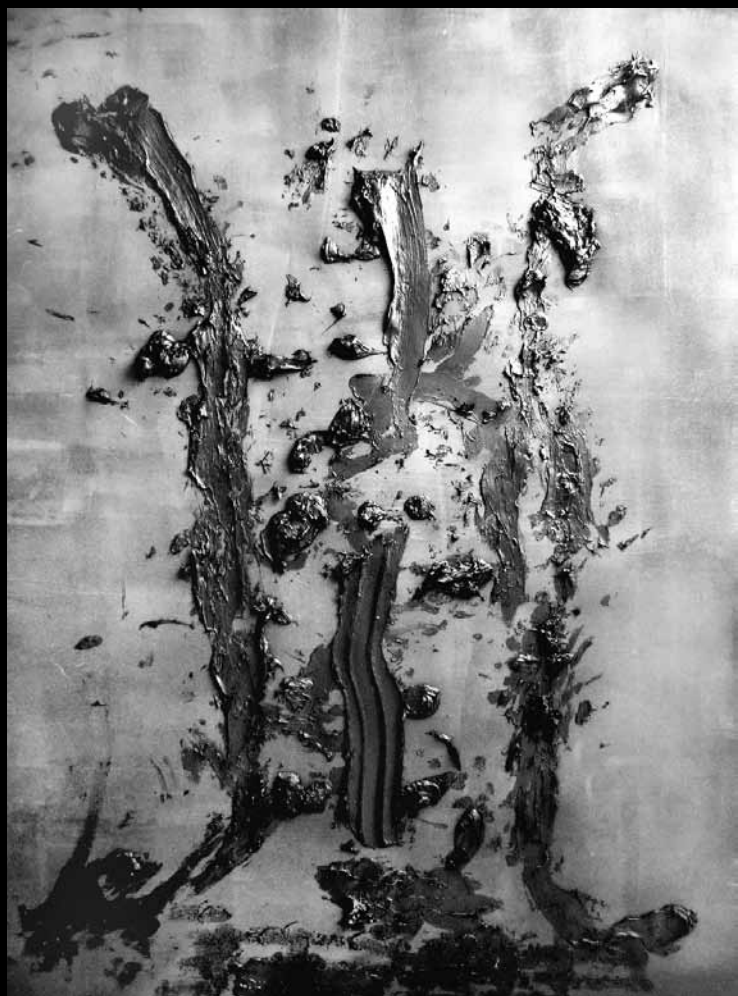


CULTURA

PROYECTO “UNA FORMA DE VER”

Según cómo se mire

Los hubo, los hay y los habrá. Pintores ciegos, como el caso del inverosímil turco Eşref Armağan, o como la vidente y casi centenaria Tomie Ohtake, japonesa nacionalizada brasileña que durante tantos años —décadas del 60 y 70— ensayó, vendándose los ojos, sus ahora famosas “pinturas ciegas”. Esquivando lo que muchos llaman “ocularcentrismo”, los hay quienes eligen o afrontan la posibilidad de pintar o dibujar sin ver. Ahora, “Una forma de ver”,¹ proyecto uruguayo devenido exposición, invita a repensar el asunto a través de las formas y palabras con que tres artistas ciegas crean y entienden su obra.



Abstracto II, de Glicina Medina

SOFI RICHERO

“NO SENTÍ EL bastón”, dijo Margot. “Es que cuando yo llego se hace la luz”, respondió Glicina.

Ese fue uno de los primeros diálogos de lo que sería el preámbulo a la desordenada entrevista con los cinco protagonistas de **Una forma de ver**, proyecto y nombre de la exposición de tres artistas mujeres, como se ha dicho, ciegas, y de los dos docentes que concibieron y llevaron adelante el asunto. Las notas de gravedad o de emoción compasiva respiraban ausentes ya desde el inicio, lo que daba lugar, buenamente, a una paz filosa. **Una forma de ver** se subtitula sin ambages “Talleres de pintura para ciegos” y es un trabajo que viene desarrollándose desde 2011 bajo la supervisión del pintor Rogelio Osorio y la ingeniera química Marcela Cozzo. Las artistas son Glicina Medina, Linda Krudo y Margot Bauhoffer, cada cual con su particular historia de ver y de no ver.

