

Experiencias con tacto en el arte de la escultura De la descripción auditiva a la descripción háptica

María José García Vizcaíno
Montclair State University, USA

Abstract Audio descriptions are the logical way to access paintings by blind individuals. However, tridimensional objects invite to be accessed through the sense of touch since it is volume what differentiates paintings from sculptures. This difference in the object to be accessed and in the type of sense to be used requires another accessibility tool: tactile description. The aim of this article is to explain step by step the process of transforming audio descriptions into tactile descriptions, using as a corpus the sculpture exhibition by Lucia Beijlsmit “Lo que oculta la piedra” (What Stone Hides). The results contributed not only to appreciate the artwork better, but also enhanced participants’ knowledge about rocks and the effort involved in carving stone for a sculpture.

Keywords Sculpture. Painting. Audio description. Touch. Tactile description.

Índice 1 Introducción. – 2 Accesibilidad y tacto en los museos de arte. – 3 Metodología.
– 3.1 Marco teórico. – 3.2 Corpus de estudio. – 3.3 Participantes. – 3.4 Protocolo de actuación. – 4 De la audiodescripción a la descripción táctil. – 4.1 Descripciones de la pieza sonora *Arpa*. – 4.2 Descripciones de la pieza *Equilibrio*. – 5 Conclusión.

1 Introducción

La audiodescripción (AD, en adelante) se ha considerado durante mucho tiempo la principal herramienta para hacer accesible el arte a los visitantes invidentes. Aunque la AD es sin duda necesaria y útil para acceder a la pintura, no es tanto el caso cuando se trata de proporcionar accesibilidad a la escultura. Acceder a objetos bidimensionales mediante una descripción verbal parece ser la forma natural de transmitir lo representado en una superficie plana a alguien que no puede ver. Sin embargo, el objeto tridimensional exige un enfoque diferente: invita a acceder a él a través del sentido del tacto, ya que es precisamente el volumen lo que diferencia a las pinturas de las esculturas. Esta diferencia en el objeto al que se accede y en el tipo de sentido que se utiliza requiere otra herramienta de accesibilidad, especialmente para los amantes del arte ciegos.

Esta herramienta adicional para hacer los museos de arte más accesibles e inclusivos para el arte escultórico sería la llamada 'descripción táctil' o 'háptica'.¹ Esta descripción iría más allá de la descripción tradicional del contenido visual y las formas para incluir información sobre los materiales, el proceso y la técnica, así como sugerencias propioceptivas sobre cómo posicionar el cuerpo y qué movimientos pueden influir en el disfrute artístico de la pieza. Cuando esté permitido tocar las esculturas en una galería o museo (con o sin guantes), los visitantes podrían seguir ciertas recomendaciones que contribuirían a disfrutar al máximo de esa obra. Cuando no se permite tocar (o precisamente por eso), estas descripciones táctiles contribuirían a mejorar tanto la comprensión de la obra como la experiencia artística estética de todos: videntes e invidentes. Como dicen d'Evie y Kleege (2018),

since not everyone is allowed to touch the art, why not include tactile and haptic details in descriptive labels, wall text, and catalogues?²

1 Según el *Diccionario de la Real Academia España*, los adjetivos 'táctil' y 'háptico' son sinónimos. Sin embargo, la filósofa y profesora de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Complutense de Madrid, Ana María Leyra Soriano, matiza que «lo háptico es algo más que lo referente al tacto, hace referencia a la cualidad que tiene el órgano de la vista de no desarrollarse, de no alcanzar las cuotas adecuadas de su función si no es por medio y con ayuda del sentido de la proximidad» (Delgado González 1993). Así pues, en el presente estudio se entiende lo háptico como un aspecto más amplio que táctil ya que abarca no solamente lo que se percibe a través del sentido del tacto, sino también a través de la proximidad del cuerpo en el espacio de la obra artística.

2 'Ya que no todo el mundo puede tocar el arte, ¿por qué no incluir detalles táctiles y hápticos en las etiquetas descriptivas, los textos murales y los catálogos?' (a menos que se especifique lo contrario, todas las traducciones han sido realizadas por la autora del presente artículo).

El objetivo de este artículo es explicar el proceso de transformación de audiodescripciones tradicionales en descripciones táctiles. Ilustraré la relevancia y la función de las descripciones táctiles en la exposición de escultura de la artista Lucia Beijlsmit *Lo que oculta la piedra*. Para esta exposición, la artista y la comisaria habían creado descripciones verbales que contenían principalmente detalles visuales de la pieza y motivaciones de la escultora. Sin embargo, para una serie de exploraciones táctiles que organicé con la artista y con participantes videntes e invidentes en enero de 2024, invité a Lucia a retocar esas descripciones para incluir toda la información háptica posible y otros datos interesantes sobre los materiales, las herramientas y las técnicas empleadas a lo largo del proceso de creación. Los resultados contribuyeron no sólo a apreciar mejor la obra de arte, sino también a mejorar el conocimiento de los participantes sobre las rocas y el esfuerzo que supone tallar la piedra para una escultura.

2 **Accesibilidad y tacto en los museos de arte**

El papel y la presencia del tacto en los museos de arte han cambiado drásticamente en las últimas décadas: de ser algo prohibido, no deseado, no autorizado y de 'dudosos' valor (Candlin 2006; 2007; 2010; 2017) a ser el centro de exposiciones específicas o recorridos táctiles en prestigiosas instituciones artísticas. El papel de la accesibilidad en los museos ha contribuido en gran medida a dar al tacto un lugar más destacado en la escena artística como herramienta esencial para que los visitantes ciegos y con discapacidad visual disfruten del arte. Sin embargo, muchas de estas iniciativas de accesibilidad se centran en la función del tacto como herramienta discriminatoria o identificadora de contornos que sirve para transmitir una imagen mental de formas (Soler 2018; 2022; Secchi 2022), contribuyendo así a perpetuar un paradigma oocularcentrífugo y, por tanto, capacitista en las artes. La necesidad de construir una imagen mental y la importancia del reconocimiento de contornos son características de una cultura visual que se está imponiendo a la persona ciega. Si el objetivo es solo proporcionar al individuo no vidente una imagen mental de los objetos mediante el trazado de formas, el tacto se está tratando como un sustituto de la vista.

