



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHu

Manchas en los ojos.

**El fotógrafo ciego y la imagen no nítida en la fotografía
como medio para repensar la visión**

TESIS

para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Alma Gabriela Rios Soberanis

Dirección de tesis

Dr. Fernando Delmar Romero

Cuernavaca, Morelos, a 19 Agosto 2021

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Manchas en los ojos

El fotógrafo ciego y la imagen no nítida en la fotografía

como medio para repensar la visión

Alma Gabriela Ríos Soberanis

ÍNDICE

Introducción	1
I. Ver y no ver: Antecedentes sobre el ver y el cuestionamiento a la visión	7
1.1 El acto de ver: Consideraciones fisiológicas y culturales del sentido de la vista	7
1.1.1 La condición anatómica del ojo	8
1.1.2 Configuración cultural de la visión	12
1.1.2.1 La luz, el conocimiento en el pensamiento helénico y medieval	12
1.1.2.2 La lógica del ojo en la perspectiva	16
1.1.2.3 El impulso tecnológico de la visión	19
1.2 Dudar de la visión	23
1.2.1 El problema del ciego de Molyneux	24
1.2.2 La mirada impresionista	27
1.2.2.1 Monet, mirar como un ciego que ha recuperado la vista	30
1.2.3 Fotografía, el nuevo ojo técnico	32
1.2.3.1 La representación de la realidad	34
1.2.3.2 Sospechas sobre la mirada fotográfica	35
Imaginería	38
II. La fotografía y la ceguera: fotógrafos de lo no visible	44
2.1 no ver: sobre la ceguera y el deseo por la imagen	44
2.1.1 el ojo ciego: breve arqueología de la figura del ciego	45
2.1.2 ceguera desde el ojo vidente	50
2.1.3 imágenes en la ceguera	52
2.2 Fotografiar desde la ceguera	55
2.2.1 Desear la imagen desde la fotografía	55
2.2.1.1 La fotografía no está en el lugar de la visión	56
2.2.2 Antecedentes de la investigación sobre la fotografía de ciegos en México	59

2.2.3 Evgen Bavcar: Fotografiar las imágenes interiores _____	62
2.2.3.1 Sentido del tacto y la fotografía _____	68
2.2.4 Fotografías de doble vista _____	71
Imaginería _____	76
III. La poética del fotógrafo ciego _____	80
3.1 Del cuestionamiento de lo ciego a lo fotográfico _____	81
3.2 Fotografiar lo invisible y desvanecer lo nítido _____	87
3.2.1 Fotografía de los efluvios. La aparición de lo invisible _____	88
3.2.2 Fotografía y el desvanecimiento de lo nítido _____	92
3.3 La pregunta dirigida a la cámara _____	97
3.3.1 La cámara estenopeica: un fino orificio que deja entrar la luz _____	100
3.3.2 La cámara estenopeica y su relación con el fotógrafo _____	106
3.4 Manchas en los ojos: Atisbar la ceguera en lo fotográfico _____	108
Imaginería _____	112
Conclusiones _____	119
Bibliografía _____	125

Introducción

El presente trabajo de investigación atiende a los cuestionamientos sobre la mirada y su relación con el sentido de la vista, así como la reflexión de una mirada desde la ceguera, y la experiencia del acto fotográfico más allá de lo óptico. Para ello, la investigación apunta al análisis de la obra y el acto fotográfico de sujetos ciegos, donde las imágenes abandonan los principios de la fotografía documental y se aproximan a la representación de sus propias imágenes mentales, concebidas a partir de recuerdos y percepciones sensoriales —no generadas por el sentido de la vista— que inciden en la acción fotográfica, haciendo de ésta un acto de tactilidad y poniendo en cuestión la concepción histórica de la vista, la mirada y la fotografía.

Desde la posibilidad del acto fotográfico ciego se derivan las preguntas sobre la fotografía como una técnica que hace posible ver lo invisible, e inscribir en ella otras dimensiones que se desbordan de lo óptico; como lo táctil o lo ficticio, y cuyas búsquedas inciden en la nitidez de la imagen; provocando efectos de borrosidad, desvanecimiento, desenfoque, excesos de luz y sombra que eclipsan la nitidez.

El interés por los temas planteados en la presente investigación se deriva de un acercamiento personal al fenómeno de la ceguera parcial: mi implicación en el proceso de la pérdida de visión que mi abuela ha vivido en el curso de ya algunos años, donde su vista ha quedado prácticamente impedida y su vida se ha visto incidida por la pérdida de claridad y luz, así como la distorsión de las formas. La transformación de su visión la ha obligado a cambiar también su relación con el espacio, al requerir la inclusión de otros sentidos con el fin de desempeñar sus actividades, desde la experiencia de acompañamiento y en un acto hipocondríaco de mi propia relación con la ceguera, es que tiene génesis mi pregunta por el

acto fotográfico ciego, y por la posibilidad desde la fotografía de pensar la mirada. La pregunta por la ceguera motiva los cuestionamientos sobre la visión y su lugar en el arte, evidenciando su importancia en el desarrollo de la historia y las transformaciones tecnológicas que de ella derivan, entre las cuales la fotografía adquiere un lugar central desde donde preguntarse por la mirada.

La concepción de la ceguera y las producciones artísticas que se derivan de ella, ha sido ampliamente estudiada desde diversos acercamientos, entre los que destacan los estudios antropológicos de la ceguera, el presente estudio retoma, continua y amplía algunos de estos contenidos, teniendo implicaciones en la reflexión de la fotografía ciega como forma de preguntarse por la fotografía misma, al retomar la investigación de Benjamín Mayer Foulkes sobre la fotografía de ciegos, donde destaca la divulgación y el estudio del trabajo de Evgen Bavcar. Por otro lado, se recupera el trabajo de Joan Trujillo sobre el fotógrafo mexicano Gerardo Nigenda —su obra y su contribución a la enseñanza de la fotografía—. Con el estudio de ambos fotógrafos ciegos, la tesis se dirige a distinguir la figura del fotógrafo ciego y desplazarla a las preguntas sobre lo fotográfico, ampliando las relaciones entre la fotografía, lo visto y lo no visto, en el acto fotográfico de ciegos y no ciegos.

El objetivo fundamental de este trabajo de investigación es abordar la pregunta sobre lo no visto en la actividad fotográfica, al pensar la fotografía como medio íntimamente ligado a lo óptico y lo visible, de tal forma que es la ceguera la que incide en las formas propias del acto fotográfico desde el acercamiento al objeto a fotografiar hasta el surgimiento de apariencias borrosas y difuminadas que revierten la idea de una representación nítida. Así demostrar que la presencia de lo no visto en la imagen fotográfica la ha acompañado desde muy temprano en su construcción como medio artístico, al recalcar el vínculo entre lo invisible y lo visible en todo el espectro del acto fotográfico. ¿De qué forma el sujeto ciego

experimenta la imagen? ¿Cómo sus imágenes interiores encuentran un camino a lo fotográfico? ¿Qué otras búsquedas fotográficas han cuestionado su carga realista, inscribiendo lo no visible? ¿Qué posibilita al medio fotográfico desbordar sus límites ópticos? Son algunas de las preguntas que contribuyen al desarrollo del estudio.

La tesis establece como hipótesis que desde lo fotográfico es posible abordar los cuestionamientos a la vista, para reflexionar sobre el lugar de este sentido en el acto de fotografiar, de tal forma que las reflexiones atraviesan la historia del medio, así como las nociones de visión y ceguera que transforman la perspectiva sobre la práctica fotográfica, los sujetos y su proceder ante la relación visible-invisible. Donde la experiencia de lo fotográfico está situada en gran medida en la valoración de lo no visible, es en su relación con lo no revelado ópticamente que las preguntas sobre la fotografía y el acto fotográfico ciego dirigen el itinerario de la investigación. Los fotógrafos y movimientos artísticos contemplados en el trabajo no solo comparten características formales, también señalan —desde su proceder hacia la fotografía— que la imagen resultante se encuentra desbordada de lo referente a la vista.

Para el desarrollo de la presente investigación se propone una metodología inductiva que establece principios generales sobre lo fotográfico, partiendo de casos particulares en la producción de fotógrafos ciegos y no ciegos —que propician la reflexión sobre lo no visible en la fotografía—. Se plantea un acercamiento cualitativo, en tanto que es relevante para la investigación el análisis de las formas fotográficas y su vínculo con la idea de la ceguera, para plantear así, la imagen parcialmente ciega. Es conveniente un acercamiento a las cualidades formales de las fotografías que se estudiarán, para generar un postulado a favor de lo que no es posible ver y está presente en la imagen. De este modo, la organización de

los contenidos en la tesis se distribuye en tres capítulos y una conclusión, de la siguiente manera:

El primer apartado *Ver y no ver: Antecedentes sobre el ver y el cuestionamiento a la visión* comienza por presentar un sumario de los antecedentes sobre el sentido de la vista y su consideración histórica —con la finalidad de exponer el recorrido de las ideas sobre la visión y como se ha convertido en el sentido primordial— así como algunos cuestionamientos a la vista que se han suscitado a lo largo de la historia. Estos planteamientos sobre la visión revelan algunas formas en las que se ha entendido *el ver* —desde la dimensión fisiológica hasta algunas teorías de la visión— las cuales establecen los criterios de cómo entendemos el sentido de la vista y desde los que aparecen también, algunas dudas o sospechas sobre su hegemonía.

La estructura de este primer apartado presenta dos secciones. Por un lado, la referida a la visión y su historia, comprendiendo desde la dimensión anatómica del ojo a la dimensión cultural de lo visual y su influencia en la representación —así como el surgimiento de tecnologías que impulsaron a la vista a mantener su estatus hegemónico—. Por otro lado, el apartado *1.2 Dudar de la visión* presenta los cuestionamientos ante este sentido considerando la teoría del ciego de Molyneux, la mirada de los impresionistas, y el cambio radical que supuso la invención y popularización de la fotografía a finales del siglo XIX.

En el segundo capítulo *La fotografía y la ceguera: La necesidad de la fotografía desde el ojo ciego* se propone una continuidad a ese repensar la visión, iniciada en el capítulo anterior. Los conceptos de visión y de luz, así como la reflexión sobre la cámara fotográfica, se presentan aquí también como cuestionamientos a la centralidad de la vista como sentido hegemónico, para plantear ahora la nulidad de la visión: la ceguera; en tanto función fisiológica y figura metafórica. Al preguntarse por la forma en que la falta de vista se ha

entendido en un mundo donde la jerarquía de los sentidos ha construido un distanciamiento con aquellos individuos que se encuentran faltos de alguno. En este apartado, la investigación se centra en el deseo y producción de imágenes de sujetos ciegos. ¿Qué relación establecen estas imágenes con el mundo y la forma en que lo experimenta el sujeto ciego? ¿cómo sucede el deseo de imágenes en el ciego y como estas encuentran un camino en la fotografía?

Partiendo del acercamiento a la fotografía de Evgen Bavcar y Gerardo Nigenda, en el capítulo se retoman los tópicos de la luz y la sombra —así como su vínculo con la idea de lo verdadero— y su papel en la acción fotográfica y las formas en que el vidente se confronta con las imágenes, ¿Cómo se experimenta la luz y la sombra en la fotografía desde un ojo ciego? ¿Cómo el acto fotográfico logra alejarse de la nitidez y acercarse a la invisibilidad?

En el capítulo final *Manchas en los ojos. La poética del fotógrafo ciego*, se continúa la reflexión derivada de la revisión de la obra de los fotógrafos Evgen Bavcar y Gerardo Nigenda, se resaltan dos nociones: la relación entre invisible y visible —en su proceder hacia la imagen— y la relevancia del dispositivo cámara y su vínculo con el cuerpo del sujeto que la activa. Al desplazar las preguntas sobre la mirada, la imagen, y la fotografía, desde la producción de Nigenda y Bavcar, este apartado plantea la reflexión sobre la fotografía misma.

La primera sección del capítulo, *3.1 Del cuestionamiento de lo ciego a lo fotográfico*, compone un marco para pensar en el fotógrafo ciego, y su acto, como una figura desde la cual pensar lo fotográfico. ¿Son estos procesos para captar lo invisible exclusivos de algunos sujetos ciegos? ¿De qué manera la historia del medio se ha interesado por la búsqueda de lo no visible, las imágenes interiores o los recuerdos? ¿Qué procesos y acercamientos al acto fotográfico son utilizados para reflexionar lo ciego? ¿Qué preguntas lanza la ceguera a la imagen y al acto fotográfico? El siguiente apartado *3.2 Fotografiar lo invisible, desvanecer*

lo nítido, se pregunta por el interés de fotografiar aquello a lo que el ojo no tiene acceso, planteando a la fotografía como un acto del deseo de mirar —más allá de lo óptico—. Se distinguen dos momentos de la historia del medio donde las formas desvanecidas y apariciones de lo que el ojo no puede captar, han funcionado en la imagen con distintos propósitos. y que se sostiene del barrido, del desenfoque, y de las apariciones de luces y de figuras fantasmales que atraviesan la imagen. Esta segunda sección desplaza las preguntas de lo ciego a la fotografía y se centra en la reflexión sobre la fotografía de espectros, el impresionismo y su influencia en la fotografía pictorialista, como una de tantas formas en la reflexión de la mirada.

Por último, la sección se plantea como la pregunta a lo fotográfico desde la ceguera, como también a la duda sobre la cámara fotográfica y al cuerpo implicado en su acción. ¿De qué formas la cámara modifica nuestra relación con la imagen? ¿Qué sucede cuando es la cámara la que se encuentra en ceguera? ¿Qué posibilidades apertura pensar lo fotográfico más allá de lo óptico?

I. Ver y no ver: Antecedentes sobre el ver y el cuestionamiento a la visión.

1.1 El acto de ver: Consideraciones fisiológicas y culturales del sentido de la vista.

En este primer capítulo, la investigación se focaliza en los antecedentes sobre el ver y en algunos cuestionamientos al sentido de la vista que se han suscitado a lo largo de la historia. Estos precedentes ayudan a entender cómo se ha convertido en el sentido primordial y a partir del cual se han generado, con el paso del tiempo, formas en las que nos relacionamos con el mundo. Estos planteamientos sobre la visión revelan algunas convenciones para entender *el acto de ver*, tanto en su dimensión fisiológica, como en la teoría de la visión. Partiendo de estas hipótesis y de la configuración de la vista como el sentido que ha mediado la realidad, sugiero abordar el concepto de la duda o la sospecha frente a la vista como sentido hegemónico: por un lado, analizaré la dimensión anatómica del ojo para entender su funcionamiento, sus alcances y limitaciones, que le han llevado al lugar que ocupa como sentido históricamente primordial; ¿qué funciones del órgano óptico le han convertido en el vértice del encuentro con la realidad, y cómo ha influenciado las consideraciones al pensamiento en términos visuales? Es relevante considerar que esta dimensión fisiológica le ha dotado de sus facultades innegables, en su recepción de la luz, del movimiento y de la oscuridad. Por otro lado, la dimensión cultural le ha otorgado a la vista, a lo largo de la historia, un lugar predominante por su capacidad de representación, en la construcción de saberes y el nacimiento de tecnologías que impulsaron a la vista como el sentido más confiable.

En *Ojos abatidos* (1993), Martin Jay describe las consideraciones fisiológicas y culturales que han reconocido la importancia de la vista con respecto a los otros sentidos,

señala que para algunos antropólogos¹, la continua inserción de lo visual en el lenguaje, puede ser mejor explicado desde un punto de vista histórico; sin embargo Jay recurre a los términos de Gibson sobre la diferencia entre *el mundo visual* y *el campo visual*² para proponer que la línea entre el entender anatómico del ojo y la dimensión cultural de la visión, se encuentran cercanas. En la pregunta por el *cómo* se lleva a cabo el *ver*, que ha permeado el interés tanto de científicos, artistas y filósofos.

Martin Jay analiza una vertiente cultural para entender la visión, donde sostiene que “Toda percepción, es el resultado de cambios históricos de la representación” (Jay, 13) y critica la forma en que se rechazan las explicaciones fisiológicas de la misma, ya que señala su importancia, tanto “que ayuda a la hora de conceptualizar las capacidades y limitaciones *naturales* del ojo”(Jay,13) En esta sección del trabajo, considero elementales ambos valores para la conceptualización del *ver* y *no ver*; tanto el entendimiento fisiológico como la configuración cultural que se ha tenido sobre el órgano de visión, suponiendo importante no solo lo que el ojo ha permitido construir alrededor suyo, sino su limitación, y así mismo la sospecha sobre la visión.

1.1.1 La condición anatómica del ojo

El estudio del funcionamiento del órgano ocular tiene su propia historia. Los avances científicos en relación con este han acompañado a las inquietudes sobre la visualidad a lo

¹ D. Howes, *The Varieties of sensory Experience: A sourcebook in the Anthropology of the Senses*, 1991

² “En la primera la vista se entrelaza ecológicamente con el resto de los sentidos para generar la experiencia de *formas en profundidad*; en la segunda, la vista se libera del resto de sentidos, fijando los ojos, para producir *formas proyectadas*...pone en manifiesto que la visión se entrecruza con el resto de sentidos, pero que puede separarse de forma artificial.” (Jay,12)

largo de los siglos. Inscibo a las propuestas de Edward T. Hall y James J. Gibson, sobre el génesis y desarrollo del ojo en el hombre primitivo. En *La Dimensión Oculta* (1966) Edward Hall estudia la forma en que se han desarrollado los sentidos, y su importancia en nuestro entendimiento del espacio; explica que “La vista fue el último sentido y el más especializado, que se desarrolló en el hombre. La visión se hizo más importante y la olfacción menos esencial... cuando los ancestros del hombre dejaron el suelo y ganaron los árboles” (Hall, 57). Según esta propuesta, la vida en los árboles que desarrollaban los homínidos, aún antes de erguirse, exigía una visión aguda que propició la dependencia al sentido de la vista: “los primeros seres humanos desarrollaron su sistema sensorial para que la vista fuese capaz de diferenciar y asimilar la mayoría de los estímulos externos de forma superior a los otros cuatro sentidos” (Jay, 13).

Si bien la evolución de la visión fue primordial en la supervivencia de los humanos primitivos, también hay que señalar que existe, en la edad temprana del ser humano, un retraso en el desarrollo fisiológico del ojo, con respecto a los demás sentidos; siendo el último en establecerse en el feto:

con la maduración del niño, la mayor capacidad del ojo para procesar ciertos tipos de datos procedentes del exterior no tarda en imponerse. Teniendo unas dieciocho veces más terminaciones nerviosas que el nervio coclear del oído, su más cercano competidor, el nervio óptico, con sus 800.000 fibras, es capaz de transferir una asombrosa cantidad de información al cerebro, y a una velocidad de asimilación mucho mayor que la de cualquier otro órgano sensorial. (Jay 14)

Estas consideraciones sobre la visión manifiestan la importancia que tiene el estudio de las capacidades anatómicas, al situar la vista en el lugar privilegiado en el que se encuentra. La cualidad de captar los estímulos desde distancias alejadas ³es una de las características que le ha permitido a la visión, su dominio por sobre los otros sentidos. Estas disposiciones del órgano de visión afectan el ordenamiento de las percepciones sensoriales y la forma en que por medio de la vista podemos conocer.

Un objeto produce, por reflexión, una cierta distribución de luz en el ojo. La luz entra en el ojo a través de la pupila, es filtrada por el lente y proyectada en la pantalla al fondo del ojo, la retina. En la retina hay una red de fibras nerviosas que pasan la luz a través de un sistema de células hasta varios millones de receptores, los conos. Estos, sensibles a la luz y color y reaccionan transportando información sobre luz y color al cerebro. Es en este punto donde el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo. (Baxandall, 45)

Así como las funciones del aparato óptico resultan importantes para entender el posicionamiento de la visión, es necesario señalar sus condiciones limitadas. Gibson dice que la visión está condicionada a una serie de factores, que deben cumplirse para que esta se dé:

Debe haber luz que permita ver, los ojos deben estar abiertos; los ojos deben enfocar y apuntar debidamente, la película sensible que hay en la parte posterior de cada globo ocular debe reaccionar ante la luz; los nervios ópticos deben transmitir impulsos al

³ Conforme con Edward Hall, el oído es eficiente hasta unos treinta metros, después de esto, la capacidad de una conversación se ve alterada y las señales auditivas con las que el hombre trabaja empiezan a descomponerse rápidamente. Por otro lado, el ojo barre una cantidad de información extraordinaria en un radio de noventa metros y continúa siendo bastante eficiente. (Hall p.43)

cerebro. En tanto que una de estas condiciones no se cumple, la persona vidente permanece ciega. (Gibson, 13)

Martin Jay señala otras condiciones que delimitan el funcionamiento de la visión, como su capacidad para enfocar un objeto a la vez, a una distancia cercana, así como el fenómeno de las experiencias visuales ilusorias generadas por nuestra habitual creencia en su fiabilidad:

Pero si los poderes del ojo son apreciados por la ciencia, también los son sus limitaciones. La visión humana puede ver ondas de luz que sólo constituyen una fracción del espectro total; de hecho, menos del uno por ciento... Además, el ojo humano tiene un punto ciego donde el nervio óptico se conecta con la retina... la existencia del punto ciego no deja de sugerir un *vacío* metafórico en la visión. (Jay 15)

La consideración de los rasgos fisiológicos de la visión tiene como intención el señalar las facultades que le posibilitan su dominio, a la vez, sugerir que el ordenamiento de las percepciones de sentido de la vista, involucran sus propias condiciones restringidas. Estas características anatómicas del ojo, tanto si hablamos de sus posibilidades, como de sus restricciones; han sido importantes en los cuestionamientos a la experiencia visual a lo largo del tiempo; sin embargo, se ha reconocido que el ojo es más que un receptor pasivo de la luz y el color, por lo tanto, no podríamos partir sólo de considerarlo en su aspecto anatómico, sino de las respuestas que cada época ha dado a la experiencia de mirar. (Figura1)

1.1.2 Configuración cultural de la visión.

El entendimiento que se ha tenido del funcionamiento anatómico del ojo, ha impactado en la forma en que se ha descrito la visión en distintas culturas y épocas, en ocasiones la investigación de la visión fisiológica se fusiona con los cuestionamientos sobre el conocimiento. Propongo partir de las inquietudes sobre la visión, que han configurado nuestra forma de entender el sentido de la vista, y que han conformado las teorías de la visión que sostienen a este sentido en su privilegiado lugar. Destaco tres momentos culturales de la visión: primero, el entendimiento de la luz como condición necesaria para la visión, así como el concepto de luz y su vínculo con lo verdadero; segundo, el ojo como vértice de la mirada perspectiva y la experiencia de la visión desde un ojo lógico, así como un distanciamiento entre lo visto y el espectador; por último, la importancia del desarrollo de tecnologías de la visión, que han dotado al ojo de posibilidades que van más allá de las dadas por la fisiología, y que han ayudado a afianzar la confianza en la mirada.

Son estas mismas cuestiones: la luz, la nitidez, la distancia y los desarrollos técnicos que potencian la visión, las que constituyen las bases para el análisis de las producciones fotográficas aquí propuestas. Entendiendo que estas fotografías irrumpen en los cuestionamientos del ver y no ver.

