & Sobol, N. (2003). *AEB's Guidelines for Verbal Description. Art Beyond Sight: A resource guide to art, creativity, and visual impairment*. AFB Press.
- Samper Arbeláez, A. (2011). *El arte en la escuela: Poiesis, cotidianidad y cuidado*.
- Samperio, F. J. (2011). La casa-fortaleza y su dimensión psicológica como recurso temático en Edgar Allan Poe y otros autores. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 61, 475-502.
- San Martín, J. & Serrano, J. M. (1998). *Historia antigua del próximo oriente: Mesopotamia y Egipto*. Ediciones Akal.
- Sánchez González-Pola, M. (2017). *Ver para hacerlas visibles*. Repositorio institucional de la Universidad de Oviedo (RUO).
- Sánchez, C. R. (1992). La música y la pintura en el movimiento expresionista. *Magister: Revista Miscelánea De Investigación*, 10, 261-274.
- Sanchez, G. (2018). Corazón y mente ¿Quién manda a quién? *Revista Colombiana de Cardiología*.
- Sandín Esteban, M. (2003). La enseñanza de la investigación cualitativa. *Revista de Enseñanza Universitaria*, 21, 37-52.
- Sanguino, M. J. (2010). Los crucificados en la obra pictórica de Tommaso Masaccio. *Los Crucificados, Religiosidad, Cofradías y Arte: Actas Del Simposium 3/6-IX-2010*, 595-612.
- Santana Franganillo, I. (2021). *Pensamiento y música en el siglo XIX: Una aproximación a Schopenhauer, Wagner y Nietzsche*.
- Schneider. (1973). David de bronce de Donatello. En *The Art Bulletin*, 55. Taylor & Francis.
- Schmidt, L. (2017). Paradigmas del ser humano: aproximación al camino a la complejidad. *Revista Educación Y Desarrollo Social*, 11, 108-130.
- Schönberg, A., Kandinskii, V. V. E., & Hahl-Koch, J. (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza Editorial.

- Sendra, J. J. (1996). El concilio de trento y las condiciones acústicas en las iglesias. *Dialnet*.
- Seneca, L. A. (2011). *De la ira (Vol. 663)*. No Books Editorial.
- Sezemanas, V. (1970). *Estetika*. Vilnius: Mintis, 12.
- Skliar, C. (1998). Bilingüismo y biculturalismo: Un análisis sobre las narrativas tradicionales en la educación de los sordos. *Revista Brasileira De Educação, 8*, 44-57.
- Smithson, P. & Smithson, R. (1996). *Robert Smithson: los escritos recopilados*. Prensa de la Universidad de California.
- Smithson, R. T. (2004). *Robert Smithson*. Prensa de la Universidad de California.
- Snyder, J. (2008). The visual made verbal. En *The Didactics of Audiovisual Translation* (págs. 191-198).
- Snyder, J. (2010). *Guidelines for Audio Description Standards*. American Council of the Blind. <http://www.acb.org/adp/about.html>.
- Soler, S. & Limbach, C., (2016). Audio guiado en interiores para personas con diversidad funcional visual. (A. C. Editores, Ed.) *Investigación aplicada en traducción accesible*, 33- 54.
- Soler, S. & Colmenero, M. O. L. (2016). Elaboración de un sistema de audio guiado para la aplicación. (A. C. Editores, Ed.) *Investigación aplicada en traducción accesible*, 55-76.
- Soler, S. (2013). *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico*. Universidad de Córdoba.
- Soler, S., & Núñez, A. J. C. (2014). Museos para todos: evaluación de una guía audio descriptiva para personas con DV en el museo de ciencias. *Revista Española de Discapacidad, 2*, 145-167.
- Sota, E. (2018). *La metáfora de campo social: Una lectura epistemológica de la sociología de Pierre Bourdieu*. Eduvim.
- Soto Ortiz, J. L. (2016). Percepciones y expectativas del aprendizaje en jóvenes universitarios. *REDU. Revista de Docencia Universitaria, 14*, 51-68.
- Steadman, P. (2002). *La cámara de Vermeer: descubriendo la verdad detrás de las obras maestras*. Oxford University Press, EE. UU.

- Stein, G. (2020). *Autobiografía di Alice B. Toklas*. Edizioni Lindau.yu.
- Steiner, R. (1922). *Los fundamentos de la antroposofía. Das Wesen Der Anthroposophie*. Biblioteca Upasika. Alemania. .
- Steiner, R. (2000). *Filosofía de la libertad. Antroposófica*. Editorial Steiner.
- Steiner, V. R. (1966). *La teoría del conocimiento basada en la concepción del mundo de Goethe*. Editorial Steiner. .
- Strabo, W. (1879). *Glossa ordinaria*. Apud Garnier Fratres.
- Suárez, D. (2004). Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, 1504. Hitos de la Historia del Arte quinientos años después. *Cuadernos de Filología Italiana, 11*, 99-112.
- Synnott, A. (2003). Sociología del olor. *Revista mexicana de sociología, 65(2)*, 431-464.

T

- Tamir, A. & Ruiz Beviá, F. (2014). Los cinco sentidos. *Química e Industria, 611*, 38-39.
- Taylor, R. (2006). *Los constructores romanos*. Ediciones Akal.
- Téllez, J. A. (2015). *Humanismo, subjetividad y trabajo: Aportaciones para la gestión humanista en las organizaciones*.
- Tobón Samaniego, C. (2019). *Arte Sensorial: Un Acercamiento a La Obra De Arte Por Medio De Los Sentidos*. Tesis doctoral. Universidad Católica de Ecuador.
- Torres, R. A. (2022). *El busto de Nefertiti*. Asociación Española de Egiptología. Universidad de Alicante.

V

- Vásquez, S. (2005). *Las tapias de tapias*. Palimpsestosvs.
- Vega, E. (2005). *Sentido ajeno: Competencias ontológicas y otredad*. Anthropos Editorial.
- Vermeulen, A. & Ibáñez Moreno, A. (2017). The ARDELE Project: Audio Description as a Didactic Tool to Improve (Meta)linguistic Competence in Foreign Language Teaching and Learning. En *Fastforwarding with Audiovisual Translation* (págs. 195-211).