El otro aspecto que parece problemático al centrarse únicamente en el reconocimiento de formas por medio del tacto en el arte es la posible falta de conexión emocional con la obra de arte. Trazar contornos tiene valor porque se puede obtener información sobre la forma y el contenido, pero no necesariamente conecta a los visitantes con la pieza a nivel emocional. De hecho, muchos amantes del arte ciegos lo encuentran estresante y carente de cualquier significado artístico real (García Vizcaíno 2024b) o no consideran que identificar

el contenido sea la parte más importante de una experiencia artística (Cavazos et al. 2021). Es difícil generar esa conexión emocional del individuo ciego con la obra de arte a través del sentido del tacto solamente con representaciones ideacionales de imágenes. Es mucho más probable que esa conexión se experimente a través de las sensaciones evocadas por diferentes texturas, por la sensación de descubrimiento y sorpresa y por una profunda apreciación de las complejidades técnicas de la pericia artística de los creadores.

En ese sentido, se ha demostrado desde hace tiempo que la función principal del tacto no es solo discriminatoria, sino también emocional (McGlone et al. 2007), afectiva (McGlone et al. 2014), placentera (Fulkerson 2014) y estética (Kleege 2013). Esta distinción suele estar ausente en las visitas táctiles, según Kleege (2022a), quien añade:

The rewards of touching a work of art often have very little to do with what the artwork represents. It has more to do with the tactility of the materials and observations about how the artist manipulated and shaped them.³

En consecuencia, las herramientas de accesibilidad ideales para la escultura deberían ser las visitas táctiles en persona, en las que los participantes no solo tocan para identificar las partes, sino que también tienen la oportunidad de experimentar estéticamente la obra, ya que se les pide que utilicen ciertos patrones exploratorios para apreciar las texturas y prestar atención a ciertas técnicas. Además, las visitas presenciales permiten a los visitantes hacer preguntas sobre el proceso que implica la obra de arte, y los propios visitantes pueden sugerir nuevas estrategias táctiles propias para disfrutar de la pieza, haciendo posible un diálogo en torno a la escultura. Sin embargo, cuando no son posibles dichas visitas táctiles, el recurso de las descripciones táctiles cumplen hasta cierto punto esa función, teniendo en cuenta que nada puede reemplazar la interacción humana directa.

La presencia de descripciones táctiles en los museos de arte es escasa y, en algunos casos, inexistente, incluso en los pocos museos del mundo dedicados específicamente al arte táctil.⁴ Perego (2024) examina las descripciones de un corpus de esculturas y las elecciones lingüísticas empleadas en ellas. La mayoría de los sustantivos

3 ‘Las satisfacciones que proporciona tocar una obra de arte a menudo tienen muy poco que ver con lo que representa la obra de arte. Tienen más que ver con la tactilidad de los materiales y las observaciones sobre cómo el artista los manipuló y les dio forma’.

4 Por ejemplo, de entre algunos de los museos de arte táctil más importantes de Europa (Museo Tiflológico de la ONCE en Madrid, Tactual Museum de Atenas o el Museo Tattile Statale Omero de Ancona), el único que sí incluye aspectos hápticos en sus descripciones de esculturas es el Museo Tattile Statale Omero (Italia).

utilizados en esas descripciones hacen referencia a partes del cuerpo y la mayoría de los adjetivos describen aspectos visuales de esas partes del cuerpo: *en forma de almendra* (ojos), *desnudo* (pie o torso), *rizado* (pelo o barba), *recto* (nariz), etc. (Perego 2024, 116), en lugar de características táctiles (resbaladizo, áspero, duro, blando, tosco, pegajoso). En realidad, como menciona Perego, los adjetivos táctiles o las opciones léxicas que se refieren a la percepción física (*plumoso*, *texturizado*) no son tan frecuentes como cabría esperar en una descripción táctil (169). Incluso los adjetivos utilizados para describir los materiales de la escultura son adjetivos de color (por ejemplo, *amarillo cremoso* para la superficie del mármol), que es el rasgo más visual de una obra de arte. En cuanto a los adverbios, se utilizan para describir acciones de las figuras («agarrando la falda con fuerza por el costado»), en lugar de adverbios que sugieran al visitante cómo tocar la escultura.

Por eso, la motivación del presente estudio fue crear descripciones táctiles y ponerlas en práctica en una serie de encuentros hápticos de la artista con personas ciegas para comprobar la relevancia de la función discriminatoria del tacto y el papel que desempeña la función afectiva del tacto en la práctica (García Vizcaíno 2024c). A partir de esos encuentros, se enriquecieron las descripciones táctiles que la autora ya había preparado teniendo en cuenta las estrategias utilizadas por los participantes ciegos y el proveedor de accesibilidad. Esta es precisamente la contribución única del presente trabajo al campo de la accesibilidad en las bellas artes: el hecho de que las descripciones de las esculturas no se hayan basado en el aspecto visual de la obra de arte, sino en las propiedades de los materiales, la técnica empleada y en las exploraciones táctiles de la obra de arte realizadas por personas videntes y no videntes.

3 Metodología

3.1 Marco teórico

El presente estudio se enmarca dentro de la corriente llamada *access intimacy* que Mia Mingus (2011) defiende. Esta activista del movimiento conocido en EE.UU. como *Disability Justice* define esta noción de la siguiente forma:

Access intimacy is that elusive, hard to describe feeling when someone else ‘gets’ your access needs [...] In my life, access intimacy is something that has been hard won, organic or at times even felt magical. It has felt like an unspoken, instinctual language

between different people, like an entirely unique way of being able to communicate and connect.⁵

Como se verá más adelante, este tipo de accesibilidad está presente en dos elementos del estudio. En primer lugar, se palpa ese tipo de accesibilidad en las descripciones táctiles que la artista prepara para las exploraciones subsiguientes y donde comparte con su audiencia sentimientos, emociones y detalles del proceso de cada pieza, que son conocidos solamente por ella. Y, en segundo, lugar, también se siente en la dinámica de las exploraciones mismas donde se crea un espacio seguro donde la artista y los participantes se sintieron libres de tocar, preguntar, discrepar y, lo más importante, disfrutar de la escultura más plenamente. Este tipo de accesibilidad dista mucho de otras prácticas accesibles donde, por ejemplo, se ofrecen imágenes táctiles de una obra de arte (*forced access* o ‘accesibilidad forzada’) o réplicas táctiles de esculturas originales (*fake access* o ‘accesibilidad falsa’) o incluso se permite solo una accesibilidad apresurada y casi prohibida (*unauthorized access* o ‘accesibilidad no autorizada’). Esas formas de accesibilidad serían supervivencia, pero no verdadera conexión humana (Romero Fresco 2024; Romero Fresco, García Vizcaíno, Fryer, forthcoming).

