

No se toca. La difícil formalización del tacto y el contacto en el arte

Do not Touch. The difficulties surrounding the use of touch in art

José Manuel Eizaguirre Granados 

Universidad del País Vasco, jmeizag@gmail.com

How to cite: Eizaguirre Granados, J.M. (2024). No se toca. La difícil formalización del tacto y el contacto en el arte. En libro de actas: EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.17971>

Resumen

Entre los ya tradicionales carteles de «No tocar», las cintas en el suelo, o el guarda de sala, ojo avizor ante cualquier imprudente, casi toda visita a alguna exposición presenta una articulación en negativo del (con)tacto. Rara vez se le deja operar como un elemento artístico, sea como una posibilidad real ante la obra o parte de una elaboración discursiva y, a veces, incluso obras inicialmente pensadas para ser tocadas acaban tras vitrinas. Históricamente marcado por la dificultad para definirlo, una reducción conceptual al contacto, y una falaz contraposición con la vista, el concepto de tacto es, en realidad, mucho más rico tanto en amplitud como en su indeterminación. Como sentido, incluye no solo la presión, sino también el calor, dolor, hambre, picor, e incluso, según a quien se pregunte, la propiocepción o el equilibrio. Como intercesor clave en nuestra interacción con nuestro entorno, el tacto posee una gran fuerza simbólica y metafórica, de todavía limitado despliegue en el arte.

En esta presentación buscamos ofrecer algunas reflexiones sobre las dificultades que rodean, en el arte, tanto a la articulación discursiva de la riqueza conceptual del tacto como al empleo del contacto como medio de interacción, entre personas o con una obra física. En pocas palabras, por un lado, el tacto posee una extensa ambigüedad innata que dificulta su conceptualización y transmisión, tanto como concepto puro como en un contexto social o político. Por otro, el contacto inevitablemente abre unas contingencias incompatibles con la sacralidad que normalmente le concedemos a ciertos objetos o personas, sea por justificar la distinción entre arte y artesanía, proteger el estatus de la obra como mercancía o patrimonio, o la integridad y autonomía corporales. Estas cuestiones marcan los límites éticos, prácticos y legales del (con)tacto en el arte, pero en detrimento de su desarrollo conceptual.

Palabras clave: tacto; contacto; tocar; museo; objeto; contingencia.

Abstract

Amid the many “Do not touch” signs, the taped lines on the floor, or the watchful guard, nearly every visit to an art institution involves a rather negative articulation of touch. Both as sense and as verb, as contact, touch is rarely allowed to become an artistic element, neither as a real possibility in the interaction with the artwork nor as part of a wider discourse and, sometimes, even works of art initially meant to be touched end up behind glass. Historically fraught with issues of definition, a conceptual reduction to contact, and a spurious juxtaposition with sight, the concept of touch is, in reality, much richer in both scope and its indeterminacy. As sense, it includes not only pressure, but also heat, pain, hunger, itching, and even, for some authors, proprioception and balance. As a key mediator in our interaction with our environment, touch possesses a great symbolic and metaphorical power, still underemployed in art.

In this presentation we offer some considerations on the challenges concerning, within art, the discursive use of the entire conceptual amplitude of touch and the practical uses of contact as a means of interaction, be it between people or between a person and the object. In short, on the one hand, touch possesses a vast innate ambiguity which makes it difficult to conceptualize and transmit, either as pure concept or within a social or political context. On the other, contact inevitably opens up contingencies incompatible with the sacrality usually conferred to certain objects or persons, whether to justify the distinction between art and craft, to protect the status of the work as commodity or heritage, or to protect bodily integrity and autonomy. These issues mark the ethical, practical and legal limits of touch in art, though to the detriment of its conceptual development.

Keywords: touch; contact; museum; object; contingency.