1.1.2.1 La luz, el conocimiento en el pensamiento helénico y medieval

La afinidad helénica con lo visible es incuestionable, plantearon un vínculo de la luz con la claridad del conocimiento, fueron los griegos los primeros en generar teorías sobre la visión.

La luz en que estaban bañados el paisaje y las cosas que rodeaban la vida de los griegos garantizaba a todo la claridad y una presencia, ya desde un punto de vista óptico, incuestionable, que sólo después y a partir de la experiencia del pensamiento consigo mismo dejó algún espacio a la duda sobre la accesibilidad de la naturaleza para el hombre. (Blumenberg, 241)

Es también en la tradición griega donde se desarrollan los primeros estudios anatómicos de la visión, de estas indagaciones se tenían dos teorías: por un lado, aquella que consideraba que el ojo mismo emitía la luz que le vinculaba con los objetos vistos y otra que se oponía, al argumentar que el ojo era un receptor de la luz de los objetos en el exterior. “Esta teoría, llamada extraemisionista, define a la visión como “algo” que sale del ojo e incide sobre el objeto, en oposición a la teoría introemisionista donde “algo” procedente del objeto penetra en el ojo.” (Delmar, 9).

Hans Blumenberg (2008) señala que existe para el conocimiento griego un parentesco elemental entre la substancia de los objetos, la de los órganos de percepción, y el lugar del conocimiento, convirtiendo a la visión en un encuentro entre lo emanado del ojo y el exterior. Estas atribuciones al ojo como emanador de fuego, fueron rechazadas por Aristóteles, quien “no aceptó ni la teoría de la intromisión ni de la extramisión, arguyendo que el ojo no puede producir luz. Si así fuera, el ojo sería capaz de ver en la oscuridad.” (Delmar, 16)

Hans Jonas (2000), desarrolla dos propuestas sobre la visión en el pensamiento griego. La primera apunta a la vista como un sentido de la simultaneidad, que permite la percepción de un campo visual amplio y la segunda la de la exterioridad, que hace posible generar una distinción entre observador y objeto observado; evitando al observador un encuentro directo con el objeto de su mirada, “la vista nos permite dar ese paso atrás que nos pone a salvo de la agresividad del mundo... la distancia respecto al fenómeno proporciona una *imagen*

neutral... la esencia es así separable de la existencia, y con ello es posible la teoría” (Jonas, 207).

Cabría hacer una distinción entre *los ojos de la mente* y los ojos reales, ambigüedad que también aparece en la conceptualización de la luz: “La luz podía comprenderse de acuerdo con el modelo de los rayos geométricos que la óptica griega había privilegiado” (Jay, 31), a esta forma de entender la luz se le dio el nombre de *lumen* y refería a la iluminación y existía aún no fuera percibida por el ojo humano; por otro lado, la forma denominada *lux* “subrayaba en su lugar la experiencia real de la vista humana. Aquí el color, la sombra y el movimiento se consideraban tan importantes como la forma y el entorno.” (Jay, 31) Ambos conceptos compitieron por la preeminencia en la historia de la pintura, así como en la óptica.

Las inquietudes heredadas por los griegos a la cultura de la visualidad occidental, apelan a sus bondades, sin embargo cabe apuntar que este privilegio no significó relegar a los demás sentidos, siendo curioso que la presencia de lo visual en su mitología, contenga representaciones de cierto poder perverso de la visión, personajes como Narciso, Orfeo y Medusa, que dan manifiesto de cierta sospecha hacia la nobleza del sentido de la vista, y no solo de la celebración de la visión, como puede parecer.

La consideración de la luz como análogo de verdad, sobrevivió hasta la época Medieval, en el planteamiento religioso de Dios como *la luz de la verdad*. Al referirnos a la actitud cristiana que adoptó el pensamiento occidental, podríamos considerar que el ojo no fue el sentido que dominó el orden de las percepciones, así tampoco en el que se depositó la plena confianza:

En la Edad Media, nos dicen los historiadores, el sentido más refinado, el sentido perceptivo por excelencia, el que establecía un contacto más rico con el mundo, era el

oído: la vista estaba sólo en tercer lugar, tras el tacto. Luego se produjo una inversión: el ojo se convirtió en el primer órgano de la percepción. (Barthes, 95)

Según la propuesta de Martin Jay, el entendimiento de la era medieval cristiana, como ocular fóbico no es del todo cierto, las inquietudes visuales de la cultura de la Edad Media devienen tanto de los impulsos helénicos como hebraicos. En el cristianismo, a diferencia del judaísmo, se encarnó la fe en una iglesia y unos sacramentos visibles⁴, también reconociéndose el poder de la visión en la tarea de hacer más accesible la cristiandad a los nuevos creyentes.

El contraste entre *lumen* y *lux* se desarrolló en términos religiosos; diferenciando a la luz suprema de Dios, de la luz a la que el ojo humano tiene acceso: “El ojo del cuerpo se une al ojo del alma en una relación en la cual la imagen impresa en la pupila se ve reflejada en la imagen guardada en la memoria del que ve, ella nos mueve a reconocer y a buscar la verdad y el bien” (Delmar, 28)” La práctica religiosa incentivó el uso de la luz en la arquitectura, a través de los rayos luminosos que incentivaba al creyente a su acercamiento a la *lux de la verdad*.

En la Edad Media, lo verdadero resplandecía desde la espiritualidad, en tanto que todo tiene su origen en Dios: “Durante esta época los estudios de óptica confiaron en que la relación entre el conocimiento de Dios y la física era posible; para comprobarlo se dedicaron a ver en qué medida la visión obedecía a principios geométricos, por más elementales que éstos fueran” (Delmar, 35). La percepción de la luz, ya sea porque los ojos la reciben o la

⁴ Martin Jay atribuye este cuestionamiento a la prohibición de las imágenes, a la fe cristiana de la encarnación corpórea de la divinidad en la forma humana y tiene como culmen la práctica de elevar la hostia sagrada que se dio en el último medievo. (Jay, 36)

irradian, aparece como mediadora del ser con la realidad, y con la verdad, que, para el pensamiento de la época, está vinculada con un origen divino.

1.1.2.2 La lógica del ojo en la perspectiva

No pretendo aquí generar un extenso resumen detallado del inicio, apogeo y descenso de la de la formulación teórica de la visión perspectiva, sin embargo, considero relevante subrayar puntos esenciales que el planteamiento de esta contribuyó al entender nuestra relación con las imágenes. El paso entre el funcionamiento del mecanismo anatómico de la visión y de la posterior conversión de los mensajes recibidos por este órgano visual, son apenas el inicio de la compleja cadena que se desenvuelve en la propuesta de esta forma de representación “la perspectiva artificial responde a la búsqueda de la solución técnica para representar icónicamente los fenómenos de la tridimensionalidad del mundo natural (profundidad, volumen) en soportes bidimensionales” (Zunzunegui, 48). El interés metódico sobre la forma de la representación de la imagen retiniana, en el plano o soporte, aparece en una relación entre la pulcritud matemática y la voluntad de Dios; aun cuando las teorías de la radiación de la luz desde los ojos ya no convencían, las asociaciones entre el orden geométrico y la visión sobrevivían.

Señalar que la imagen retiniana es el punto de partida para complejas operaciones neurofisiológicas que tienen lugar en los lóbulos occipitales del cerebro y más en concreto en su córtex estriado, estaremos en condiciones de señalar que la percepción se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales —que no pueden confundirse con meros registros directos de la realidad—

originadas a través de un proceso de recogida de sensaciones exteroceptivas.
(Zunzunegui, 31)

Se produjo un cambio en cómo se pensaban los rayos de luz, de donde proceden y donde convergen. Fue Leon Battista Alberti (Figura2), quien generó la primera teoría de la perspectiva plana. En su tratado de pintura dedicado al arquitecto Brunelleschi, Alberti entiende la obra pictórica como un *espejo de la mirada al mundo*, en este efecto, propone que los pintores fijan la perspectiva y en ella la distancia a la que los ojos ven; es esta distancia entre el ojo del espectador y la pintura, la que hace que podamos equiparar la imagen a la realidad. “La perspectiva lineal hizo que los artistas más conscientes de su punto de vista (enfrente de plano del cuadro), pero la teoría se basaba en un mundo que se encontraba “afuera” (al fondo del plano del cuadro)” (Delmar, 99), esta distancia visual implica no solo la creación de una pirámide visual imaginaria, que tiene su vértice en el punto más alejado de la escena, algo que más adelante se llamará *punto de fuga*, sino también una pirámide en inverso que tiene su vértice en el ojo de quien mira. La formulación de esta pirámide visual perspectivista tiene algunas implicaciones, en palabras de John Berger:

La convención de la perspectiva, exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez a principios del Renacimiento, lo centra todo en el ojo del espectador. Es como el haz de un faro, con la salvedad de que la luz no viaja hacia fuera, sino que las apariencias viajan hacia dentro. Las convenciones llamaron a estas apariencias *realidad*. La perspectiva hace que el ojo sea el único centro del mundo visible. Todo converge en el ojo como en el punto de fuga del infinito. El mundo visible se organiza para el espectador como antaño se pensaba en el universo había sido organizado por Dios. (Berger, 20)

El nuevo centro de privilegio de la visión perspectiva, es justo el ojo del espectador, Martin Jay subraya la inmovilidad de este punto fijo y monocular de la mirada, que se oponía a los dos ojos activos de la visión real (Jay, 49). Al mismo tiempo que los ojos del cuerpo eran reemplazados por el ojo fijo del vértice de la pirámide visual, los cuerpos de los pintores y espectadores aparecían separados por la *ventana* de la visión: la base de la pirámide:

El ojo contempla el mundo a solas. El cuerpo se reduce a su aparato óptico, el mínimo diagrama de una perspectiva monocular, la mirada del pintor detiene el flujo de los fenómenos, contempla el campo visual desde un punto de vista ajeno a la movilidad de la duración, el espectador une su mirada a la percepción inicial (Bryson, 106)

La distancia que supuso la perspectiva propició a la vez un espacio de representación regularmente ordenado; en la extensión de una malla reticular, este arte racionalizado de los perspectivistas continuó siendo una práctica visual con bastante predominio, congruente con el entusiasmo científico de la época. Las observaciones de Alberti fueron paulatinamente refinadas y propagadas, hasta el punto en que parecieron equivalentes a la visión; en términos de Gibson, se experimentó una inversión: el campo visual reemplazó al mundo visual. Señalo aquí la consideración de Bryson sobre la mirada del espectador, como centro de un espacio ficticio creado en la imagen, y el distanciamiento de éste en relación con la experiencia de la mirada a la que la perspectiva ha monoculizado. (106)

Es importante tomar en cuenta que la perspectiva ocupa un espacio bien determinado en la historia de las representaciones, no considero que la fotografía de ciegos, ni aquella que

se construye en el desvanecer de lo nítido, pueda ser analizada desde la dinámica perspectivista, sin embargo advierto importante la consideración de la mirada racionalizada de la perspectiva, interiorizada en las dinámicas visuales posteriores, para plantear en la creación y recepción de la fotografía de ciegos, la incidencia del cuerpo y sus sentidos en la creación de la imagen y no sólo así del ordenamiento del campo visual. ¿Qué vínculo establece el fotógrafo ciego con lo que retrata y con el resultado?

1.1.2.3 El impulso tecnológico de la visión

Derivado de las constantes afirmaciones de lo noble de la visión, se fueron desarrollando e incluyendo nuevas mejoras al órgano óptico, las cuales no solo lograron una función tecnológica, sino supusieron herramientas para pensar el orden perceptivo.

[...] la legitimación de la visión indagadora resultó especialmente evidentes en la nueva confianza depositada en la mejora técnica del ojo. En un sentido amplio, las innovaciones de los inicios de la era moderna asumieron dos formas: la extensión del alcance y el poder de nuestro sistema ocular, y el incremento de nuestra capacidad de propagar los resultados de maneras accesibles a la vista. (Jay, 56)

Las tecnologías mecánicas como extensión y perfeccionamiento de la visión natural, como lo fueron la experimentación y mejora del espejo azogado plano⁵, en Venecia durante

⁵ Cristal recubierto en una de sus caras con mercurio o con alguna de sus amalgamas (sobre todo la de estaño). Fue empleado, principalmente, en la fabricación de espejos. Los espejos con vidrio o cristal azogado fueron fabricados a partir del siglo XIII, siendo Venecia su principal centro de comercialización. Su técnica de fabricación fue introducida en el resto de Europa a lo largo de los siglos XVII-XVIII.

el siglo XVI, el telescopio refractor y poco tiempo después, la fascinación por las implicaciones de la *camera obscura*. La rapidez con la que aparecieron estas mejoras técnicas a la visión da cuenta de la importancia de esta por sobre los otros sentidos, por lo tanto, del efecto que intensifica aún más su importancia, así como su vínculo con las entonces inquietudes científicas de la mirada.

El siglo XVI, antes de ver, escuchaba y olía, olfateaba el aire y captaba los sonidos. Sólo más tarde, cuando el siglo XVII se acercaba, se dedicó seria y activamente a la geometría, centrando su atención en el mundo de las formas con Kepler (1571-1630). Entonces fue cuando se dio rienda suelta a la visión en el mundo de la ciencia y en mundo de las sensaciones físicas, así como en el mundo de la belleza (Jay, 35).

Así como las innovaciones de la visión fueron apareciendo “el mismo efecto tuvieron las tecnologías de la difusión, en especial la imprenta y la invención de imágenes reproducibles por medio de bloques de madera y otros instrumentos mecánicos más refinados” (Jay 57).

El desarrollo de la imprenta, invento de Gutenberg, propició no solo la intención de propagación del conocimiento; que cobró relevancia conforme los avances científicos se hicieron constantes, sino el impulso a la visión como el medio legítimo para conocer el mundo y propició la acentuación de la individualización del conocimiento por medio de la mirada.

Con esto es evidente que el despertar de la era moderna se acompañó de un vigoroso privilegio de la visión, tanto en su experimentación con las mejoras mecánicas del ojo, como su propagación con las tecnologías de la reproducción de textos e imágenes. Uno de los

principales estudios impulsores de la óptica, fue el realizado por Kepler, quien en el siglo XVII puso a prueba la teoría del matemático árabe, conocido con el nombre latinizado de Alhacén. En búsqueda de un modelo para representar la visión retomó la teoría y experimentos que Alhacén había desarrollado en el *Libro de la visión* que escribió en el 1028: “Desde que se conoce el texto árabe, puede considerarse a Alhacén el inventor de la cámara oscura. (Figuras 3 y 4) Empleó ya para su caja, con un diafragma situado a 1,30m de altura, la expresión cámara oscura o *al- bait al muzlim*” (Belting, 82). Invento con el cual, señala Belting se realizaron experimentos con la luz primaria y secundaria⁶, así como ya se sospechaba de una similitud entre la función del ojo y la cámara “pero aún desconocía la imagen retiniana, que al igual que la imagen en la mencionada cámara, aparece invertida [...] tampoco se sabía nada de la mancha ciega en el centro del ojo, y menos aún de la zona de enfoque” (Belting, 83). Fue con el descubrimiento del cristalino, que se demostró que la imagen quedaba en la retina invertida, vertical y lateralmente, justo como las imágenes en la cámara: “Ello invirtió de manera abrupta la relación entre imagen y mundo, Mientras que la pintura que usaba la perspectiva quería proyectar hacia afuera la imagen visual humana, la cámara oscura devolvía la imagen visual del mundo exterior al interior del ojo” (Belting, 103).

Así como Kepler se vio interesado en la construcción de mecanismos que optimizaron el entender de la visión, Descartes “considerado por numerosos comentaristas como el padre fundador del paradigma visual moderno” (Jay, 60), propone que aquello que hay en la mente son representaciones, según las cuales podemos examinar nuestras ideas por medio de la

⁶ Las fuentes de luz pueden ser clasificadas en primarias y secundarias, las fuentes de luz primarias son aquellas que emiten la luz que producen, como por ejemplo: el sol y el fuego. Por otro lado las fuentes de luz secundarias son aquellas que reflejan la luz que produce otra fuente, como los espejos.

mirada mental. Descartes era igualmente un entusiasta de las nuevas ayudas mecánicas de la visión, y fue justo la invención del telescopio, lo que le motivó a la escritura de *La Dioptrique* (1637) (Figuras 5 y 6) en donde fomentaba la construcción de dichos instrumentos:

Descartes entendió el cuerpo como un organismo que funciona como una máquina. Nuestros ojos funcionan como una cámara oscura, de la misma manera como otros instrumentos artificiales funcionan y se empalman con los naturales. Descartes planteaba una proporción entre los órganos y los instrumentos, que le permitió suponer una homogeneidad entre las operaciones de la naturaleza y nuestra tecnología. (Delmar, 76)

En *Las técnicas del observador* (1990) Jonathan Crary considera a la cámara oscura como “mucho más que un simple dispositivo óptico. Durante más de doscientos años pervivió como metáfora filosófica, como modelo de la ciencia de la óptica física, y también como aparato técnico usado en gran cantidad de actividades culturales” (51); Crary apunta a la importancia de la cámara oscura en la definición y limitación de las relaciones entre el observador y el mundo, lo que indica un nuevo modelo de subjetividad:

En primer lugar, la cámara oscura realiza una operación de individuación: en el interior de sus oscuros confines, define al observador necesariamente por su aislamiento, reclusión y autonomía[...] otra función de la cámara oscura, emparentada e igualmente decisiva consistió en cercenar el acto de la visión respecto del cuerpo físico del observador: en descorporeizar la visión. (Crary, 63)

Si bien esto puede dar cuenta de la importancia que el testimonio visual constituyó como una fuente de legitimación, tanto la cámara oscura, como el desarrollo de otros mecanismos para la mejora del ojo anatómico, podrían ser entendidas a la manera que Crary

designa a la cámara oscura; como un *agenciamiento*, algo que es, a la vez e inseparablemente, por una parte, agenciamiento maquínico y por otra de enunciación. Un objeto del cual se dice algo y a la vez, un objeto que es usado. Es verdad que estos artefactos funcionaron como modelos para entender el funcionamiento del ojo, y lo son también para conceptualizar la mirada de su tiempo:

Todo ver es entonces el resultado de una construcción cultural —y por lo tanto siempre un hacer complejo, híbrido [...] el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural —y por lo tanto, políticamente connotado— de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... (Brea, 7)

1.2 Dudar de la visión

Partiendo de los antecedentes sobre la reflexión del sentido de la vista, que han concretizado y promovido la importancia de la visualidad, sostengo que la primacía de la visión como el sentido rector de nuestra conexión con lo externo, no ha carecido de sospechas, pues tanto como se ha conocido del órgano visual, como de la teoría de la visualidad, se han planteado reflexiones y dudas sobre nuestra mirada.

En los siguientes cuestionamientos alrededor de la mirada, advierto un repensar en la experiencia de la visión, propuestas a las que nombro *sospechas*, en tanto abren posibilidades que problematizan la idea de lo visual instaurada en sus épocas.

1.2.1 El problema del ciego de Molyneux

Dentro de estas sospechas sobre lo visual, vale considerar la pregunta planteada por el abogado William Molyneux, en una carta de 1693 dirigida al filósofo John Locke donde propone lo siguiente:

Si un ciego de nacimiento, que ha adquirido conocimiento del mundo mediante el resto de sentidos, como el tacto, recobrarla la capacidad de ver por algún milagro u operación exitosa, ¿sería inmediatamente capaz de distinguir los objetos? ¿Sería capaz de explicar únicamente por medio de la vista la diferencia entre una esfera y un cubo, cuyas formas conoce únicamente por sus dedos? (Jay, 81)

“Se trataba de un problema abstracto, ciertamente central en toda teoría del conocimiento, el pasaje de la sensación al juicio, que se procuraba resolver estudiando las reacciones de un ciego que recupera la vista” (Mattoni, 9). Sobre esta pregunta planteada por Molyneux a Locke, varios fueron quienes abordaron el tema. El mismo Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Condillac en *Ensayo sobre el origen del conocimiento humano*, Berkeley en su *Ensayo para una nueva teoría de la visión* por destacar algunos; casi todos coincidían en que aquel ciego que recuperó la vista, no podría reconocer inmediatamente los objetos de los que tenía conocimiento por medio de otros sentidos, según estos autores no existían ideas innatas, anteriores a las percepciones de los mismos. Confiados en los avances que se habían dado y en las operaciones que se habían realizado con éxito a pacientes ciegos.

Me interesa señalar las consideraciones que Denis Diderot planteó en su famosa *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, escrita en 1749. Diderot se dirige a una señora de

sociedad, interesada en las consideraciones sobre la recuperación de la visión en ciegos de nacimiento, el autor relata su encuentro con estas personas y sus informes sobre operaciones similares a las relatadas por sus predecesores; de las entrevistas de Diderot, hago énfasis en su encuentro con el ciego de Puiseaux; así como con un conocido matemático, en las mismas condiciones, Nicholas Saunderson.

En su reunión con el ciego de Puiseaux, Diderot centra sus observaciones en la forma en que éste adquiere el conocimiento por medio del tacto. Advierte que el ciego de Puiseaux articula un lenguaje diferente con el espacio, que lo que parecía importante de conocer a Diderot, para el otro eran situaciones que encontraba difusas y sin sentido. “Nuestro ciego no tiene otro conocimiento de los objetos sino mediante el tacto. Por los relatos de los demás hombres, sabe que los objetos se conocen por medio de la vista, así como a él le son conocidos cuando los toca” (Diderot, 16)

Las aportaciones de la postura de Diderot con respecto a la ceguera se concentran en la experiencia de esta, como un lenguaje nuevo; una experiencia de los conocimientos que no cabría en nuestra imaginación, pues al preguntarle al ciego de Puiseaux si desea tener el *privilegio de la visión*, este responde:

“Si la curiosidad no me dominara —dijo—, me gustaría igualmente tener largos brazos; me parece que mis manos me informarían mejor sobre lo que pasa en la luna que sus ojos o sus telescopios; y además los ojos dejan de ver antes que las manos de tocar. Sería mucho mejor entonces que perfeccionaran en mí el órgano que tengo antes que concederme el que me falta”. (Diderot, 19)

Diderot observa el proceder del ciego con su órgano táctil, pues le interesa la forma en que mide la proximidad del fuego en tanto los grados de calor aumentan o disminuyen; sabe si las botellas están llenas por el sonido que producen. De estas observaciones Diderot deduce que “sin duda extraemos grandes servicios de la convergencia de nuestros sentidos y de nuestros órganos” (21). La consideración del tacto, como una fuente tan potente de conocimiento, como la visión, es la contribución que destaco de las observaciones de Diderot; la vida del ciego tiene sin duda otro orden, el autor describe la casa del ciego de Puiseaux como en extremo ordenada, ante la precaución de perder algo. También se pregunta sobre cómo el ciego se puede hacer idea de las figuras; Diderot cree que son los movimientos del cuerpo, el posar su mano en varios lugares y la sensación de otro cuerpo al tocar sus dedos, lo que le dan la noción de las formas y las direcciones.

Estas observaciones le han llevado a asegurar que si la tarea de un filósofo ciego y sordo fuera la de concebir un hombre (a semejanza de Descartes), este ubicaría el alma en la punta de los dedos, de donde provienen sus principales sensaciones y todos sus conocimientos (Diderot, 25).