3.2 Corpus de estudio

El 21 de septiembre de 2023 asistí a la inauguración de la exposición *Lo que oculta la piedra* de la artista Lucia Beijlsmit en la galería de arte Cambio de sentido, ubicada en la Fundación ONCE de Madrid. Lucia Beijlsmit es una escultora holandesa afincada en Extremadura (España). Tiene una discapacidad auditiva y utiliza rocas (mármol, diabasa, granito, alabastro) para crear esculturas, algunas de las cuales emiten sonido.⁶ Cuando se le pregunta por la motivación para agregar sonido a sus piezas, nos comenta que disfruta dando a las ‘cosas’ una función diferente a la original o prevista. Casi nadie ha oído el sonido de una piedra y en raras ocasiones las esculturas de mármol cuelgan de una pared fingiendo ser un broche o el collar de un gigante, o incluso su desayuno (su pieza de croissant). Se supone

⁵ ‘La intimidad de la accesibilidad se puede definir como esa sensación difícil de describir que tiene lugar cuando alguien más ‘capta’ tus necesidades de accesibilidad [...] En mi vida, la intimidad de la accesibilidad es algo que me ha costado mucho conseguir, algo orgánico o, a veces, incluso mágico. Se ha sentido como un lenguaje tácito e intuitivo entre diferentes personas, como una forma completamente única de poder comunicarse y conectarse’.

⁶ <https://www.luciabeijlsmit.com/>.

que las esculturas de mármol deben estar sobre un pedestal para que la gente las contemple con la vista y no las toque.

Precisamente el título de su exposición (*Lo que oculta la piedra*) revela un aspecto de la escultura en piedra que el público no está acostumbrado a experimentar: el interior. En esas 17 esculturas hechas de mármol, alabastro, granito, diabasa, caliza y arenisca que componen la exposición, Lucia nos enseña lo que hay en el interior de las rocas: colores, texturas, cristales, brillos y fósiles inesperados. Nos sorprende al mostrarnos cómo una piedra que aparentemente es opaca y estática esconde vetas de colores impresionantes, llamativos tonos de negro brillante, sonidos e incluso movimiento, lo que convierte su obra de arte en un auténtico espectáculo que atrae por igual a los ojos, a los oídos y a nuestras manos. Como en la vida, las cosas más bellas no se ven a primera vista porque residen en lo que no se ve. Para el presente estudio, elegimos cinco esculturas, cada una hecha de diferentes rocas: arenisca, diabasa, granito y mármol. Por razones de espacio, en este artículo comentaremos los resultados de un par de esas obras: la pieza sonora *Arpa* de 16 kg que se asemeja a un arpa [fig. 1] y la intrigante *Equilibrio*, obra de arte de diabasa de 65 kg sostenida por muelles que solían ser los amortiguadores de un vehículo todoterreno soldados en un disco de un depósito de chatarra. Con un ligero golpe, se mueve como un péndulo [fig. 2]. La razón de elegir estas piezas responde al hecho de que estas dos piezas proporcionan una experiencia sensorial adicional a la táctil: la auditiva en *Arpa* y la propioceptiva en *Equilibrio*.

Después de esa inauguración, Lucia y yo tuvimos la oportunidad de intercambiar información sobre nuestro trabajo y, después de una conversación fascinante sobre ceguera, tacto y escultura, decidimos organizar encuentros táctiles con sus esculturas en enero de 2024. Yo ya había dirigido exploraciones táctiles con invidentes en el museo que la Organización Nacional de Ciegos Españoles tiene en Madrid: el Museo Tiflológico de la ONCE⁷ y tenía cierta experiencia en estudios de ese tipo. Sin embargo, para esta investigación en particular, dos componentes serían distintos. En primer lugar, las descripciones que la artista había preparado para esta exposición, aunque contenían alguna información sobre la técnica utilizada y sobre aspectos personales del proceso de concepción y creación de la obra, eran descripciones eminentemente visuales. Ya que teníamos la posibilidad de contar con la autora de las piezas, ¿por qué no aprovecharla para compartir con la audiencia información y percepciones sensoriales solo conocidas por ella e incluir esos detalles en la AD? Así pues, animé a Lucia a que modificara un poco las audiodescripciones que había hecho en 2023 para que, aparte de esos aspectos visuales, sus

⁷ <https://museo.once.es/>.

descripciones aludieran a otros sentidos, principalmente el del tacto, pero también el oído o el olfato. A ella le fascinó la idea y el resultado son las descripciones táctiles que se presentan a continuación en la sección 4.