Vizcarra, A. (2005). Kandinsky: Una mirada desde el presente. *Illapa Maná Tukukuq*, 2, 57-68.

W

W., W. (1908). *Naturaleza y Abstracción*. México DF, FCE.

Wagner, R. (2017). *La obra de arte del futuro*. Universitat de València.

Warhol, A. & Hackett, P. (1980). *Popism: The Warhol Sixties*. Harcourt Books.

Weinshenker, A. (1973). *George Levitine The Sculpture of Falconet*. New York Graphic Society.

Wendorff, A. (2017). Audio Description in Fine Arts. *Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Stowarzyszenie*, 60, 83-94.

Wengraf, T. (2001). *Qualitative research interviewing: Biographic narrative and semistructured methods*. Sage.

Wenxiu, P. (2015). Analysis of new media communication based on Lasswell's "5W" model. *Journal of Educational and Social Research*, 5, 245-245.

Wilde, O. (1997). *Retrato de Dorian Gray*. Libresa.

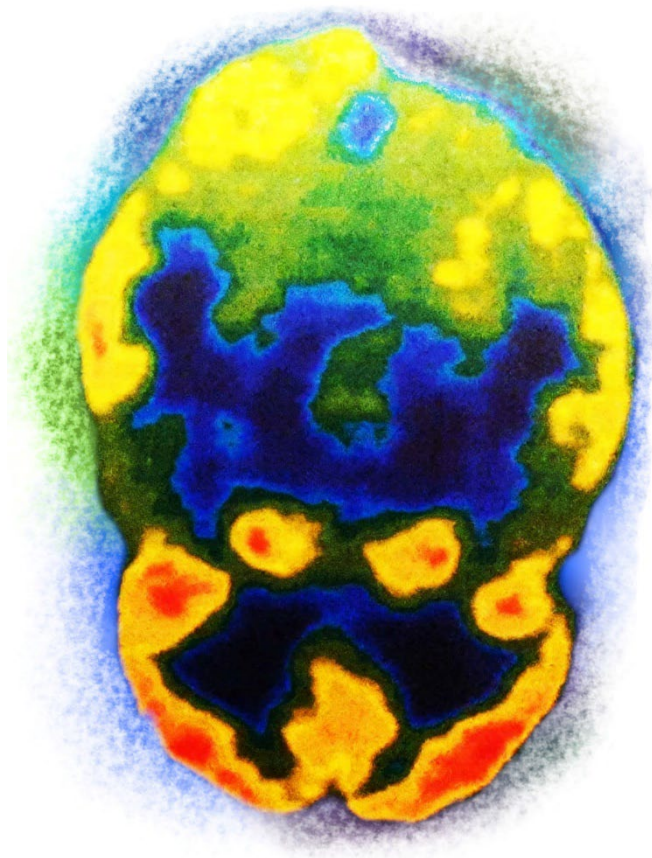
Wildung, D. (1992). Einblicke-zerstörungsfreie Untersuchungen an altägyptischen objekten. *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 29, 133-156.

Wildung, D. (2009). *Die Büste der Nofretete: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung*. Berlin Vernissage.

Wilkins, N. & Satie, E. (1980). Erik Satie 's Letters to Milhaud and Others. *The Musical Quarterly*, 66, 404-428.

Wilkinson, R. H. (2004). *Cómo leer el arte egipcio: Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*. Grupo Planeta.

ANEXOS



ANEXO 1. Figuras

Figura 0. Portada de la tesis. (PET)

Fuente: Prueba medica realizada en Clínica Santander. Bilbao.
Retoques Arantza Gaztañaga Garabieta.

Figura 1. Caverna de la Alegoría de Platón.

Fuente: <https://www.bloghemia.com/2020/12/la-alegoria-de-la-caverna-audiolibro-y.html>

Figura 2. Representación de las Almas según Aristóteles.

Fuente: Tabla de elaboración propia.

Figura 3. *Estudios anatómicos*, pluma y tinta, Leonardo da Vinci ca.1506-1508.

Fuente: Weimar, Schloss Museum, KK 6287. Klassik Stiftung Weimar. Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Figura 4. Paradigma de comunicación de Harold Lasswell.

Fuente: <https://elblogdealfocea.wordpress.com/2013/12/19/el-paradigma-de-lasswell-que-es/>

Figura 5. Paradigma de comunicación de Shannon-Weaver.

Fuente: Schmidt, L. (2017). Paradigmas del ser humano: aproximación al camino a la complejidad. *Revista Educación Y Desarrollo Social*, 11(2), 108-130.

Figura 6. Composición general del techo pintado de la caverna de Altamira (arte rupestre).

Fuente: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/editor?codigo=3939>

Figura 7. Técnicas pictóricas de arte rupestre en España.

Fuente: Baldellou, V. (1989). La terminología en el arte rupestre post-paleolítico. *II Reunión De Prehistoria Aragonesa*.

Figura 8. Ideogramas Egipcios.

Fuente: Melic, A. (1997) Los Artrópodos de los jeroglíficos del Antiguo Egipto. Vol.SEA 18. Pag. 61-63.

Figura 9. Busto de Nefertiti.

Fuente: Diez-Lage Sánchez, A., & González Fernández, E. (2011). El enigmático ojo de Nefertiti. *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, 86(5). pp.166-166.

Figura 10. Plano de Amarna

Fuente: Arnold, D., Green, L., & Allen, J. P. (1996). *The royal women of amarna: Images of beauty from ancient egypt* Metropolitan Museum of Art.

Figura 11. Descripción de la RAE sobre la palabra Koine.

Fuente: <https://dle.rae.es/koin%C3%A9>

Figura 12. Representación del cometa Halley en una de las escenas del Tapiz de Bayeux.

Fuente: de Monredon, T. L. D. (2017). La historia contada en imágenes: el Tapiz de Bayeux como crónica visual. In *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes* (pp. 105-129). Centro de Estudios del Románico.

Figura 13. El Bosco, Extracción de la piedra de la locura, c. 1475-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo nacional del Prado (España).