En cuanto al cuestionamiento del ciego, como lo propuso Molyneux a Locke; Diderot apunta al igual que Condillac, que este problema podría dividirse en dos cuestiones, por un lado, el cuestionamiento sobre lo que verá el ciego que ha recuperado la vista, y por otro, sobre si será capaz de nombrar lo que ve; Diderot se concentra en la segunda pregunta, a la que responde con una negativa. “La innovación de Diderot no consistió en argumentar que los nuevos videntes podían distinguir inmediatamente las formas, sino más bien su implícito desafío a la primacía de la visión, asumida por los anteriores estudiosos del problema” (Jay, 82). Es esta posición ante la ceguera y el tacto la que me lleva a colocar el conocido problema de Molyneux y más aún, la postura táctil de la propuesta de Diderot, como sospecha a la

visión. Esta postura ofrece el repensar de la percepción de los sentidos, y al mismo tiempo, algunas razones para cuestionar el posicionamiento de la visión en la jerarquía de los sentidos, propone y anticipa la conexión de lo corporal que existe entre el sujeto que mira y lo mirado, que defenderá posteriormente Merleau-Ponty en su concepto de la carne del mundo.

Aunque la ilustración en general mantuvo la confianza en la visión como el sentido privilegiado, expresó sus dudas sobre el privilegio de la vista. No solo el caso del ciego de Molyneux, o las consideraciones del ciego de Puiseux a Diderot, existieron algunas tendencias que acompañaron estas sospechas de la fe ilustrada en el sentido de la vista; entre ellas el anhelo neoplatónico de la belleza ideal, que no podía percibirse con los ojos del cuerpo y por otro lado una nueva valoración de la oscuridad como complemento necesario de la luz, polaridad subrayada en los escritos de Goethe sobre el color.

En estas sospechas ante la valoración de la visión clara y definida, aparece la corporalidad y la importancia de las percepciones del cuerpo fisiológico, en resistencia con la mirada construida desde la geometría y separada de la tactilidad, un cuerpo capaz de conocer más allá de la visión.

1.2.2 La mirada impresionista

Antes de la aparición de los efectos de la fotografía en el campo de lo visual, los avances científicos condujeron a transformaciones en las concepciones de la visión. Donde no solo aparecen sospechas en la confiabilidad del sentido de la vista, sino también exploraciones en las experiencias visuales. Jonathan Crary señala un traslado en el interés de la ciencia del siglo XIX por las circunstancias físicas del ojo humano:

La fisiología, en este momento del siglo XIX, es una de esas ciencias que señalan la ruptura entre los siglos XVIII y XIX planteada por Foucault, en la cual el hombre aparece como un ser en el cual lo trascendental establece una correspondencia con lo empírico. Supuso, pues, el descubrimiento de que el saber estaba condicionado por el funcionamiento físico y anatómico del cuerpo y quizá más importante de los ojos. (Crary, 113)

De acuerdo con Crary, las investigaciones sobre la visión que se dieron durante las décadas de 1820 y 1830, sobre todo en el área de la fisiología, dotaron al observador de una autonomía perceptiva, lo que coincidió también con su transformación en un sujeto con nuevos saberes y poderes sobre las imágenes. “El terreno sobre el que emergieron estos observadores estrechamente relacionados fue la ciencia de la fisiología” (111). La importancia de estos intereses fisiológicos, según lo señalado por Crary, fue que supusieron un campo de reflexión epistemológica, que dependía del conocimiento alrededor del ojo y de los procesos de la visión; donde el cuerpo fue transformándose en el emplazamiento sobre el que fundar las posibilidades del observador, como un productor activo.

El color fue una de las experiencias que interesaron en esta subjetividad corpórea. Impulsadas por las teorías de Helmholtz en la década de 1860, sobre el color; que argumentaban “que, así como las diferencias entre las sensaciones de sonido y luz reflejan las cualidades específicas de los nervios auditivos y visuales, las sensaciones de color pueden depender de diferentes clases de nervios en el interior del sistema visual.” (Delmar, 87).

La experiencia del color fue una de las características que los impresionistas exaltaron. En sus experimentaciones aparece un modelo de percepción visual que puede pensarse como una ruptura con el entendimiento de la representación de la luz. Reflexionaban en torno a la

forma en que la luz era recibida en sus retinas, en sus obras se presentaban las pinceladas evidentes que difuminaban los contornos y los colores yuxtapuestos. Al interesarse por lo que sucede en la retina del ojo en contacto con la luz, los impresionistas enfatizaban en el vistazo, una mirada temporal y evanescente, que requería de reflexionar sobre el espacio corpóreo que implicaba la vista.

Edmond Duranty menciona que el descubrimiento de los impresionistas consiste en haber reconocido que la plena luz decolora los tonos, así la luz sobre los objetos les entrega una experiencia del color que tiende a la claridad, “a reducirlos a esa unidad luminosa que funde sus siete rayos prismáticos en un solo resplandor incoloro, que es la luz.” (Duranty, 79). Experimentaron en la representación de la experiencia de la luz que percibían, desprendiéndose de la forma que le contenía, fragmentando los colores y las mismas pinceladas, se interesaron en plasmar el movimiento y la vibración de la luz en el aire:

Crearon una nueva forma simbólica: el plano del cuadro se convirtió entonces en una superficie opaca en donde se registraban sus propias sensaciones o impresiones de la luz, dando lugar a una nueva perspectiva basada en la fisiológica y no en la geometría como había sido definida desde el Renacimiento. (Delmar, 99)

Se dio en el impresionismo un renovado prestigio del color y de su percepción, que giró en torno a la reflexión del cuerpo, en este caso la del cuestionamiento de la fisonomía del ojo y su función en la captación de la luz en la retina (Figura 7). Este giro fisiológico a la reflexión de la mirada consideraba a un cuerpo sumergido en la experiencia de la luz, que se disponía a pintar su experiencia, sobre la forma de proceder ante la luz, Monet describe:

Cuando te encuentras pintando en la naturaleza, trata de olvidar que tienes frente a ti un árbol, una casa, un paisaje o cualquier otra cosa. Simplemente piensa, aquí hay un cuadrado azul, aquí un óvalo rosa y aquí un rayo amarillo, y píntalo tal como lo ves, del mismo color y forma hasta conseguir tu propia impresión. (Solana, 135)

1.2.2.1 Monet, mirar como un ciego que ha recuperado la vista

El vínculo que Monet estableció con la visión —con su experiencia del color— se puso en cuestión con los primeros síntomas de cataratas, justo como lo relata él mismo, en una carta dirigida a su amigo, y quien sería su primer biógrafo, Gustave Geffroy en julio de 1912:

Ahora son mis ojos los que no funcionan. Hace tres días, al ponerme a trabajar, comprobé con horror que no veía nada con el ojo derecho. Lo dejé todo plantado para ir rápidamente a que me examinara un especialista, que me ha confirmado que tenía una catarata y que el otro ojo estaba ligeramente dañado también. A pesar de que me han dicho que la cosa no es grave, que veré como antes después de la operación, estoy muy preocupado e inquieto. Esto era lo único que me faltaba. (Monet, 435)

Las cataratas le afectaron un tiempo, sin embargo, Monet se rehusaba a ser operado, no temía a la operación, sino a cómo esta modificaría su percepción de la luz, por lo tanto, de los colores: “La operación no es nada, pero mi vista después estará totalmente cambiada, lo que para mí es crucial” (433), le escribió a su amigo en agosto del mismo año. La falta de visión que le producían las cataratas “le obligó a modificar su paleta para plasmar en la tela momentos precisos dentro de sus condiciones de visión” (Delmar, 95). Tras varias operaciones para recuperar su vista, Monet lamentaba la falta de algunos colores, en 1923 le

escribió a su médico: “Con gran asombro mío, los resultados son buenos. Vuelvo a ver el verde, el rojo y por fin el azul atenuado” (Monet, 523) (Figuras 8 y 9).

Monet deseaba la experiencia de una mirada del mundo nueva, como la de un ciego que ha sido operado y ha vuelto a la vista, esta visión recuerda a la pregunta de Molyneux, el ciego que ha recuperado la visión es incapaz de identificar las formas que ha conocido por medio de otros sentidos, la mirada que deseaba pintor:

Consiste en ver su modelo como una mancha cuyo solo elemento es el color, más o menos diverso, monótono, vívido o combinado. Monet, a pesar de su propia ceguera, supone la noción del artista como alguien que está constantemente viendo algo nuevo, resonante y lleno de diversas emociones (Delmar, 99).

La visión que proponen los impresionistas, aún más la visión que buscaba Monet, se trata de una que reclamaba para el ojo una posición desprovista de los códigos y convenciones del ver, “una posición desde la cual la visión pudiera ejercerse sin la obligación de disponer sus contenidos en un mundo «real» y reificado” (Crary, 131).

Los cambios sucedidos en los intereses de la ciencia, como lo fue la inclinación hacia la fisiología y las transformaciones en la pintura, repercutieron en la formación de un nuevo observador. La mirada impresionista se vio favorecida por el desarrollo de la fotografía, así como la nueva técnica fotográfica retomó ideales pictóricos. “Con ayuda de la cámara, los impresionistas estudiaron las cambiantes condiciones de la luz en la naturaleza” (Tausk, 15), a comparación de otros pintores, los impresionistas aceptaron la influencia de la fotografía en sus trabajos. En tanto los fotógrafos que defendían a la fotografía como medio artístico, se vieron influenciados por la mirada impresionista; “tendían a distanciarse de las características fotográficas típicas. Tales tendencias ya quedaban plasmadas en la técnica fotográfica, cuyo método acaso más sencillo consistía en que el artista desenfocara

expresamente el objetivo de la cámara” (Tausk, 15). El acercamiento entre la fotografía *artística* y la pintura también se manifestó en la selección de los temas, donde existía una predilección a la luz difuminada y nebulosa. Fotógrafos y pintores impresionistas “se sentían de alguna manera hermanados por haber sido despreciados y rechazados de la Academia; por lo que compartían una misma animadversión hacia toda la pintura académica anterior.” (Coronado, 305). Así fuera por su reflexión sobre la luz, o su intercambio en la selección de los temas, a ambos les interesó cuestionarse sobre lo que unos y otros *ven*; bien sea por medio del dispositivo óptico de visión, bien sea a través de sus retinas.

1.2.3 Fotografía, el nuevo ojo técnico

Desde sus inicios la fotografía propició cuestionamientos a la visión; al considerarse como un perfeccionamiento de las teorías ópticas que se habían desarrollado desde Aristóteles y el matemático árabe Alhacén en el siglo XI con la cámara oscura y que más tarde se convirtió en el aliado de artistas y científicos. Pero la fotografía, aún con la cámara oscura y la inclusión de los avances ópticos de los lentes para concentrar la luz y hacer más nítida la imagen, no hubiera sido posible sin el logro de la fijación química de la imagen. Por otro lado, otras innovaciones del siglo XIX tuvieron también un efecto positivo en el impulso de la visualidad; como es el caso de la innovación en la iluminación artificial, que permitió vivir y experimentar los ritmos naturales de la luz y la oscuridad de otras formas⁷. Es verdad pues que tanto el logro de la fijación de la imagen de la cámara oscura, como las nuevas

⁷ En 1850 el empleo de lámparas de gas es cada vez más frecuente, en 1869 se introduce un keroseno más luminoso que incrementaba la eficiencia de estas, en 1890 la invención de la luz eléctrica de Thomas Edison, pareció convertir la noche en el día (Jay 99)

tecnologías de la luz artificial, impactaron al ojo del siglo XIX, la experiencia de mirar vuelve, como en los anteriores casos mencionados, a cuestionarse.

La fijación de las imágenes fue desarrollada con los experimentos de Joseph-Nicéphore e Isidore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre y William Henry Fox Talbot más o menos simultáneamente en la década de 1830; en 1839 fue dada a conocer al público y las reacciones la calificaron como partícipe de lo prodigioso. Se dijo que alteraban todas las teorías científicas sobre la luz y la óptica que se habían realizado y algunos auguraban que significaría una revolución para el dibujo.

Si bien el nuevo milagro óptico que suponía la fotografía, fue aceptado de inmediato como tal, convirtiéndose rápidamente en dominio público, aún existían entre los intelectuales, algunos cuestionamientos alrededor de esta nueva tecnología de la visión, algunas de estas sospechas giraban en torno a la relación entre la fotografía y la verdad, por otro lado también cobró importancia la cuestión sobre si esta imagen fijada era un arte o no; así como se cuestionó el impacto social que tendría la innovación fotográfica.

La fuerza retórica del documental reside en el carácter inequívoco de la evidencia de la cámara, en un realismo esencial. Históricamente, la teoría del realismo fotográfico se vale del positivismo y, al mismo tiempo, es fruto de él. La visión, que propiamente no está implicada en el mundo que tiene delante, está sometida a una idealización mecánica. Paradójicamente, la cámara sirve para *naturalizar* ideológicamente el ojo del observador. Según esta creencia, la fotografía reproduce el mundo visible: la cámara es mi motor de la realidad, el generador de un mundo duplicado de apariencias fetichizadas, independiente de la práctica humana. (Alian Sekula, 40)

La cámara fotográfica fue calificada como espejo del mundo, pues se afirmaba que liberaba al hombre de la dependencia de la habilidad manual en la reproducción de sus percepciones visuales, y que no daba cuenta de la mano creativa del humano.

1.2.3.1 La representación de la realidad

El entendimiento más común de la fotografía, en su historia temprana, desde su nacimiento, es el de ser el registro de un instante de la realidad; tal como es realmente. Su vínculo con su referente ha enfatizado desde muy temprano, la idea del mensaje fotográfico como analógico, idea que ha permeado tanto a sus promotores como a sus detractores, es esta idea de la fidelidad a la naturaleza, que llegó a hacer pensar que la fotografía continuaba el régimen escópico de la perspectiva, en tanto se le consideraba como el logro de la fijación de la imagen que arrojaba la cámara oscura. Sus semejanzas impulsan esta teoría, pues ambas cuentan con un ojo igualmente monocular, que supone el lugar del ojo en la pirámide visual de la perspectiva. Según la propuesta de Jonathan Crary, a pesar de que se ha presentado a la fotografía como parte de una historia continua, de un modo de visión de base renacentista (Crary, 19), tanto la fotografía como la pintura modernista de 1870-1880, pueden considerarse como parte de una transformación de la constitución de la visión, y a pesar de que las ideas del realismo persistieron, la fotografía formó parte de un proceso en la conversión de nuevos valores de la producción y consumo de las imágenes, que de igual manera suponen un cambio en el observador; un nuevo tipo de sujeto (Crary, 32).

Aunque los avances químicos le proporcionaban al nuevo medio, cada vez más usos y adeptos, no todos simpatizaban en entender a la cámara como una forma de replicar el ojo. Pues el ojo humano no ve como la cámara lo hace.

Nuestra visión no está constreñida por un límite rectangular [...] aunque cerremos un ojo y coloquemos un marco rectangular de dimensiones idénticas a las del negativo original a una distancia del ojo equivalente a la distancia focal del objetivo (el llamado punto de distancia de la construcción perspectiva), y luego miremos al campo representando en la imagen, no veremos lo que se muestra en ella. El fotógrafo muestra todos los contornos con una definición nítida, mientras que nuestra visión, dado que nuestro ojo no es plano, solo es nítida en su centro [...] la fotografía muestra objetos nítidamente enfocados en todos y cada uno de los planos. Nosotros no vemos —porque no podemos— las cosas de esa forma. (Snyder, 505)

1.2.3.2 Sospechas sobre la mirada fotográfica

Fue con la extensión del uso de la fotografía que, en 1855, el fotógrafo Hampfständgl, quien había desarrollado el retoque del negativo; exhibió por primera vez fotografías retocadas. “El retoque fue un factor decisivo en el desarrollo ulterior de la fotografía. Su empleo desmedido y abusivo eliminaba todas las cualidades características de una reproducción fiel, despojando a la fotografía de su valor esencial.” (Freund, 63). Así pronto fue habitual que los fotógrafos tomaran interés en *ayudar* a la naturaleza en vez de solo registrarla. La petición de los clientes a los talleres fotográficos era la de generar una imagen de ellos, que les halagara, y con esto se propició la extensión de las técnicas de retoque. Al mismo tiempo que la fotografía fue ganando terreno en el espacio público, las sospechas

hacia la concepción de ésta, como esencialmente análoga con la realidad, se vieron incrementadas por la proliferación de los errores en las placas de fotógrafos aficionados. (Figuras 10 y 11)

Con esta democratización del medio fotográfico, los errores se dieron con más frecuencia, “la persistencia de estos errores parece confirmada por los múltiples manuales fotográficos que, desde los comienzos del medio, repiten la misma lista de advertencias” (Cheroux, 34). Cheroux, advierte que al incrementarse el uso de la fotografía entre los aficionados, los resultados esperados en la imagen análoga de la realidad, suele verse opacada por lo que llama *efectos perversos* de la fotografía y que encuentra en *errores* de uso de la cámara fotográfica, como: la activación por error de la cámara, la sobre o subexposición de la película fotográfica; el deterioro de la película debido a ser rayada, manchada o deformada; o por último la superposición de dos o varias imágenes en la toma o en el positivado, que crean imágenes fantasmagóricas (40).

Tanto los errores, como las técnicas de retoque y las formas de acercar a la fotografía a la técnica pictórica, funcionaron como herramientas para la deconstrucción de una mimesis, que fue largamente difundida como parte de la fotografía misma, haciendo evidente que la cámara y el ojo no funcionan igual. La presencia de las formas que fueron llamadas errores, por los primeros manuales fotográficos, constituyen una parte de las técnicas retomadas por los fotógrafos ciegos y por aquellos interesados en una fotografía que desvanece la nitidez.

“Las dudas sobre la visión se convirtieron en dudas sobre casi todo lo que implicaba el acto de pintar; y con el paso del tiempo, la incertidumbre se convirtió en un valor en sí misma: podría decirse que devino una estética” (Clark, 12). Los antecedentes de estos cuestionamientos y *sospechas* sobre la visión, componen un lugar para analizar el trabajo fotográfico de ciegos y no ciegos, que irrumpen en la nitidez, partiendo de algunas propuestas

que se han sugerido, como la implicación del cuerpo y la tactilidad, la inclusión del *error* y la manipulación fotográfica para sustraer la nitidez de la imagen, así como la reflexión de las sensaciones del ojo como propuesta al acto de fotografiar.

Imaginería

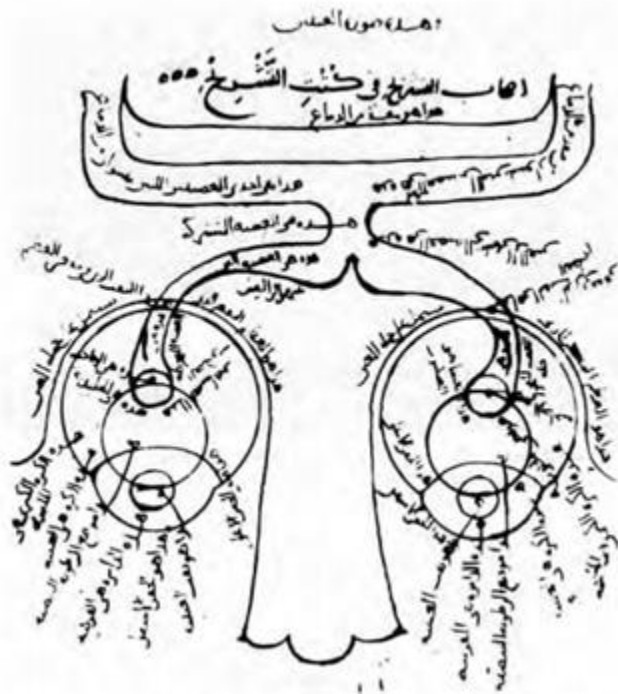


Figura 1. Modelo ocular de Alhacén en el manuscrito más antiguo de su obra. Ilustrado por *Kitab al-Manazir*, 1083. Biblioteca Fatih, Estambul.



Figura 2. Alhacén, *Opticae Thesaurus*, Basilea, 1572, frontispicio



Figura 3. Reconstrucción de la cámara oscura de Alhacén. Institut für Geschichte der arabisch- islamischen Wissenschaften, Frankfurt

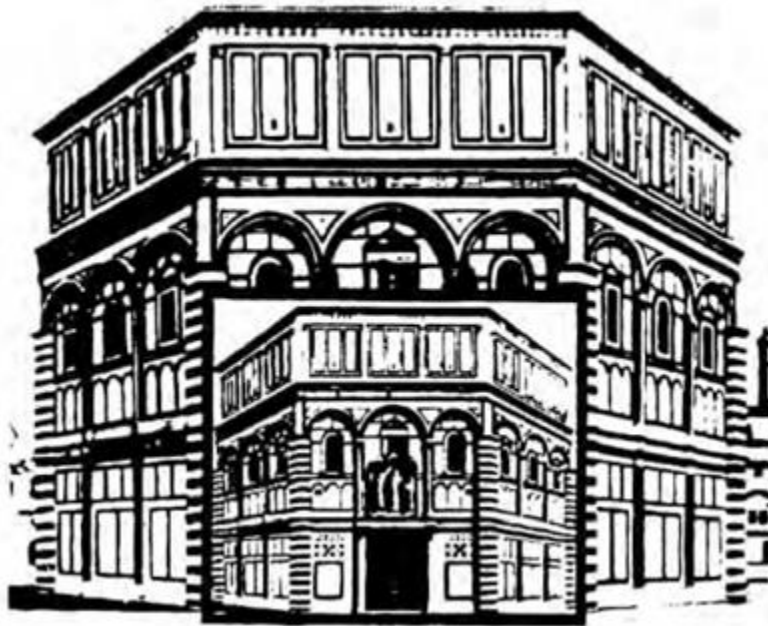


Figura 4. Primera demostración de la perspectiva por Brunelleschi: al fondo el baptisterio de Florencia y, en medio, su vista reflejada

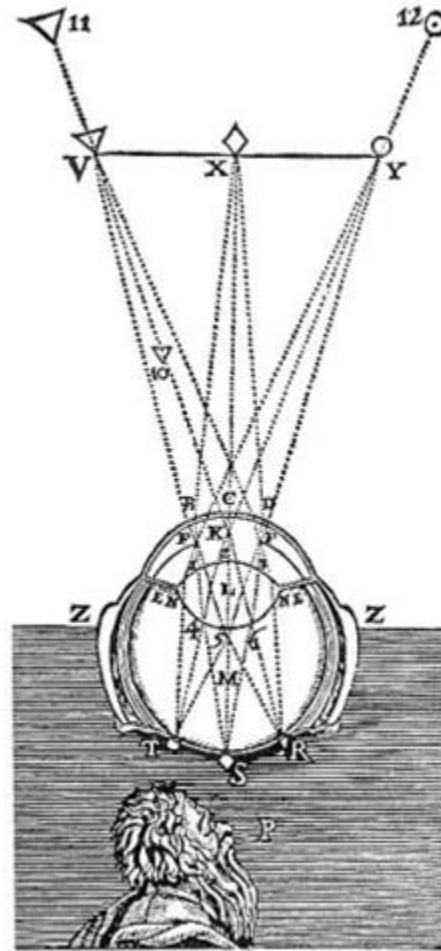


Figura 5. René Descartes, La Dioptrique. *el viejo científico ante el modelo de ojo*. 1637.