3.3 **Participantes**

En cuanto a los participantes del estudio, debido a que este trabajo defiende la idea de que el tacto es una fuente de conocimiento independiente de la vista, decidimos ofrecer estas exploraciones táctiles de la obra de Lucia a personas videntes e invidentes.⁸ Así pues, dado que los participantes de mis exploraciones previas habían disfrutado tanto de la experiencia (García Vizcaíno, forthcoming), les invité a participar en este estudio, esta vez con la opción de ir acompañados de una persona vidente. Diez invitados aceptaron la invitación: cinco invidentes y cinco videntes. En algunos casos, exploraron juntos (padre e hija, esposa con esposo, una amiga con otra), y a veces lo hicieron individualmente. Los participantes tenían programadas citas individuales de una hora y 30 minutos para cada persona o grupo. Queríamos asegurarnos de que tuvieran tiempo suficiente para explorar las piezas a su propio ritmo, interactuar con la artista y disfrutar del arte sin prisas. Como d'Evie y Kleege (2018) apuntan, cuando se permite tocar a los visitantes de un museo:

there is only time for a brief stroke or pat of a work, and the cursory exploration tends to focus on recognizing the objects depicted rather than on their individual haptic features.⁹

3.4 **Protocolo de actuación**

El protocolo que seguimos en cada exploración fue el siguiente. Al llegar a la galería de arte, los participantes eran recibidos por la artista y por mí. Lucia presentaba cada pieza leyendo una descripción y los invitados comenzaban la exploración táctil a su propio ritmo haciendo comentarios, compartiendo sus conocimientos y, a veces, también experiencias personales. Mientras los participantes tocaban la obra de arte, ella ofrecía información sobre el proceso detrás

8 El protocolo del presente estudio fue aprobado por la comisión ética de revisión de investigación (Institutional Review Board, IRB) de la universidad de Montclair State University: IRB-FY22-23-2773.

9 'Sólo hay tiempo para tocar brevemente o muy por encima la pieza, y esa exploración tan superficial tiende a centrarse en el reconocimiento de los objetos representados más que en sus características hapticas'.

de cada pieza y respondía a las preguntas de los visitantes. Yo iba grabando en vídeo las exploraciones (los participantes habían firmado previamente consentimientos informados) para analizar más tarde tanto los comentarios verbales como las estrategias táctiles. Además, iba ofreciendo sugerencias sobre dónde, por qué y cómo tocar sus esculturas para disfrutarlas al máximo.

Esta dinámica invitó al diálogo, interacción, acuerdos y desacuerdos, y respalda una noción de accesibilidad muy ligada a la de la intimidad, anteriormente mencionada: el concepto de accesibilidad como conversación (Romero Fresco, Dangerfield 2022). Una prueba más de ello es el *feedback* de los participantes acerca de cómo mejorar la accesibilidad de algunas piezas. Esas recomendaciones fueron muy bien acogidas por la autora que recogió esas impresiones para enriquecer más tarde esas descripciones y otras futuras exploraciones táctiles. A continuación, se presentan dichas descripciones junto con los comentarios que suscitaron la práctica háptica que siguió a ellas.

4 De la audiodescripción a la descripción táctil

4.1 Descripciones de la pieza sonora *Arpa*

La principal diferencia entre la AD que la artista escribió en 2023 y la descripción táctil que elaboró en 2024 [tab. 1] radica en que en la primera aporta muchos detalles visuales de los colores de la roca. En la descripción de 2024 se ha reducido mucho la información visual y, a cambio, se han incorporado aspectos muy concretos del material, del proceso y la alusión a otros sentidos como el olfato. En cuanto al material, la artista explica las propiedades de la diabasa: su dureza y su densidad. Lo interesante de esto es que lo hace desde una perspectiva muy personal y pedagógica dando ejemplos y anécdotas que ayudan a entender lo dura que es esta piedra y la alta densidad que tiene.

Otro aspecto diferenciador en esta nueva descripción es el énfasis en el proceso y las emociones que ese proceso provoca en la autora. Por ejemplo, explica que cuando está puliendo la diabasa para esta pieza, el tacto es «sedoso», el color es negro brillante «como un espejo» y que al trabajarla «huele a hierro» (Beijlsmit, comunicación personal). Estos símiles y comparaciones ayudan a entender mejor ese trabajo y a valorar todo el esfuerzo y horas que la artista tiene que dedicar para obtener ese resultado. Ella misma explica por qué si es tan trabajoso el proceso decide hacerlo:

por la sorpresa de sacar una escultura bonita de una piedra insignificante, que puede haber dado vueltas por la superficie terrestre durante 400.000.000 de años, y se ha encontrado en el campo sin más. El cansancio se compensa con la satisfacción.

De nuevo, una forma de hacer accesible no solo la obra artística en sí, sino todo el desarrollo personal y laboral que existe detrás de esa pieza.



Figura 1 Lucia Beijlsmit, *Arpa*. 2010. Diabasa, 24 × 35 × 16 cm.
Salorino (Cáceres, España). Cortesía de la artista

Tabla 1 Descripción auditiva de 2023 de la pieza *Arpa* comparada con la descripción táctil de 2024

Audiodescripción (2023)

La diabasa, por su naturaleza, es una roca de gran dureza. En las proximidades de Salorino (Cáceres), se extiende una veta de diabasa en forma de rocas sueltas. Esta roca presenta una variedad de colores, desde tonalidades verdosas y grises hasta un profundo negro. En su estado natural, su exterior muestra un matiz marrón, mientras que su interior revela una tonalidad grisácea. Sin embargo, al ser pulida, adquiere un hermoso color negro. Destaca en esta piedra su capacidad de producir sonido. Al tocar cuidadosamente los cortes con un palito, emite un sonido delicado y peculiar. Dichos cortes han sido realizados por mi amigo cantero Alonso Gómez, utilizando un disco de diámetro considerable. Porque cuento con una radial con disco de menor diámetro, no logro realizar los cortes apropiadamente, y por otro lado, temo utilizar una radial más pesada con un disco de diámetro mucho mayor. La piedra, por su naturaleza, es un material rígido y nada flexible. Me emociona la posibilidad de extraer sonidos de ella, es un aspecto que me resulta fascinante y cautivador.