Fuente:<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/extraccion-de-lapiedra-de-lo-cura/oimg/0/>

Figura 14. Uno de los frescos de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel, 1512.

Fuente: Moreno D. et al., (2012) Miguel Ángel. Universitat Jaume I. Biblioteca virtual Senior.

<https://bibliotecavirtualesenior.es/wp-content/uploads/antiguo/datos/2012/docencia/TRABAJOS-POSTGRADO/MIGUEL-ANGEL.pdf>

Figura 15. Retratos de Alberto Durero. Museo del Prado.

Fuente: de Zárate, J. M. G. (2012). Alberto Durero. Autorretrato del Louvre, 1493. Sustine et Abstine. *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, (3).

Figura 16. Simetría en *La Gioconda*, cuyo eje se ubica en el centro de la pupila izquierda.

Fuente: González-Treviño, J. L., Cavazos-Adame, H., & García-Guerrero, J. (2011). Los misterios de la mirada de la Gioconda vistos por la oftalmología. *Revista Mexicana De Oftalmología*, 85(4), 215-221.

También en <http://unahistoriasocialde-larte.blogspot.com/2011/10/mona-lisa-relaciones-geometricas-y.html>

Figura 17. El Jardín de las delicias. El Bosco.

Fuente: Página web del Museo del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

Figura 18. *Los proverbios neerlandeses* (1559). Pieter Brueghel "el Viejo" Gemäldegalerie (Berlín). Fuente: Marijnossen, R. H. (1999) Pieter Bruegel el Viejo. In: Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura. Barcelona: Editorial Planeta; tomo V: 267-281.

Figura 19. Adoración a los pastores, El Greco.

Fuente: Página web Museo del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-pastores/4fb170c0-d4cf-4c3e-8293-a8d7152aff78>

Figura 20. La Trinidad, (1577-1579) El Greco. Óleo sobre lienzo, 300 x 179 cm.

Fuente: Página web Museo del Prado.

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/los-gre-cos-del-prado/ae826170-abdf-4fb7-b3ea-1bf0e6d4950f>

Figura 21. Los muertos vivos (Lope de Vega).

Fuente: McGrady, D. (2005). Girolamo Parabosco: fuente de Los muertos vivos de Lope. *Bulletin of the Comediantes*, 57(2), 295-303.

Figura 22. Diagrama de los diferentes tipos de cámara oscura.

Fuente: Steadman, P. (2002). *La cámara de Vermeer: descubriendo la verdad detrás de las obras maestras*. Prensa de la Universidad de Oxford, Estados Unidos.

Figura 23. *El Gusto*, Óleo sobre tabla. 1618, Jan Brueghel “El Viejo”

Fuente: Página web del Museo del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto/2a722256-2d07-4082-8a32-7caee0a04b95?searchid=3a23a958-f027-0070-cc29-228ebde17666>

Figura 24. Apolo y Dafne.

Fuente: Navarro, G., Polcowñuk, L., Polígronos Doglio, S., & Martínez Castillo, P. (2016). La gestualidad y la emoción en la escultura barroca en Italia. *II Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016)*.

Figura 25. El rapto de Proserpina.

Fuente: Navarro, G., Polcowñuk, L., Polígronos Doglio, S., & Martínez Castillo, P. (2016). La gestualidad y la emoción en la escultura barroca en Italia. *II Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016)*.

Figura 26. Detalle rapto de Proserpina.

Fuente: Navarro, G., Polcowñuk, L., Polígronos Doglio, S., & Martínez Castillo, P. (2016). La gestualidad y la emoción en la escultura barroca en Italia. *II Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016)*.

Figura 27. Teoría de los sentidos David Hume.

Fuente: Torres, A. (2017) La teoría empirista de David Hume. Uno de los pensadores más radicales, y sus ideas sobre cómo vivimos la realidad son sugerentes. Revista Psicología y mente. <https://psicologiaymente.com/psicologia/teoria-empirista-david-hume>

Figura 28. Grabado de la perspectiva frontal de la iglesia Sainte-Geneviève del arquitecto Jérôme Charles Bellicard (grabador Jacques German Soufflot)1757.

Fuente: Gournay, I. (1990). *Ernest Cormier y la Université de Montréal*. Canadian Centre for Architecture (CCA).
<https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/9/let-us-assure-you/32749/the-political-life-of-a-building>

Figura 29. Jardines de Horta, Barcelona.

Fuente: Revilla, F. (1976). La clave amatoria en el laberinto de Barcelona. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, (42), 351-364.

Figura 30. Caminante sobre un mar de nubes. Óleo sobre lienzo (98 x 74 cm.) de Caspar David Friedrich. Museo de Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

Fuente: Página web del Museo Hamburger Kunsthalle.
<https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/caspar-david-friedrich-0>

Figura 31. Dia de Verano. Berthe Morisot (1879)

Fuente: Pagina web de la Galería Nacional de Londres
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/berthe-morisot-summer-day>

Figura 32. Destiny, John William Waterhouse, 68,6 cm X 54,6 cm. Óleo sobre lienzo.

Fuente: Infante, MS (2014). La figura del maldito de Richard Wagner. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (2), 133-146.

Figura 33. Gustave Moreau. Pieta.

Fuente: Moreau, G. Saint Sébastien découvert par Sainte Irène Ca. 1869-1871. <http://www.hubertduchemin.com/fichiers/bibliotheque/Notice%20Gustave%20Moreau.pdf>

Figura 34. Espiritu Guardin de las aguas, Odilon Redon, 1878.

Fuente: Sala, T. M. (2002). Naturalezas artificiales. El lenguaje de las flores y de las cosas mudas. *Matèria: revista d'art*, 185-202.
<https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/89890/115051>

Figura 35. Fragmento de Yo era Aquel. Rubén Darío. Fuente: Darío, R. (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (Vol. 4). Fundación Biblioteca Ayacucho.

