

AISTHESIS

DESCUBRIR EL ARTE CON TODOS LOS SENTIDOS

REVISTA AUDIO EN LÍNEA

DEL MUSEO TATTILE STATALE OMERO WWW.MUSEOOMERO.IT

NÚMERO 18 - AÑO 7 - DICIEMBRE DE 2021

Museo Tattile Statale Omero

Promueve y difunde estudios e investigaciones sobre la percepción sensorial y la accesibilidad al patrimonio cultural



Sumario

LA IGUALDAD, ESTA DESCONOCIDA	2
de Vito D'Ambrosio - Ex magistrado y miembro del Consejo Superior de la Magistratura Italiana	
LA LENGUA DE SIGNOS ITALIANA (LIS)	6
de Sabina Fontana - Università di Catania, Ragusa, Departamento de Ciencias Humanísticas	
PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA LA ACCESIBILIDAD AL MURALISMO URBANO: DEL LENGUAJE A LAS EMOCIONES	10
de Simonetta Baroni - Experta de Artes Visuales del siglo XXI, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"	
EL PROYECTO DE ARTE CALLEJERO EN LAS PROVINCIAS. NUEVOS ITINERARIOS PARA 8 MUNICIPIOS DEL LACIO	15
de Federica Bertini - Docente Master MANT - Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" y Francesca Colonnelli - Responsable Associazione Cornelia Valmontone	
AISTHESIS DESCUBRIR EL ARTE CON TODOS LOS SENTIDOS	19

La igualdad, esta desconocida

de Vito D'Ambrosio - Ex magistrado y miembro del Consejo Superior de la Magistratura Italiana

El artículo 3 de la Constitución está dedicado a la igualdad, y no es fácil interpretarlo a fondo, más allá de una lectura banal que podría convertirle en el fundamento de un obtuso igualitarismo. El texto afirma que “Todos los ciudadanos tienen la misma dignidad social y son iguales ante la ley, sin distinción de sexo, raza, lengua, religión, opinión política y condiciones personales y sociales. Es tarea de la República eliminar los obstáculos económicos y sociales que, limitando de hecho la libertad y la igualdad de los ciudadanos, impiden el pleno desarrollo de la persona humana y la participación efectiva de todos los trabajadores en la organización política, económica y social del País”. Conviene recordar la enseñanza de Don Milani sobre la injusticia de hacer partes desiguales entre iguales, pero también partes iguales entre desiguales (si, en un comedor escolar, se ofrece la misma ración de sopa a todos los niños, sin tener en cuenta la diversidad de su estado de nutrición, se comete una innegable injusticia, menos flagrante pero quizá más hiriente en el fondo). Este artículo es de gran importancia, tanto desde el punto de vista jurídico-constitucional como desde el psicosintético. En primer lugar, hay que señalar que su primera parte afirma el principio de igualdad en su sentido más amplio, lo que supera incluso una interpretación literal de la norma, en el punto en que parecería limitarse sólo a los ciudadanos. De hecho, la jurisprudencia del Tribunal Constitucional viene sosteniendo desde hace tiempo que el principio de igualdad se aplica también a los no ciudadanos, a los residentes (véanse las amplias citas de la sentencia nº 186 /2020); además, la referencia a la raza, obsoleta desde el punto de vista científico, fue y sigue siendo necesaria tras la promulgación en 1938 de las leyes para la defensa de la raza por parte del régimen fascista (por razones similares, y como obstáculo al riesgo de una repetición de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, de hecho la encontramos tanto en la Declaración Universal de los Derechos Humanos adoptada por las Naciones Unidas en 1948 como en el Convenio Europeo de Derechos Humanos de 1950, así como en la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea, adoptada en 2000 e incorporada en el Tratado de Lisboa de 2007. El primer apartado va seguido de un segundo, que por un lado reconoce la existencia de obstáculos a la igualdad efectiva y por otro compromete

a la República a superarlos. El análisis de este segundo apartado ha ocupado a los intérpretes y a los juristas durante mucho tiempo y, en mi opinión, debe ser bien calibrado; por ello, merece la pena dar cuenta de él, aunque sea brevemente.

El segundo apartado del artículo 3 de la Constitución, en esencia, abarca dos niveles. En un primer nivel, reconoce expresamente que en la República el principio de igualdad, proclamado solemnemente apenas una línea más arriba, no logra ser plenamente efectivo, es decir, confiesa que en Italia no existe (¿todavía?) una igualdad verdadera y general entre los ciudadanos. Tras este primer plano, el artículo va más allá, encomendando a la República la tarea de eliminar los obstáculos que impiden la propia igualdad, y termina reconociendo un papel privilegiado a todos los trabajadores en la organización del país.