Figura 6. Lámina reproducida en el discurso sexto de la *Dioptrique*, R. Descartes “De la Visión”



Figura 7. Claude Monet. *Venice: the Grand Canal*, 1908, Boston, Museum Of Fine Arts.



Figura 8. Claude Monet. *Water Lilies*, 1916, National Museum of Western Art.



Figura 9. Claude Monet frente a sus pinturas en su taller de Giverny. 1920



Figura 10. fotógrafo aficionado anónimo, jardinero con una carretilla 1900 colección Christophe Goeurry, París

II. La fotografía y la ceguera: fotógrafos de lo no visible

2.1 No ver: sobre la ceguera y el deseo por la imagen.

Partiendo de lo anteriormente planteado, el presente capítulo propone seguir el camino de repensar la visión. Los conceptos de visión, luz y reflexión sobre la cámara fotográfica, también se presentan como cuestionamientos a la centralidad de la vista como sentido hegemónico.

Será importante para el desarrollo del capítulo, ir trayendo poco a poco los puntos tratados en el anterior. Para plantear la nulidad de la visión, primero se establece como función fisiológica, luego como figura retórica y también se aborda la manera en que se ha configurado la ausencia del sentido de la vista dentro del mundo, donde la jerarquía de los sentidos ha construido un distanciamiento con los individuos que se encuentran faltos de alguno. ¿Qué sucede con las imágenes en el mundo del ciego? ¿Qué relación establecen estas imágenes con el mundo y la forma en que lo experimenta? ¿Cómo sucede el deseo de imágenes en el ciego y cómo estas encuentran un camino en la fotografía? El subtítulo “Fotografiar desde la ceguera” se centra en el deseo y producción de imágenes que individuos ciegos han construido

En “La fotografía no está en el lugar de la visión” el acercamiento a la fotografía de ciegos me impulsa a retomar el tópico de la luz como elemento primordial de la visión, el vínculo con la idea de lo verdadero, su papel en la acción fotográfica para cuestionar las imágenes del ojo y de la cámara como representaciones puras de la realidad y problematizar la relación entre la oscuridad y la falta de luz en la visión del ciego; cuestionando la idea de la ceguera como una total oscuridad, una falta de imágenes. Así, mediante la producción

fotográfica de los sujetos ciegos, confrontarnos con las imágenes que se alejan de la nitidez y se acercan a la invisibilidad.

Analizaré algunas fotografías realizadas por Evgen Bavcar y Gerardo Nigenda, los recursos técnicos que les permiten el acercamiento a la imagen —cuestionando el dispositivo fotográfico—, nuestra confianza en el sentido de la vista y el aparente vínculo exclusivo entre imagen y visión que implementa la tactilidad en el acto fotográfico.

2.1.1 El ojo ciego. Breve Arqueología de la figura del ciego

Hablar de la ceguera es encontrarse con diversas formas de abordar la obstaculización del sentido de la vista, situado en la cima de la jerarquía de los sentidos. La visualidad, como se analizó anteriormente, ha organizado al mundo y la manera en la que el sujeto se relaciona con él.

La ceguera como término médico es la ausencia de la visión y puede ocurrir de dos maneras: ser congénita —que refiere a un individuo que nace ciego—, o ser adquirida, por consecuencia de una enfermedad, accidente o razón desconocida. Es por esta diversidad en las formas en las que se da la pérdida visual y sabiendo que puede ocurrir a distintas edades y bajo distintas condiciones, que resulta complicado estudiarle como un grupo. (Ribeiro, 40) Además de categorizarla por la forma en que se adquiere, también puede clasificarse como ceguera total —cuando el sujeto no puede ver absolutamente nada ni percibir la luz—, o ceguera parcial: cuando teniendo la vista muy comprometida, puede de percibir luces y sombras, teniendo una disminución muy significativa del campo visual (Ribeiro, 40).

Hay tantos tipos de ceguera como individuos afectados de algún problema de la vista.

A veces se pierde la percepción de ciertos colores o la de ciertas formas en particular, a

veces es un destello o un relámpago que lo apaga todo de golpe, otras se van robando la realidad por sus orillas y solo se ve el centro como si observamos el mundo a través de un túnel. (Fernández, 20)

Es por esto por lo que no podemos hablar de una ceguera o ciego único, sino de relaciones de los ciegos con su propia ceguera. De acuerdo con Benjamín Mayer, en *El fotógrafo siega*⁸, al referirse a la ceguera se pueden establecer variantes en sus relaciones lógicas, según las cuales podemos hablar de la ceguera y su asociación con la religión, que asigna a ésta “un sentido trascendental (teológico o secular) a partir del cual el ciego podrá ser sujeto de redención o condena, inclusión o exclusión” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 40). Otra relación es la que establece la ciencia con la ceguera, al considerarla independiente de la vivencia subjetiva del sujeto ciego, con el fin de proceder —mediante procedimientos específicos— a la devolución de la vista plena, pues le interesa el modo técnico para codificar la ceguera y reubicar al ciego a una visión normal; por otro lado, la correspondencia que Mayer apunta como estética y la ceguera, en donde se da un acercamiento a la subjetividad del relato del ciego “orientado a un ideal u otro. El ciego como mártir, envidioso, músico, lascivo, vidente, genio... bondad, maldad, perversión, poesía, saber, iluminación” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 40). La última relación a la que refiere Mayer Foulkes es el modo *segador* y propone acercarnos a la ceguera partiendo de la experiencia entre ciegos y no ciegos “para

⁸ “El fotógrafo siega” abre la compilación *El fotógrafo ciego. Evgen Bavcar en México* (2014). Una versión de este texto ya había sido publicado bajo el nombre de “Por una ceguera que siegue”, en el libro de Patricia Brogna *Visiones y revisiones de la discapacidad* (2009). Mayer inicia el escrito con una descripción sobre el verbo *segar*, al que describe como el acto de cortar lo que sobresale, de interrumpir violentamente algo, truncar o cercenar. Para Mayer la figura del fotógrafo ciego aparece como segador, en tanto problematiza el carácter oculo-céntrico de la fotografía. En el modo segador de entender la ceguera propone partir de la recuperación de la experiencia de esta para derribar, truncar, cortar con los prejuicios hacia la falta de visión.

interpelar los significados ordinariamente asociados a ella, refutar las codificaciones corrientes que la tornan del todo asimilable y derribar los ideales que apuestan a su inmovilización” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 40); de tal modo que insta a derribar los lugares comunes que se han construido sobre ella y renovar así las prácticas y las perspectivas que emprendemos hacia la ceguera y su sujeto.

Para plantear el análisis considero significativo realizar una aproximación al entendimiento tanto de la ceguera como de la figura del ciego, que han configurado nuestro entendimiento actual sobre la falta de visión, así como aportado a las diversas poéticas que lo envuelven y, al mismo tiempo, condicionando algunos prejuicios que alimentan su separación del mundo de las imágenes; iniciando por la consideración que se tenía —de la falta de visión— en la antigüedad pues era vista como una desgracia, en tanto la vista era entendida como un don, entonces la ceguera era una privación de los dones, siendo percibida con misterio y fascinación (Martínez, 158).

la ceguera era vista como un desastre que sobrevenía a las personas, y al mismo tiempo era una situación inquietante que estaba envuelta de misterio. Los ciegos que caminaban vacilantes, dependiendo únicamente del tacto, era un espectáculo habitual en Grecia y Roma. La ceguera era considerada un mal universal y parece que también fue universal el rechazo social que han heredado estas personas (159).

De acuerdo con Moshe Barasch, en *La ceguera. Historia de una imagen mental* (2003), en Grecia y en Roma, la forma en que eran vistos provocó la sensación de misterio que rodeaba a los invidentes, llegando a creer que estaban en contacto con mundos diferentes, a los que no tenían acceso los videntes (Barasch, 24). Ya para este momento la observación de la figura del ciego fue construyendo fórmulas visuales que se conservaron en la memoria

cultural a través de aspectos externos: su postura, sus vacilantes movimientos y el bastón que servía de guía. (Barasch, 21). Sin embargo, la pregunta por el aspecto del ciego no fue tan común como el interés por las causas que producen la ceguera, les interesaban las formas en las que un sujeto queda ciego, en ocasiones se acudía a causas naturales “pero la mayoría de las explicaciones van más allá de este ámbito. Son unas fuerzas sobrenaturales, dioses o demonios, las que dejan ciegos a algunas personas” (Barasch, 21); de esta forma, la ceguera era entendida como la intervención de un ser sobrenatural en el castigo de un sujeto que había transgredido una ley básica, natural o moral. De estas respuestas a la ceguera, el mundo antiguo heredó la imagen del ciego a épocas posteriores: “Por una parte, es un desdichado privado de la vista, el más valioso de los sentidos, por otra, muchas veces está dotado de una capacidad misteriosa y sobrenatural” (Barasch, 23); por lo tanto, son percibidos con cierta compasión y a la vez con temor e inquietud.

En la Edad Media y en el imaginario cristiano, no desapareció del todo la opinión heredada por la antigüedad —la ceguera considerada como castigo—, sin embargo aparecieron nuevos elementos en las interpretaciones sobre sus causas y significados pues, por un lado, algunos personajes bíblicos —cuya ceguera aparecía en el transcurso de la vejez— no eran asociados a un castigo por desobediencia —Isaac, cuyos ojos debilitados son relatados en Génesis,27,1 o Jacob en Génesis, 48,10— si no como procesos naturales del tiempo. Por otro lado, algunos ciegos en los relatos bíblicos la vivían como una afección temporal, de la cual era posible librarse, convirtiéndola en un rasgo de la experiencia del éxtasis. Se concebía la ceguera como una “visión sobrenatural” cuyo alivio era efecto de un milagro y de los actos de fe. (Martínez, 162). En la Edad Media la innovación en la interpretación y representación de la ceguera fue la distinción en dos niveles de la figura del

ciego: por un lado, las nobles y heroicas, representadas en las metáforas y alegorías; y por otro, la figura del ciego auténtico, visto en la vida cotidiana y que era relacionado normalmente con la clase baja. Según Barasch esta diferencia influyó en la interpretación intelectual de la ceguera y la actitud hacia ella.

En las interpretaciones renacentistas, Barasch rescata dos aspectos: uno, la idea antigua de que la culpa es causa y explicación de la pérdida de la vista, parece haber desaparecido casi por completo para dejar en su lugar la reinterpretación renacentista de la ceguera de Homero; y como segundo aspecto la idea del artista que crea por introspección (Martinez,163).

En el barroco, la figura del ciego se transformó cuando la experiencia visual desempeñó un papel cada vez más importante en la cultura del periodo, entonces “pensadores del siglo XVII cuestionaron la fiabilidad de la experiencia visual, argumentando que ésta podía ser engañosa. La debilitación de la confianza en lo visual implicaba que lo que se atestigua con los ojos debe ser analizado y comprobado.” (Barasch, 191). Es entonces que la figura del ciego refleja algunas de las inclinaciones y características de la cultura del siglo XVII, aunque no estuvo muy presente en la iconografía de la época. Sin embargo, para este momento ya habían aparecido dos modelos de representación de los ojos ciegos que se harían populares: uno de ellos, reacio a mostrarlos, para lo que se le representaba con una venda sobre ellos; el otro se inclinaba por representar los ojos deformes, en un rostro perdido. A mediados del siglo XVIII la actitud hacia la ceguera cambió con la aparición de la *Carta sobre los ciegos* de Denis Diderot, documento que ya he discutido en el capítulo anterior y que aportó nuevas actitudes, partiendo de la crítica a las creencias heredadas acerca de la naturaleza del ciego, en el profundo interés por la experiencia sensorial y por el proceso cognitivo, sugiriendo que también la experiencia táctil puede generar el entendimiento del espacio mediante los

movimientos del cuerpo. Durante el siglo XX se ha dado énfasis al aspecto médico en la difusión de la ceguera, prevaleciendo la idea de la persona discapacitada como enferma y, por lo tanto, necesita rehabilitarse para ser “normal”. Los esfuerzos giran en torno a brindarle la “salud” de la que carece el sujeto.

2.1.2 Ceguera desde el ojo vidente.

Es habitual que, en la mayoría de las aproximaciones a esta temática, sea comprendida como condición opuesta a la visión y, por lo tanto, como se planteó brevemente en el punto anterior, el ciego sea considerado un sujeto excluido de la condición de *normalidad*. Para quien ve, la ceguera ha heredado prejuicios antiguos, uno de los más difundidos es la relación entre la falta del sentido de la vista con las tinieblas y la oscuridad. Desde el sentido común tendemos a identificar la ceguera con el “cerrar de ojos”, forma en la que el vidente pretende aproximarse al mundo del ciego.

Según Barasch, “ya en el mundo paleocristiano, los términos ‘ceguera’, ‘oscuridad’, e ‘ignorancia’” eran muchas veces considerados sinónimos. Estas metáforas describen la naturaleza de la vida de un creyente antes de su conversión. La conversión es una iluminación. (Ribeiro, 47) Así las asociaciones con connotaciones negativas que vinculan a la ceguera con la falta de inteligencia o la ignorancia, fueron arraigando en los imaginarios de los videntes. “La sociedad vidente asume que para el ciego lo visual o aquello que produce imágenes, no cabe en su interés” (Tercero, 61). El sujeto que ve tiende a asociar la vista —y sólo ella— con la generación de imágenes: “Se da por sentado que, en la condición de ceguera, la noción de imagen se pierde o es inexistente” (Tercero, 62), excluimos al ciego de la posibilidad de la experiencia de éstas.

Dado que la ceguera es concebida desde el contexto cultural que le rodea y no sólo definida por su condición física, los sujetos ciegos quedan expulsados de cierta *normalidad*, no porque su ceguera les excluya, si no por los prejuicios culturales que los videntes han construido alrededor de la falta de visión, entendida como ausencia de imágenes. Para María Tercero Tovar, una noción de *normalidad* establece los parámetros definitorios de un estado del ser adecuado y funcional (Tercero, 66) donde el sujeto que no cumple con ellos queda apartado: “La discapacidad comprende un mecanismo de control y de opresión social que sienta sus bases en la perspectiva médica y económica de ésta, y en la lógica de las relaciones sociales de producción” (Tercero 66).

Esta segregación a la experiencia del ciego define el mundo de los videntes como la normalidad, mientras tanto, la vivencia de los ciegos es entendida como una percepción *distinta* pero, ¿no son todas las percepciones distintas? En tanto tampoco podemos definir una sola percepción del vidente, es ilusorio pensar que sólo los ciegos tengan una percepción distinta; de esta distinción provenía también mi temor y mi rechazo a la ceguera, alimentada por el prejuicio de la pérdida de la visión como una tragedia.

“La ceguera no es una tragedia. Es, en todo caso, un desplazamiento en el registro o la percepción del mundo.” (Fernández, 20). Un desplazamiento en la experiencia del mundo al que no somos del todo ajenos; también en la percepción del vidente existe el conjunto de lo sensorial:

si los ciegos han de prescindir de la vista para construir, su visión del mundo no es menos extensa ni menos elaborada y compleja que la de aquellos que jerarquizan la vista por encima de cualquier otra forma de aproximarse a las cosas y los hechos [...] la mente debe privilegiar las vías de entrada que le quedan y que, normalmente, pertenecen en un

segundo plano ante la intensidad y precisión de lo que ofrece la visualidad intacta. (Ortiz, 15)

2.1.3 Imágenes en la ceguera.

¿Cómo un ciego experimenta el mundo que le rodea? ¿Están presentes las imágenes en la forma en la que interactúa con el mundo? Lo cierto es que tanto los videntes, como los ciegos, experimentan el mundo de las imágenes y que, si bien no podemos hablar de un tipo único de imágenes, podemos acudir a las reflexiones que ellos mismos han planteado de su experiencia particular. En *De la ceguera a la imagen: Acercamiento etnográfico a la fotografía realizada por ciegos*. (208) María Tercero Tovar, realiza algunas entrevistas a fotógrafos ciegos, que me parecen suman, no sólo un acercamiento a la ceguera —la que vive cada uno de ellos—, también exponen la imposibilidad de definir una única ceguera, así como una única forma de acceder a la imagen.

La pregunta por las imágenes en los ciegos también se encuentra condicionada por la forma en que la ceguera fue apagando su visión o si los ha acompañado desde el nacimiento. En el caso de las personas que han quedado ciegas, el proceso de la nueva condición es complejo, en tanto requiere nuevos aprendizajes:

A medida que las cosas se ven restadas de sus elementos visuales, el mundo deja de parecerse al que era antes. Pero ese mundo nuevo, en su primer momento caótico y amenazador, puede ser percibido, controlado, manipulado y organizado por medio de indicios -táctiles, sonoros, de temperatura, de movimiento, etcétera- significativos. Es

cuestión de aprender a leer las señales. Aprender a reparar en ella, sentirlas, escucharlas (Olivia Von der Weid, 13).

Para Jorge Lanzagorta la imagen se va construyendo a partir de lo que escucha y lo que recuerda de los lugares a los que solía tener acceso ópticamente “Tengo imágenes visuales de Puebla que ya no tienen nada que ver con la realidad [...] pero en mi mente siguen igual. Yo creo que hay cosas que se van reconstruyendo otras que no.” (ctd. en Tercero, 83). Lanzagorta apunta que por medio de la voz se pueden formar algunas imágenes de ésta, aunque deja claro que no siempre es necesario recurrir a su construcción: “a veces es necesario a veces no, quizá te brincan algunas que ya traes muy marcadas por los mismos prejuicios[...] me pasa, que entre más me siento cómodo con esa persona, menos me interesa meterle imágenes” (ctd en Tercero 87). Pedro Miranda, otro integrante del grupo de fotógrafos del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, en Oaxaca, señala que como ciego acepta vivir en un mundo que pese a presentarse invisible, existe: “el ciego tiene la necesidad de generar un conocimiento de su entorno, valiéndose de lo que su propio cuerpo le permite percibir e imaginar, nutriéndose de la perspectiva de otros” (ctd en Tercero, 82).

Como muchos videntes, cuyo acercamiento a la ceguera parte de la curiosidad, el miedo y la perplejidad a la falta de la visión —todas éstas alimentadas de prejuicios de la ocularidad— la pregunta sobre las imágenes que perciben los ciegos, así como la fascinación con las imágenes que realizan —en la pintura, en la literatura y en la fotografía— sigue siendo un asunto de sospecha. César González Ochoa, otro vidente confrontado por las imágenes fotográficas realizadas por ciegos, plantea lo siguiente:

“Lo que llamamos visión es la capacidad de producir imágenes visuales; sabemos que las imágenes visuales son un tipo de imágenes, clasificadas así por el modo de captarse; por lo tanto, es posible hablar también de imágenes acústicas (o auditivas), táctiles, olfativas, etcétera.” (González, 162)

Como lo ha señalado Gombrich en *Arte e ilusión* (254), la percepción visual es un proceso en el que participan las expectativas sobre lo que percibimos, se realizan hipótesis a partir del conocimiento del mundo: “ver es comparar lo que se recibe del exterior y se capta a través de los ojos con lo que se espera que esté allí” (Ochoa, 162). En muchos de los testimonios de los ciegos —sobre todo aquellos cuya ceguera es adquirida— la intervención de los recuerdos y las imágenes oculares del pasado conviven con las percepciones del presente.

Este planteamiento del acto de ver como algo más que la provocación de la luz a través del órgano óptico, nos permite extender la experiencia de la imagen y cuestionar la relación aparentemente única de la vista, la mirada y la imagen.

El sujeto desea las imágenes, incluso los ciegos, como lo hacen evidente las entrevistas de Tercero, es falso que estén faltos de ellas. Sin embargo, “la imagen realizada por el ciego no puede ser entendida sin los sentidos que intervienen en ella, sin lo sonoro, sin lo táctil; es decir, sin la corporalidad que de ella emana y en su sentido social elemental, sin las corporalidades que en ella participan” (Tercero, 56). En las imágenes —las que experimentan los ciegos y los que ven— no puede aislarse un sólo sentido e irse examinando uno tras otro en una operación de desmantelamiento del mundo (Le Breton, 44), pues lo visual no se desliga de lo táctil o lo auditivo, en todo momento “la existencia requiere de la unidad de los sentidos que convergen para hacer de este un espacio habitable” (Tercero, 57).

Es importante señalar, como lo indica el testimonio de Jorge Lanzagorta, que no es que los ciegos siempre requieran acceder a las características visuales de lo que les rodea —ya sea por las imágenes de la mente o por la descripción de los videntes para conocer y reconocer su entorno—, si no en atinar a la reflexión de este desplazamiento en los planos sensoriales que se hace evidente en la fotografía de ciegos.

2.2 Fotografiar desde la ceguera.

2.2.1 Desear la imagen desde la fotografía.

Es recurrente en los textos escritos por Evgen Bavcar, filósofo y fotógrafo ciego, la referencia a su propio *deseo por la imagen*. Bavcar no nació ciego y describe su relación con la fotografía como el deseo de obtener aquello que no posee, cuenta que la primera fotografía que disparó estando ya ciego fue el retrato de una muchacha: “era la niña que más me gustaba [...] El placer que experimenté entonces surgió del hecho de haber robado y fijado en la película algo que no me pertenecía. Fue el descubrimiento de poseer algo que no podía mirar” (ctd en Mayer, *El deseo de la imagen*, 35). El trabajo de Bavcar ha suscitado gran cantidad de asombro, pues la relación ciego-fotografía-imágenes suele conllevar sospechas.

Lo que significa el deseo de imágenes es que, cuando imaginamos las cosas, existimos. No puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que lo imagino de mi propia manera. Cuando un ciego dice *imagino*, ello significa que él también tiene una representación interna de realidades externas. (ctd en Mayer, *El deseo de la imagen*, 42).

Persiste un deseo de la imagen que los fotógrafos ciegos han insistido en explorar a partir de sus imágenes interiores, de su experiencia del espacio, los sonidos y las palabras — por medio de las descripciones de otros—; el resultado como fotografía “no es producto de un don supremo, sino de las posibilidades del ciego y de las que el medio puede proporcionarle” (Tercero, 90). El acto fotográfico le devuelve una experiencia sensorial con el espacio, con los objetos y los sujetos, de tal manera que la fotografía enfatiza no sólo el deseo de la imagen, que prevalece en el ciego, sino el valor del proceso de acceso y producción de estas imágenes, “puesto que lo visible y lo visual son registros distintos, no hay razón para que los ciegos no produzcan imágenes, fotográficas y no fotográficas. Ya viven con ellas” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 34).

2.2.1.1 La fotografía no está en el lugar de la visión.

Uno de los temas más interesantes alrededor del impulso del ciego a reproducir imágenes, es aquel que incluye a la cámara fotográfica en el debate y a la fotografía como técnica presuntamente exclusiva de lo visual. Muchos de los críticos de la fotografía de ciegos cuestionan el uso de la cámara fotográfica, calificándola como una herramienta que copia el mundo: “¿Para qué fotografiar de manera obsesiva si no se puede disfrutar el resultado?” (González, 164)

Según este planteamiento, la fotografía establece una relación con el mundo de representación analógica. La cámara, como analizamos anteriormente, desde su historia temprana ha sido entendida como el registro de un instante de la realidad: “se trata de la idea de que la cámara da una imagen del mundo, es decir, una imagen de escenas, personas,

objetos y acontecimientos, los cuales representan lo que cualquiera vería si estuviera en el lugar de la cámara” (González Ochoa, 164). Desde ese punto, la réplica que la cámara hace del mundo es también una réplica de la imagen que se forma en la retina. Sin embargo, como ya hemos mencionado, nuestros ojos no ven como lo hace la cámara y al mismo tiempo, la fotografía no puede más que ser, como lo asevera Joan Fontcuberta, “una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque la naturaleza no le permite hacer otra cosa” (15).