—¿A ustedes les molesta la palabra “ciego”?

M B —No, a mí me molesta “cieguito”.

—¿Y qué les sucede con “no vidente”?

R O (Uno de los dos docentes.) —O con “no videntitos”...

G M —Nosotros somos ciegos. Cuando vos ves a un renco o a un sordo no le decís “no andante” o “no oyente”. Somos ciegos y punto.

L K —A mí no me molesta “no vidente”, creo que son distintos niveles del lenguaje. No me agrede. Creo que de esa forma tratan de ser más corteses.

M B —Vos cuando viene una persona no decís: “Mirá, ahí viene un vidente”. ¿Por qué a noso-

tros nos van a decir “no videntes”?

G M —Quizás porque no sabemos predecir el futuro.

Rogelio Osorio y Mariela Cozzo se unieron en el proyecto luego de no pocas dudas. No

había muchos motivos para que Osorio, pintor y tallerista (en particular de modelo vivo), se decidiera en este sentido, cuando es especialmente exigente en cuanto al ahora poco cotizado trabajo y talento para halagar e investigar la figura humana; y

cuando Cozzo, ingeniera química, se perdía buscando una fórmula para unas ciertas “pinturas sensoriales” —cuyo nombre es Aromarte—, paleta donde cada color es codificado e identificable mediante una textura y un aroma específicos. Lo hizo

sin premeditación, trabajando y pensando en los sentidos; no había familiares o allegados ciegos en su entorno, fue después que entendió que podía resultar útil para ellos. Se trata de una fórmula única en el mundo, por lo que la financiación de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) resultó decisiva: no habría posibilidad de las patentes a las que ahora se aboca —carísimas, por cierto— si no fuera por su apoyo. “Rojo-frutilla”, “amarillo-banana”, “blanco-coco”, o “negro-humo”, son algunos de los nombres en que Cozzo codificó a sus pinturas. Color y perfume, en alianza sinestésica, a los que además sumó texturas particulares que permiten la identificación en forma de relieves (si se quiere escultóricos, y que impiden el resquebrajamiento).

Durante el año 2012 realizaron más de una veintena de talleres en la capital y en varios departamentos del Interior contratados por el MEC y financiados por la Fundación Itaú. También hicieron ciclos en el Centro de Rehabilitación Tiburcio Cachón, el Instituto Nacional de Ciegos y en algunas escuelas para discapacitados visuales. Pero esa experiencia itinerante —talleres de aproximadamente dos horas de duración— les fue indicando que debían concentrarse en una dinámica de trabajo de más larga duración: “Hacia falta un espacio con continuidad —cuenta Rogelio—. Los talleres acotados del Interior sirvieron mucho: para presentar y experimentar la técnica, y también desde un punto de vista inclusivo, porque trabajamos con videntes que se vendaban los ojos, cosa que en este taller no hacemos. Pero como sucede con cualquier taller convencional, la continuidad es muy importante”.

Sinestesias

Alejandro Maiche, doctor en psicología, dirige el Centro de Investigación Básica en Psicología (CIBIPSI) de la UDELAR, y se ha especializado en temas vinculados a la percepción, en particular del movimiento. Fuimos a consultarlo sobre cómo imagina, representa o percibe el mundo un ciego congénito. Su conversación trajo más cosas que eso.