INTRODUCCIÓN

La presente comunicación es el resumen de algunas consideraciones importantes tratadas con más profundidad en mi proyecto de investigación predoctoral, con el objetivo de explorar por qué el tacto y el contacto tienen relativamente poca presencia en el arte, en especial en los museos, más allá de la conservación. Esa habitual respuesta es tan razonable que parece indiscutible: las obras son frágiles y el contacto las daña. El sudor marca el metal, las uñas arañan la pintura, y todo puede derribarse y caerse, o podemos incluso hacernos daño nosotros. Pero no explica por qué en los museos hay tan pocas obras hechas para ser tocadas en primer lugar, ni por qué ciertas obras de arte contemporáneo pueden ser tan vulnerables, o tan importantes que deban ser protegidas de todo contacto. Tampoco explica por qué en ocasiones se prohíbe el contacto en contra de los deseos de ciertos artistas, o por qué apenas se encuentran planteamientos con otros tipos de tacto, como el calor, por ejemplo, que no impliquen necesariamente ningún daño a la obra o a otra persona, dentro o fuera de planteamientos participativos. Realmente parece haber una falta de imaginación sistémica a la hora de emplear, articular o permitir el (con)tacto, en especial en el arte más institucionalizado.

Por tanto, se presentan aquí cuatro razones que han dificultado el uso y la articulación de tacto y contacto en el arte, dos respecto al sentido, por la dificultad de entenderlo y de comunicarlo (o comunicar con él), y dos respecto al tocar, al contacto, por la incompatibilidad con los propósitos del museo y los límites éticos respecto a la seguridad y la integridad de las personas.

METODOLOGÍA

El planteamiento metodológico parte de la revisión de fuentes teóricas e históricas, tanto primarias como secundarias, en torno al concepto de tacto y el contexto histórico y artístico en el que se imbrica, como por ejemplo las investigaciones de Constance Classen. Tal lectura crítica permite encontrar tanto las líneas generales como los errores comunes, así como los vacíos por rellenar con la investigación. También fundamenta la reflexión propia y el análisis de algunas obras o proyectos que puedan ser relevantes en algún punto. Desde esta combinación, de la que no se puede negar su parte subjetiva, se elaboran los argumentos aquí presentados, sin pretensión de resolver definitivamente las cuestiones planteadas.

DESARROLLO

¿Qué es el tacto?

La primera de las razones detrás de esta relativa ausencia es la incompreensión del propio sentido del tacto. Desde los inicios de su recorrido conceptual, allá por los tiempos de Aristóteles, el tacto ha presentado enormes dificultades por su multiplicidad, su extensión por todo el cuerpo o la dificultad de localizar un órgano concreto que no sea afectado por lo que percibe (véase Steiner Goldner, 2018). Si se quiere, se puede decir que el tacto no es un sentido, sino muchos, al ser sensible a la presión, la textura, el dolor, el calor, el frío, el hambre o el picor (Maurette, 2017, pp. 44-45); o, al revés, alegar que el tacto no es ningún sentido, sino una metáfora de la intromisión del mundo en nuestra subjetividad (Wyschogrod, 1980, pp. 198-199). Otra opción, cada vez más

frecuente, es limitar el término a la detección de la textura y el contacto, ampliando bastante el número de otros sentidos, y recurrir a términos como «háptico» o «somatosensorial» para denominar al conjunto de sensibilidades que antes se englobaban bajo el término tradicional. No obstante, por simplicidad, rescatemos la amplitud original y entendamos al tacto como el sentido del cuerpo en cuanto cuerpo, aquél cuyo objeto es el propio cuerpo, su posición, su movimiento y sus estados o alteraciones, sean de origen interno o externo, en especial aquellos que señalen una necesidad corporal insatisfecha. Esta definición puede no ser la más exacta desde un punto de vista fisiológico, pero sí es la más útil para nuestros propósitos aquí, en gran parte porque ayuda a desmentir dos lastres históricos antiquísimos que siguen siendo centrales en la (in)comprensión del tacto en el arte en el presente: la oposición con la vista y la equivocación con el contacto.