De acuerdo con Susan Sontag, la idea de que la cámara suministraba una imagen objetiva del mundo cedió cuando la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de igual manera, haciendo evidente que las fotografías no sólo muestran lo que se encuentra frente a la cámara, sino lo que el individuo ve (Sontag, 98); por lo tanto, que la fotografía no se limita a arrojar la realidad en una imagen, sino que es en la fotografía donde la realidad se somete a escrutinio. La pregunta por el uso que los ciegos dan a la cámara, muchas veces apunta a la sospecha de la imposibilidad de correspondencia entre el resultado fotográfico y no visión del sujeto ciego. “No tiene que existir una relación de semejanza entre la imagen fotográfica y la imagen imaginada. El establecimiento de las relaciones entre la imagen y el mundo es el problema fundamental de la representación” (González, 167). Lo cual no quiere decir que estos ciegos fotógrafos se encuentren carentes de una habilidad técnica para con la cámara, pues han demostrado un manejo refinado del dispositivo, sino hace evidente que en la fotografía es un error pensar que la cámara y el ojo están en el mismo lugar con respecto a la imagen y por lo tanto un sujeto ciego, no tendría relación con un “ojo mecánico” que le devuelve una imagen *objetiva* a la que no podrá acceder.

“Una imagen, no es una imitación de la forma externa de un objeto, sino una imitación de ciertos aspectos privilegiados o importantes [...] El artista que se dispone a representar el mundo visible no se encuentra delante simplemente una mezcolanza neutral de formas que él trata de *imitar*” (Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, 6)

La fotografía de ciegos establece relaciones —de lo más variadas—, entre el fotógrafo, lo fotografiado y la imagen resultante; un ejemplo son las observaciones que hace el fotógrafo Douglas McCulloh al respecto de la curaduría de la exposición fotográfica *La mirada Invisible* (2009)⁹, donde las fotografías que incluía la muestra podían integrar tres grupos distintos, según la relación establecida entre los fotógrafos y el acto fotográfico; en el primer grupo identificó a aquellos fotógrafos ciegos que utilizan la cámara fotográfica para acercarse a sus propias imágenes internas y privadas, en donde se evidenciaba un “proceso de creación de manifestaciones físicas de imágenes que existían como ideas” (McCulloh, 11). En un segundo grupo los fotógrafos ciegos se interesaban por las imágenes del espacio que les rodea, “operan más allá de la lógica de la composición o de la tiranía del momento decisivo” (McCulloh, 12); emplean sentidos distintos a la vista como sendas de la visión en el acto fotográfico. En el último grupo —identificado por McCulloh—, aparecen los fotógrafos que aún conservan trazas de la visión, donde el trabajo fotográfico y su acercamiento a la fotografía tiene como impulso el mirar desde la fotografía “la mayoría de los fotógrafos ven para fotografiar. Estos artistas fotografían para ello” dependen de dispositivos para ver, la cámara uno de ellos” (McCulloh, 12).

⁹ Originalmente fue inaugurada como *Sight Unseen* en California Museum of Photography, en 2009.

El acto fotográfico del ciego hace evidente una negativa a la plenitud de mirar, “en el repliegue de la mirada hacia su propio deseo, hacia el vacío, hacia la invisibilidad misma [...] despojarla de su capacidad figurativa [...] y convertirse en un relieve de la mirada, engendrado desde el movimiento del deseo de quien mira” (Mier, 210).

2.2.2 Antecedentes de la investigación sobre la fotografía de ciegos.

En México, la teorización sobre la fotografía realizada por ciegos debe mucho al esfuerzo de Benjamín Mayer Foulkes, impulsor de esta práctica y quien ha fomentado los acercamientos entre ciegos y videntes en distintas áreas. Cuenta con una copiosa obra y documentos de compilación que ofrecen elocuentes aproximaciones tanto a la ceguera como a la fotografía realizada por ciegos.

Este trabajo teórico es relativamente reciente, se ha ido desarrollando en los últimos 20 años; reflexiones de autores como Benjamín Mayer Foulkes — y las aportaciones del Centro de la Imagen o 17, Instituto de Estudios Críticos—, han permitido que el diálogo sobre la ceguera y la imagen se enriquezca. (Tercero, 77)

A Benjamín Mayer la ceguera le interpelló en 1994, después de encontrarse con el protagonista de *La prueba*¹⁰, “un ciego que tomaba fotos para averiguar si su madre le mentía” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 10). En ese momento, Mayer daba cátedra a universitarios estudiantes de diseño que no se encontraban muy interesados por la teoría, así que al regresar al salón de clase les propuso realizar diseños para ciegos. El reto les obligó a preguntarse por la naturaleza del diseño, así como apartarlos de la evidencia de la vista y

¹⁰ *Proof (La prueba)*. Dir. Jocelyn Moorhouse. Act. Hugo Weaving, Genevieve Picot, Russell Crowe. The Australian Film Commission, 1991

demostrar que “lo primario en el diseño no es lo visible” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 10). Propuso aquello como un dispositivo de colaboración con los ciegos aunque —según sus propias palabras—, sus colegas recibieron su propuesta con curiosidad morbosa y desconfianza.

Tiempo después llegó a sus manos la revista española *El Paseante*¹¹ cuyo número de enero de 1991 estaba dedicado a un fotógrafo ciego, nacido en Eslovenia y nacionalizado francés, que realizaba notables fotografías en blanco y negro (Mayer, *El fotógrafo siega*, 11). Benjamín Mayer intentó localizarlo y finalmente gracias a Hans Zonnenvijlle, logra ponerse en contacto con él. La relación de colaboración que han entablado Mayer y Bavcar ha permitido transmitir el quehacer y pensamiento, tanto de Evgen Bavcar como de notables fotógrafos ciegos alrededor del mundo.

En 1999, gracias a Patricia Mendoza —quien entonces dirigía el Centro de la Imagen— fue recibida la exposición *El espejo de los sueños*¹² y el coloquio internacional *Vista, ceguera, invisibilidad*; Bavcar no pudo estar presente; sin embargo, fue un año después, en el 2000, cuando el fotógrafo aterrizó en México. La exposición tuvo amplia difusión en el país, llegando incluso a Costa Rica. Respecto al coloquio internacional *Vista, ceguera, invisibilidad*, muchas de las reflexiones llegaron a publicarse en el número 17 de la revista *Luna Córnea* (1999) a cargo de Alfonso Morales y Patricia Gola, y en la revista *Fractal* (2000)¹³. “Ellos nos dieron a conocer que la fotografía de ciegos nos es la práctica exclusiva

¹¹ La revista *el Paseante* inició en 1985, fue una revista española con periodicidad trimestral, interdisciplinaria en sus temas, exploraba la escena artística. Su último número apareció en 1998.

¹² *El espejo de los sueños* fue una exhibición con 84 fotografías en blanco y negro de Evgen Bavcar. La versión digital en <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar01sp.html>>

¹³ *Fractal* núm. 15, año IV, vol. IV, octubre-diciembre, 2000, México.

de un individuo genial pero aislado, sino que se realiza en muchos países y por motivos muy diversos.” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 29).

Algunos meses después de esta exhibición de Evgen Bavcar, en el Centro de la Imagen se presenta *Frontera*, la primera exposición de Gerardo Nigenda, fotógrafo ciego cuya producción inicia con la documentación del entorno de la vida de los ciegos en Oaxaca y que durante los siguientes diez años, desarrolla una trayectoria significativa alrededor de exploraciones poético-sensoriales.

En 2004 es exhibida —en el museo del Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México— la muestra *Diálogo en la oscuridad*, que se propuso como un espacio de sensibilización en torno a la ceguera y que fue acompañada por un catálogo homónimo, editado por el Fondo de Cultura Económica, el Instituto Nacional de Bellas Artes y El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

La mirada Invisible es la primera exposición colectiva internacional de fotógrafos ciegos, en ella se reúne el trabajo de quince invidentes de distintos países: Escocia, Eslovenia, Francia y México. La curaduría estuvo a cargo del fotógrafo norteamericano Douglas McCulloh y fue inaugurada como *Sight Unseen* (2009), en California. Su itinerario internacional comenzó en México, haciendo eco de las anteriores muestras y poniendo foco en la aseveración de Benjamín Mayer, la fotografía desde el ojo ciego no era un acto aislado de un sólo ciego:

La mirada invisible muestra que escribir con luz a ciegas no es actividad exclusiva de uno o dos invidentes. El listado internacional de fotógrafos invidentes sigue creciendo [...] es un campo cuya amplitud y diversidad ya se sugieren comparables a aquellas de la fotografía ordinaria” (Mayer, *Ceguera que alumbra*, 7).

En conjunto, exhibiciones, publicaciones, coloquios, teóricos y fotógrafos han articulado redes de colaboración en los que la discusión de la práctica y la teoría, han enriquecido a las cada vez más continuas exploraciones en el tema. Subrayando que la colaboración de Mayer Foulkes continúa orientando el acercamiento a la producción fotográfica del sujeto ciego.

2.2.3 Evgen Bavcar. Fotografiar las imágenes interiores.

Los esfuerzos de Benjamín Mayer Foulkes en el estudio de la obra fotográfica y teórica, que el filósofo y fotógrafo esloveno ha elaborado, han propiciado gran cantidad de documentación sobre el quehacer fotográfico de Bavcar, así como las reflexiones sobre sus textos. Gracias al trabajo de Mayer, su obra puede ser abordada desde un panorama más amplio y crítico. Un ejemplo es el libro *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*, compilado por el mismo Benjamín Mayer Foulkes.

Evgen Bavcar nació en 1946, en la antigua Yugoslavia —lo que hoy es Eslovenia—, en un pueblo llamado Lokavec. No es un ciego de nacimiento, según cuenta él mismo; a los once años perdió un ojo con la rama de un árbol mientras jugaba y meses después, en un accidente, con lo que resultó ser una mina abandonada, pierde el segundo ojo. No quedó ciego de inmediato; en ese tiempo entre el accidente y la pérdida de la visión, Bavcar es estimulado por su madre con gran cantidad de imágenes que “asistieron al largo adiós de su vida ocular” (Mayer, *El fotógrafo siega*, 12).

A los 16, pidió prestada a su hermana una cámara Zorki¹⁴ con la que dispara la fotografía ya mencionada —la chica que le gustaba—, imagen que no sólo capturó fotográficamente, sino en la memoria y que le ata a la fotografía como forma de aprehender lo que no puede tener: la chica y la visión de la chica.

Bavcar estudió dos licenciaturas —en filosofía e historia—, al graduarse impartió clase de Geografía, y más tarde se desplazó a la capital francesa para continuar especializándose en filosofía, sobre todo en el pensamiento de Bloch y Adorno; a la par de los estudios, siempre se dedicó a la fotografía. Su primera exhibición fue en 1987 y desde entonces ha producido una obra vasta que se ha presentado en exhibiciones y ponencias alrededor del mundo.

Aproximarse a la fotografía de Evgen Bavcar, como vidente, es confrontar a la visión y al acto fotográfico; si bien, así como no podemos hablar de una sola ceguera que abarque a todas, tampoco podríamos hablar de una sola forma de hacer fotografía desde la ceguera, pese a esto, las preguntas más evidentes saltan a la luz, preguntas que ya hemos discurrido en este apartado: los ciegos si tienen acceso a las imágenes, algunos de ellos las anhelan y las producen. El mismo Bavcar ha apuntado acerca de la duda con la que muchos videntes se acercan a su obra, quienes se preguntan el cómo un ciego logra tales imágenes. Para él, la desconfianza de estos espectadores está asentada en el prejuicio.

Para Benjamín Mayer, Evgen Bavcar es un fotógrafo que “a diferencia de la mayoría de sus colegas, no parte de la luz sino de la oscuridad, contemplar las imágenes de Bavcar es enfrentar un destello intolerable, una revelación cegadora resultante de una fotografía que no es propiamente un arte de la luz, sino del deslumbramiento.” (Mayer, *El deseo de la imagen*, 54).

¹⁴ Cámara que fue llamada también la “Leica del pueblo”, fabricada en la Unión Soviética entre 1956 y 1973 por la compañía rusa KMZ.

Ante la obra de Bavcar, la pregunta no es hacia la posibilidad o no de la fotografía de ciegos, ni una curiosidad morbosa a sus imágenes, si no a la confrontación de los vínculos entre vista, fotografía y ceguera. ¿Cuál es el método de la fotografía de Bavcar? ¿Cómo se acerca a su objeto fotografiado?

En cuanto a su relación con la cámara fotográfica, su destreza no es cuestionable. Según cuenta el mismo Benjamín Mayer, en alguna ocasión —ante la sospecha de los fotógrafos videntes presentes—, se le proporcionó a Bavcar una cámara digital —cuyo modelo nunca había tenido contacto—, después de un rato de reconocerla táctilmente, Bavcar preguntó por las condiciones de la luz, pidió la descripción de los objetos que tenía delante y lanzó una larga exposición. El resultado: una imagen perfectamente expuesta¹⁵. Sobre su relación con la cámara, Bavcar reconoce con el tacto su instrumento, sin embargo, observa que “ésta no fue concebida para los ciegos, como tampoco fue diseñada para los zurdos” (Benjamín, *El deseo de la imagen*, 43). También apunta que los fabricantes de cámaras deberían considerar la inclusión de un exposímetro fónico, que ayudaría a determinar las condiciones de la luz a los sujetos invidentes. También es importante recalcar que Bavcar prefiere el uso de la película fotográfica¹⁶ sobre la fotografía digital: “Por lo pronto, prefiero la base material, más tangible y noble del nitrato de plata sobre una película clásica, esa trampa controlada de la oscuridad llamada cámara” (Ctd en Mayer, *El deseo de la imagen*, 43). En tanto a esto,

¹⁵ Benjamín Mayer Foulkes "Formas de aprender. O cómo comprender la inquietud, la voluntad y el azar a través de lo sensible" Seminario Fundación Cisneros, 2014. Web. <<https://vimeo.com/113926260m>>

¹⁶ En la actualidad Bavcar hace uso de distintas cámaras fotográficas, si bien las fotografías presentes en este trabajo fueron realizadas por cámaras análogas, el fotógrafo también suele hacer uso de la fotografía digital, pues se mantiene experimentando y fotografiando, sin embargo, el trabajo de larga exposición es realizado con una cámara réflex analógica. A Bavcar no le había interesado el trabajo a color, hasta su última serie titulada *Sueños cromáticos*, donde reflexiona sobre los recuerdos que aún tiene de los colores y sobre aquellos que ya ha olvidado.

Bavcar no se considera exótico por el trabajo de la cámara, ni en el acto fotográfico, pues “la propia industria de la fotografía echa mano de colaboradores ciegos, por ejemplo, en los laboratorios, por su mayor facilidad relativa para manipular películas en la oscuridad” (Mayer, *El deseo de la imagen*, 43).

En la fotografía de Bavcar, al igual que en el común de la fotografía de ciegos, se pueden identificar algunas formas de acercamiento al acto fotográfico; que se da en la conjunción de las imágenes interiores, las descripciones que terceros le brindan y la presencia táctil como acercamiento a lo fotografiado.

Las imágenes interiores, como lo han señalado fotógrafos como Jorge Lanzagorta, Pedro Miranda y el mismo Evgen Bavcar, son una de las formas en las que el ciego se acerca al acto fotográfico, Bavcar describe su proceso de la siguiente manera:

“Cada foto que hago he de tenerla perfectamente ordenada en mi cabeza antes de disparar. Me llevo la cámara a la altura de la boca y de esa forma fotografío a las personas que estoy escuchando. El autofocus me ayuda, pero sé valerme por mí mismos. Es sencillo. Las manos miden la distancia y lo demás lo hace el *deseo de imagen* que hay en mí. Estoy consciente de que siempre hay cosas que se me escapan, pero esto también es cierto de los fotógrafos que tiene la posibilidad de la vista física” (ctd en Mayer, *El deseo de la imagen*, 43).

Para este fotógrafo, el deseo de la imagen en el acto fotográfico se encuentra ligado a la memoria, su objeto a fotografiar se relaciona con él de dos formas: por medio de la imagen mental y por medio de las sensaciones exteriores. Parte esencial de las percepciones y las imágenes interiores es la participación de un intérprete en el proceso fotográfico. Bavcar se ayuda de otros para realizar sus fotografías, “necesito que me describan un paisaje, o

cualquier escena que tenga delante. De acuerdo con lo que otros me cuentan que ven, así actúo [...] debo controlar la mirada física de aquellos que sirven como mediadores” (Ctd en Mayer, *El deseo de imagen*, 48). En el proceso de llegar a la fotografía, se encuentra acompañado por quienes, a través de la palabra, colaboran a la reconstrucción de lo visible en audible.

La mayoría de sus fotografías son tomadas en largas exposiciones¹⁷, disparadas en un lugar carente de luz, donde se prepara un set o se disponen los elementos a fotografiar. Mientras el obturador permanece abierto, el fotógrafo trabaja manipulando fuentes de luz que van iluminando zonas en la penumbra, todos aquellos elementos iluminados quedarán registrados por la cámara. A este método se lo conoce como *Pintado con luz*; durante el proceso, más que la descripción de un tercero, el fotógrafo ciego se vale de lo táctil (Figura 12), reconociendo los elementos frente a la cámara, las texturas, sus movimientos: “cualquier movimiento y atisbo de luz forma parte de un solo registro, más que una imagen detenida en el tiempo, lo que resulta es un conjunto de imágenes” (Tercero, 116). El resultado es una imagen ocularmente imposible, una fotografía de lo invisible.

La fotografía de Bavcar se acerca a lo fotografiado en el acto de borramiento y transparencia, en tanto hace transparente y borroso el objeto con el acto de tocar con la luz y con las manos: el movimiento que demanda el pintado con luz.

Evgen Bavcar no fecha sus fotografías, así que es complicado hablar de su obra cronológicamente, sin embargo, sí son evidentes sus exploraciones cuando se observa la obra

¹⁷ Una larga exposición implica el uso de una velocidad de obturación larga para así capturar los elementos tanto estáticos, como móviles. Estos últimos pueden aparecer como abstracciones de luz en la fotografía.

en conjunto. Un ejemplo es la aparición de la figura de las golondrinas en muchas de sus largas exposiciones (Figuras 13 y 14). “De niño aprendí que las golondrinas, cuando hay poca luz, vuelan a poca altura, y cuando hay mucha luz, vuelan en los más alto del cielo. Estos animales forman parte del paisaje de mi infancia” (Ctd en Mayer, *El deseo de la imagen*, 52).

Su fotografía es una puesta en acción, una actualización de sus recuerdos y las figuras que le acompañan, pero también una fotografía del destello pleno. Las golondrinas para Bavcar son un símbolo de la luz, ahí donde aparecen se retrata una iluminación, un resplandor hiriendo la oscuridad, un vínculo entre lo visual y lo invisible. Las golondrinas de Bavcar, pertenecen a un mundo invisible y sólo son reveladas por la luz-táctil que el fotógrafo lanza sobre la oscuridad. Es una fotografía de la interioridad y la exterioridad de la experiencia corporal-sensorial y el desdoblamiento mental; en ella “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino (...) como ‘lugar de las imágenes’ que toman posesión de su cuerpo” (Belting, 14). Los objetos en las fotografías de este fotógrafo ciego toman forma desde el espacio oscuro que les rodea, surgen de esta oscuridad que Bavcar va destellando al pintar con luz.

La obra de Evgen Bavcar está colmada de figuras de lo invisible, de una referencia de dónde provienen: lo no visible. En Bavcar, las máscaras y el agua, “que tanto muestran cómo ocultan” (Mayer, *El deseo de la imagen*, 53) se presentan no sólo en su apariencia óptica, sino en tanto que señalan que este invisible, que se visibiliza, radica en algo que apenas se deja ver. En sus fotografías de máscaras en Venecia (Figuras 15 y 16), el retrato se encuentra interrumpido, no sólo en tanto la máscara cubre un rostro y muestra otro, sino por una sombra que obstaculiza la figura para el espectador mientras la mano del fotógrafo se acerca a ella.

Bavcar parece señalarnos dónde mirar pero la fotografía se adelanta y lo cubre bajo una sombra, lo accesible al tacto del fotógrafo se encuentra invisible al ojo del espectador. Es por lo que Mayer afirma:

No es, entonces, una grafía luminosa, ni tampoco tiene lugar bajo la esperanza de lo que, usualmente, se entiende por ver. Por el contrario, el fotógrafo ciego afirma con lucidez que le interesa, más bien, el mundo invisible, el azogue mismo de ese aparente espejo que es la fotografía. (Mayer, *El deseo de la imagen*, 41).

La pregunta por el cómo se hace la fotografía del ciego no debe leerse ahora como la sospecha de su posibilidad, sino como acercamiento a la obra: “el arte de Bavcar es el arte de evidenciar las penumbras; si la fotografía es *escritura con luz*, el arte del ciego, consigna en cambio, que toda imagen es imagen de algo, y, en primer lugar, de algo invisible.”

2.2.3.1 Sentido del tacto y la fotografía.

En tanto que mirar, como ya se ha planteado, es más complejo que el paso de la luz por un órgano óptico, el trabajo del fotógrafo ciego nos confronta no sólo a la imagen de lo invisible a los ojos del ciego, si no a las posibilidades de acudir a otras formas de mirar. La mirada, en muchos de los acercamientos fotográficos, y particularmente en la obra que aquí se presenta, se encuentra cercana a la tactilidad. Ante la falta de la vista, los ciegos acuden a la fotografía a través de otros sentidos, uno de ellos el tacto, que habría que señalar, “no hace las veces de visión y mucho menos viene a suplir una condición de visibilidad” (Ruiz, *Tactilidad visual*, 197), pues no existe una equivalencia de lo sensible, donde pueda el tacto dar vista, si no que exalta el encuentro entre lo visible y lo táctil.

El sentido del tacto es el sentido de la cercanía; la visión, en cambio, el de la distancia. En apariencia, la vista nos muestra una totalidad, nos ofrece un distanciamiento con el mundo, distanciamiento que en el tacto no puede ser posible: lo que tocamos, se encuentra a nuestro alcance. El espacio comprendido desde el sentido del tacto otorga cualidades distintas a las que ofrece el sentido de la vista. La implicación del cuerpo es primordial en la construcción del espacio, pero sobre todo en el reconocimiento de este a favor de la fotografía de ciegos que no puede llevarse a cabo sino por el recorrido del cuerpo.