Dejando a un lado la pretensión, avanzada sobre todo por los juristas de las primeras décadas de vida de la Constitución, de que este apartado era una especie de Supernorma, que debía condicionar toda la labor de interpretación y aplicación constitucional - tesis rechazada por el Tribunal Constitucional, que no reconoce una graduación de los principios en la Constitución y de la Constitución - queda sin embargo la importancia de la doble declaración, la primera fundamental para la constatación de la distancia entre la teoría y la realidad en materia de igualdad, y la segunda para la imposición, la autoimposición sería más correcto decir, a la República de la TAREA de intervenir para eliminar los obstáculos. Este apartado, con sus implicaciones, rápidamente mencionadas arriba, marca una innegable diferencia con textos similares y contemporáneos de otros Países democráticos de Occidente. Y esto es todo lo que se quería comentar en este artículo, desde el punto de vista legal.

Queda por examinar, sin embargo, y por último, la cuestión de la TAREA. ¿Qué significa confiar, o autoconfiar, la tarea de construir un puente entre la teoría y la realidad? ¿Cómo se puede realizar esta tarea en el ámbito jurídico? ¿A quién se le ha encomendado la tarea, y por quién? Esta serie de preguntas invade y complica el tema, pero las respuestas no me parecen (muy) difíciles.

Desde el principio, queda muy clara la identidad del sujeto al que se dirige la invitación a asumirse la tarea especificada en el artículo. El sujeto, según reza el texto, es la República; pero la República es una identidad totalmente vacía y abstracta, si no la llenamos con todos los sujetos que la componen; entre estos sujetos estamos todos

nosotros, y cada uno de nosotros, porque la República es el conjunto más amplio que se menciona en numerosos pasajes de nuestra Constitución, empezando por su título “Constitución de la República Italiana”. Así que, esencialmente, la tarea ha sido asignada a cada uno de nosotros, y el cumplimiento de esta tarea es exigido por la Constitución y es una importante concretización de nuestro deber como ciudadanos de esta República. En cuanto a los comportamientos concretos, no es necesario dar explicaciones particulares: basta con intervenir cada vez que nos encontremos ante casos de violaciones del principio de igualdad, para pedir, o más bien exigir, la modificación de la situación en un sentido coherente con el precepto constitucional. En cuanto a la cuestión de la legitimidad de quienes nos piden que intervengamos, la respuesta sencilla es que la petición apremiante procede de la voluntad y la implica.

Por último, cabe señalar que la vinculación de las dos partes del artículo puede leerse como un ejemplo concreto de las raíces político-culturales que sustentan la Constitución. El primer apartado, en efecto, encuentra su origen y fundamento en primer lugar en la versión más clásica de las teorías liberales, pero también en varias lecturas de las reflexiones marxistas, y no falta incluso en las versiones más modernas de la doctrina cristiana, especialmente en su versión personalista, nacida de los estudios de algunos filósofos franceses, en particular Maritain y Mounier. Pero el segundo apartado pertenece (casi) exclusivamente y se refiere a las percepciones socio-políticas propias de la doctrina de Marx, y las derivadas de ella.

Estas afirmaciones deben compararse, en las últimas noticias, con la encíclica “Todos los Hermanos” del Papa Francisco. El Papa, llegado del “fin del mundo”, según su propia declaración, está proféticamente intentando encontrar entre los fundamentos de la Iglesia, entendida como una estructura ordenada y jerárquica, las partes del mensaje cristiano que deberían dar razón de la presencia misma de una Iglesia. En su empeño se encuentra cada vez más con la feroz hostilidad de quienes se sienten cómodos con las actuales estructuras eclesiológicas, y vuelven la cabeza y los ojos hacia otro lado cuando la estructura cruje, debido a la podredumbre que socava su solidez. Paradójicamente, se ha dicho, este Papa gusta más a los no creyentes que a los creyentes católicos (o seculares católicos), afirmación que afortunadamente no responde a la verdad, espero, aunque dentro de la Iglesia jerárquica sea mucho menos apreciado que en aquellas realidades eclesiales cercanas al mundo de los menos favorecidos, ampliamente presentes en las dos últimas encíclicas de Francisco, “Laudato si” y precisamente “Todos los Hermanos”,

que, para los creyentes que están con Francisco, son el resultado de una serena y profunda “contextualización” del mensaje de Jesús. A este respecto, quiero recordar el pensamiento del Papa Francisco que leemos en la contraportada de la edición de la Libreria Editrice Vaticana: “¡Ven, Espíritu Santo! Muéstranos tu belleza/ reflejada en todos los pueblos de la tierra,/ para descubrir que todos son importantes,/ que todos son necesarios, que son rostros diferentes/ de una misma humanidad amada por Dios”.