EN ALGUNA DE SUS acepciones, la sinestesia supone la asimilación conjunta o simultánea de varios tipos de sensaciones que implican a distintos sentidos en un mismo acto perceptivo. Y es exactamente eso, o parte de eso, lo que sucede en el taller de **Una forma de ver**. Cuenta Maiche que el año pasado el CIBIPSI fue invitado a dar un curso sobre percepción y discapacidad visual en el Hospital de Ojos. Fue entonces que comenzó a intuir “*que los oftalmólogos cada vez están más permeables a entender que los problemas de visión, biológicamente hablando, no son análogos a los problemas de percepción que relatan quienes padecen esos problemas. Hay un estudio muy interesante, que se publicó hace unos cuantos años, que sostiene que no hay una analogía directa entre lo que vemos y lo que percibimos. Para explicarlo coloquialmente, la visión no sería un derivado directo de nuestra biología, aunque por supuesto se asienta en ella —obviamente tenés una información sensorial que es la base de la construcción de lo que percibís—. Pero la idea es que no hay una relación directa entre lo que está en mi retina y lo que yo percibo. El estudio que mencionaba, de carácter experimental, tenía que ver con el test de agudeza visual corriente, el que realiza cualquier oftalmólogo u optómetra. Y esa medición, su resultado, resultó que cambiaba según cambiaban, ya no los sujetos, sino los oftalmólogos que hacían el test: algo así como que el sujeto veía más o menos según quién lo estaba evaluando. ¿Qué quiero decir con esto? Que la percepción es también algo así como una construcción de lo que ‘sabemos’ del mundo: esto se aplica para toda percepción y por supuesto para la visual. Y se aplica también para el caso de los videntes: tú y yo vemos lo que conocemos del mundo, es muy difícil ver algo que uno no conoce. Esta idea, muy mal expresada de esta forma, es lo que explica que la percepción de un ciego congénito sea muy distinta a la de uno que sí tuvo visión. Un ciego tardío de alguna manera tiene una representación del mundo en código visual: es decir, por más que hayan pasado veinte años y por efectos de la memoria haya muchas cosas que no recuerde, su código perceptivo sigue siendo visual. Pero si nunca viste, tu mundo no se construye en términos visuales. Eso pone muy impacientes a los videntes. La percepción es una cosa muy interna y muy privada; eso es muy patente para el caso de los sinestésicos, personas que perciben los números o las letras en determinados colores, y que no pueden entender por qué eso mismo no les sucede a los demás. Yendo a tu pregunta, claramente no sabría decir cómo percibe el mundo un ciego congénito, pero imagino que su percepción está codificada con otras modalidades: no sé, el escozor, el frío, el escalofrío. Me imagino que el asunto tiene que ver con la pura sensorialidad: la sensación de rugosidad, por ejemplo, cuando se trata del tacto, o la dulzura de una voz para el caso del oído”.* ■



Sombrija, de Margot Bauhoffer

El taller que desembocó en **Una forma de ver** insumió siete meses de trabajo y tuvo como protagonistas exclusivas a las tres pintoras referidas.

El fundamento por el cual se asoció cada color a los distintos perfumes parte de un relevamiento que Cozzo hizo en diferentes contextos: “Quise ver las asociaciones espontáneas en la gente, en mi entorno, en el barrio, y ver con qué perfumes asociaban los colores. Las respuestas tendían a repetirse. Me guié de esa forma. El negro (humo) fue quizás uno de los más difíciles de conquistar. Tienen que ser asociaciones reconocibles por la mayor parte de la gente, lo más universales posibles”. Algo que no deja de ser un reto. ¿Por qué amarillo-banana y no, por ejemplo, amarillo-limón?, pregunté. “El limón es verde”, respondió Margot. “Sí, hay un verde-limón”, señaló Rogelio.

La memoria visual de las tres artistas difiere: Linda, escribana de profesión, perdió la vista hace cuatro años; Margot hace quince; Glicina proviene de una familia con cataratas congénitas, nueve hijos de los cuales seis siempre tuvieron problemas de visión: “Pero yo era ‘la ciega’ de la familia, apenas si presentía la luz. Mi niñez transcurrió de la cama a la silla. Ya en la adolescencia me operaron y pude ver: tenía cierta percepción de los colores y los espacios, aunque de forma muy tenue. Llegué tarde a todo, pero no me avergonzaba, por el contrario: iba a la escuela con 18 años, pero para mí la túnica y la moña suponían un gran símbolo de sabiduría. Hace tres años y medio tuve un desprendimiento total de retina y se me apagó por completo la luz. Pero no me senté a llorar, eh. Yo creo que en la vida lo primero es enfrentar el problema; después ya habrá tiempo de llorar o de reír”.