Entrelazado en especial con el tema de la ceguera, el antagonismo entre tacto y vista tiene muchas vertientes (epistemológica, religiosa, moral...), y concierne por igual a tacto y contacto. Se puede encontrar en los mitos antiguos, en los debates filosóficos sobre los sentidos, en la consideración del arte como disciplina propia y autónoma, en la investigación fisiológica sobre el tacto, o en las conductas inculcadas por los museos. Puede darse como un conflicto de asociaciones, entre lo elevado y lo terrenal, o lo engañoso y lo fiable, o como una simple negación mutua. Como ejemplos dentro del arte podemos mencionar, brevemente, la “Escultura para ciegos” de Brancusi o los manifiestos tactilistas de Marinetti. La primera es una pequeña forma ovoide de apariencia visual lisa, pero con pequeñas irregularidades en la superficie obvias al tacto, una de cuyas versiones, que al parecer ha acabado tras una vitrina (Clayton, 2017), puede que se presentara por primera vez dentro de un saco opaco con un par de agujeros para las manos (Barassi, 2014, p. 173). Por su parte, Marinetti defendía, dentro de un planteamiento más bien esotérico, ciertos métodos de educación táctil que implicaban negar la vista: vendándose los ojos, tanteando en la oscuridad o cegándose con proyectores. En otro texto, magnificaba el viejo tópico del tacto como verificador para afirmar que solo él nos permite superar la superficie y penetrar en la esencia de las cosas, más allá del método científico (Marinetti, 2006, Capítulos 67-68). Naturalmente, partiendo de la definición anterior, debemos entender que el enemigo del tacto no es la vista, sino cualquier intelectualización o espiritualización excesivas que nos saquen de nuestro propio cuerpo, como si fuéramos una mera conciencia flotante, lo que, de hecho, también despoja a la vista de su aspecto más corporal y situado. Es más, la vista nos permite reconocer qué queremos tocar, negarla nos obliga a ello, elimina en el vidente la creación de voluntad y el surgimiento natural de ese deseo innato de tocar y sentir.

La equivocación entre tacto y contacto, a su vez, es milenaria y está profundamente enraizada en el lenguaje, especialmente en aquellos idiomas, entre ellos algunos tan importantes para la teoría artística como el inglés o el francés, que no tienen términos distintos para «tacto» y «toque». En realidad, no todas las sensaciones táctiles pueden entenderse en relación con el contacto. Algunas, como el hambre, son internas, y otras, como el calor, pueden ser distales. De hecho, los términos podrían incluso entenderse como opuestos, pues una de las funciones del tacto es precisamente permitirnos rehuir el contacto indeseado o peligroso. Así, si queremos ser capaces de formular toda la riqueza de la amplitud del tacto, debemos ser capaces de pensar y plantear el tacto más allá o incluso en contra del contacto, y revalorizar así la importancia del calor, el frío y toda sensación táctil interna, que podría ser acompañada por una reenfanzación del cuerpo en su conjunto, más allá de lo manual, pues ambos bagajes centralizan el tacto en las manos y en su hacer, cuando en realidad actúa en todo el cuerpo tanto de forma activa como de forma pasiva (aunque no homogénea).

¿Cómo se comunica (con) el tacto?

La segunda razón es la dificultad de representar o comunicar precisamente aquellas formas de tacto que no operan mediante contacto. Por un lado, la carga significativa de los actos asociados al tacto realmente pertenecen a los valores del encuentro interpersonal, es decir, al contacto. Por eso una caricia, un golpe, un abrazo o un beso pueden indicar o regular el cariño, la solidaridad, el poder, la enemistad... y así emplearse como símbolos dentro de los discursos concernientes a estas cuestiones. Debido a esto, es muy difícil atribuirle un significado (o el rol de significante) relevante para un discurso artístico a las formas de tacto que carecen de esa referencia interpersonal externa. Podríamos, por ejemplo, teorizar brillantemente sobre el picor y aún así nunca encontrar la manera de enunciarlo como elemento, concepto o método artístico. Por otro lado, como estas modalidades de tacto no pueden escindirse del cuerpo que lo siente, como no tienen un contenido externo que pueda existir y ser representado por sí mismo, tienen una resistencia (en principio) insalvable a la transmisión directa. Uno no puede coger su hambre, digamos, y darle una forma transmisible para que otro también sienta ese hambre, comoquiera que esa sensación se exprese subjetivamente en su cuerpo. Es decir, si podemos tomar una fotografía y transmitirla es porque la luz existe y puede ser registrada al margen del cuerpo y sus ojos, pero el tacto, como sentido, no existe al margen del cuerpo. Si se quiere representar el hambre, no queda más remedio