La coincidencia en un punto tan clave entre nuestra (y no sólo nuestra) Constitución y una lectura procedente de la máxima autoridad eclesiástica en el ámbito católico es absolutamente notable, sin querer, con esta afirmación, superar el innegable carácter neutral de nuestra Carta fundamental.

La Lengua de Signos Italiana (LIS)

de Sabina Fontana - Università di Catania, Ragusa, Departamento de Ciencias Humanísticas

El 19 de mayo de 2021, en el ámbito de los trabajos para convertir en ley el así llamado “Decreto Sostegni”, con el artículo 34b la República Italiana reconoce, promueve y protege la lengua de signos italiana (LIS). La importancia de este acontecimiento para la comunidad de la lengua de signos sólo puede entenderse conociendo el pasado.

Durante años, la lengua de signos italiana ni siquiera tenía nombre: la llamaban gestos, gesticulación, mímica, lenguaje mímico. Se pensaba que no tenía reglas y que carecía de la complejidad de las lenguas vocales. Se consideraba que era como los gestos co-verbales que utilizan las personas oyentes, pero en realidad se trata de un sistema lingüístico que utiliza una modalidad visual-gestual, con vínculos lingüísticos y reglas de funcionamiento diferentes y tiene, por tanto, una estructura distinta a la del italiano. Se pensaba que existía una única lengua de signos internacional, pero en realidad cada lengua de signos es diferente porque está ligada a las necesidades de codificación de su propia comunidad y, aunque sea icónica, la elección del signo es siempre arbitraria, es decir, libre y ligada a modelos culturales. Se creía que lo utilizaban las personas sordas que no habían aprendido a hablar, pero en realidad lo usan las personas sordas bilingües que utilizan la LIS como lengua natural (porque utiliza un canal de comunicación íntegro) y también, cuando la situación lo requiere, lengua vocal. Las lenguas de signos son lenguas naturales para las personas sordas porque utilizan un canal de comunicación integral y permiten desarrollar todas las potencialidades expresivas y comunicativas de una lengua. Las lenguas de signos no son solo una herramienta de comunicación para las personas sordas, sino también una dimensión de pertenencia. Por este motivo, muchas personas prefieren que se les llame sordos y rechazan la etiqueta de “no oyente”, que define a una persona por lo que no es (lo mismo sería definir a un oyente como “no sordo”), o “discapacitado auditivo”, porque indica a una persona en función de lo que no posee.

¿De qué está hecha una lengua de signos?

No solo de manos que se estructuran en un lugar específico (en contacto con el cuerpo o en el espacio delante del signante) según una forma, un movimiento y una orientación determinados, sino también de cuerpo y de posturas, de miradas, de movimientos de la cabeza y de la boca. Así, los enunciados sólo pueden ser multimodales y multilineales, ya que en ellos intervienen varios articuladores (manuales y corporales) que pueden transmitir simultáneamente significados.

Para entender el funcionamiento de la LIS es necesario partir de sus peculiaridades, es decir, de cómo se organiza la materia gestual para significar de forma convencional, sistemática, arbitraria e icónica.

Los signos de la LIS se basan en diferentes estrategias que implican al sistema sensoriomotor y que explotan las innumerables tareas que se realizan diariamente con las manos, como la expresión de conceptos deícticos, la enumeración, la manipulación y la representación de objetos. Dado que las manos se convierten también en componentes de una lengua, es inevitable que exista una continuidad entre praxis, gestos y signos que está en el origen de fenómenos icónicos, reconocibles desde el nivel sublexical. La mano puede indicar todas las superficies planas que pueden caracterizar a una determinada entidad como una mesa, un edificio, etc. El dedo índice puede utilizarse para referirse a objetos pequeños y largos: si se articula delante de la boca puede indicar CEPILLO, reproduciendo el movimiento típico, si se articula a dos manos significa ENCONTRAR, etc. En otras palabras, el papel de las manos en la vida cotidiana influye inevitablemente en la creación de los signos.