La entrevista resultó, como se dijo, desordenada; algunas preguntas iban dirigidas a las pintoras y otras a los docentes, sin solución de continuidad:

—¿Cómo fue que te decidiste a trabajar en este proyecto?

R O —Decidí probar, en un principio no sabía realmente si iba a ser posible. Pero como en un comienzo se trataba de experiencias y talleres puntuales, me animé. Diseñé una serie de ejercicios y técnicas y fuimos probando.

—¿Cuáles son exactamente esas técnicas? Leí sobre el ejercicio con círculos alineados según un orden pautado, o la pintura de siluetas prediseñadas, e incluso el uso de la música como estímulo para lograr ritmos visuales.

R O —Ese es básicamente el formato que hicimos en los Centros MEC. Primero empezábamos con ejercicios para reconocer los colores a través del aroma; les pedíamos primero el rojo, después el azul, y así... alinearlos en determinado orden. O doblar el papel de modo que quedaran seis cuadrantes y de ese modo trabajábamos también el espacio: en el número uno, el color azul; en el dos, el rojo... Pero el tema de los ejercicios o el de los elementos auxiliares, en mi opinión, son accesorios. Cada persona los toma y los incorpora a su medida, lo fundamental es encontrar una conexión interior con la pintura, una vivencia interior, adueñarse de eso. Lo de esos recursitos yo te diría que es más bien anecdótico. Los usamos más que nada para apoyarnos en ellos cuando nos topamos con alguna limitación. Cuando Margot planteó la idea de pintar un libro, tuvimos que hacer líneas rectas tratando de auxiliarla lo menos posible; en ese caso usamos alfileritos para ir marcando las líneas, o alineamos una regla o probamos con cinta enmascarada, va variando.

—¿Y a qué le llamás exactamente “vivencia interior”?

R O —Si me preguntaras sobre qué es lo más valioso de todo esto, yo te diría que es buscar esa conexión interior entre pintor y pintura: llegar a una especie de manantial y poder fundirse en eso. Que la mano vaya sola, que sea ella la que ejecute. Algo que está entre el pensamiento, la imaginación y la mano, sin que pase demasiado por el intelecto.

—¿Hasta dónde se permiten llegar como docentes, hasta dónde intervenir?

R O —La idea es intervenir lo menos posible. En algún momento, incluso, les vamos a pedir que trabajen absolutamente solas: dejarles los colores y ver en qué punto estamos. La asistencia es variable y se parece a la de cualquier taller convencional. Pero hay algunas pautas que respeto siempre, son fijas: cuando ellas tienen una idea muy concreta y la pelean, yo las sigo esté de acuerdo o no. Eso es sagrado. En ese sentido se va hasta el final, son opciones que quizás yo nunca



Abstracto I, de Glicina Medina



Biblia, de Margot Bauhoffer

hubiera tomado y que finalmente a veces quedan muy buenas. En otros casos les digo: “Pará ahí, esto no necesita más”; y en otros sugiero formas, describo con palabras lo que hay, que en mi opinión falta un elemento de este tipo o del otro, aunque esas sugerencias traten siempre de ser lo más abiertas posible. Les leo en palabras sus propios dibujos para explicarles el porqué de las sugerencias, con la idea de que en algún momento ellas terminen por asimilar ciertas herramientas y puedan ir tomando cada vez mejores opciones. Lo mismo es aplicable a cualquier otro taller. Esto es un curso de pintura, yo lo veo desde ese punto de vista, y tenemos que aprender algunas cosas muy básicas pero muy efectivas, temas de composición, por ejemplo: ordenar de alguna manera los elementos en el plano, de modo que quien reciba la obra vea que allí hubo una opción, una voluntad.

—¿Cómo llegan a saber cuándo una obra está concluida?