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=5RgF-hOgTx4C&oi=fnd&pg=PA5&dq=yo+era+aque+l+rubén+darío&ots=8NNPf7MciW&sig=lvKLaJm_bA8fz9O9MXKWijRVGpQ#v=onepage&q=yo%20era%20aque+l%20rubén%20darío&f=false

Figura 36. Portada de Frankenstein o el moderno Prometeo.

Fuente: Mary W Shelley (1818) Frankenstein; or the modern Prometheus. ISBN: 978-80-7484-244-3

Figura 37. Las Señoritas de Avignon, Pablo Picasso (1907)

Fuente: Rivas, A. M. (2009). Una mirada lúcida y sensible: Pablo Picasso. *Revista de Claseshistoria*, (5), 91-97.

Figura 38. *Formas únicas de continuidad en el espacio*, Umberto Boccioni (1913)

Fuente: Arenas-Martínez, S. R. (2009). El futurismo italiano, entre el fascismo y el olvido: la huella en otros. *Cinzontle*, (2).

<https://revistas.ujat.mx/index.php/Cinzontle/articulo/view/2218/2096>

Figura 39. *Pintura con círculo* de Kandinsky (1911)

Fuente: Rodríguez Maldonado, R. (2021). *La sinestesia en la pintura abstracta de Vasili Kandinsky*.

Figura 40. *Hammet y la mezquita*. Paul Klee. *Acuarela y lápiz sobre papel*.

20,6 x 19,4 cms. Museo Berggruen. Colección privada de Heinz Berggruen. París. <https://www.reprodart.com/a/paul-klee/hammet-with-the-mosque.html>

Figura 41. *Contrarrelieve de esquina*, 1914. Tatlin. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo

Fuente: Aceña Ocaña, G. (2018). *Arquitectura deconstructivista: el arte de la fragmentación*.

https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Contrarrelieve+de+es-quina%2C+1914.&btnG=

Figura 42. Cuadrado negro, 1915. Galería Tretiakov. Moscú.

Fuente: Hernández-Navarro, M. Á. (2008). El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. *Imafronte*, (19-20), 119–140. <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/42121>

Figura 43. Fatagagas. *Cuadro diluviano fisiomitológico*. Max Ernst y Hans Arp (collage con fragmentos de fotografía, goache, lápiz, pluma y tinta sobre papel de cartulina (11,2x10cm) Museo Sprengel, Hannover.

Fuente: Camfield, W. A. (1993). Max Ernst: Dada & the Dawn of Surrealism. *MoMA*, (13), 7-11.

Figura 44. *Primer manifiesto del Surrealismo, 1924.*

Fuente: Manifiestos del Surrealismo (1980), Trad. Andrés Bosch. 3ª ed. Barcelona: Labor.

Figura 45. *La persistencia de la memoria*, Salvador Dalí, 1931.

Fuente: Pagina web del Museo MoMa de Nueva York.
<https://www.moma.org/collection/works/79018>

Figura 46. Decalcomania Remedios Varo.

Fuente: Madrid, M. J. G. (2018). El ‘arte mágico surrealista’ en la obra de Remedios Varo. *Bulletin of Spanish Studies*, 95(5), 511-532.

Figura 47. Fotografía del artista surrealista Man Ray.

Fuente: Carvalho, M. T., & de Medeiros CALEIRO, M. Uma análise de aspectos dadá-surrealistas presentes no trabalho fotográfico de Man Ray.

Figura 48. Sala surrealista de la galería Art of This Century.

Fuente: Paz-Agras, L. (2018) El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942. Exhibition Space as Experience, E. S., & Room, F. K. S. S. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Figura 49. Le chapeau renversé, 1967, Antoni Tàpies (París, Centro Pompidou).

Fuente: Pagina web Centro Pompidou.

<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cGb54L>

Figura 50. Jackson Pollock en una representacion del Action Painting.

Fuente:[https://terrylongimagery.fi-](https://terrylongimagery.files.wordpress.com/2013/04/pollock2.jpeg)

[les.wordpress.com/2013/04/pollock2.jpeg](https://terrylongimagery.files.wordpress.com/2013/04/pollock2.jpeg)

Figura 51. *L'arbre vert*, 1943, Jean Fautrier.

Fuente: Museo Reina Sofía.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/larbre-vert-arbol-verde>

Figura 52. Rosso Plástica, M 2 (Red Plastic M 2), 1962. Alberto Burri.

Fuente: Página web del museo Guggenheim Bilbao.

<https://www.guggenheim.org/audio/track/alberto-burri-rosso-plastica-m-2-red-plastic-m-2-1962>

Figura 53. Concepto espacial. Espera, 1963, Lucio Fontana (Colección privada).

Fuente:

Figura 54. Comunicado de prensa de los primeros movimientos surrealistas.

Fuente: González, J. P. (2016). *Filosofía y fotografía del surrealismo: La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental* (Doctoral dissertation, Universitat d'Alacant-Universidad de Alicante).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=59420>

Figura 55. Anthropométrie de l'Époque Bleue, 1960. Yves Klein.

Fuente: Klein, Y. (1960). Anthropométrie de l'époque bleue. *The Heartbeat of France; Yves Klein réalisant des peintures de feu.*

<https://www.wikitimbres.fr/public/stamps/pdf/POSTE-1989-2.pdf>

Figura 56. Yves Klein. El salto al vacío, 5 rue Gentil-Bernand El hombre en el espacio. Fotografía Harry Shunk, 1960.

Fuente: Klein, Y., & Martín, A. U. (2010). Manifiesto del hotel Chelsea. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (13), 10-14.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4272918>

Figura 57. El Jardín del Tarot de Niki de Saint Phalle.

Fuente: Cano, N. E. D. L. R. (2019). *El mensaje oculto del jardín del Tarot de Niki de Saint Phalle.*

<http://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/1549>

Figura 58. Olafur Eliasson, Waterfall, Tate modern de Londres.

Fuente: <https://olafureliasson.net/archive/art-work/WEK110900/waterfall>

Figura 59. Penone's *The Hidden Life Within*.

Fuente: <https://mymodernmet.com/guiseppe-penone-the-hidden-life-within/>

Figura 60. Ttakun Zeramikoa, Bilbao Art District, 2016.

Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Figura 61. Zentzuak Berreskuratuz, 2017.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 62. Alfabeto manual (tomado de Bonet, 1620).

Fuente: Navarro, T. (1920). Doctrina fonética de Juan Pablo Bonet (1620). *Revista de Filología Española*, 7, 150-177.

Figura 63. Fotografía de la obra de Susana Jodra “Ukigarri-Hunkigarri” (2018). Papel gofrado 33x88cm (cada panel).

Fuente: Imagen aportada por la artista.

Figura 64. Fotografía de la obra de Mikel Arce “Earth/Lurra” (2018). Bandeja de 100 cm lateral x 100 cm lateral x 45cm alto (en el suelo).

Fuente: Imagen aportada por el artista.

Figura 65. Fotografía de la obra de Ángel Garraza “Bajo el paisaje” (2015).

Escultura de cerámica de 42cm de altura.

Fuente: Imagen aportada por el artista.

Figura 66. Fotografía del boceto de la obra de María Jesús Cueto “Paisaje sensorial” (2021). Técnica mixta. 80cm x 80 cm x 21,5cm.

Fuente: Imagen aportada por la artista.

Figura 67. Fotografía de la obra de Veva Linaza “Ermua” (2017-2019). Óleo sobre papel. 195x110cm.

Fuente: Imagen aportada por la artista.

Figura 68. Fotografía de la obra de Joseba Eskubi “Sin título” (2019). Óleo sobre lienzo. 41x33cm.

Fuente: Imagen aportada por el artista.

Figura 69. Fotografía de la obra de Ángel Garraza en la exposición “Zentzua eta Sentsua de 2021.

Fuente: Ficha técnica de elaboración propia.

Figura 70. Fotograma de la obra titulada “Hirian ibiltzeko jarraibideak” (2021) de Bego Vicario. Vídeo HD 1920X1080. Fuente: Imagen aportada por el artista.

Figura 71. Audioguía realizada para la obra de Ángel Garraza.

Fuente: El texto citado está realizado por la investigadora Olalla Luque especializada en creación de audioguías.

Figura 72. Audioguía de la obra de Ángel Garraza, dividida en secciones.

Fuente: División realizada por el locutor Guillermo Salazar.

Figura 73. Guillermo Salazar en la locución y grabación de las audioguías, en las instalaciones de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 74. Edición de audioguía en programa Audacity.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 75. Captura de un frame de la grabación video de la interpretación en lengua de signos.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 76. Edición de video en lengua de signos en el programa Movavi.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 77. Boceto de la sala de exposiciones.

Fuente: Imagen de elaboración propia.

Figura 78. Boceto preliminar de la sala de exposiciones con sus respectivas guías.

Fuente: Imagen de elaboración propia.

Figura 79. Diseño del plano de la sala de exposiciones con su recorrido marcado en rojo.

Fuente: Imagen de elaboración propia.

Figura 80. Ventilador de 12V.

Fuente: <https://shopee.es/BSET-MATEL-12V-En-L%C3%ADnea-Soplador-De-Aire-Barco-Motor-De-Sentina-Cocina-Marina-Ventilaci%C3%B3n-Ventilador-Resistente-A-La-Corrosi%C3%B3n-ABS-Marino-i.588277423.13175774427?gclid=C>

Figura 81. Montaje preliminar de la construcción del sistema de barandillas.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 82. Montaje de altavoces automáticos y datos técnicos.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 83. Detalle del primer sensor de presencia de luz infrarroja utilizado con un alcance máximo de 5cm.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 84. Representación del circuito para el sensor, junto a una imagen del altavoz montado.

Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Figura 85. Sensor de ultrasonido HC-SR04.

Fuente:https://es.rs-online.com/web/p/complementos-de-bbc-micro-bit/2153181?cm_mmc=ES-PLA-DS3A--google--CSS_ES_ES_Fallback_Whoop--All+products--2153181&matchtype=&pla-293946777986&gclid=Cj0KCQjw-pCVBhCFARIsAG-MxhAdHXvQPnPIL17U0bpvz4U5jkAVGO_QAX3pOZLe-fjzFWCk0yQ2ll1caAmLIEALw_wcB&gclsrc=aw.ds

Figura 86. Plano de la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo.

Fuente: Imagen cedida por Cultura Barakaldo.

Figura 87. Imagen del sistema barandilla con sensor táctil de flores.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 88. Plano con las dimensiones de la Sala Axular (Bizkaia Aretoa)

Fuente: Imagen cedida por el Bizkaia Aretoa.

Figura 89. Plano Sala Axular del Bizkaia Aretoa.

Fuente: Imagen cedida por el Bizkaia Aretoa.

Figura 90. Boceto del diseño sobre el recorrido de la Sala Axular.

Fuente: Imagen de elaboración propia.

Figura 91. Plano de Sala Axular en el que se señala el lugar de situación de las instrucciones para entrar en la sala.

Fuente: Imagen de elaboración propia.

Figura 92. Prueba de detección del sistema Arduino.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 93. La exposición en la sala Axular.

Fuente. Fotografía de elaboración propia.

Figura 94. Transporte de piezas para montar el recorrido en Sala Axular.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 95. La exposición en la sala Axular.

Fuente. Fotografía de elaboración propia.

Figura 96. Una de las personas entrevistadas con discapacidad auditiva tocando la obra de Veva Linaza.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 97. Entrevistado con discapacidad visual escuchando la audioguía del video de Bego Vicario.

Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Figura 98. Entrevistada con discapacidad auditiva tocando el proyector de video de Bego Vicario.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 99. Entrevistada con discapacidad auditiva tocando la obra de Mikel Arce.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 100. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Joseba Eskubi.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 101. Entrevistada con discapacidad auditiva siguiendo el recorrido háptico.

Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Figura 102. Entrevistado con discapacidad visual tocando, escuchando y oliendo la obra de Arantza Gaztañaga.

Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Figura 103. Persona sin limitaciones sensoriales y fuera de los grupos en riesgo de exclusión que visitó la exposición.

Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Figura 104. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Susana Jodra.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 105. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Ángel Garraza.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 106. Entrevistado con discapacidad visual tocando la obra de Veva Linaza.