El signo en la LIS se compone de unidades manuales y corporales. Se ha visto que cada signo puede estar formado por unidades mínimas llamadas parámetros (análogas a los sonidos que componen las palabras) que no pueden descomponerse más, pero que no carecen de significado, a diferencia de lo que ocurre en las lenguas vocales. Las manos asumen diferentes configuraciones, en determinados lugares del espacio y con determinados movimientos y orientaciones. Los parámetros están sujetos a vínculos articulatorios y perceptivos: por ejemplo, el parámetro del lugar no va más allá de la pelvis o de la cabeza por razones de facilidad de ejecución y percepción. Además, la ejecución de los signos puede tener lugar en contacto con el cuerpo o en el espacio neutro, es decir, en el espacio que está delante del signante.

Las unidades corporales consisten en la expresión facial, la postura, la dirección de la mirada y los componentes orales-labiales, y desempeñan un papel complejo que va desde el léxico hasta la morfosintaxis. Por ejemplo, pueden transmitir simultáneamente información de carácter semántico en relación con los signos que expresan estados emocionales (felicidad, tristeza, enfado, etc.), pueden expresar las posiciones del signante hacia lo que se expresa o, por último, pueden marcar diversas funciones complejas a nivel pronominal o morfosintáctico en general.

La expresión de la información morfológica, como el plural, se produce a través de la modificación del signo o a través de algunas unidades que transmiten información compleja, como la disposición en el espacio, la forma o la textura. Los verbos pueden ser modificados por el aspecto, es decir, por la manera en que se realiza una determinada acción (rápidamente, lentamente, etc.). En la lengua de signos italiana, por tanto, la información se organiza de forma secuencial y simultánea.

En general, el orden de los elementos en un enunciado está subordinado al significado del verbo, al contexto del enunciado y, por tanto, al uso del espacio en un sentido gramatical en el que la dirección indica la relación entre sujeto y complemento (yo te regalo a ti) o en sentido topográfico (aparca el coche en la plaza).

Decir y mostrar: la mirada marca la diferencia

La comunicación en las lenguas de signos se estructura en torno a dos coordenadas esenciales: decir y mostrar. Además de “decir”, las lenguas de signos pueden “mostrar” un objeto o un acontecimiento, utilizando una determinada representación icónica. Por ejemplo, la mano con la configuración 5, si se coloca al lado de la otra mano con configuración idéntica, puede mostrar cómo una fila de personas se mueve en sincronía, marchando o caminando. La frontera entre “mostrar” y “decir” está marcada por la dirección de la mirada del signante: si se dirige al interlocutor está en la modalidad “decir”, si cambia a la modalidad “mostrar”, la mirada se desplaza a un punto indefinido del espacio. La iconicidad es una modalidad de significación vinculada, por un lado, al sistema sensoriomotor y, por otro, a las características sistémicas de la lengua. El potencial semiótico del cuerpo como mediador de praxis, sin salirse del sistema lingüístico, se explota como recurso creativo no solo en el contexto de las performance artísticas, sino también en los diversos registros de la vida cotidiana.

La lengua de signos interroga la visión solo fonocéntrica de las lenguas vocales

La multimodalidad y la multilinealidad de la lengua de signos abren interesantes perspectivas en cuanto a la comprensión de la naturaleza y de la forma del lenguaje, desestabilizando el escenario dominado por el fonocentrismo, es decir, un modelo de lengua basado exclusivamente en una visión fonocéntrica de las lenguas vocales. A la luz de la multimodalidad de la comunicación que nos revelan las lenguas de signos, se necesita reconsiderar la naturaleza de la comunicación, teniendo en cuenta el papel del gesto coverbal y de la prosodia o de la entonación en la producción y en la comprensión.

Propuestas metodológicas para la accesibilidad al muralismo urbano: del lenguaje a las emociones

de Simonetta Baroni - Experta de Artes Visuales del siglo XXI,
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Las diferentes lecturas del objeto artístico siempre conducen a una nueva mirada: una continua reescritura del texto visual a la luz de la intertextualidad de la obra.

La intención es activar un análisis hermenéutico del objeto destinado a construir un pasaje de varios significados y de varios puntos de vista para alimentar un cuestionamiento continuo y constante del mismo.

Las posibles visiones interpretativas sufren una importante ampliación cognitiva cuando se aborda el análisis de la obra situando en el centro su dimensión sensorial, en particular optando por privilegiar, entre los procesos estesiológicos, aquellos vinculados a la percepción táctil.