Descripción táctil (2024)

La diabasa es una roca de gran dureza. Tocándola con los dedos no se puede distinguir su dureza. Pero los albañiles de mi pueblo me dicen que cuando tienen que taladrar en una pared y encuentran un trozo de diabasa, se mueven medio metro hasta encontrar pizarra. Otra característica interesante de la diabasa es su densidad. Tiene una densidad muy alta. Si comparamos una diabasa de un kilo con un kilo de azúcar, la diabasa no tendrá ni la mitad del volumen del paquete de azúcar. La densidad también se traduce en el polvo. El polvo del mármol parece granos de azúcar. Sin embargo, el polvo de la diabasa es tan fino como la harina y, al ser pulida, adquiere un tacto sedoso y un hermoso color negro, brillante como un espejo. Por ser negro se calienta mucho en el sol. Cuando lo estoy trabajando huele a hierro. En general se tarda tres veces más en producir una escultura de diabasa que una de mármol. Y entonces, ¿por qué prefiero la diabasa si es tan trabajosa y se tarda más? Pues por la belleza del resultado final, por la sorpresa de sacar una escultura bonita de una piedra insignificante, que puede haber dado vueltas por la superficie terrestre durante 400.000.000 de años, y se ha encontrado en el campo sin más. El cansancio se compensa con la satisfacción. Destaca en esta piedra su capacidad de producir sonido. Al tocar cuidadosamente los cortes con un palito, emite un sonido delicado y peculiar. Dichos cortes han sido realizados por mi amigo cantero Alonso Gómez, utilizando un disco de diámetro de 25 o 30 centímetros. Y yo utilizo una radial con disco de 125 milímetros de diámetro, así que no puedo realizar cortes tan profundos, y no me atrevo a trabajar con una radial más grande y más pesada. La piedra es un material rígido y nada flexible. Me emociona la posibilidad de extraer sonidos de ella, y cuanto más dura es la roca, más claro es el sonido que emite. Es un aspecto que me resulta fascinante y cautivador.

Por último, en su descripción táctil, Lucia narra cómo hizo los cortes con la ayuda de su amigo cantero ya que ella «no se atreve a trabajar con una radial tan grande y pesada». En esta confesión, explica datos específicos del instrumento y de la técnica que ayudan a entender el proceso, pero, además, está mostrando su vulnerabilidad compartiendo sus temores. Además de eso, también

compartió sus satisfacciones como su fascinación por la posibilidad de extraer un sonido delicado de una roca tan dura (la diabasa) acariciando cuidadosamente los cortes del interior: «cuanto más dura es la roca, más claro es el sonido que emite». La capacidad de una piedra para producir sonido es un aspecto que le parece emocionante y cautivador, y también a los participantes, a tenor de sus comentarios y reacciones. Así pues, este intercambio honesto de emociones y sensaciones constituye un buen ejemplo de intimidad en la accesibilidad.

Otra manifestación de este tipo de accesibilidad íntima y personal fue el diálogo, que siguió a la lectura de la descripción de esta pieza, entre los participantes y la artista durante la exploración táctil. Ese diálogo dio lugar a observaciones y recomendaciones de los participantes a Lucia para posibles adiciones a la descripción que sin duda sirven para enriquecer el acceso a la obra artística por parte de todos: videntes e invidentes. A continuación, presento un par de ejemplos de este aspecto colaborativo de la accesibilidad.

En primer lugar, al tocar la sección negra y brillante de la pieza de diabasa *Arpa*, que Lucia explicó le llevó tres semanas pulir, todos los participantes preguntaron asombrados cómo podía conseguir una superficie tan lisa a partir de una roca tan dura. La artista explicó que primero utiliza un disco de corte de diamante de diámetro 125 mm, luego un disco de desbaste de diamante y más tarde otro disco rígido de grano de carborundo 40. Luego utiliza papel de lija sobre una placa de goma flexible con velcro de grano 60 y aumenta gradualmente el grano a medida que avanza: 80, 120, 180, 220, 300, 400, 600, 800 y 1.200. Y aclaró:

Si te saltas un grano, puedes acabar con pequeñas líneas de arañazos que se ven a través del esmalte, por lo que debes hacer todos los pasos, lo que requiere tiempo y fuerza física.

Esta sección pulida extra suave de *Arpa* está casi oculta y no se puede sentir a menos que te agaches y la toques. Como no se ve, pasó desapercibida para la mayoría de los participantes videntes. Una chica vidente nos contó que solo porque vio a su madre (su acompañante invidente) casi de rodillas tocando algo con una expresión de alegría en el rostro, se dio cuenta de que se había perdido algo importante. Entonces se agachó y tocó. Quedó impresionada y contenta de haber podido sentir la mejor parte de la pieza. Este es un ejemplo claro de la función estética y afectiva del tacto, que pasó desapercibida a la vista. De nuevo, queda patente la importancia del título de la exposición, *Lo que oculta la piedra*, es decir, lo más interesante es lo que no se ve.

Otro caso de enriquecimiento del disfrute artístico de la obra y, por ende, de su accesibilidad, fue la recomendación de una participante

invidente que sugirió que debería haber varios palillos hechos de diferentes materiales (metal, hierro, plástico) para comparar los diferentes sonidos emitidos por diferentes fuentes. En esa misma línea, otra persona sugirió que habría colocado diferentes palillos de varias longitudes colgando de una estructura de madera en la parte superior de la pieza de arpa para que uno pudiera moverla y los palillos produjeran diferentes sonidos. Y, en otras ocasiones, los participantes ciegos proporcionaron información relacionada con la pieza que la propia artista desconocía, fomentando la curiosidad y el pensamiento crítico en el grupo. Por ejemplo, al tocar la escultura sonora *Arpa* y escuchar el sonido que emitía, Virginia señaló que sonaba como una *txalaparta*, que es un instrumento vasco. Compartió que es del País Vasco y que está acostumbrada a ese sonido y nos explicó cómo lo toca. Lucia estaba realmente intrigada en ese momento y dijo que lo investigaría más a fondo. Sin embargo, sobre ese mismo sonido, otro participante ciego dijo que sonaba más como un xilófono. Lucia estuvo de acuerdo y admitió que ‘xilófono’ sería un nombre mejor para esa pieza que ‘arpa’. Este es un caso en el que la artista vidente se centra en la forma, mientras que el visitante ciego se centra en el sonido.

4.2 Descripciones de la pieza *Equilibrio*

La incorporación que se encuentra en la descripción táctil y está ausente en la descripción auditiva es la recomendación de la artista de tocar y sentir la pieza de una forma específica: colocar una mano en la parte frontal al mismo tiempo que se coloca la otra mano en el revés de la escultura [tab. 2]. De esta forma, se sienten a la vez dos superficies distintas: la pulida (delante) y la rugosa (detrás). Además, también se sienten distintas temperaturas al tocar con una mano lo pulido (más frío) y con la otra lo rugoso (más cálido). Con respecto a la parte pulida, Lucia explica que picó y extrajo diabasa de la parte delantera hasta dejar una concavidad que más tarde puliría completamente hasta sacarle a la roca ese espectacular negro brillante, ese color escondido que nadie imaginaría que está en el interior y nos dice:

Yo no puedo mejorar la naturaleza, pero quiero añadir algo valioso quitando algo. Ojalá que haya conseguido añadir alma quitando lo menos posible para mantener su aspecto.