De acuerdo con Iván Ruiz, la alianza entre la fotografía y el sentido de la vista ha propiciado un debilitamiento del sentido del tacto en la práctica fotográfica, que exalta la visibilidad frente al resto de los sentidos. La reflexión sobre la fotografía de ciegos y la ausencia de la visión en el acto fotográfico rescata la consideración de la aplicación de lo táctil, como sentido significativo en la obra fotográfica. En el acto fotográfico del ciego existe un reacomodo de lo sensible que devuelve a lo táctil su importancia en el proceso de acceder a la imagen. Ruiz considera que la relegación del tacto en la fotografía es paradójica, pues reconoce dos razones: por un lado, el sentido del tacto opera en la fotografía más allá de las manos del fotógrafo —que, en el caso del fotógrafo ciego, es el medio por el cual reconoce la cámara fotográfica y a sus objetos a fotografiar—; “de hecho, el proceso fotográfico en su totalidad demanda una entrega corporal del fotógrafo” (Ruiz, *tactilidad visual*, 193). Por otro lado, Ruiz apunta la etimología de la palabra fotografía —en tanto *escritura con luz*— y por lo tanto una acción que adjunta el sentido del tacto: escribir es una operación de la mano, de lo táctil; agregaría también como acción de la luz sobre la superficie fotosensible. La fotografía trabaja con materia prima palpable, es resultado de la transformación de la sombra y la luz. El fotógrafo ciego reconoce a través de sus manos el funcionamiento de la luz y cómo opera ésta en la construcción de lo visible. Al entender la luz desde su facultad táctil

—un elemento de donde surge la imagen fotográfica—, el sentido del tacto se reivindica en el acto de fotografiar.

En la fotografía realizada por ciegos, la tactilidad implica “dejar que el cuerpo en su totalidad reaccione ante los estímulos sensibles de luz y oscuridad” (Ruiz, *fotografías de toque*, 31). El cuerpo —en el acto fotográfico del ciego— se abalanza sobre la imagen: “El ciego sabe hacer hablar la tactilidad de las cosas. Acomoda los mensajes que vienen de sus dedos en un universo casi tan lleno de presencias” (Lemagny, 7).

La implicación del sentido del tacto en el proceso fotográfico de Bavcar se hace evidente de muchas formas. Ejemplo de esto es la aparición de la figura de las manos que se deslizan sobre los objetos, medio en que el fotógrafo reconoce lo que se encuentra ante él y por el que mide las distancias y siente la luz. Él mismo se ha referido a muchas de sus fotografías como “vistas táctiles”, en tanto el cuerpo entero —y su sensibilidad— aparecen y acceden a lo fotografiado, tocándolo. Para Jean-Claude Lemagny en el proceso fotográfico de Bavcar se encuentran dos actos que define como contrarios: por un lado, “el gesto del escultor que sabe y siente el volumen bajo sus dedos” (Lemagny, 13) y por otro, el disparo del fotógrafo que fija la imagen. Sucesos que parecen paradójicos, uno de ellos es pura textura y volumen, mientras que el otro fija una imagen bidimensional pero la tactilidad de la fotografía atraviesa la imagen.

En *Fotografías de toque*, Iván Ruiz identifica otra perspectiva de la tactilidad en el acto fotográfico, una que atraviesa y toca de distinta forma a la fotografía: el *punctum*. En *La cámara lúcida* (1980) Roland Barthes propone dos términos para entender la relación entre la fotografía y lo experimentado ante ella: *studium* y *punctum*. El primero refiere a la parte de la fotografía por la que el sujeto puede sentir un interés general, Barthes lo define como un interés humano que “moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de

interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos *bien*” (Barthes, 66). El segundo, el *punctum*, de acuerdo con él, viene a dividir al primero: “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (Barthes, 64). Para Barthes el *punctum* es una herida, un pinchazo, una marca hecha por un instrumento puntiagudo; todas estas categorías del sentido táctil en tanto, el mismo Barthes, los llama *puntos sensibles*. Si bien, el *studium* espera por el sujeto y aparece en el interés cultural en el que la fotografía participa, el *punctum*, por otro lado, aparece como un detalle con una fuerza de expansión para llenar toda la fotografía, guarda algo azaroso que escapa al fotógrafo. En el *punctum* perduran las cualidades de un toque corporal, una tactilidad que trabaja desde la fotografía al espectador. De tal manera que la fotografía no sólo involucra la tactilidad en la obra de los sujetos ciegos —en tanto su falta de visión le acerca al sentido del tacto—, sino que es táctil también al tocar al espectador, punzar con un toque que se proyecta de la fotografía a la mirada, el toque envuelve a la fotografía en sí misma, como un acto de la luz táctil.

2.2.4 Fotografías de doble vista.

Gerardo Nigenda nació en la ciudad de México y a los once años fue diagnosticado con diabetes, enfermedad que más tarde le quitaría la vista; durante sus estudios universitarios comenzó a tener problemas con la visión en el ojo derecho, tiempo después un derrame en el ojo izquierdo lo dejó ciego por completo, tenía 26 años. Sin embargo, su llegada a la fotografía fue a los 32 años, casi por casualidad y mientras trabajaba como encargado del área de sistema Braille en la Biblioteca Jorge Luis Borges, que pertenece al Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, en Oaxaca, México. Dentro de las instalaciones del

Centro, la convivencia entre los ciegos y los fotógrafos se daba regularmente siendo los primeros, muchas veces, modelos de los asistentes a los talleres que ahí se impartían: “Los fotógrafos siempre se asomaban a ver qué hacíamos y nos tomaban fotos. Yo pensaba: Un día voy a ir y les voy a tomar fotos a ellos” (Ctd en Trujillo, *Entrevista con Gerardo Nigenda*, párr. 12); Nigenda invirtió su papel de modelo cuando, en una charla con la entonces directora del Centro Fotográfico, Cecilia Saucedo, le cuestionó sobre la posibilidad de enseñar a fotografiar a un ciego. Saucedo le entregó su cámara¹⁸ y le instó a comenzar a fotografiar. Sus primeros disparos los realizó de camino a casa, guiado por los sonidos y los olores de la ciudad. Pronto se interesó por retratar a sus compañeros ciegos en la biblioteca, lo que le llevó a realizar una serie documentando la vida de algunos ciegos en Oaxaca.

La fotografía de Nigenda también hace evidente la relación con lo táctil, su aproximación a los objetos y sujetos a fotografiar es mayormente al tocarles, por otro lado, la implicación de la tactilidad expandida a todo el cuerpo también está expuesta en su proceso fotográfico.

“Lo único que he aprendido con la experiencia es que para que no entre mucha luz o no entre directo, siento primero el sol, lo ubico y trato de tenerlo a un costado o a mi espalda. [...] puedo sentir la temperatura, la textura, oler, si hay sonidos, si puedo

¹⁸ La cámara que Cecilia Saucedo le entregó a Nigenda era una Leica automática, fue la primera cámara con la que Nigenda fotografió. Más tarde, su amiga Marie Ellen Mark le regaló una cámara Yashika de bolsillo, automática y de foco fijo, lo cual le facilitaba el enfoque y la dosificación de luz; ambas cámaras analógicas. La fotografía de Nigenda fue en su mayoría en blanco y negro, exceptuando el primer rollo fotografiado y sus últimos trabajos en torno a las mujeres del Istmo de Tehuantepec, que fueron realizadas con cámara digital y a color. En el documental *Susurros de Luz*, grabado en 2008, Nigenda apunta sentirse más cómodo en la oscuridad, la llama su medio y prefiere fotografiar envuelto en ella, tocando a sus modelos y disparando con flash. Cabe apuntar que el documental es anterior a sus trabajos a color sobre las mujeres istmeñas, mismo que dejó inconcluso al fallecer en 2010

escucharlos claramente... Todos esos estímulos que puedo percibir me dan la base para ir construyendo estas imágenes que no son visuales, pero finalmente son imágenes” (Ctd en Trujillo, *Entrevista con Gerardo Nigenda*, párr. 21)

Nigenda sabe que, aunque no lo vea, las cosas que fotografía son accesibles de otras formas: va al mar, escucha el oleaje, siente la brisa, la arena, entonces fotografía. Con el tiempo y con la cantidad de fotos que Nigenda ya había producido, Cecilia Salcedo sugirió métodos para identificarlas por medio de la escritura. Así inició la exploración de Nigenda alrededor de la palabra y el braille “como una estrategia para sí mismo que le permitiera ubicar la escena fotografiada” (Trujillo, *Gerardo Nigenda: el umbral entre fotografía y ceguera*, párr. 14).

Escribió en braille al reverso de una fotografía del primer patio del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (Figura 17), el texto es una descripción detallada del aspecto visual de aquel espacio, la fotografía resultó lo que llama Joanne Trujillo un *objeto de doble vista*: en la parte trasera una textura hecha texto, que espera el tacto para ser leída; del otro lado, una imagen “horadada (herida), llena de pequeñas perforaciones apenas reconocibles como código braille”(Trujillo, *Gerardo Nigenda: el umbral entre fotografía y ceguera*, párr. 14) En la fotografía de Nigenda, la herida del *punctum* se hace material en una tactilidad visual, mediante un texto al que somos ciegos; no accedemos a él como tampoco Nigenda accede a la imagen plasmada por la luz. La escritura es un relieve que atraviesa la fotografía.

La fotografía del patio del CFMAB inauguró la experimentación de Nigenda en el espacio de la escritura. Las siguientes fotografías intervenidas por el braille conformaron la serie *Fronteras*, presentada en el Centro de la Imagen en el año 2000:

“Los textos en braille de esta serie son relatos breves —en ocasiones metáforas—, de su singular experiencia del instante en que tomó cada fotografía, aludiendo a los estímulos táctiles, sonoros y auditivos que percibió, o bien de las imágenes que algunas fotografías le sugieren o evocan”. (Trujillo, *Gerardo Nigenda: el umbral entre fotografía y ceguera*, párr. 25).

Los textos en las fotografías de las series que siguieron a *Fronteras* comenzaron a apartarse de la detallada descripción de la fotografía del primer patio del CFMAB. Las frases fueron más cortas, sensaciones táctiles o sonoras que fue ubicando en espacios de la imagen: *Una ventana de luz puede iluminar el universo* (Figura 18). El relieve del braille se convierte —dentro de su obra— en un elemento visual/táctil desde donde se establece “la unión de la palabra y la imagen, Nigenda invita al mirador-lector a buscar el lado invisible de toda fotografía” (Trujillo, *Gerardo Nigenda: el umbral entre fotografía y ceguera*, párr. 25).

Tanto en la obra de Evgen Bavcar —como en las fotografías de Gerardo Nigenda— el tacto trabaja de distintas maneras, no sólo como la forma en la que el fotógrafo conoce, y mide el espacio o en el cuerpo involucrado para sentir la luz del sol, sino también en el toque del *punctum* sobre quien mira la foto; *punctum* que hiere a la fotografía como a nosotros al mirarla. En la fotografía de Bavcar y de Nigenda opera como una herida en la imagen que nos confronta con lo invisible, con algo a lo que no podemos acceder, es una mancha oscura a la mitad de la imagen, son los relieves del braille fracturando la fotografía, es el barrido de luz que fija el tiempo en una larga exposición.

La fotografía de ciegos expone que la falta de vista no sólo está presente en el desfallecimiento de la imagen, y la ceguera en el campo fotográfico, como lo propone Mayer:

no puede ser solo un tema entre otros, ni la fotografía de ciegos un género más.

Porque la actividad de los invidentes revela nada menos que la naturaleza general del dispositivo fotográfico. El fotógrafo ciego no es la excepción entre los fotógrafos, es su paradigma (Mayer, *Ceguera que alumbra*, 8).

El fotógrafo ciego nos confronta con lo invisible y en su deseo por la fotografía nos conduce de nuevo a una u otra forma de ceguera. Frente a la fotografía de ciegos nos encontramos una imagen que nos plantea lo invisible pero que constituye a lo visible (Mayer, *Ceguera que alumbra*, 8). La reflexión sobre el desvanecimiento de la vista revela otras posibilidades en el acto fotográfico, el fotógrafo ciego como una figura que puede extenderse a otras miradas.

Imaginería



Figura 12. Evgen Bavcar, *Autorretrato Inclinado*, Fotografía análoga.



Figura 13. Evgen Bavcar, *La bicicleta con golondrinas.*, Fotografía análoga.



Figura 14. Evgen Bavcar, *La puerta con golondrinas*. Fotografía análoga.



Figura 15. Evgen Bavcar, *Máscaras de Venecia.*, Fotografía análoga.



Figura 16. Evgen Bavcar, *Máscaras de Venecia.*, Fotografía análoga.



Figura 17. Gerardo Nigenda, *El primer patio del centro fotográfico.* Oaxaca 1999

Texto en braille: Primer Patio. CEFAB (Centro Fotográfico Álvarez Bravo). Pilares de color blanco. La pared tiene una enredadera de color verde y las flores moradas. La unión entre pilares está compuesta de plantas y macetas de color también verde. Las plantas son cactáceas en su mayoría. En el fondo se ve el vigilante, don Tino, y al fondo la entrada principal. El piso del primer patio es de cantera verde. La toma se realizó desde la parte posterior hacia el frente, por lo que se muestra la entrada.



Figura 18. Gerardo Nigenda, *Una ventana de luz puede iluminar el universo*
Oaxaca 2004

III. La poética del fotógrafo ciego.

En este apartado se atienden cuestionamientos derivados a la revisión de la obra fotográfica realizada por Evgen Bavcar y Gerardo Nigenda, a partir de las formas en que el fotógrafo ciego aborda su particular acto fotográfico; de la misma manera, distinguir las reflexiones que revelen la aparición de estas formas a lo largo de la extensa producción fotográfica y de la historia del medio, con el fin de asimilar la potencia que ofrece la figura del fotógrafo ciego a *la fotografía*, para identificar en ella una poética del acto fotográfico ciego.

En el presente capítulo se desplazan las preguntas sobre la mirada, la imagen, y la fotografía, que estos dos fotógrafos ciegos han subrayado en su producción para dar paso a la reflexión sobre la fotografía misma. Tal desplazamiento me permite detenerme en las reflexiones sobre las formas —en que puede constituirse un marco—, para pensar en el fotógrafo ciego como una figura que haga posible advertir en él, el surgimiento de *lo fotográfico*. La pregunta sobre las posibilidades que inaugura pensar a la fotografía desde el acto fotográfico ciego que, apuntan de igual forma, tanto a los procesos para captar lo no visible como a las técnicas para engeguercer la imagen.

En el apartado 3.2 “Fotografiar lo invisible, desvanecer lo nítido”, se plantea por un lado el deseo de fotografiar aquello a lo que el ojo no tiene acceso, volviendo a la fotografía un acto de deseo por la mirada más allá del dominio de una técnica que fija lo que *ha visto*; por otro, la disolución de la impostura de la realidad sobre la imagen fotográfica, cómo la fotografía que va a tientas y que no fija una realidad nítida ha reflexionado la mirada.

Estas formas desvanecidas y apariciones de lo que el ojo no puede captar, han funcionado en la imagen con distintos propósitos, donde el medio se sostiene del barrido, del desenfoque, y las apariciones de luces y figuras fantasmales que atraviesan la imagen.

El desplazamiento de las preguntas de lo ciego a la fotografía se centra en los siguientes apartados en la reflexión sobre la fotografía de espectros, el Impresionismo y su influencia en la fotografía pictorialista, como una de tantas formas en la reflexión de la mirada, pero también a la duda sobre la cámara fotográfica y su relación con la acción fotográfica y el sujeto.

3.1 Del cuestionamiento de lo ciego a lo fotográfico.

Frente a una fotografía de Evgen Bavcar las luces se dibujan tenues, a veces también explosivas, otras en recorrido tembloroso. Los sujetos aparecen en un eterno movimiento y los objetos en ese extraño momento de fijeza, que parece decirnos se moverán frente a nosotros en cualquier momento. Ante sus imágenes, nos enfrentamos a un vínculo entre un sujeto fotógrafo frente a su objeto a fotografiar, que adquiere otros matices. El ciego al fotografiar no sólo atiende a lo que está frente a él, le inquieta también lo que circunda la escena, lo que imagina, lo que recuerda, lo que toca y lo que desea tocar. En la atadura de todos estos estímulos, se transforman los efectos que produce ante el espectador aquella imagen resultante. En las fotografías de Bavcar y en las de Nigenda, la luz tan cotidiana — en la que vivimos— detona moldeando algunas penumbras, a veces apenas como una chispa que vibra en la imagen, otras como grandes blancos puros que abarcan la foto.

La fotografía de ciegos nos confronta con los umbrales entre la visión y lo no visible, no parece ser una fotografía que relate lo que ha visto si no lo que emana de ello: “Bavcar parece decir que lo menos importante para un fotógrafo es la visión en su sentido tradicional [...] Porque un fotógrafo nunca fotografía *objetivamente* lo que ve, sino aquello que le agregan sus palabras, sus deseos.” (Segovia, 132).

El fotógrafo ciego transforma la función de la cámara de reproducir la realidad, es inevitable en la recepción de esta fotografía, plantearse la pregunta por la mirada, desde la cual replantearse el acto fotográfico en ruta hacia el deseo de la imagen y de lo que no es visible: “El don del acto fotográfico en Bavcar es ofrecer la metamorfosis de los límites de la mirada, Su fotografía inventa los relieves del mundo” (Mier, 210). Entre los destellos y los barridos de luz, Bavcar insiste en la ficción (Figura 19).

La familiaridad y la confianza a su verosimilitud ha favorecido a ciertas maneras de mirar y de entender la imagen fotográfica, entre ellas la que afirma que lo visible delata lo visible frente a la cámara, en tanto se ha entendido que la fotografía muestra lo que ve o lo que se *ha visto* o las formas en las que se ha visto. Sin embargo, la cámara no es un artefacto natural que aspire a funcionar como el órgano óptico: no reproduce la función del ojo, no éste es el único que puede efectuar el actor de mirar o de inscribir la posibilidad de la mirada. En la revisión de la fotografía de Bavcar y de Nigenda es importante recalcar las posibilidades que la mirada del fotógrafo ciego otorga a la producción fotográfica, así como las complejidades que supone enfrentarse a una imagen que nos revela una posibilidad de ver un cierto invisible.

Lejos de la idea de la fotografía que arroja una imagen natural —y de la cámara como un ojo mejorado—, la fotografía de ciegos se ocupa del cuestionamiento a la mirada, en tanto

que en ella la vista no es primordial; es decir, la mirada como un acto del sujeto que no supone un proceso óptico. Bavcar y Nigenda no fotografían con el propósito de ver el producto generado por la cámara, ellos buscan abrir un espacio onírico: el de la memoria y deseo de la luz, pero no aquella que se fragmenta a los colores sino la que se posa cálida en la piel. Las fotografías de ambos ciegos reclaman la mirada a lo invisible.

De acuerdo con Raymundo Mier, las fotografías de Bavcar dejan de ser un objeto entregado enteramente a la visión, sin embargo, revelan tal fuerza que las imágenes en ellas parecen velar el vacío que las contiene (Mier, 212), nos enfrentan a lo invisible. Bavcar, se detiene en la mirada entregada por su memoria, sus manos y el extraordinario reconocimiento de la luz, dibujando sobre los objetos, examinándolos con un tacto luminoso. Por su parte Gerardo Nigenda afirma sentirse más cómodo al fotografiar en la oscuridad, sumergiendo a sus sujetos, devolviendo —en su fotografía— la aparición de lo no visto:

y, sin embargo, lo no visto ejerce una fuerza permanente en la imagen fotográfica, la revela como lo inacabado. No hay límite para la exploración de la mirada. Se abandona una fotografía por debilidad o por fatiga, su totalidad, aparentemente accesible se escapa a medida en que la mirada se interna en el entrelazamiento del detalle. Hay algo en esa mera resonancia de lo no visto que fascina a la mirada. (Mier, 211)

Las capturas del fotógrafo ciego se liberan de reproducir el mundo, de copiarlo. Los ojos impedidos evocan a la imagen onírica del sueño: ver con los ojos cerrados, mirar más allá de lo que nos permite la luz. La figura de un sabio ciego —el único vidente de una verdad negada a nuestros ojos— convierte a su fotografía en la visión de un suceso invisible, un

espacio donde las situaciones visuales son elaboradas para presentarse irreconocibles al vidente.

La fotografía ciega interroga a la mirada, una interrogante impregnada de imaginación, *de cualidad mágica y casi mística*. Para Diego Lizarazo, Bavcar cuestiona la fotografía en tanto copia de la realidad al sembrar una interrogación por una imagen que no emana de la vista: la búsqueda de la resolución de un enigma, la mirada misma y la posibilidad de la imagen desde un ojo ciego, (250).

El tacto se inscribe en la imagen fotográfica de formas distintas. En la fotografía de ciegos, el sujeto toca la superficie sobre la que se posará la luz, luminiscencia que tocará a la vez, una superficie fotosensible; por lo tanto, es necesario que aquellos fotones toquen las sales de plata, para que exista un *efecto* de real fotográfico. Las luminancias que Bavcar arroja sobre los objetos al tocarlos ahora pueden punzar al espectador; la fotografía de ciegos cede al tacto que hiere el iluso exhorto de la fotografía —por lo que el ojo puede captar— y se vuelve sobre la desaparición de lo legible en ella, acercándose al silencio: una imagen que se vale de lo visible para que lo ciego nos toque.

La fotografía de Bavcar es menos la de la aprehensión simultánea de la imagen, que la de la forma abierta de la serie, el desdoblamiento, la progresión, la lentitud: la figura hace adivinable un ritmo, la concatenación sucesiva de la composición, ... toma los ritmos del tacto, las intensidades, los timbres y las estridencias del oído. (Mier, 215)

Las imágenes de Nigenda, por su parte, reflexionan la textura al inscribirla como texto en braille. Sus fotografías horadadas por las palabras discursan sobre el tacto y el acto fotográfico, no sólo como acercamiento a lo fotografiado sino como elemento inscrito en la

fotografía misma. Privilegiar al tacto sobre los contornos nítidos, los encuadres pulcros y el enfoque, es relegarlos ante la textura, la lentitud, las detonaciones de luz o sombra que se devoran la imagen completa (Figura 20), la pulverizan tomando su fuerza de esta mancha que las cubre. La fotografía de ciegos aparece cual espectro, invisible a nuestros ojos y fijado acaso por sus cualidades que consiguen revelar lo no visible a los ojos del espectador.

El espectador queda cautivo ante las sombras que abrazan la fotografía de Bavcar y de Nigenda; frente a sus rostros desvanecidos y luces borrosas, nos revelan otras maneras de mirar, procedimientos para enceguezar una imagen y revertir sus efectos de realismo, de forma que ante ellas nos preguntemos —ya no por la perfección de los ojos y la lente—, sino por la posibilidad de la mirada: “La fotografía rompe con el espejismo de su sometimiento al objeto o la percepción. La imagen deja de ser ese simulacro de transparencia que garantiza el acceso a la identidad del objeto” (Mier, 212).

Los contornos de los objetos, el paisaje y las personas se extinguen en la superficie de la imagen y, carentes de apariencia sólida, se transforman en “augurio, conjetura, desciframiento, vuelco hacia el silencio íntimo de las imágenes (Figura 21); la fotografía quebranta la identidad de la mirada” (Mier 212). Sus formas desvanecidas transitan más allá de lo visible en la fotografía y de aquellos principios de imitación en ella, la fotografía de ciegos se libera de la vista y al mismo tiempo nos devuelve lo visible de aquello que no es visto.