Para poner a prueba este nuevo enfoque se ha decidido elegir las intervenciones urbanas del Arte Callejero entre la multiplicidad y la heterogeneidad de los lenguajes contemporáneos. De hecho, la "naturaleza híbrida" de esta figuración pictórica deriva, según Ronald Barthes, del uso de diferentes códigos que, aunque están sujetos a una continua e imprevisible contaminación semántica con implicaciones culturales, sociales y antropológicas, permanecen inalterados y disponibles para la toma visual. Esta peculiaridad lingüística se convierte en un interesante banco de pruebas para medir la eficacia de una metodología interpretativa que adquiere un valor comunicativo adicional, precisamente en el intento de acercar a los invidentes a esta compleja realidad.

Sin embargo, el objetivo primordial sigue siendo implicar a un público cada vez más amplio, incluyendo a los distraídos y a los transeúntes ocasionales, para que nadie quede excluido de compartir las transformaciones de los espacios urbanos, permitiendo a todos

experimentar la nueva cara de la ciudad, cuya “piel” pintada se convierte en el lugar donde se entrelazan historias públicas y privadas.

Además de los problemas de comunicación del mensaje artístico, también hay que tener en cuenta algunos obstáculos perceptivos específicos derivados del disfrute de los murales, que objetivamente, como señala Aldo Grassini, en cuanto obras pictóricas, constituyen una experiencia estética negada a los ciegos, dificultad a menudo incrementada por el gran tamaño de los temas representados que cubren las fachadas de los edificios. Las figuras reproducidas en las tablas táctiles, los elementos arquitectónicos reproducidos en la maquetas y los espacios urbanos reproducidos en los planos son sin duda alguna una válida ayuda para construir una imagen mental de la obra y del lugar en el que ésta se encuentra, pero sigue siendo fundamental su descripción, tanto oral como escrita, en la que, según Laura Scanu, es indispensable “ver correctamente las imágenes, no solo a través de los ojos, sino sobre todo a través de la mente”.

La verdadera experiencia estética se consume, pues, en la comunicación verbal a través del proceso interpretativo confiado a un lenguaje metafórico y sinestésico, experimentando una narración capaz de conservar la vivacidad expresiva de la ékfrasis y de saber dosificar el calor de la emoción sin apartarse nunca del carácter científico de los contenidos.

Estas consideraciones han servido para diseñar la ficha táctil-descriptiva, que utiliza como esquema los campos indicados en los programas de catalogación del Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione para la catalogación de obras de arte contemporáneo y algunas entradas de la ficha de bienes demoeoantropológicos “materiales”, añadiendo finalmente algunas indicaciones formales e histórico-críticas presentes en la catalogación digitalizada del proyecto Critic Art Data concebido por Eugenio Battisti en 1989.

Hay que destacar que algunos de los “campos” indicados por Eugenio Battisti constituyen una guía importante para iniciar el conocimiento del objeto artístico a través de una primera narrativa formal, recordando la estructura compositiva gestáltica de Rudolf Arnheim.

La verdadera innovación, sin embargo, la introduce la entrada “Origen”, que establece una conexión con las huellas mnémicas del arte y de sus más diversas manifestaciones, tomadas tanto de la alta como de la baja cultura y extraídas no sólo del mundo occidental,

sino también del extra-occidental: una visión global insertada en un proceso temporal circular basado sobre todo en un sistema de relaciones e intercambios socioculturales. El lenguaje articulado del Arte Callejero “se abre a sistemas de relación total” creando “conexiones infinitas donde los flujos estéticos circulan libremente”, afirma Germano Celant refiriéndose a las últimas tendencias artísticas, pero que se adapta bien a la descripción de este fenómeno que se ha convertido ya en un movimiento artístico.

En esta perspectiva, las categorías estéticas tradicionales se anulan y se alteran; así, incluso el concepto de belleza, ya ajeno al arte del siglo XX, se transforma en uno de los muchos medios de comunicación. La cita de una obra clásica o moderna o de manifestaciones artísticas más recientes se entrelaza con las imágenes cotidianas de estrellas del pop y del rock, de personajes de la actualidad y de la política y de iconos del mundo del cine, convirtiéndose en una ocasión de crítica social para desencadenar reflexiones y preguntas, a veces candentes e incluso incómodas, sobre la actualidad.

La obra de Arte Callejero puede considerarse un producto social, que sitúa el proyecto relacional en la base del proceso creativo del artista. A menudo, el artista prefiere preservar su anonimato, y hace una excepción a su autoría exclusiva de la obra para compartirla con los usuarios-transeuntes, convirtiéndolos en coautores ocasionales. Bajo la apariencia de un etnógrafo, él adopta el método de la “observación participante”, que le permite tener un contacto directo y continuo con el espacio urbano y extraurbano y con sus habitantes para conocer desde dentro las diferentes identidades culturales. Para el artista, se trata de un enfoque que necesita crear un vínculo profundo con las realidades locales y fomentar un intercambio basado en la confianza mutua, una operación que sin duda se ve facilitada por el hecho de compartir un lenguaje común, el arte.