que hacerlo por metonimia, por sus efectos o realidades asociadas, y así intentar despertar una empatía sinestésica que apele a la sensibilidad del observador. Un gran orador también puede a veces superar la barrera lingüística y despertar esa empatía, pero es, de nuevo, un método indirecto y de efectos limitados. La única otra opción es repetir el acontecimiento: ayunar los dos, bañarnos en el mismo agua fría, tener heridas o dolores internos similares.

¿Por qué no podemos tocar los objetos de arte?

La tercera razón es la incompatibilidad del contacto con la construcción histórica del arte como disciplina y de sus instituciones. Este proceso, que culmina en el siglo XVIII, se compone de una serie de distinciones paralelas a otros cambios sociales y económicos hacia la economía de mercado, la conformación de nuevas clases sociales, o el refuerzo de las diferencias de género (Shiner, 2001, p. 120). En conjunto, estas distinciones expulsaron al contacto de la nueva disciplina desde sus inicios, y, como no se supo establecer la diferencia, se arrastró también al tacto como sentido en todas sus modalidades. Además de la Distinción social e intelectual reclamada por los artistas frente a los artesanos y su manualidad, operaron distinciones entre los objetos, los públicos, los géneros, y sus sentidos asociados. Pinturas y esculturas, en especial, pasaron de ser unos objetos más dentro de los gabinetes de curiosidades, las colecciones privadas o los primeros museos a adquirir un aura de sacralidad que exigía ser protegidos de los contactos ilícitos. En estas primeras instituciones, los anfitriones se veían obligados por las normas de cordialidad a permitir que los visitantes tocaran los objetos. De todas formas, la mayor preocupación era el hurto, no la conservación, y los visitantes ya habían sido previamente cribados por múltiples prácticas que aseguraban que solo grupos muy selectos podían acudir al museo (Candlin, 2007, pp. 12-13; Classen, 2005b, p. 275). La prohibición del contacto vino de la mano de la apertura de los museos a un público más amplio, considerado de baja "calidad" (Shiner, 2001, pp. 141-142), al tiempo que se esperaba que sirvieran para el disciplinamiento de la masa y su transformación en ciudadanía (Candlin, 2007, pp. 14-16). Para cultivar el autocontrol y el refinamiento necesarios, los visitantes debían interiorizar que eran menos importantes que los objetos, que tocar las piezas, además de dañarlas, es una falta de respeto y civilidad, y que el (con)tacto no tiene valor cognitivo ni estético, y ergo está fuera de lugar en el museo (Classen, 2005b, pp. 281-282). Tanto es así, que olvidarse de uno mismo al ensimismarnos con un objeto bello llegó a convertirse en un alto ideal estético en los propios inicios de esta rama de la filosofía (Shiner, 2001, pp. 200-207), junto con la noción de desinterés y el énfasis en la contemplación pausada y distante, todos difícilmente compatibles con una defensa del tacto y su inherente incitación de la curiosidad material. La pervivencia de estos conceptos de contemplación o lo estético, de hecho, podría explicar por qué la filosofía del arte ha ignorado tanto las reacciones emocionales como los besos, los abrazos o los lloros, que pueden despertar ciertos monumentos u otro arte conmemorativo (Wolterstorff, 2003).