Y luego prosiguió contándonos que pulió toda la superficie delantera, a excepción de algunos cortes de la radial que dejó intencionadamente porque le pareció ‘soso’ dejar todo igual. De nuevo, ese compartir su motivación y el proceso detrás del producto hace que los participantes se acerquen más a la obra desde un punto de vista conceptual y emocional.

Tabla 2 Descripción auditiva de 2023 de la pieza *Equilibrio* comparada con la descripción táctil de 2024

Audiodescripción (2023)

El cuidado del medioambiente y la preservación de la naturaleza son aspectos de suma importancia en mi vida. En mis obras, empleo el hierro reciclado como una forma de contribuir a la sostenibilidad. En esta ocasión, he reutilizado un disco de arado desgastado. Asimismo, el muelle utilizado proviene de un desguace, siendo en su pasado un amortiguador de un vehículo todo terreno. Resulta curioso y hasta gracioso observar cómo, con un ligero golpe, una piedra de considerable peso, de alrededor de 65 kg, se desplaza levemente. Es un recordatorio de la capacidad que poseen los elementos naturales para sorprendernos con su respuesta ante pequeñas fuerzas externas.

Descripción táctil (2024)

En el año 2015 participé en una exposición organizada por Medicus Mundi, con el tema ‘Equilibrio, Sida en África’. Después seguí pensando en este tema y he hecho varias esculturas que se refieren al equilibrio. Si tocas esta pieza con las dos manos a la vez sentirás la diferencia entre el frente pulido y el revés natural. También en el frente mismo hay diferencias. Me pareció soso pulirlo todo igual. La parte inferior la he pulido gradualmente menos y he dejado unos cortes de la radial. En el revés han crecido líquenes amarillos y blancos. Al tacto son más suaves que la piedra y puedes sentir la forma del liquen que se extiende desde el centro del propio liquen en forma redonda hacia afuera con los bordes muchas veces fruncidos, en relieve. El cuidado del medioambiente y la preservación de la naturaleza son aspectos de suma importancia en mi vida. En mis obras, empleo el hierro reciclado como una forma de contribuir a la sostenibilidad. En esta ocasión, he reutilizado un disco de arado desgastado como base. Asimismo, el muelle de la pieza proviene de un desguace de coches ya que era un amortiguador de un vehículo todo terreno. Resulta curioso y hasta gracioso observar cómo, con un ligero golpe, una piedra de alrededor de 65 kg, se mueve levemente. Te invito a probarlo. Es un recordatorio de la capacidad que poseen los elementos naturales para sorprendernos con su respuesta ante pequeñas fuerzas externas. Además de lo dicho anteriormente sobre la diábase, el hecho de encontrar esta roca en el campo alrededor de Salorino, en medio de la pizarra, hace que me resulte más atractiva y más gratificante el poder sacarle una pieza bella.

Por otra parte, en referencia a la parte trasera, naturalmente rugosa y sin intervención humana, la artista se detiene para enseñarnos cómo han crecido líquenes amarillos y blancos. Nos ofrece en su descripción de 2024 una precisa explicación de cómo se sienten al tacto dichos líquenes:

Al tacto son más suaves que la piedra y puedes sentir la forma del liquen que se extiende desde el centro del propio liquen en forma redonda hacia afuera con los bordes muchas veces fruncidos, en relieve.

Todos los participantes pasan a tocar esos líquenes y se entabla una conversación de cómo crecen en ese ambiente sin contaminación y uno de los participantes invidentes aporta un dato que ninguno

sabíamos: que los líquenes crecen al norte y deduce que esta pieza seguramente estará situada al norte (y Lucia lo confirma) ya que los líquenes y el musgo necesitan humedad para crecer y en el sur da el sol, por eso no hay líquenes ahí. Este es otro ejemplo de accesibilidad colaborativa donde todos aprenden de todos. Un último detalle relacionado con la exploración táctil de los líquenes fue el momento cuando una de las participantes ciegas no sabía dónde estaban y estaba palpando por detrás de la escultura sin llegar a alcanzarlos. Entonces Lucia le pidió permiso para tomarle la mano y guiarla al sitio donde estaban. Este es un ejemplo de accesibilidad no forzada, muy habitual en encuentros entre personas sin discapacidad que agarran la silla de ruedas de alguien para llevarla a un sitio o agarran el brazo de una persona ciega sin su permiso (Mingus 2017).

Sobre ese contraste entre lo pulido y lo agreste, uno de los participantes ciegos que es escultor, César Delgado, nos comparte que el elemento sorpresivo en el disfrute artístico es fundamental en la función estética de la escultura y eso solo se puede apreciar por medio del tacto (comunicación personal):

Este elemento sorpresivo ocurre cuando estás tocando y tus manos van deslizándose poco a poco hasta descubrir algo que no te esperas. Estabas en lo abrupto, rugoso y de repente te encuentras con algo que no te esperabas: lo suave, lo cálido, lo femenino. Dos elementos antagónicos. Ahí cambia la conversación. Cuando pones una mano tocando lo rugoso y la otra lo pulido no hay un discurso progresivo. Hay una explosión de sensaciones hápticas.