Fundamental importancia tiene investigar la interacción del artista con el lugar donde se ubica la obra: conocer el espacio físico con sus asentamientos urbanos, rurales e industriales, así como los edificios implicados por las intervenciones pictóricas, cuyo uso y posibles recalificaciones deben ser especificados, además de proporcionar información histórica e indicaciones arquitectónicas. También es esencial adquirir datos sobre el contexto sociocultural, recuperando la memoria histórica y actual de la realidad local a través de testimonios orales y escritos, implicando directamente a los habitantes.

Para recoger esta documentación (entrevistas, relatos biográficos, narraciones históricas), las técnicas de detección pueden ser las grabaciones audio y vídeo según un

procedimiento propio de la investigación etnoantropológica, que, aplicado a los procesos interpretativos de las obras de arte, se convierte en una modalidad de adquisición de datos indispensable para activar y multiplicar sus significados. La intervención pictórica no termina con su ejecución, ya que está sujeta a las alteraciones provocadas por los agentes atmosféricos, y también por gestos espontáneos de eliminación, reescritura y vandalismo; es el resultado “efímero” de manipulaciones continuas. A este respecto, las palabras del conocido artista callejero francés C215 son explicativas cuando afirma que “Las obras que dejo en la calle, tarde o temprano, se alterarán, cambiarán y ya no serán las mismas. Las dejo atrás, pierdo el control sobre ellas y las abandono a su propia evolución...”.

Para seguir contando las historias que se estratifican como huellas en las superficies de los muros es necesario realizar un cuidadoso reconocimiento del lugar (también para indicar el grado de accesibilidad para el público), documentando, sobre todo a través de fotografías, a menudo publicadas en las redes sociales, esas intervenciones espontáneas de “crossing”, que, superponiéndose a la obra, reescriben el tema, a veces con acciones radicales de eliminación, y otras estableciendo una forma de diálogo con la intervención anterior, creando improbables e inexplicables programaciones icónicas.

El objetivo de la catalogación es, por tanto, relatar las distintas fases de la vida de la obra que, en esta “conversación”, se convierte en el tercer elemento activo y autónomo, a través del diálogo entre el artista y el público.

De hecho, es el objeto artístico el que interroga al espectador, cuya aportación subjetiva es indispensable para la “descodificación de los valores estéticos, depositados (por capas) en la obra”, como afirma Eugenio De Caro, una investigación centrada en un enfoque fenomenológico sensorial, que incluye también factores psíquicos.

Para que esta experiencia colectiva sea colectiva, podría programarse una plataforma web en la que los contenidos pudieran ser consultados y compartidos “fácilmente” dentro de una comunidad virtual, según los criterios de una estética social que viene de abajo.

Así, gracias a una herramienta digital cada vez más sofisticada, es posible sumergirse en el arte con absoluta autonomía, considerando además que, según Ivan Bargna, “el dominio de la realidad virtual... no extingue la corporeidad”, ya que el intento es programar

interfaces interactivas y multisensoriales capaces de estimular la creatividad y la imaginación, recuperando la centralidad de las relaciones humanas.

En este sentido, en julio de 2018 se organizó en la ciudad de Santiago de Chile un interesante proyecto accesible para invidentes destinado a disfrutar de las obras de Arte Callejero, titulado Manos a la pared. Se trata de la creación de seis murales colocados en diferentes manzanas del Barrio Bellas Artes y Lastarria, en la zona más turística de la ciudad. La intención era crear un recorrido mediante la colocación de tablas táctiles a escala con inscripciones en Braille junto a los murales, con la posibilidad de escuchar las descripciones de las obras con un sistema de audiodescripción en Facebook; también se iba a utilizar la aplicación “Lazarillo” para que las personas ciegas pudieran orientarse en la ciudad y llegar a los lugares de exposición al aire libre de forma autónoma.

Por cierto, el mensaje artístico confiado a la calle, siempre que conserve su autonomía y se sitúe en ese intersticio relacional de libertad entre ilegalidad y formas institucionales, puede convertirse en una excelente herramienta de sensibilización e integración social y cultural, como nos recuerda el mural de Mauro Sgarbi, realizado en 2016 en una pared del mercado municipal Esquilino, en Roma, en una zona habitada casi exclusivamente por inmigrantes, en el que tanto la imagen como el título, “La diversidad, un elemento de vida”, contienen el concepto de inclusión y acogida.