Escindidas ahora en un plano trascendental fuera de la interacción humana ordinaria, las piezas adquirirían una nueva sacralidad y el museo se equiparaba a un templo secular, considerado inviolable y eterno (Classen, 2005b, p. 282). Al mismo tiempo también adquirirían suma importancia los conceptos de pueblo y nación, y así, más allá de la conservación de la esencia o el espíritu nacional reflejada en ciertos objetos de arte, se presuponía que una de las funciones de la preservación era defender el derecho de acceso a generaciones futuras. No obstante, la intocabilidad no fue un principio de aplicación universal, pues en algunos países se consideraba imprescindible poder tocar las esculturas para conocerlas, por ejemplo la indignación del público alemán cuando se les impidió tocar esculturas de Henry Moore que recordaba McLuhan en una conversación a finales de los 60 (McLuhan et al., 1969, p. 2, en Classen, 2005a, p. 273). Es más, la sacralidad del objeto artístico es paralela a la conferida por la propiedad privada. Por definición, y salvo que sobre cierto objeto pesen protecciones adicionales por considerarse patrimonio nacional, un propietario puede usar y abusar de lo suyo, pudiendo no solo tocar, sino destruir por completo una obra de arte. Como ha señalado repetidamente Fiona Candlin, en caso de las obras en los museos el estatus de conservador o comisario también puede conferir una excepción a las reglas de intocabilidad (Candlin, 2004, pp. 78-79), aunque esto no llega al extremo del derecho de abuso. En el contexto del mercado del arte, además, la contingencia del contacto choca con el correcto funcionamiento de un objeto como mercancía. En cualquier caso, hay un punto contraproducente en esta prohibición del contacto, pues mientras la obra de arte siga siendo un objeto sagrado la iconoclasia es inevitable. Más allá de lo que pensemos de las recientes acciones recientes sobre la crisis climática, la sacralidad le confiere a las obras tal valor simbólico que incita, e incluso puede legitimar, tales acciones activistas en servicio de tal o cual causa, en la medida en que se entiende que la transgresión de la norma permite poner ciertas discusiones sobre la mesa.

¿Cuáles son los límites éticos del contacto en el arte?

La cuarta y última razón es el peligro físico y ético del contacto. Tocar es siempre ser tocado, exponerse a la vulnerabilidad propia y ajena en la que se fundamentan los límites éticos. Por ello, es complicado permitir el tacto entre personas o con ciertas obra físicas sin exponerse a las transgresiones o los accidentes, que pueden causar daño físico a los participantes, llevar a los artistas a situaciones traumáticas, o derivarse en polémicas y demandas. Bien lo sabe Marina Abramovic, por ejemplo. Como tantas otras artistas de la performance, Abramovic nunca ha sido una extraña a las acciones límite con su propio cuerpo y a distintas formas de contacto con el público. No obstante, en una de sus primeras y más famosas performances, *Ritmo 0* (1974), se situó a sí misma como objeto a merced de los asistentes, algunos de los cuales se sobrepasaron hasta tal punto que se quedó con cicatrices físicas y emocionales durante bastante tiempo (O'Hagan, 2010). Quién tiene el control, por tanto, es una cuestión central de los usos participativos del (con)tacto. Ahora bien, debe considerarse que quizás el problema aquella vez fuera la distinción y desigualdad entre ambas partes, y que prácticas como el Contact Improvisación puedan ser un modelo para otros acercamientos más igualitarios, respetuosos y seguros. Lo importante, en cualquier caso, es notar que los límites éticos al contacto no son simplemente una imposición externa, sino que el respeto de la voluntad de los participantes a no ser tocados es también una cuestión de coherencia con la reivindicación del tacto. No sería coherente defender el (con)tacto y al mismo tiempo negar su función defensiva natural, esto es, el tacto presupone el libre derecho de evitar el contacto, y por eso obligar a tocar o ser tocado niega la propia función del sentido. Esto no quiere decir que haya que pedir permiso por cada pequeña cosa o que todo contacto indeseado o inesperado sea inmoral, sino que debemos entender también los límites impuestos por la coherencia al tiempo que, como hay que hacer desde todo arte desde y para el cuerpo, desafiamos los miedos y moralismos previos sobre, por ejemplo, la sexualidad o el cuerpo enfermo. En esa línea, ya para terminar, merece mención el proyecto *CO-* desarrollado en La Escocesa durante la pandemia, una de cuyas ramas de trabajo, *Co-rpus*, buscaba recuperar de forma segura la interacción entre los cuerpos dentro del arte y la cultura, así como elaborar protocolos experimentales en esa dirección (La Escocesa, 2020).