César pone la analogía de leer un poema en contraposición a ver una fotografía o una pintura. En la poesía o en un relato puede ocurrir ese elemento sorpresivo también, pero no en un cuadro ya que la vista es inmediata y va apreciar la obra de golpe. Sin embargo, el tacto es gradual, más lento y se presta a unas sensaciones estéticas inesperadas que redundan en un placer artístico en la escultura que no puede experimentarse en pintura o en una obra de arte plana, sin volumen. Es por esta razón que explorar una pieza escultórica con el sentido del tacto es fundamental ya que es precisamente la tridimensionalidad de la pieza la diferencia esencial con la pintura. En este sentido, el tacto es un sentido más cercano, activo y directo que la vista o el oído. Cuando escuchas una AD, ya te dicen todo, tú no descubres nada: están mediando y te dicen lo que otros han visto. En contraste, en una exploración táctil eres tú el que directamente descubre, analiza y siente. En esa línea, Constance Classen afirma:

Visitors not only touch objects in museums in order to verify their true nature, however they touch them because they want to experience them intimately. Sight requires distance in order

to function properly, detaching the observer from the observed. Touch, by contrast, annihilates distance and physically unites the toucher and the touched. (Classen 2005, 276)¹⁰

Otro aspecto fascinante de la descripción táctil está en la invitación de la artista a empujar ligeramente la pieza para notar cómo una pieza de 65 kg se mueve, no solo de un lado a otro, sino también hacia adelante. Al principio los participantes no se atrevían a empujar la obra por miedo a tirarla al suelo o volcarla, pero Lucia les aseguró que no se caería. Explicó que su amigo cantero le ha enseñado a calcular el peso para que siempre vaya al medio y encuentre su equilibrio (de ahí su nombre) cuando la mueves y balanceas. También nos aclara que el pie y la pieza principal son una sola pieza, no son dos distintas y que tuvo que colocar un muelle de un amortiguador de un todoterreno que encontró en un desguace de coches alrededor del pie para facilitar el movimiento y que sostuviera el peso de la escultura. Todo esto de nuevo nos demuestra cómo el tacto se convierte en herramienta para profundizar en el conocimiento de la técnica y de la pieza y llegar a una apreciación más completa y plena de la obra de arte a nivel cognitivo y afectivo.

Finalmente, con respecto a las observaciones de los participantes después de escuchar la descripción táctil y durante la exploración háptica, un fisioterapeuta ciego preguntó a Lucia cómo había conseguido una curva tan perfecta en la parte alta de *Equilibrio* y ella le ofreció una explicación detallada sobre tres de sus diferentes discos radiales, las diferencias entre cada uno de ellos y los numerosos pasos necesarios para pulirlos. Sin embargo, él no se estaba refiriendo a la superficie plana. No estaba impresionado observando lo suave que era la curva, sino que estaba sorprendido de lo preciso que había sido el ángulo de las dos curvas que se fusionaban, talladas exactamente como las articulaciones en silla de montar que se encuentran en la anatomía humana:

Esta curva es perfecta y también lo es esta otra curva sobre la primera. En anatomía, esto se llama 'articulaciones en silla de montar' porque donde la silla tiene convexidad, el jinete tiene concavidad. No me sorprende el tacto suave. Sé que si lo pulimos una y otra vez con un grano muy fino, conseguiremos ese efecto, pero lo que me llama la atención es lograr esta perfección en las curvas.

10 ‘Los visitantes no solo tocan los objetos en los museos para verificar su verdadera naturaleza, sino que los tocan porque quieren experimentarlos íntimamente. La vista requiere distancia para funcionar correctamente, separando al observador de lo observado. El tacto, por el contrario, aniquila la distancia y une físicamente al que toca y al que es tocado’.



Figura 2
Lucia Beijlsmit, *Equilibrio*. 2013.
Diabasa, hierro, 100 × 25 × 25 cm.
Salorino (Cáceres, España).
Cortesía de la artista

Este aporte de los participantes, no solo de sus puntos de vista personales, sino de su experiencia profesional que eran relevantes para apreciar la obra de arte enriqueció enormemente el encuentro artístico. En una conferencia sobre la dicotomía de la subjetividad frente a la objetividad en la AD, Georgina Kleege (2022b) afirmó:

Who are you and what are you bringing to the audio description?
Maybe you are an artist, a writer, an architect. What does your knowledge bring?¹¹

Para el oyente, ese conocimiento puede ser interesante y, sin duda, también hay un componente de empoderamiento en aportar quién eres para el disfrute colectivo del grupo. En el presente estudio hubo múltiples ejemplos de este aspecto.

11 ‘¿Quién eres y qué aportas a la audiodescripción? Tal vez seas un artista, un escritor, un arquitecto. ¿Qué aporta tu conocimiento?’.

5 Conclusión

Este estudio ha demostrado cómo el tacto puede transformar la accesibilidad de ser un mero servicio prestado generalmente de forma unidireccional desde el proveedor de accesibilidad a la persona vidente a una forma más personal de acceso ‘compartido’ (García Vizcaíno, forthcoming) que es multidireccional y, por lo tanto, más significativo. Esto crea una atmósfera positiva que conduce a la confianza, la creatividad y la diversión donde se explora la escultura de una manera diferente. Por eso, se ha enmarcado a este tipo de accesibilidad dentro del concepto de *access intimacy* o ‘intimidad en la accesibilidad’ defendido por Mia Mingus (2011) que se trataba en la sección 3.1.

Dentro de esta corriente de entender la accesibilidad como experiencia emocional, las descripciones táctiles representan una herramienta ideal para la apreciación artística y enfatiza la función del tacto como fuente de conocimiento fundamental en escultura para el entendimiento no solo de la obra como resultado (tacto pasivo), sino como medio de entender el proceso artístico (tacto activo). Las descripciones táctiles contribuyen a que los visitantes con baja visión y ceguera no solo comprendan la escultura a nivel cognitivo, sino que también la disfruten a nivel afectivo y estético. Además, dado que estas descripciones se crearían a partir de un encuentro haptico y no de una contemplación visual, este recurso puede ser un vehículo para concienciar sobre el importante papel que desempeña el sentido del tacto como fuente independiente de conocimiento, generador de preguntas y de pensamiento crítico. Esto serviría para resaltar la función del tacto como algo completamente independiente de otros sentidos, desterrando la idea errónea de que el tacto es un sustituto de la vista.