El Proyecto de Arte Callejero en las Provincias. Nuevos itinerarios para 8 Municipios del Lacio

de Federica Bertini - Docente Master MANT - Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
y Francesca Colonnelli - Responsable Associazione Cornelia Valmontone

La calle es el lugar de todos, el espacio de la vida cotidiana, es la red que une nuestras vidas con las de los demás, es el horizonte inclusivo del que nadie puede ser excluido: el arte callejero, también conocido como "Street Art", nacido en la calle para comunicar a toda la comunidad, es libre y gratuito. Sin embargo, es efímero por excelencia, está sujeto a los estragos del tiempo y al deterioro, y a menudo, por su propia naturaleza, se convierte en objeto de operaciones de eliminación forzosa, sufre modificaciones, es destruido por los propios artistas o por otros - incluso por error - y a veces es objeto de vandalismo.

De todo esto se entiende la importancia que tiene dar testimonio de estas obras mediante la escritura, la fotografía, el vídeo o cualquier otro medio de documentación.

Además, el arte callejero, nacido como una expresión espontánea e ilegal, se reconoce hoy como una forma de arte a todos los efectos, asumiendo a veces una función pública evidente y declarada e incluso una utilidad social.

Esto se ha demostrado a lo largo de los años con la proliferación de acciones que se han llevado a cabo en los espacios degradados de la periferia y que se extienden ahora a los territorios de las provincias donde, junto con el objetivo de la recalificación, existe el deseo – según demuestra el material que hemos recogimos - de comunicar mensajes relacionados con la memoria histórica y cultural, característica distintiva de estos lugares. Cada vez más, las intervenciones en las áreas urbanas y extraurbanas de las provincias

representan, de hecho, una oportunidad para crear una red de relaciones, estimular el turismo y crear verdaderos museos al aire libre.

El proyecto “Arte Callejero en las Provincias”. Fuera de los grandes centros urbanos

Las obras de Arte Callejero que se encuentran en el territorio de las provincias han tenido un fuerte impulso en los últimos años, a veces también gracias al apoyo de las instituciones locales.

El proyecto “Arte Callejero en las Provincias” nace justamente de la conciencia de la aparición de este fenómeno. Concebido por Federica Bertini en el marco de un proyecto de investigación de la Università degli Studi di Roma Tor Vergata, sobre el disfrute inmersivo y multisensorial de los bienes culturales, el proyecto tiene como objetivo documentar y analizar las obras de Arte Callejero que se encuentran en los municipios y en los pueblos, centrándose en esta primera fase en la provincia del Lacio, donde la identidad cultural está muy arraigada.

Entre los objetivos adicionales del proyecto se encuentra la voluntad de crear itinerarios sensoriales para hacer accesibles algunas de las obras analizadas, mediante la puesta a disposición de modelos específicos de catalogación centrados sobre todo en la preparación de la ficha descriptiva táctil-sensorial elaborada a partir del modelo de catalogación creado por Simonetta Baroni, ayudas táctiles-educativas (como la impresión de tablas táctiles) y contenidos multimedia.

Ya se ha dado un primer paso gracias al prototipo de tabla táctil desarrollado por Francesca Colonnelli, que luego se incluyó en el trabajo “La Street Art nella provincia di Roma. Mappatura, schedatura e database. Un progetto di accessibilità”. El prototipo de la obra táctil y de la ficha descriptiva táctil-sensorial relacionada con ella se refería a la obra Occhio a Polifemo realizada en Colleferro (Roma) por Mister Thoms en agosto de 2014.

Fases del proyecto

Tras una primera identificación de las obras a analizar, el objetivo ha sido crear un sistema de censo y catalogación razonada, que se incluirá en una base de datos y de la que se originará también un catálogo en papel, con un sistema de catalogación que cumple con las indicaciones nacionales proporcionadas por el Istituto Centrale per il

Catalogo e la Documentazione. Dicho sistema tiene en cuenta las especificidades que distinguen las obras de Arte Callejero nacidas en el tejido de las provincias (la relación entre los artistas, los lugares y las comunidades, las técnicas utilizadas, el deterioro).

El resultado es una catalogación de los lugares, que puede utilizarse tanto online como offline, pensada como herramienta de estudio e investigación, pero también de conocimiento y promoción (por ejemplo, para la creación de verdaderos museos al aire libre que puedan incluirse en circuitos turísticos específicos).