CONCLUSIONES

De todo lo anterior se pueden intuir algunas posibilidades hacia la integración plena del (con)tacto en el arte. Para empezar, necesitaríamos repensar el sentido: asumiendo toda su amplitud o decidiendo finalmente qué es tacto y qué no (aunque eso no resolvería el problema de cómo reformular artísticamente todo lo excluido). Reivindicar el tacto exige devolvernos a nuestro propio cuerpo, pensarlo más allá del contacto, y descentrarlo de la mano, pero no negar la vista, ni se puede aceptar que el tacto en el museo sea únicamente una cuestión de accesibilidad para aquellos que no pueden ver. También hay que abrir más el margen de contingencia de objetos y personas, desacralizarlos en la medida de lo posible, sin sobrepasar los límites de la coherencia. En ese sentido, ayuda pensar más el arte como acontecimiento singular, y menos como presencia trascendental o experiencia indefinidamente repetible. En línea con lo anterior, hay que abandonar nociones sobre el visitante y la correcta actitud estética, en especial las nociones de desinterés o gusto contemplativo (o al menos despojarlas de su contenido clasista, si fuera posible), así como cualquier otra noción fundamentada en la Distinción (como el esnobismo). También se podría promover una toma de conciencia de las propias sensaciones corporales durante la contemplación, aun sin llegar a tocar ninguna obra. En cualquier caso, todavía es necesaria mucha reflexión y trabajo para replantear la cuestión artística del tacto.

FUENTES REFERENCIALES

- Barassi, S. (2014). The sculptor is a blind man: Constantin Brancusi's Sculpture for the Blind. En P. Dent (Ed.), *Sculpture and Touch* (pp. 169-179). Routledge.
- Candlin, F. (2004). Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise. *Body and Society*, 10(1), 71-90.
- Candlin, F. (2007). Museums, Modernity and the Class Politics of Touching Objects. En H. J. Chatterjee (Ed.), *Touch in museums: Policy and practice in object handling* (pp. 9-20). Routledge.
- Classen, C. (Ed.). (2005a). *The Book of Touch*. Routledge.
- Classen, C. (2005b). Touch in the Museum. En *The Book of Touch* (pp. 275-286). Routledge.

- Clayton, L. (2017). *Sculpture for the Blind, by the Blind* [Página personal]. Lenka Clayton. <https://www.lenkaclayton.com/sculpture-for-the-blind-by-the-blind>
- La Escocesa. (2020). *CO-rpus: Protocolos alternativos para la crisis del contacto*. <http://www.laescocesa.org/es/view/CO-rpus/3726>
- Marinetti, F. T. (2006). *Critical Writings* (G. Berghaus, Ed.; D. Thompson, Trad.). Farrar, Straus & Giroux.
- Maurette, P. (2017). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Mardulce.
- McLuhan, M., Parker, H., & Barzun, J. (1969). *Exploration of the Ways, Means, and Values of Museum Communication with the Viewing Public*. Museum of the City of New York.
- O'Hagan, S. (2010, octubre 2). Interview: Marina Abramović. *The Observer*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte* (E. Hyde & E. Julibert, Trads.). Paidós.
- Steiner Goldner, R. (2018). Aristotle and the priority of touch. En A. Purves (Ed.), *Touch and the Ancient Senses*. Routledge.
- Wolterstorff, N. (2003). Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing, Touching, and Crying. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(1), 17-27. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00088>
- Wyschogrod, E. (1980). Doing before Hearing: On the Primacy of Touch. En F. Laurelle (Ed.), *Textes pour Emmanuel Levinas* (pp. 179-203). J-M. Place.