Por eso puede decirse con justicia que el fotógrafo ve lo que retrata más que retrata lo que ve y que en toda fotografía, la imagen retenida en la eternidad de un instante no solo da a ver lo que se ve en lo invisible. Sino que también muestra lo que se *quiere ver*, lo que se *sabe ver* y aquello que se ve sin saber y sin querer (Schnaith, 48).

La fotografía de Bavcar y Nigenda implica una doble valencia, la de su posible apariencia óptica y la *distorsión* de la mirada ciega y lo imaginable en ella. Es en este estado imaginario —ante una fotografía de ciegos—, en el que puede engendrarse —en la mirada del receptor vidente— la aparición de lo invisible y al mismo tiempo, presentarse en su desvanecimiento: “La fotografía ciega se juega su visibilidad no en la imposibilidad de ver de los ojos que las producen, sino en la oclusión sensorial e intelectual de su fruición y su interpretación. Es ciega, en realidad, sólo cuando todas las miradas se clausuran” (Mier, 213). Para ambos —tanto el fotógrafo ciego como el espectador de aquellas imágenes—, la mirada es el asunto; una mirada que entrega desde un irreconocible (para quien fotografía), hacia un incalificable (para quien recibe) (Mier 212). En la deformación y el desvanecimiento de los contornos y las formas, así como en el reconocimiento de la implicación del cuerpo y el tacto en el acto fotográfico, la reflexión de la fotografía de ciegos entrega la posibilidad de explorar lo invisible en lo visible de la imagen.

Estas cuestiones a las que vale aproximarse ante la obra del fotógrafo ciego suscitan un desplazamiento. Uno que, como señala Benjamín Mayer en *Ceguera que alumbra*, nos lleve a preguntarnos no sólo por el desfallecimiento de la imagen óptica y las relaciones lógicas de la ceguera, sino por el mismo campo fotográfico (8). Trasladando las preguntas por lo visible y lo invisible en el acto mismo, así como los cuestionamientos a la aparición de las formas desvanecidas y opacas en la fotografía y que, sin lugar a duda, nos llevará a preguntarnos por la cámara misma y su diálogo no sólo con el ojo sino con el cuerpo entero.

En los siguientes apartados el desplazamiento de las preguntas que proceden de la fotografía de ciegos se condensan en tres cuestiones: en primer lugar, las posibilidades del medio fotográfico para fijar lo no visible; segundo, la distinción de las formas desvanecidas

y borrosas en la fotografía y su función en la historia como técnica pictórica; y en tercero, la reflexión de la cámara y la relación sujeto-dispositivo.

3.2 Fotografiar lo invisible y desvanecer lo nítido.

Una de las reflexiones fundamentales a las que nos enfrenta la fotografía de ciegos es la pregunta por las imágenes que construyen desde su falta de vista y que al mismo tiempo fragmentan el precepto de realidad a la que apunta. La fotografía de ciegos piensa la mirada en el acto fotográfico en esta doble dimensión: un acto en búsqueda de la imagen más allá de la vista y un alejamiento de la mera reproducción de lo visto.

Al trasladar estas preguntas desde la mirada ciega a la fotografía, se advierte que no es una reflexión iniciada por la producción de los fotógrafos ciegos, sino que como lo señala Nelly Schnaith —en *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*—, la misma indagación en lo visual deja atisbar que la fotografía está estrechamente unida con aquello que puede verse de lo no visto y también con lo que se da a ver, aunque no sea visto (10).

Para Schnaith basta con recorrer la historia de la práctica fotográfica desde el daguerrotipo hasta las exploraciones microscópicas —que permite la más alta tecnología de las cámaras actuales—, para apreciar que en esa multiplicidad de lo visible se inserta el enigma de la ausencia y la presencia de lo no visible y de esta manera, acudir a la temprana aparición de los cuestionamientos por la mirada y la duda a la reproducción de la realidad en la fotografía.

Las preguntas por la fijación de lo invisible y la aparición de las formas desvanecidas y borrosas, emergen desde muy temprano en la historia del medio, apuntando a reflexionar lo fotográfico más allá de la representación nítida.

3.2.1 Fotografía de los efluvios. La aparición de lo invisible.

El medio fotográfico que desde su origen ha interpretado el mundo en deslumbrante fascinación para delatar lo que *ha visto*, engañando al ojo y haciéndose pasar algunas veces por el mundo mismo, también ha delatado los efectos de la misma, que dan cuenta de su vaga certeza al replicar la realidad. Entre aquellos efectos, podríamos hablar de los que han alterado la pasividad de la fijeza en la captura de la luz y, por lo tanto, se han asumido como errores o fallos en algún punto del proceso fotográfico, descubriéndola como constructora de ficción.

Toda imagen, incluso la más banal, es una interpretación y si ha de revelar algo que es, será porque se vincula libremente con ello según los términos requeridos por su propio lenguaje. y si se atreve a usar un lenguaje propio será porque habrá asumido su propio y fantástico ilusionismo, acorde con los juegos ilusionistas que la realidad misma nos depara en algún breve instante eximido de su deber de coherencia. (Schnaith, 60)

Desde muy temprano en la historia del medio fotográfico, aparecieron efectos que, al no ajustarse a los términos requeridos por su lenguaje de imitación, fueron considerados como fallidos; fotografías con encuadres malogrados y objetos desenfocados, elementos

borrosos o apenas visibles debido a tiempos largos de exposición, así como la variabilidad de la luz que ocasiona sobre y subexposición. Aunque estos efectos la han acompañado a lo largo de su historia, fueron cada vez más comunes con la democratización del uso de la cámara, y la aparición de aparatos cada vez más sencillos de usar; con el número de fotógrafos aficionados en aumento también se incrementaron los considerados fallos de la representación realista (Chéroux,27). Para Clément Chéroux, la persistencia de estos errores llevó a la popularización de múltiples manuales fotográficos, con los que los fabricantes de cámaras pretendían reducir los considerados efectos perversos de la fotografía (40), entendiéndose aquellos que deforman la norma del efecto de realidad.

Para el final del siglo XIX, estos fallos y tergiversaciones de la luz en las placas fueron dando distintos resultados; uno de aquellos, las apariciones de dobles exposiciones de sujetos y objetos difusos y vaporosos sobre la fotografía, al ser revelada (Figura 22). En 1861, William H. Mumler trabajaba como grabador en Boston y solía experimentar con el medio fotográfico en un estudio de la calle Washington, donde, sus ensayos con la cámara dieron como resultado la aparición de una segunda imagen sobre la figura humana. De inmediato Mumler, atribuyó aquello a una placa con mala limpieza, sin embargo, según sus palabras, fueron varios experimentos los que le aseguraron que aquellas imágenes fantasmales, se encontraban más allá del control o el error humano (Chéroux, 146).

Era este aspecto inmaterial, debido a su transparencia, la que indicó que aquellas figuras “incidentales de contornos vaporosos corresponden a la iconografía de la gente fantasmal” (Chéroux, 145). Para este momento y para el interés de quienes buscaban autentificar las prácticas espiritistas, las figuras vaporosas no podían sino ser reales, aun cuando los detractores de estas imágenes lo señalaron como posibles fallos en el proceso de revelado. La captura de aquellos espíritus confirmaba que la cámara era capaz de volver

visible aquello que tanto se anhelaba ver, fantasmas verdaderos capturados en la celulosa de aquellos vidrios.

El operador descubre de manera fortuita su capacidad para retratar el espíritu de los difuntos en una fotografía. Pero ya que usualmente se relaciona a los errores con el azar, Mumler afirma, por precaución, que esas apariciones podrían ser el resultado de simples torpezas del operador, hipótesis inmediatamente descartada y trascendida mediante la evocación de un poder oculto e inexplicable (Chéroux, 146).

Aquello no podía ser un error, pues se entendía que la fotografía supone lo visible en la imagen resultante. Fue visible ante la cámara, la luz debió tocarlo y devolverlo al lente que la conduciría a la placa fotosensible.

A fines de 1885 los avances en el estudio de las radiaciones derivaron en la aparición de los rayos X, que permitieron obtener imágenes del esqueleto a través del cuerpo. Este descubrimiento causó revuelo en la comunidad científica, le atribuyeron propiedades curativas y llegó a usarse en tratamientos cutáneos. Fuera de la comunidad de científicos, los rayos X también propiciaron teorías sobre las posibilidades de conocer el aura y la posibilidad de mirar a través de objetos opacos; hipótesis que generó numerosos experimentos para validar o refutar las facultades de la fotografía para hacer visibles energías, espíritus, incluso pensamientos. Como resultado de los experimentos las imágenes obtenían cierta apariencia difuminada, por tanto, gracias a las borrosidades y las manchas se contemplaron las auras que se desprendían de los cuerpos y que atravesaban las fotografías (Figuras 23 y 24).

Adrien Guebard fue quien puso en duda —con veinte artículos, plenamente sarcásticos, y una serie de experimentos—la veracidad de las fotografías auráticas; señalando

que las causas principales de la fijación de formas energéticas, se daban gracias a un error en la disolución del revelador. Los experimentos de Guebhard comprobaron que se obtienen resultados similares al fotografiar la energía de una mano muerta como de una viva. Sin embargo, a pesar de sus resultados y otros detractores, la práctica de la fotografía de espectros continuó hasta mediados del siglo XX.

Algo quedaba demostrado, la capacidad de la fotografía para captar efectos artificiales que resultan de sucesos —como la propagación de calor— y convertirlos en fecundas formas para entender al acto fotográfico, como resultado de interpretaciones que se dan al ceder paso al deseo de ver lo invisible. La fotografía de los efluvios, para Clément Chéroux, permite comprender la mirada que otorgamos a las imágenes y el poder de la cámara como una nueva máquina de fijar lo no visible “vuelven lo oculto visible; lo latente se hace manifiesto; el interior es llevado a la superficie” (Chéroux, 173).

En la experimentación y proliferación de estas imágenes auríferas —ya sea para validarlas o para cuestionarlas— se manifestaron formas poco figurativas, a veces como manchas de tinta o grabados ambiguos, dibujos desaturados u objetos sin forma. Imágenes poco precisas que provocaron la desconfianza en la veracidad de la fotografía (Figura 25). Existen pues, varias formas en las que puede presentarse el interés por el desvanecimiento de la representación realista en la fotografía, pues esta “no siempre miente según el mismo patrón. Su falta de veracidad obedece a diferentes razones y puede adoptar, por tanto, diferentes tratamientos formales de la imagen, o bien conducir a retóricas afines que no transmiten el mismo sentido.” (Schnaith, 71). Las formas en que la fotografía se inscribe en la ficción y en el deseo de ver lo invisible, se imponen como algo más que técnica. Los experimentos de Guebhard habían demostrado que estos efectos filtraban las imágenes de la imaginación a la fijeza de la técnica que se señaló como imitación de la naturaleza, dando

cuenta de las formas en las que la fotografía puede incidir en las preguntas sobre la mirada. “Las propiedades mismas del acto de escritura con la luz sobre una película sensible implican una limitación de su capacidad para captar situaciones” (Schnaith, 71).

Las prácticas para traer a la visión lo no visible, también dan cuenta de un desvanecimiento, la fotografía en su deseo de ver lo no visible, lo ha imaginado en su camino en la desaparición. La técnica fotográfica que ha demandado por la precisión y la calidad de una imagen olvida que su esencia es limitada: “iluminación encuadre, tiempo, distancia, constituyen para cada foto los términos de una ecuación restrictiva que depende, a su vez, de la emulsión. Es decir que, en la relación con el universo entero de lo visible, el mundo de lo fotografiable es considerablemente reducido”. (Schnaith, 72); las reflexiones sobre la fotografía como un medio que permite la fijeza de un no visible, así como la inscripción de la ficción en las formas desvanecidas e imprecisas, que revelan en el medio la posibilidad de actuar sobre lo que no es registro de lo óptico, donde lo interior emana en la imagen.

3.2.2 Fotografía y el desvanecimiento de lo nítido.

En *Ver y no ver* (2005) Victor Stoichita discursa sobre la importancia de la tematización de la mirada en la pintura, sobre todo lo que llama la *mirada impedida* en la pintura impresionista; refiriéndose a aquel juego de filtros y formas que permiten ver y ocultar algo a la mirada, empleada por el pintor en la representación pictórica. Stoichita apunta a la tematización de una *mirada impedida* u obstaculizada como una forma de cuestionarla. La imagen se presenta impedida en su acceso total, revocando al espectador su “derecho a ver claro” (Stoichita, 31). La pantalla cristalina del realismo se empaña o llena de

humo; en su difuminación de la nitidez o en aquella *imagen impedida*, la obra impresionista revela una reflexión sobre la visión. El impresionismo *piensa la mirada* (Stoichita, 12):

La noción de *transparencia velada* es en este contexto muy expresiva: cada obra de arte, incluso la más «realística», ofrece al espectador (o al lector) un acceso a la realidad a través de una zona velada. En este caso no es la totalidad del cuadro lo que queda velado, a lo sumo se podría hablar de una fina capa de polvo. (Stoichita, 26)

Stoichita ejemplifica esto al analizar una de las pinturas de Monet presentadas en la exposición de 1874 —*Boulevard des Capucines* (Figura 26)— para apuntar sobre la *impresión* de la mirada. La pintura revela una escena parisina, sin embargo, parece formarse apenas entre la humedad del cristal de una ventana empañada y desenfocada. La mirada del espectador se posiciona frente a la experiencia de mirar hacia afuera entre sus ojos y la escena, el vaho estampado en la ventana, mancha los ojos. A través del cristal mojado, la pintura reflexiona sobre las impresiones del ojo y la pregunta por la mirada, cuestiones que Monet presentó a los espectadores de aquella exposición. *Boulevard des Capucines* presenta una vista que pudo darse desde una de las ventanas del local, donde la exposición se llevó a cabo. El cuadro entregaba al espectador la posibilidad de una visión imaginaria, una ventana que enfrenta al ojo ante su impedimento, ante las manchas y una *nueva forma de mirar*:

Su *nueva mirada* contiene, escondida en la poesía de la imagen, una reflexión crucial: todo el cuadro está atravesado por un sistema de filtros, que se convierten en una infranqueable barrera visual [...] Una imagen que se define a sí misma como una mirada

velada que invita al espectador a experimentar con su propia visión en la realidad de su experiencia. (Stoichita, 33)

Los elementos filtros, como los denomina Stoichita —en esta pintura aparecen como el vidrio húmedo de la ventana—, toman parte en la pintura impresionista al revelar desde su interior, la reflexión de la experiencia de mirar en la creación. Estos efectos —que desvanecen la idea de una imagen devuelta por un cristal impoluto o un ojo perfecto— contienen el cuestionamiento a la mirada constituida sólo por la vista; detonan una imagen difusa, que da cuenta de la impresión de la luz sobre una superficie opaca, sobre un ojo empañado. En complemento, el sistema de encuadre en la pintura impresionista dejaba en claro que ya se señalaban nuevos modos de percepción.

La experiencia de la luz atravesando el ojo, la niebla y la ventana húmeda, permiten una reflexión sobre la imagen que se produjo —de acuerdo con Rosalind Krauss—, con la interferencia de los avances científicos y técnicos que propició la fotografía. El hecho que lograra una imagen nítida manifestaba que la percepción humana podía ser sobrepasada: “Los adoquines y la humedad, inscritos sobre la placa del daguerrotipo, demostraban, a través de la nitidez sorprendente con la que se reproducen los objetos distantes, la pobreza de la percepción humana.” (Krauss, 67).

La aparición de técnicas, como el calotipo, cuyos resultados propiciaban la presencia de texturas granulosas de la placa y la manifestación de luces y desenfocos suaves, contrastaban con otras técnicas de positivado mayormente difundidas, como el daguerrotipo, cuya definición era, por mucho, superior. Estos efectos derivados de nuevos métodos ofrecieron a los usuarios otras formas de mirar el mensaje fotográfico (Krauss, 73), constituyendo con ellos un espacio para la contribución de las técnicas fotográficas y

pictóricas. De acuerdo con lo apuntado por Krauss, la textura del calotipo aparece replicada en algunas piezas impresionistas, como los monotipos de Degas:

Parecen abrirse ante los ojos del observador como una película opaca. Sobre esta película, la imagen se ha reproducido a sí misma conforme a sus propias leyes. Las manchas, las gotas y las motas de tinta han conservado para nuestros ojos la huella del peso invisible de la placa lisa aplicada sobre las irregularidades del papel. Lo que la fotografía había revelado a Degas y a Monet es la distancia que existe entre la percepción y la realidad (Krauss, 74).

Estas apariencias —que tanto la pintura y la fotografía apuntan como opuestas a las tendencias realistas del arte— señalan de nuevo a elementos *filtro* que aparecen en la imagen. Si bien, su presencia condiciona una variedad de experiencias ante ella, en la historia de la técnica fotográfica aparecieron al dar cuenta de la querella para aceptar a la fotografía como parte de las artes —en un momento en el que algunos, como Delacroix, apuntaban sus beneficios sólo como un auxiliar en la enseñanza del arte—, en especial en el dibujo, entendiendo la fotografía como el traductor de los misterios de la naturaleza (Freund, 73). Fueron estas formas, que disolvieron la plena nitidez del naturalismo, las retomadas por los defensores del Pictorialismo en sus producciones.

En 1886 Henry Emerson habló a favor de la fotografía pictorialista ante el Camera Club de Londres. Presentó al público una teoría de arte basada en preceptos científicos, donde incluía a la fotografía como parte de las bellas artes y demostraba su impresión ante los avances presentados por Herman Von Helmholtz, en *Manual de óptica fisiológica*. Partiendo de los estatutos de Helmholtz, Emerson defendió a la fotografía como un arte pictórico y

propuso al platinotipo como método para acercarla a las cualidades que consideraba necesarias para entenderla como un arte (Figura 27). Esta preferencia por el platinotipo, como proceso de positivado, fue aceptado ampliamente, pues las imágenes resultantes se caracterizaban por su foco difuso y la persistencia de un filtro de luz suave. Emerson también apuntaba a la aproximación de la técnica a la de la vista de un ojo real, a diferencia de lo que se consideraba la visión nítida:

Razonaba que nuestro campo de visión no es enteramente uniforme. La zona central queda claramente definida, pero las zonas marginales son más o menos difusas. Para reproducir con la cámara la visión humana, aconsejaba que el fotógrafo pusiera ligeramente fuera de foco la lente de la cámara (Newhall, 142)

Aunque Emerson habló a favor de la visión difuminada, advertía que aquello no debía ser llevado al extremo. Sin embargo, sus seguidores proclamaron la belleza de la mancha, el borrón y la niebla. Pronto, las fotografías en *flo* (foco suave) —a la que algunos llamaron *borrogramas*— comenzaron a aparecer en abundancia. En 1891, y a pesar de sus intentos, Emerson renunció a lo que había promulgado a favor de la fotografía, como arte pictórico, y con desilusión confesó que se unía a quienes señalaban a la técnica como un arte limitado. Los planteamientos estéticos de los que se valió continuaron su existencia en forma de experimentación en la fotografía y, de nuevo, son los artificios de la desavenencia los que juegan parte a las posibilidades del arte: las de hacer visible lo invisible y al mismo tiempo desvanecerlo. Más allá de una lista de estos *datos técnicos*, en el revelado, en el positivado y en la luz directa —o en la apertura del diafragma—, se demuestra “el enorme abanico de

posibilidades que el operador puede elegir para realizar una determinada imagen” (Krauss, 134).

El desenfoque cobró gran importancia para la fotografía pictorialista, cuyas imágenes cubiertas de neblina daban paso a la aparición de figuras míticas o paisajes, cuyas luces suaves y encuadre interior parecían haber surgido de la sensibilidad de una mirada opaca, casi ciega. Las técnicas de las fotografías de apariciones fantasmales y de la experimentación pictorialista, se aproximan en sus efectos al reemplazar la nitidez del objetivo por el difuminado (Freund, 82). En el interés del fotógrafo por retirar de la fotografía lo que parecía su característica (la nitidez) nos enfrenta a la pregunta ¿cómo preservar el espectro de lo ciego, en este arte de la representación? Esta fotografía, al embrumar los ojos “organiza la visión en torno a un centro invisible donde el ojo está ciego Y dónde se halla engarzada una inextinguible latencia.” (Agamben en Negroni, 24).

Tanto las formas desvanecidas y fantasmales de la fotografía de los efluvios, como la eliminación de la nitidez en la experimentación pictorialista, apuntan a la fotografía como un medio que ha retomado la disminución de la nitidez para subrayar que en ello se expone la reflexión de la mirada.

3.3 La pregunta dirigida a la cámara

La discusión sobre las imágenes fotográficas, y su cada vez más totalitaria nitidez, también señala la importancia de los cuestionamientos a la cámara fotográfica como dispositivo tecnológico, en tanto su historia ha supuesto múltiples formas de entender sus avances técnicos y repercusiones en el entendimiento de lo visual. Aunque es ampliamente difundida la idea de la cámara fotográfica como derivado del desarrollo de la cámara oscura

—y su encuentro con los avances fotoquímicos—, cabría aquí la distinción que Jonathan Crary propone sobre la cámara oscura y la fotográfica, como instrumentos que no sólo parten de distintas búsquedas, sino que se relacionan de diferentes maneras con el sujeto y el entendimiento de la visualidad. Por un lado, la cámara oscura —a diferencia de la fotográfica— no apunta a la fijeza de la imagen sino a su movimiento. De acuerdo con lo propuesto por Crary, la función principal de este dispositivo no era la de crear imágenes: “Copiar con la cámara oscura —es decir, trazar y hacer permanente la imagen— no era sino sólo uno de sus numerosos usos, e incluso hacia mediados del siglo XVIII dejó de ser destacado en varias descripciones importantes”. (Crary, *Técnicas del Observador*, 55). La función principal de la cámara oscura era la de un acercamiento a entender la naturaleza de la visión, así como presentar un espectáculo en el que las imágenes se manifiestan en conjunto con su movimiento y su color.

La cámara fotográfica, en contraste con el resultado de una cámara oscura, fija la imagen con cualidades nítidas gracias a la implementación de una lente cóncava, situada en la apertura de la cámara, la cual produce una imagen con una resolución muy superior a la de su supuesta antecesora. Adicional a la lente, la cámara fotográfica se benefició del avance de la química, que logró la fijación de las imágenes. Si bien, en su temprana aparición requería de tiempos largos de exposición, su desarrollo permitió cada vez más su asociación con la captura instantánea de las imágenes. Henri Cartier-Bresson se refirió a la cualidad del instante de la siguiente manera:

De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Nosotros, los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas

que están en continuo trance de esfumarse, y cuando ya se han esfumado no hay nada en este mundo que las haga volver (2).

Las observaciones de Cartier-Bresson, sobre el instante decisivo, fueron ampliamente difundidas y aceptadas en el desarrollo del medio. Consolidaron un formalismo fotográfico que se convirtió en el cometido de la fotografía e instauró sus códigos, frente al Pictorialismo fotográfico. De acuerdo con Joan Fontcuberta, el documentalismo que había dominado la escena fotográfica después de la experimentación de las vanguardias retomó con fuerza a partir de la década de los setenta del siglo XX, entre quienes veían a la fotografía como una forma de creación, recuperando la obra de Eugène Atget: “No es que la fotografía tuviese una doble naturaleza (arte y documento) sino que el documento era necesariamente artístico” (Fontcuberta, *Revisar los orígenes*, 8). Este documentalismo abogaba por la no intervención del fotógrafo en lo fotografiado. El sujeto debía tener una actitud neutral ante la escena a retratar, proponiendo un acto fotográfico distanciado que no convenció a todos los creadores, quienes decidieron tomar mayores licencias en la interpretación: “desplazaron de este modo su objetivo de un interés por la realidad aséptica a un interés por su propia experiencia de esa realidad” (Fontcuberta, *Revisar los orígenes*, 9).