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Figura 107. Gráfico que representa la comunicación dentro del espacio museístico, entre el artista, comisario y público.

Fuente: Imagen de elaboración propia.

ANEXO 2. Preguntas de las entrevistas

- Personas con discapacidad visual y auditiva

Buenos días/tardes. Mi nombre es Arantza y como hablamos, estoy haciendo un doctorado sobre metodologías artísticas para personas con discapacidades auditiva. Mi objetivo es investigar la experiencia artística de las personas con esa condición, tratar de llegar a diferentes conclusiones a través de mi investigación: cómo se vive y siente un museo con discapacidad auditiva, la experiencia del arte en este tipo de discapacidades, etc. Y, además, también quiero entender qué implicaciones puede tener todo lo que consiga concluir en mi investigación sobre mi trabajo como artista.

Por eso, te voy a hacer unas preguntas sobre distintos temas, pero relacionados con lo que hemos hablado.

Es importante que sepas que la información aquí recogida va a ser grabada para que yo la pueda analizar en casa y que el uso que le voy a dar va a ser siempre dentro de un contexto académico y preservando el anonimato siempre que lo desees.

Además, durante esta entrevista voy a ir haciéndote las preguntas, pero puedes en cualquier momento expresar tus sentimientos u opiniones sobre la pregunta formulada.

¿Estás de acuerdo?

BLOQUE 1: En este primer bloque de preguntas vamos a hablar sobre cosas relacionadas contigo, preguntas habituales.

- 1) ¿Me puedes decir tu nombre?
- 2) ¿Tu edad?
- 3) ¿De dónde eres?
- 4) ¿A qué te dedicas?
- 5) Y para terminar en este bloque ¿Qué es lo que te gusta hacer en tu tiempo libre? ¿Qué aficiones tienes?
- 6) Si te pidiera que te definas en 3 palabras ¿Cuáles usarías?

BLOQUE 2: En este apartado vamos a hablar sobre el arte, que, en este caso, es lo que a mí me interesa.

- 1) ¿Te gusta el arte?
- 2) ¿Qué tipo de arte consumes habitualmente?
- 3) Esta pregunta es complicada para todo el mundo así que responde lo primero que te venga a la cabeza ¿Qué es el arte para ti?
- 4) ¿Has visitado alguna vez un museo?

BLOQUE 3: Has mencionado que tienes algún tipo de discapacidad o limitación auditiva, por eso, ahora, si te parece bien, voy a hacerte unas pocas preguntas relacionadas con eso.

- 1) ¿Qué problema de auditivo tienes?
- 2) ¿Qué lo produce?

- 3) ¿Desde cuándo te ocurre? ¿Naciste con ese problema o lo adquiriste?
- 4) ¿Me podrías decir en qué medida y cómo te afecta a tu vida diaria? En unas pocas palabras.
- 5) ¿Formas parte de algún colectivo o asociación relacionada con tu condición?
- 6) ¿Tienes amigos o personas cercanas con el mismo problema o similar?

BLOQUE 4A (Sólo para las personas que han respondido “SI” a lo de ir a un museo: Ahora quisiera que volviéramos atrás a algo que hemos mencionado al principio: los museos:

- 1) ¿Cómo fue esa experiencia de visitar un museo?
- 2) ¿Te acompañó alguien o fuiste solo/a?
- 3) ¿Sentiste limitaciones debidas a tu condición?
- 4) ¿Había material disponible a tus necesidades? Me refiero a folletos, placas en la pared o formatos similares que te ayudasen a guiarte por el museo, o hasta guías intérpretes.
- 5) ¿Había algún tipo de espacio preparado exclusivamente para personas con limitaciones sonoras o auditivas?
- 6) ¿Cómo estaban señalizados estos espacios?

7) ¿Podrías haber llegado a ellos sin la ayuda de nadie?

BLOQUE 4B (Sólo para quienes contesten que “NO” a la pregunta del museo):

1) ¿Por qué no has ido nunca a un museo?

2) ¿Te has planteado hacerlo?

3) ¿Qué esperarías encontrar?

BLOQUE 5: Hemos hablado de los museos y de cómo en éstos, la experiencia se basa, sobre todo, en el sentido de la vista o el oído. En este bloque vamos a hablar de los sentidos y de su relación con el arte.

1) Siempre se ha dicho que las personas que no pueden hacer uso de los 5 sentidos en su totalidad desarrollan los demás de una forma más intensa ¿Estás de acuerdo con esa afirmación? Y si es así ¿Qué sentidos tienen para ti una importancia mayor en el día a día?

2) En el arte, sobre todo en los museos, se presentan obras de carácter audiovisual ¿Crees, por tanto, que los museos tienen menos en cuenta a las personas que no hacen uso de estos sentidos?

3) Y ahora, si nos imaginamos una obra o exposición pensada para personas con problemas auditivos ¿Qué clase de sentidos esperarías que esas obras estimularan?

- 4) Y pensando en el diseño de una exposición en este sentido ¿Cuáles crees tú que deberían ser los estímulos que deberían generar estas obras en tu opinión?
- 5) En los últimos años se han hecho numerosas iniciativas relacionadas con acercar el arte a personas con discapacidades auditivas ¿Has oído hablar de alguna de ellas?
- 6) ¿Has participado activamente en alguna? Y si es así ¿Cómo fue tu experiencia?
- 7) En algunas experiencias, se ha ofrecido la posibilidad de tocar las obras sobre todo para el colectivo de personas ciegas ¿Te gustaría poder tocar o sentir las obras de un museo que estés visitando?
- 8) ¿qué alternativas tendrían que buscar los museos, teatros, conciertos, etc. para integrarlos en obras con sonido?
- 9) ¿has ido o visto algún a un concierto con traducción simultánea? ¿Qué clase de experiencia tuviste?
- 10) ¿Hubieras sido capaz de contestar a estas preguntas en persona?

- Niños y niñas de edades entre 6 a 10 años

Buenas tardes, chicos/chicas. Me llamo Arantza y vengo de la universidad y soy artista. Estoy estudiando la relación que tenéis los niños de vuestra edad con el arte. Entonces, quiero conocer vuestra opinión. Por eso ahora, os voy a preguntar unas cosas...