L K —Varía. Todo depende de la idea de la que partas, de lo que te propongas hacer. Por ejemplo: cuando hice el “Paisaje nocturno” sabía que las estrellas tenían que ser cinco o seis, no más. Yo tenía

bien claro que quería una luna, el mar, las rocas, el cielo y siempre las estrellas, pero pocas. Rogelio me dio de vuelta el pincel y le dije: “No, ya está, yo quiero cinco o seis estrellas, no más”. En otras ocasiones sin embargo podés llegar a seguir cargando y cargando la obra, y es necesario que Rogelio o Marcela te frenen. Entonces esperás a que seque, tocás de vuelta y ahí ves si estás conforme. Es tocando como uno sabe cuándo el trabajo está terminado.

—¿Condiciona la obra el hecho de la codificación a través del perfume? Me refiero a si el negro-humo, por ejemplo, instiga a recorrer cierto camino estético...

L K —A mí no me condiciona, se parece mucho a lo que sucede con la traducción. Es como si se tratase de otra lengua; en esta lengua el color negro es “humo”, y punto. Se usa como un código desprovisto, es meramente un código sensorial. Si tengo que usar negro sé que tengo que sentir el humo, pero eso no significa que deba trabajar ideas sobre el humo. En alguna oportunidad, recuerdo, le pregunté a Rogelio o a Marcela sobre la tonalidad del rojo; porque el aroma es a fram-buesa, pero yo quería saber si se trataba de un rojo-tomate o de un

rojo-sangre, o del rojo de la capa de un torero... El aroma me sirve para identificar que se trata de rojo, pero yo necesito saber cuál es la tonalidad de ese rojo.

—Pero si se reduce a eso, ¿entonces por qué no, por ejemplo, frascos con etiquetas en braille?

M C —No es tan sencillo. Cuando ponés los colores en una paleta, ¿cómo sabés?

M B —¿Y después, cuando tenés las manos sucias?

L K —A mí por ejemplo me pasa que no tengo mucha sensibilidad en los dedos, y entonces se me complica para leer en braille.

—El registro visual, la memoria visual de cada una de ellas, ¿hasta qué punto afecta sus opciones estéticas?

(Rogelio cree que sí, que afecta. Linda, quien hace menos tiempo que perdió la visión, dibuja más figurativamente; Glicina en cambio, tiene una tendencia a la abstracción.)

M B —Yo pienso que aunque viera no podría dibujar nunca como Linda. Me parece que eso no va sólo en la memoria visual, aquí hay opciones estéticas como sucede con cualquier ser humano.

—¿De dónde parten para llegar a sus obras? Puesto en palabras: ¿de una emoción?, ¿de una imagen?, ¿de un recuerdo?, ¿de un sueño?, ¿un concepto?

L K —De una mezcla de todo eso, hasta de un sueño en el sentido de una esperanza. Uno de mis sueños imposibles —era imposible cuando tenía visión, así que imaginé ahora— es hacer una pintura de un volcán en el preciso momento de la erupción. Pintarme ahí, mirando desde el vértice hacia el fondo del cráter, mirarlo desde arriba, mientras empieza a bullir. Otras veces se parte de una asociación: un hombre todo abrigado, de bufanda, es para mí “El señor frío-invierno”, una niña sosteniendo unas flores, la primavera.

R O —A veces también les hacemos propuestas, caso del “negro sobre negro”. La idea sirve como motor, para empezar a moverse, pero el resultado a veces es muy distinto. Glicina, por ejemplo, tenía una idea muy ambiciosa: una campana, lo que suponía una arcada, un tul semi-transparente, y unas personas... Quizás todo eso no se registre en el resultado, pero está la huella visual que quedó de todo eso. La campana está ahí a pesar de que no se la vea.

G M (Se refiere a su pasión por el negro, el olor a humo.)

—Lo huelo, lo huelo, una y otra vez. Y su textura... Yo tengo visualizadas las pinturas en las manos, en las yemas de los dedos, me encanta encastrarme las manos, es un enorme placer. Me abstraigo tanto en el taller... la textura me va sugiriendo, me lleva las manos, es la guía de mis ojos. ■

1. La exposición tuvo lugar en el Espacio Salamandra (San Salvador y Magallanes). Su finalización está prevista para hoy; sin embargo, y dada la cantidad de interesados, se está estudiando la idea de extenderla un poco más.