Modelo de catalogación para la base de datos

Un papel de primera importancia para el estudio propuesto es la relación que se establece entre el artista, los sujetos encargantes (públicos o privados) y los ciudadanos. Es con ellos con quienes el artista entabla un fuerte diálogo, tanto en la fase de concepción como en la de realización, es con ellos con quienes la obra tiene que comunicar y son ellos que tienen que disfrutar de ella. Es a través de estas relaciones que los artistas callejeros recuperan la historia y las tradiciones locales de los centros extraurbanos.

En esta primera fase, se ha iniciado una campaña en el territorio, con la participación de siete municipios del Lacio: Cave, Colleferro, Valmontone y Zagarolo en la provincia de Roma; Fiuggi, Morolo y Paliano en la provincia de Frosinone.

Este tipo de intervenciones, que caben en la categoría de intervenciones “site-specific”, adquiere así una dimensión socio-antropológica.

Estos aspectos se convierten por lo tanto en parte integrante de la descripción de las obras, donde no basta con analizar la composición, las figuras, los objetos y la técnica, sino que también hay que tener en cuenta los aspectos antropológicos y sociales que han determinado las elecciones del artista.

Se trata de atribuir a estas operaciones artísticas un valor cultural que va más allá de los meros datos estéticos o materiales. De hecho, independientemente de que el artista actúe de forma legal o ilegal, el aspecto del Arte Callejero que el proyecto pretende poner de relieve es el de un arte que dialoga con las personas y con los lugares, un arte que no se cuelga en la pared.

Por esto, superando el mero “criterio estético” y considerando el “valor cultural”, en la elección del modelo de catalogación desarrollado para la creación de la base de datos, se

han seleccionado algunos campos de las fichas destinadas al arte contemporáneo, incluyendo nuevas entradas específicas, además de los modelos referidos a los bienes demotnoantropológicos materiales e inmateriales.

Para un proyecto de accesibilidad: la tabla táctil

Paralelamente al trabajo de catalogación y censo de las obras de Arte Callejero, el proyecto ha dado lugar a la creación de un primer prototipo de tabla táctil, creado en colaboración con Fab Lab di Lazio Innova de Colleferro, que facilitó el uso de una máquina láser. Para la elaboración del modelo en gráfica vectorial se ha utilizado el software Laser Cut (Rdworks V8).

La tabla se ha obtenido a partir de las formas de la obra, simplificándolas sin traicionar su significado. Ha sido necesario tener en cuenta no solo el tipo de imagen representada en la obra, sino también el espacio físico en el que se encuentra la obra, materialmente (una arquitectura), conceptualmente y culturalmente.

En la elección del material se ha preferido utilizar una tabla de madera de haya sin tratar. Para facilitar la lectura de la obra, la imagen representada se ha dividido en varios niveles, asignando a cada uno de ellos una prioridad en la exploración táctil. Se han seleccionado y probado diferentes tipos de texturas. El resultado es una tabla táctil de pequeñas dimensiones (30x30 cm), ligera y fácil de explorar, de bajo coste y práctica de transportar.

La tabla contiene información en relieve en Braille sobre el título, el autor y las dimensiones de la obra real.

Este prototipo representa una ayuda, que acompañada de la ficha de lectura de la obra, está concebida no solo para favorecer el disfrute y la comprensión de las obras de Arte Callejero a los invidentes o hipovidentes, sino que también representa una herramienta didáctica para todos, destinada a evocar y reactivar los circuitos sensoriales.

El objetivo final, a través de la catalogación y del estudio de las obras, es crear un recorrido de visita razonado y amplio, que implicará a varios municipios e incluirá la creación de una serie de tablas táctiles, cada una de ellas asociada a una ficha de lectura y a contenidos narrativos destinados a dar a conocer la obra original, junto a los procesos y a las relaciones que han llevado a su creación por parte del artista.

Aisthesis descubrir el arte con todos los sentidos

Sede de la redacción y de la dirección:

Museo Tattile Statale Omero - Mole Vanvitelliana

Banchina da Chio 28 – Ancona

Web: www.museoomero.it

Editor: Associazione Per il Museo Tattile Statale Omero ODV-ONLUS.

Director: Aldo Grassini.

Directora responsable: Gabriella Papini.

Consejo de redacción: Monica Bernacchia, Andrea Sòcrati, Massimiliano Trubbiani, Alessia Varricchio.

Traductora: Elisabetta Paolozzi

Grabación master: Matteo Schiaroli.

Voz: Luca Violini.