Lo que aquí vayáis a decir solo es para nosotras, si contaremos los resultados de los niños y niñas que participéis, pero no quien ha dicho cada cosa. Además, aquí no hay respuestas buenas ni malas. No son preguntas para acertar solo tenéis que decir lo que pensáis o sentís. Quiero que contestéis lo que os venga a la cabeza, sin miedo. ¿Vale?

BLOQUE 1: Primero quiero saber quiénes sois vosotros/as.

- 1) Entonces ¿Cómo os llamáis?
- 2) ¿Cuántos años tenéis?
- 3) ¿De dónde sois?
- 4) ¿Qué os gusta hacer cuando no tenéis clase? ¿Qué aficiones tenéis?

BLOQUE 2: ahora vamos a hablar sobre el arte que es lo que nos interesa.

- 1) ¿Qué es el arte para vosotros/as? Música, pintar, ¿jugar a plastilina...que es?
- 2) ¿Os gusta?
- 3) ¿Qué os gusta del arte?

BLOQUE 3: Vamos a hablar sobre museos.

- 1) ¿Habéis ido alguna vez a un museo?
- 2) ¿Con quién?
- 3) ¿Os lo pasasteis bien? ¿Qué habéis visto?
- 4) ¿Puede ser un sitio con cosas divertidas o es un sitio serio como el cole? ¿Para aprender y pasárselo bien o no?
- 5) ¿Qué creéis que puede o que suele haber en un museo? Visteis pinturas, esculturas, dibujos...
- 6) ¿Qué os lo que más os gusto? y ¿lo que menos?

- 7) Aparte de ver las obras, os dieron más material como...
- Algún papel
- Había alguien que os explicaba las obras o audioguías
- Os contaron algo de las obras antes de ir
- 8) ¿Había algún tipo de espacio preparado para vosotros/as? ¿Qué había? ¿qué podíais hacer? cómo estás pensando en ese espacio, que esperas que puede ser o que pueden decir al preguntar ¿"preparado para vosotros"?
- 9) A veces no podéis participar o experimentar el arte porque en los museos no se pueden tocar las obras ¿Qué cosas no os han dejado hacer?
- 10) ¿Qué os gustaría hacer o saber cuándo vais a un museo?

BLOQUE 3b. PARA LOS QUE CONTESTEN QUE NO HAN IDO A MUSEOS

- 1) Nunca habéis ido a un museo. ¿Os gustaría ir alguna vez? ¿por qué?
- 2) ¿qué pensáis que puede haber en un museo?
- 3) ¿qué pensáis que se puede hacer en un museo?
- 4) ¿creéis que es un sitio para niños?
- 5) ¿Puede ser un sitio con cosas divertidas o es un sitio serio como el cole?
- 6) ¿Para aprender o pasárselo bien?

BLOQUE 4: Vamos a hablar ahora de los sentidos.

- 1) ¿Qué son los sentidos? ¿Sabéis que hay 5? (Si no saben explicar un poco)
- 2) ¿Creéis que las pinturas, o esculturas de un museo sólo se pueden ver? ¿O se pueden tocar, oler, ver, escuchar y saborear?
- 3) ¿Os gustaría tocar las obras de los museos? ¿Habéis intentado tocarlas o alguien no os ha dejado?
- 4) Ahora nos vamos a imaginar que somos jefes de un museo... ¿Cómo os gustaría que fuera una exposición en un museo?
- 5) ¿Cómo podrían ser los espacios?
- 6) ¿Cómo podrían estar puestas las obras, los cuadros, las esculturas?
- 7) ¿Creéis que podría estar bien que hubiera obras que se escucharan o que se tocaran o que se olieran?
- 8) ¿Podría haber algún espacio para poner vuestras obras?

- **Artistas**

Buenos días/tardes. Mi nombre es Arantza y como hablamos, estoy haciendo un doctorado sobre metodologías artísticas para personas con discapacidades visual y auditiva, pero también intento buscar la forma de que los niños se integren con más facilidad en el arte. Mi objetivo es investigar la experiencia artística de las personas, tratar de llegar a diferentes conclusiones a través de mi investigación: cómo se vive y siente un museo con

discapacidad, la experiencia del arte a través de la visión de los niños, etc. Y, además, también quiero entender qué implicaciones puede tener todo lo que consiga concluir en mi investigación sobre mi trabajo como artista.

Por eso, te voy a hacer unas preguntas sobre distintos temas, pero relacionados con lo que hemos hablado.

Es importante que sepas que la información aquí recogida va a ser grabada para que yo la pueda analizar en casa y que el uso que le voy a dar va a ser siempre dentro de un contexto académico y preservando el anonimato siempre que lo desees.

Además, durante esta entrevista voy a ir haciéndote las preguntas, pero puedes en cualquier momento expresar tus sentimientos u opiniones sobre la pregunta formulada.

¿Estás de acuerdo?

BLOQUE 1: En este primer bloque de preguntas vamos a hablar sobre cosas relacionadas contigo, preguntas habituales.

- 1) ¿Me puedes decir tu nombre?
- 2) ¿Tu edad?
- 3) ¿De dónde eres?
- 4) ¿A qué te dedicas?
- 5) Y para terminar en este bloque ¿Qué es lo que te gusta hacer en tu tiempo libre? ¿Qué aficiones tienes?

6) Si te pidiera que te definieras en 3 palabras ¿Cuáles usarías?

BLOQUE 2: En este apartado vamos a hablar sobre el arte, que, en este caso, es lo que a nos interesa.

- 1) ¿Qué tipo de arte consumes habitualmente?
- 2) Esta pregunta es complicada para todo el mundo así que responde lo primero que te venga a la cabeza ¿Qué es el arte para ti?
- 3) Sabemos que eres artista, pero como te definirías ¿Qué clase de artista eres? ¿Qué disciplinas trabajas?
- 4) ¿Podrías explicarme de que va tu obra, que es lo que haces?
- 5) ¿A parte de tu obra personal andas metidas en otro tipo de actividades o investigaciones artísticas?
- 6) Vas a participar en mi tesis doctoral que pretende por decirlo de una manera resumida integrar a colectivos en riesgo de exclusión artística como son personas sordas, ciegas y también niños. ¿Qué es lo que ha hecho que quieras participar en este trabajo?