En consecuencia, de la misma manera que se ha estudiado el perfil del audiodescriptor y se ha propuesto una formación específica para él (Luque Colmenero, Soler Gallego 2019), el perfil del descriptor táctil debería ser algo que las instituciones artísticas y los proveedores de accesibilidad plenamente comprometidos con ofrecer un tipo de accesibilidad significativa y una verdadera inclusión deberían considerar seriamente. Los descriptores táctiles serían personas que han explorado previamente la escultura y han verbalizado la percepción haptica y los sentimientos y emociones provocados por esa experiencia táctil. Dado que es probable que a las personas ciegas se les permita tocar, tiene sentido que contribuyan en gran medida en este ámbito (Kleege 2018) y sean los descriptores táctiles ideales para los museos de arte, de esta manera el usuario final participaría de pleno derecho en el proceso creativo. Además de los usuarios con ceguera, el facilitador de accesibilidad y el conservador del museo también pueden contribuir ofreciendo consejos sobre cómo tocar y

cómo elaborar esas descripciones. De esta manera, la accesibilidad sería un esfuerzo verdaderamente inclusivo y colaborativo que se construiría entre todas las partes interesadas.

Bibliografía

- Candlin, F. (2006). «The Dubious Inheritance of Touch: Art History and Museum Access». *Journal of Visual Culture*, 5(2), 137-54. <https://doi.org/10.1177/1470412906066906>.
- Candlin, F. (2007). «Don't Touch! Hands off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise». Candlin, F. (ed.), *The Power of Touch: Handling Objects in Museum and Heritage Context*. London: Routledge, 89-106. <https://doi.org/10.4324/9781315417455>.
- Candlin, F. (2010). *Art, Museums, and Touch*. Manchester: Manchester University Press.
- Candlin, F. (2017). «Rehabilitating Unauthorised Touch or Why Museum Visitors Touch the Exhibits». *The Senses and Society*, 12(3), 251-66. <https://doi.org/10.1080/17458927.2017.1367485>.
- Cavazos Quero, L.; Iranzo Bartolomé, J.; Cho, J. (2021). «Accessible Visual Artworks for Blind and Visually Impaired People: Comparing a Multimodal Approach with Tactile Graphics». *Electronics*, 10, 297. <https://doi.org/10.3390/electronics10030297>.
- Classen, C. (2005). «Touch in the Museum». Classen, C. (ed.), *The Book of Touch*. London: Routledge, 275-85.
- Delgado González, C. (1993). *Háptica: un ensayo de creaciones plásticas a través de la percepción táctil*. Madrid: Taller de artes plásticas Háptica.
- d'Evie, F.; Kleege, G. (2018). «The Gravity, the Levity: Let Us Speak of Tactile Encounters». *Disability Studies Quarterly*, 38(3). <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/6483/5090>.
- Fulkerson, M. (2014). *The First Sense: A Philosophical Study of Human Touch*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- García Vizcaíno, M.J. (2024b). «Access for the Blind in the Art Setting: Tactile Paintings as Touching Experiences?». *Museum Management and Curatorship*, 1-15. <https://doi.org/10.1080/09647775.2024.2408243>.
- García Vizcaíno, M.J. (2024c). «Love at First Touch: A Collaborative Approach to Tactile Art Explorations», in «Trans-disciplinarity in Disability, Art, and Design», special issue, *Journal of Arts and Communities*, 15(2), 133-46. https://doi.org/10.1386/jaac_00058_1.
- García Vizcaíno, M.J. (forthcoming). «Accesibilidad táctil 'compartida' en los museos de arte: ¿proporcionar imágenes o vivir experiencias?» *La accesibilidad desde un enfoque traductológico*. Berlin; Bruxelles; Chennai; Lausanne; New York; Oxford: Peter Lang. Forum Translationswissenschaft.
- Kleege, G. (2013). «Some Touching Thoughts and Wishful Thinking». *Disability Studies Quarterly*, 33(3). <https://doi.org/10.18061/dsq.v33i3.3741>.
- Kleege, G. (2018). *More Than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*. New York: Oxford University Press.
- Kleege, G. (2022a). «Touch Tours for All!». *Tate Etc*. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-56-autumn-2022/touch-tours-for-all>.
- Kleege, G. (2022b). «What's It to You? Subjectivity and Audio Description». Lecture delivered at Montclair State University, Montclair, New Jersey, 24 February.

- Luque Colmenero, M.O.; Soler Gallego, S. (2019). «Training Audio Describers for Art Museums». *Linguistica Antverpiensis, New Series: Themes in Translation Studies*, 18, 166-81. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.509>.
- McGlone, F.; Vallbo, Ake B.; Olausson, H.; Loken, L.; Wessberg, J. (2007). «Discriminative Touch and Emotional Touch». *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 61(3), 173-83. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/cjep2007019>.
- McGlone, F.; Wessberg, J.; Olausson, H. (2014). «Discriminative and Affective Touch: Sensing and Feeling». *Neuron*, 82(4), 737-55. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2014.05.001>.
- Mingus, M. (2011). «Access Intimacy: The Missing Link». *Leaving Evidence*. <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>.
- Mingus, M. (2017). «Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice». *Leaving Evidence*. <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>.
- Perego, E. (2024). *Audio Description for the Arts: A Linguistic Perspective*. London: Routledge.
- Romero Fresco, P. (2024). «Access Intimacy in Media Accessibility: The Audio Description of *Where Memory Ends*». *Journal of Audiovisual Translation*, 7(2), 1-24. <https://doi.org/10.47476/jat.v7i2.2024.299>.
- Romero Fresco, P.; Dangerfield, K. (2022). «Accessibility as a Conversation». *Journal of Audiovisual Translation*, 5(2), 15-34. <https://doi.org/10.47476/jat.v5i2.2022.228>.
- Romero Fresco, P.; García Vizcaíno, M.J.; Fryer, L. (forthcoming). «The Reception of Alternative Audio Description: The case of the intimate AD in *Where Memory Ends*». *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*.
- Secchi, L. (2022). «‘Ut Pictura Poesis’: The Rendering of an Aesthetic Artistic Image in Form and Content». Taylor, C.; Perego, E. (eds), *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge, 127-42.
- Soler, S. (2018). «Intermodal Coherence in Audio Descriptive Guided Tours for Art Museums». *Parallèles*, 30(2).
- Soler, S. (2022). «(Re)Imagining the Museum: Communicative and Social Features of Verbal Description in art Museums». *Disability Studies Quarterly*, 42(1).