BLOQUE 3: Pasando al tercer bloque, queremos incidir un poco en la última pregunta que te he realizado sobre los colectivos con los que vamos a trabajar.

- 1) ¿Tienes amigos o personas cercanas que traten o sean de estos colectivos o similar?

- 2) Existen actividades y exposiciones con respecto a la integración de colectivos como con los que vamos a trabajar ¿Has oído hablar de alguna de ellas? ¿has participado alguna vez en alguno?
- 3) ¿Has trabajado alguna vez con alguno de estos colectivos a nivel artístico o pedagógico? Si es así, explica tu experiencia.
- 4) ¿Crees que el arte ha evolucionado en cuanto a la integración de estos colectivos o todavía falta mucho por recorrer?
- 5) ¿Cuál es tu posición con respecto a este proyecto de integración? ¿tienes una posición individualista de querer concluir con datos para próximos proyectos tuyos o tienes ganas de buscar soluciones en cuanto a la accesibilidad artística de estos grupos? ¿Qué esperas sacar de esta experiencia artística?

BLOQUE 4 Anteriormente te hemos realizado una pregunta acerca de la integración de colectivos en el arte, por eso en este bloque quisiéramos hablar un poco más de ello y sobre la accesibilidad de los medios en espacios artísticos.

- 1) Esta pregunta no es fácil de contestar, pero ¿qué es para ti la accesibilidad?
- 2) ¿Crees que podemos llegar a una accesibilidad total en el futuro?
- 3) En el arte, sobre todo en los museos, se presentan obras de carácter audiovisual ¿Crees, por tanto, que los museos tienen menos en cuenta a las personas que no hacen uso de sentidos como el oído

o la vista o te parece lo lógico o normal ya que nos han enseñado a mirar?

- 4) Seguramente vas mucho a museos y entendemos que no puedas explicar mucho sobre la pregunta que te voy a realizar a continuación, pero queremos ver que sabes sobre este tema ¿Alguna vez te has fijado en la señalización accesible?
- 5) Y ¿Cómo crees que están señalizados los espacios artísticos?
- 6) ¿Alguna vez has creado una obra adaptada o que tenga relación con estos grupos? ¿Te has planteado hacerlo o realizas lo que cada espacio u obra requiera en su momento?
- 7) Sabemos que el arte es en gran medida visual y sonoro ¿crees que el arte contemporáneo y los artistas del ahora en cierta medida está intentando buscar medios para que esto cambie?
- 8) ¿Estamos culturalmente preparados a crear y sobre todo ver obras que no tengan un valor visual y que sea más expresivo o sensitivo?

BLOQUE 5. Dejando los espacios expositivos a un lado, hay que decir que tenemos interés por tu obra.

- 1) Quiero que sepas que a partir de este momento vas a ser uno de los candidatos para participar en un experimento, en el que tendrás 20 minutos por grupo para explicar tu obra ¿quieres participar?

- 2) Como hemos dicho me interesa saber más acerca de tu obra y es que te he pedido que escojas una de tus piezas artísticas ¿Por eso me podrías explicar de qué va esa pieza en concreto y porque la has elegido?
- 3) ¿crees que vas a ser capaz de hacer entender tu obra y que tienes los medios suficientes para explicarles lo que están viendo y sintiendo? ¿O vas a sentir limitaciones en cuanto a esta exposición?
- 4) Con respecto a esto ¿Cuál es el grupo que más interés te suscita? ¿cuál crees que va a ser el grupo que más difícil? ¿Y el más fácil?
- 5) ¿Vas a dejar que tu obra se toque y manipule por todos los participantes que vean tu obra? ¿o vas a poner algún límite al respecto y los vas a tratar por casos diferenciados?
- 6) ¿Cuál va a ser la metodología por la cual crees que vas a poder explicar tu obra a estos grupos? ¿Vas a usar diferentes medios tecnológicos, creativos, sociales, etc.?
- 7) ¿Crees que el uso de la tecnología puede hacer más viable la explicación de tu obra?

BLOQUE 6: Hemos hablado de los museos y de cómo en éstos, la experiencia se basa, sobre todo, en el sentido de la vista o el oído. Queremos preparar una exposición conjunta de artistas, y por ello quiero que des tu valoración personal no tanto como artista sino como un espectador más de esta exposición. En este bloque vamos a hablar de los sentidos y de su relación con el arte y pretendemos que meditéis un poco sobre la obra que has elegido.

- 1) Siempre se ha dicho que las personas que no pueden hacer uso de los 5 sentidos en su totalidad desarrollan los demás de una forma más intensa ¿Estás de acuerdo con eso?
- 2) ¿Qué sentidos tienen para ti una importancia mayor en el día a día?
- 3) Y ahora, si nos imaginamos una obra o exposición ¿Qué clase de sentidos esperarías que te estimularan en la exposición?
- 4) Pensando en el diseño de esta exposición ¿Cuáles crees tú que deberían ser los estímulos sensitivos que deberían generar estas obras en tu opinión?
- 5) En algunas experiencias, se ha ofrecido la posibilidad de tocar las obras sobre todo para el colectivo de personas ciegas ¿Te gustaría poder tocar las obras de un museo que estés visitando?
- 6) Vamos a ir ya finalizando la entrevista con una última pregunta a cerca de tu obra y de los sentidos. ¿Determinando el hecho de que estamos hablando de los sentidos, has elegido tu obra pensando en algo relacionado con esto que estamos hablando? ¿o simplemente has cogido una al azar para ver qué es lo que pasa?

ANEXO 3. Grabaciones y transcripciones de las entrevistas.



Para acceder al material que se encuentra almacenado en una carpeta de Google Drive, basta con escanear ese código QR o entrar en el siguiente enlace:

shorturl.at/cRS13