Ante esta actitud frente a la fotografía, pronto los documentalistas priorizaron la pregunta entre la relación de la lealtad que el medio sugería y la posibilidad de apuntar a la individualidad. Fontcuberta destaca el trabajo documental del fotógrafo alemán Michael Schmidt y el de su homólogo estadounidense Lewis Baltz, cuyas fotografías ejemplifican las transformaciones en los cuestionamientos sobre la mirada fotográfica y documental. En ambos trabajos destaca la aparición constante de “imágenes desenfocadas, zonas de negros empastados” (Fontcuberta, *Revisar los orígenes*, 9), así como los retornos y apropiaciones a

la apariencia y las técnicas de la fotografía del siglo XIX; ejemplo de ello el uso del calotipo, proceso de positivado ya practicado por los pictorialistas, así como el interés por retomar cámaras antiguas o la construcción de estas.

3.3.1 La cámara estenopeica. Un fino orificio que deja entrar la luz.

Se llama fotografía estenopeica a toda fotografía hecha con cámaras en las que se ha sustituido la lente tradicional por una fina lámina —o disco de metal— con un agujero muy pequeño en el centro llamado estenopo. “La palabra *estenopeica* viene de la raíz griega *stenos*, que quiere decir *estrecho*; y *poipeoo*, que significa *hacer estrecho*” (Quiroz, 21). El *estenopo*, ese pequeño agujero por el cual entra la luz a la cámara/caja oscura, asigna el nombre a la cámara y señala el aspecto más importante que confiere a las fotografías resultantes: el efecto de profundidad de campo infinito que produce en contraste con las convencionales, donde el complejo sistema de lentes proyecta sobre el plano fotosensible una imagen enfocada (Figura 28). El pequeño agujero que supone el estenopo se comporta como un diafragma cerrado hasta un valor límite, para producir a la vista la sensación de una imagen más o menos definida. Esta particularidad de la fotografía estenopeica es la que pone el acento en la importancia de la reflexión sobre el dispositivo cámara. Y es que al contrario de otros métodos alternativos a los que se le asocia, en realidad es un tipo diferente de cámara y no un proceso experimental de positivado (Pitts, 49).

Al apuntar a la reflexión sobre la cámara misma y, por lo tanto, a la relación del sujeto-dispositivo, la cámara estenopeica regularmente se asocia no sólo a la experimentación del mismo acto de fotografiar, sino también a la construcción de la cámara misma, proceso que

amplía la reflexión sobre ella: “hacer y usar una cámara estenopeica no requiere instrumentos complicados, sólo un conocimiento científico básico y alguna persistencia” (Pitts, 50).

Las cámaras estenopeicas —construidas muchas veces con cajas o latas y el pequeño orificio que deja entrar apenas la luz sobre un material fotosensible, que puede ser de cualquier tipo— han jugado un papel importante en la reflexión sobre la individualidad en la técnica fotográfica (Figura 29). Su construcción y las cualidades formales que ha permitido llevaron a algunos detractores del acelerado desarrollo tecnológico de la cámara —y la imposición del documentalismo en la fotografía—, a plantear el retorno a una tecnología más simple: la caja de madera con un orificio de aguja en la cara frontal.

Para Terence Pitts, la atracción de los fotógrafos por el uso de las cámaras estenopeicas se puede explicar por dos razones: por un lado, los interesados por la clase de óptica que conlleva la cámara construida y que sólo la estenopeica y su ausencia de lente puede otorgar a las imágenes. Por otro lado, la que apunta a un retorno a los orígenes de la técnica fotográfica o un rechazo al colosal avance tecnológico que el dispositivo ha atravesado (Pitts, 51).

Si bien el retorno del uso de la cámara estenopeica durante las décadas de los sesenta y setenta pueden pensarse como un regreso a los medios y a una estética superada, también cabe apuntar al “uso crítico que justamente ironiza los objetivos programáticos que guiaron aquellos medios y aquella estética. Lo que antes era un accidente, ahora es un efecto voluntario. Que los defectos se conviertan en virtudes, forma parte de toda una evolución de la conciencia crítica” (Fontcuberta, *Revisar los orígenes*, 11).

La propuesta de Crary —sobre la distancia entre la cámara oscura y la fotográfica— apunta a las distinciones entre el acto fotográfico y el estenopeico, aunque es evidente que, en su forma rudimentaria, la cámara estenopeica remite, sin dudas, a la experimentación de

la cámara oscura y que al que ésta, contrasta con la fotográfica; sobre todo con la cámara sofisticada que abanderada la idea de capturar el momento decisivo. En el acto estenopeico, la fijación de la imagen rememora —a la espera de las primeras cámaras— la borrosidad y el barrido de los objetos apenas captados por la luz a través del estenopo, que dan cuenta de la movilidad de los objetos fuera de ella: una imagen entre la ilusión de movimiento y la fijación de muchos momentos.

Si bien es importante tomar en cuenta el retorno de los fotógrafos a la pasada caja oscura, también lo es señalar la práctica de la fotografía estenopeica como forma de juicio crítico al irrefrenable avance de la cámara fotográfica y con esta una reversión a los efectos tradicionales del foto-documento. Estas imágenes resultantes del acto estenopeico, incluían efectos y formas que se oponen a ciertas cualidades que el documentalismo había tipificado como propiedades de lo fotográfico —por ejemplo, la máxima resolución— y por lo tanto la fiel traducción de la escala tonal, así como la instantaneidad que aseguraba la captación de un instante tal cual *ha sido*; atributos revertidos no sólo desde la experimentación en las distintas formas de positivado, sino en virar la pregunta hacia la cámara misma. Esta pregunta—que engloba el acto fotográfico desde la cámara estenopeica—, preside muchos de los cuestionamientos a este estereotipo, desde donde se ha mirado a la fotografía como copia de la realidad apartada de la influencia de la mirada del fotógrafo.

La discusión que propone la adopción de la fotografía estenopeica implica el proceso de construir sus propios medios. La creación del dispositivo a manos del fotógrafo, se opone a la idea del creador de imágenes como un mero usuario de los medios técnicos que se encuentren a su disposición, así como a la programación del dispositivo con sus ventajas y sus limitaciones:

La cámara es programada para producir los tipos de imágenes que corresponden a ciertas convenciones generales. En otras palabras, éstas constituyen el código. Puesto que los resultados erróneos (aquellos que se desvían del código) son casi siempre ocasionados por un uso erróneo del aparato (Pohle en Fontcuberta, 16).

En esta técnica la reversión del código y las convenciones instituidas por una cámara programada busca un “camino más permisible a lo atmosférico, lo onírico, a la subjetividad, el ensueño y el escape de la realidad concebida como nitidez, precisión, velocidad, información y eficacia” (Quiroz, 26).

Sobre estas preguntas se inscribe el retorno a la fotografía estenopeica, a manera de enfrentar a la cámara como dispositivo tecnológico que reproduce un tipo de imágenes, constituyendo el código. La fotografía estenopeica puede, por tanto, pensarse desde su rechazo a los resultados de la cámara como ojo técnico perfeccionado, para entregar una imagen que responde a la calidad de la nitidez.

Aunque la cámara estenopeica enmarca —en la mayoría de sus producciones actuales— un cuestionamiento a la calidad que el realismo deseaba y proponía como forma de entender el acto fotográfico —que aún impera en la opinión común sobre lo que la fotografía nos debe entregar y donde toda desviación, podría ser considerada un defecto—, su presencia en el movimiento pictorialista respondió a la controversia que generó las afirmaciones de Henry Peter Emerson, en el Camera Club de 1886, sobre lo que debía aspirar la fotografía y que ponía en cuestión, ya desde el cambio de siglo, a las formas nítidas de representación.

En 1888, el fotógrafo inglés George Davidson, empleó una cámara estenopeica para realizar su fotografía más conocida: *Campo de cebollas* (Figura 30). El estenopo elimina el detalle que otras lentes sofisticadas podían otorgar y la impresión sobre un papel rugoso

sensibilizado, sustraía aún más la posibilidad de un contorno sólido. La recepción de sus fotografías dividía a la crítica, por un lado, sus imágenes se catalogaron como admirables, pero no todos fueron positivos respecto a eso; el mismo Emerson se convertiría en uno de sus detractores, pues la propuesta fotográfica de Davidson supera la poca borrosidad a la que se apelaba en el Camera Club de 1886. (Harding, párr.9). “La pizca de borrosidad que producía el estenopo debido a la difracción de la luz, lejos de ser considerado un defecto, constituía un rasgo icónico en función de una ideología de representación que tomaba como modelo una interpretación de la percepción humana” (Fontcuberta, *Revisar los orígenes*, 15).

La cámara estenopeica no ha pretendido atenerse a los códigos de representación realista, sino por lo contrario ha incidido en la pregunta por la relación entre la imagen y las formas tecnológicas, así como la pregunta sobre la representación y sobre la creación de nuevos códigos que desplacen la relaciones entre el fotógrafo, la cámara y lo fotografiado.

La fotografía estenopeica se popularizó modestamente durante el pictorialismo y durante las décadas anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial: “el principal atractivo óptico era la apariencia *impresionista*, la uniforme suavidad atmosférica, que una cámara estenopeica daba a la imagen” (Pitts, 51); sin embargo, con los códigos experimentales derivados del maquinismo y el surgimiento de las vanguardias “la fotografía ahondaría en la noción de instrumento intensificador de una visión natural y científica” (Fontcuberta, *Revisar los orígenes*, 14).

La reflexión de la estenopeica, en su dirección crítica, incluye no sólo las apariencias que el estenopo permite a la imagen, sino una exploración de la cámara como instrumento programado. En el texto *Revisar los orígenes, desobedecer las normas*, Joan Fontcuberta repasa, a grandes rasgos, lo que considera las principales técnicas y poéticas que configuran la capacidad de la cámara estenopeica, partiendo de la relación entre el sujeto y el dispositivo cámara. De

estos rasgos distingo tres niveles de correspondencia entre la cámara, la imagen y el acto fotográfico.

En primer lugar, las particularidades que la cámara misma comprende, como la falta de visor y por tanto *la falta de control preciso del encuadre* —como lo nombra Fontcuberta—, acentúa el surgimiento de lo intuitivo y lo accidental. El acto estenopeico no centra su construcción de imágenes en el ojo del fotógrafo en relación con el visor, sino en el diálogo del estenopo y la superficie fotosensible (19). Otra particularidad de la cámara es la ya mencionada *profundidad de campo infinita* que permite enfocar desde cero hasta objetos lejanos, aunque es la misma que suministra cierta desproporción en los primeros planos (19). Por último, la cualidad del *transformismo de la cámara*; que supone la experiencia de la construcción y el diseño de la misma, ya sea retomando manuales de otros fotógrafos o fabricando el dispositivo que responde al acto fotográfico individual y a la pregunta “¿qué más puede ser una cámara estenopeica?” (23).

En segundo lugar, tenemos las particularidades que inciden en el acto fotográfico mismo: la temporalidad que supone la fijación de la imagen estenopeica en la que se requiere, como menciona Fontcuberta, una *exposición muy prolongada* (21), que contrasta con la noción de instante decisivo de Henri Cartier-Bresson, ya instaurada en la tradición fotográfica. En la fotografía estenopeica el tiempo transforma los desplazamientos del mundo exterior a la cámara, las imágenes registran los movimientos y la quietud, las luces atravesadas por el tiempo. Su cualidad en relación con el tiempo provoca imágenes barridas, borrosas, distorsionadas, pero también inscribe en el acto mismo una reflexión del tiempo y del cuerpo que acciona aquellos tiempos de exposición, sus vibraciones y su respiración.

Por último, señalar las particularidades presentes en la imagen resultante, consecuencia de las características de la cámara y que contribuyen al interés por este tipo de fotografía; tales

como *la borrosidad* (20) —muchas veces forzosa— que conlleva la fotografía estenopeica y que aparece, ya sea como repulsa a la imagen nítida —que promete la cámara fotográfica— o como procedimiento para acentuar el proceso físico y humano que implica el acto estenopeico, en su vibración debido al tiempo de exposición y que muchas veces desdibuja los contornos. De igual forma que el pequeño estenopo contribuye a aumentar los tiempos de exposición y estos a la borrosidad, la falta de lente también trae consigo *efectos cromáticos* (22) y reflejos interiores que resultan en luces fantasmales. El último de estos efectos conseguidos es el que apunta a la *deformación de la perspectiva geométrica central*. Un incentivo en el trabajo con la cámara estenopeica es justo el de tener la oportunidad de armar un dispositivo que decida deformar la imagen.

Aún con el reconocimiento de algunos de los recursos que la estenopeica ha motivado, lo cierto es que sus prácticas continúan extendiéndose, ya sea desde su armado o desde el acto de fotografiar. Lo que la cámara estenopeica nos entrega es otra forma de ver. Transformada por el tiempo, por el deseo y el borramiento, la imagen estenopeica se enfrenta a la fijeza y a lo sólido, transformando las relaciones entre el fotógrafo, su dispositivo y lo fotografiado.

3.3.2 La cámara estenopeica y su relación con el fotógrafo

En *La ilusión de ser fotógrafo hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*, Marcela Quiroz Luna observa en la fotografía de Carlos Jurado, su poco interés por “los parecidos como mimesis, tampoco como analogía; no le preocupa mucho la claridad de la toma, la pureza de las líneas ni la precisión de los bordes; mucho menos le importa la fotografía como registro de lo real o el registro verdadero de la realidad” (Quiroz, 47). Para él, como fotógrafo estenopeico, la imagen resulta de la

transformación del proceso de su propia percepción sobre el mundo y las posibilidades que el medio le permite.

El acto estenopeico de Jurado involucra algo más que buscar la imagen sólo con la visión, la imagen fotográfica se empeña en ser encontrada con todo el cuerpo y, por tanto, a la búsqueda de la imagen “le hace falta el tacto, el movimiento, los sonidos y los olores” (Quiroz,18). La fotografía estenopeica como propone Quiroz no entiende a la cámara como una extensión de la mirada, acaso la pudiera comprender como una suplantación de cuerpos (23). La falta de visor conlleva una distancia entre el sujeto y lo fotografiado. Al momento de la toma, no queda nada de la vista del fotógrafo, este no encuadra una escena al ver por la mirilla, sólo incide en el acto fotográfico al destapar y tapar el estenopo: controla el tiempo de exposición, piensa la luz traspasando el pequeño diafragma.

En la fotografía de Jurado la relación del objeto fotografiado y el sujeto fotografiante, funciona en distintas dimensiones en comparación con el acto fotográfico común. El fotógrafo estenopeico no sabe nunca lo que va a suceder realmente en la caja negra: existe a un lado de la cámara, observa la escena, es parte de ella “pero eso que está entrando a la cámara lo conocerá hasta que imprima la imagen” (32)

Como ya lo mencionaba Fontcuberta la temporalidad en el acto fotográfico estenopeico incide de muchas formas en la imagen resultante, para Marcela Quiroz la obra de Jurado se encuentra en estrecha relación con el cuestionamiento del tiempo y el movimiento. Las imágenes de Jurado son moldeadas por los tiempos extensos de exposición, volviéndose nebulosas y veladas; una fotografía del borramiento, un instante sobre otro que van difuminando la nitidez: “Entender la fotografía como borramiento es asumir su doble juego, donde lo real es apariencia; el cuerpo es imagen y el tiempo, vibración. Juego en que la mirada está condicionada a no ser la que mira” Quiroz, 50).

La vibración en la fotografía de Jurado se da en la conjunción de las largas exposiciones que requiere la cámara y la incisión del movimiento del cuerpo fotografiado; un cuerpo que no se encuentra estático, sino respirando. Nos enfrentamos a una imagen barrida como efecto del movimiento, pequeñas vibraciones que envuelven toda la toma y revisten a la imagen de un halo borroso (Figuras 31 y 32). El tiempo de la imagen es experimentado tanto por el fotógrafo —al abrir y cerrar el estenopo—, como por el espectador, en los contornos borrosos que genera la inquietud del cuerpo fotografiado y la iluminación cambiante del ambiente que trazan atmósferas y luces en recorrido.

La fotografía estenopeica nos enfrenta a la reflexión de la visión, su cámara no pretende sustituir una mirada tomando el lugar del ojo, sino asistir a la experiencia de una temporalidad compuesta por las luces, tocando una superficie fotosensible, desvaneciendo sus contornos: el acto fotográfico complejizado por la presencia de lo no visible en la imagen. La pregunta sobre la cámara fotográfica y su relación con el fotógrafo ciego —tratada ya en apartados anteriores—, se desplaza aquí a las posibilidades del dispositivo al ser despojado de sus particularidades técnicas e inscribiendo otras relaciones entre el fotógrafo y el dispositivo. En donde el cuerpo entero interviene en el acto fotográfico, la acción estenopeica se desborda de la visión y pone en relieve que la fotografía precisa del cuestionamiento a la mirada.

3.4 Manchas en los ojos. Atisbar la ceguera en lo fotográfico

Delante de las fotografías de sujetos ciegos, la admiración y la curiosidad por una imagen —surgiendo de un ojo ciego—, anima reflexiones para ahondar no sólo la forma en la que el fotógrafo logra las imágenes, sino sobre la potencia del medio para desplazarse más allá de la visualidad. Partir del acto fotográfico ciego inaugura posibilidades en la fotografía,

que dan cuenta no sólo de los cuestionamientos que el fotógrafo ciego hace sobre la fotografía y sobre la imagen, sino del largo recorrido y transformaciones que han hecho estas mismas cuestiones a lo largo de la historia del medio: el deslumbramiento por la captura de imágenes espectrales y de acontecimientos que los ojos humanos no registran, la búsqueda de la autonomía del medio fotográfico al acercarse a las preguntas sobre la mirada pictórica, así como la misma construcción de la cámara para obstruir y revertir sus avances tecnológicos y con ellos deformar la imagen.

Todas estas consideraciones alrededor de la fotografía permiten observar un diálogo desde lo ciego hacia un medio cautivo de la visión. ¿Es posible acercarnos a una imagen desde el cuestionamiento de lo ciego? ¿Qué nos revela de la misma fotografía reflexionar sobre este acto particular?

Diego Lizarazo propone pensar estas preguntas —que arroja el ciego sobre la fotografía y sobre la visibilidad misma—, como constituyentes de una poética de la fotografía ciega (247). Esta poética visual es entendida en tanto “la acepción de un hacer con la finalidad de asentar y entender la creación fotográfica” (Raich, 145), como lo propone Llorenç Raich en *Poética Fotográfica*, pero no sólo como el entendimiento de las estructuras que definen este lenguaje, también señala como este hacer creativo va más allá y es capaz de producir otros sentidos, indagar en la subjetividad y en su reflexión. La poética fotográfica del ciego, lo será no porque señale una forma de hacer y obtener un resultado, lo es porque tiene la potencia de introducir equívocos en la interpretación y llevarlo hacia una zona inédita, extraña y opaca de la enunciación de lo visual.

La mirada ciega se dirige a cuestionar lo que ha sido para instaurar lo posible, esfumar el detalle y concentrarse en la textura, un diálogo de lo opaco y lo claro que permite el surgimiento de lo fotográfico. Lo que señala la poética de la fotografía ciega no es una mera técnica del desvanecimiento de la imagen, es un sitio de cuestionamiento. Entendiendo al acto fotográfico es un acto de duda, un espacio abierto a la lectura múltiple: “la de la realidad hecha por el fotógrafo y la de la foto hecha por el espectador, una lectura que sigue el hilo de lo invisible en lo visible” (Schnaith, 48).

La poética de la fotografía ciega empaña las lentes para que las líneas claras se vuelvan pelusas, para que las luces moderadas del claroscuro se opaquen, o permite que estallen en brotes de luz. Aunque los encuadres no recorten perfectamente los cuerpos o los horizontes, el deseo de fotografiar lo invisible hará posible una imagen que retrate lo que no ve. La poética fotográfica ciega, organiza una doble experiencia de percepción. por un lado, refiere a un acto fotográfico singular: un sujeto que no mira a través de un visor, sino que imagina; y por el otro, entrega una imagen que busca sentido ante los ojos del vidente. Entendiendo a la fotografía como la “reproducción de algo visible y obra de ficción de la mirada al mismo tiempo. Obra creada porque despliega un espacio imaginario habitado por las fantasías del fotógrafo y propone un espacio virtual a habitar por el espectador” (Schnaith, 49).

Estas distorsiones al campo de la nitidez y sus potencias en la imagen fotográfica son las que conforman la poética de la fotografía de ciegos, no como mera fórmula técnica, sino como dispositivo para implantar la duda y permitir lo invisible. Estas fotografías “son talismanes para la ensoñación, llaves para abrir el envés del mundo: máquinas de mirar.” (Rodrigo, 42), ventanas al desvanecimiento de la nitidez del ojo y de la cámara misma. Estas formas que distorsionan los marcos y los contornos producen “la mayoría de las veces, el

efecto punzante, el *Punctum*, que Barthes reconoce en las fotos que le atraen, un detalle disimulado que, con discreción, suele intensificar o desviar el sentido del tema mayor de la imagen.” (Schnaith, 55). Valdría preguntarse por las formas en las que la fotografía se relaciona con lo no visible, y se inscribe como duda para la misma imagen:

Lo importante es comprender que las dimensiones del lenguaje fotográfico se adensan por medio de estos procedimientos, que tanto sirven para cifrar como para poner de manifiesto la sobredeterminación de los sentidos de la imagen. De tal suerte puede la fotografía dar cabida a las posibles prolongaciones fantásticas de su realismo congénito. Todo es cuestión, primero, de ver lo que no se ve y de hacerlo ver, después, en la detención irreal e infinitesimal de su instante. (Schnaith, 57)

Para Vilem Fluser, la fotografía es buscar posibilidades no descubiertas dentro de aquellas que nos son entregadas por la cámara, su acto se resuelve en el deseo de imágenes aún no vistas (36). Es en esos desplazamientos entre la visión y la no visión, donde se han construido otros espacios visuales, “donde operan todos los encubrimientos y descubrimientos, distorsiones y revelaciones potenciados hasta ahora por la fotografía”. (Schnaith 158).

Al trasladar las preguntas sobre el acto fotográfico ciego a lo fotográfico mismo —y su desarrollo histórico— se revela, desde la reflexión sobre la mirada que la fotografía puede transformar las apariencias propias de la cámara y llegar a otras: formas imprecisas y secretas al adensar la experiencia de las dimensiones del tiempo, el espacio, lo táctil, lo real y lo imaginario. La poética de la fotografía ciega piensa una mirada desvanecida, donde la fotografía yace en la relación articulada entre lo visible y lo no visible, dispersándose más allá del ojo, tomando como suyas las cualidades del tacto, el tiempo, el recuerdo y lo ficticio.

Imaginería



Figura 19. Evgen Bavcar, De la serie *Vistas táctiles.*, Fotografía análoga, archivo del autor.

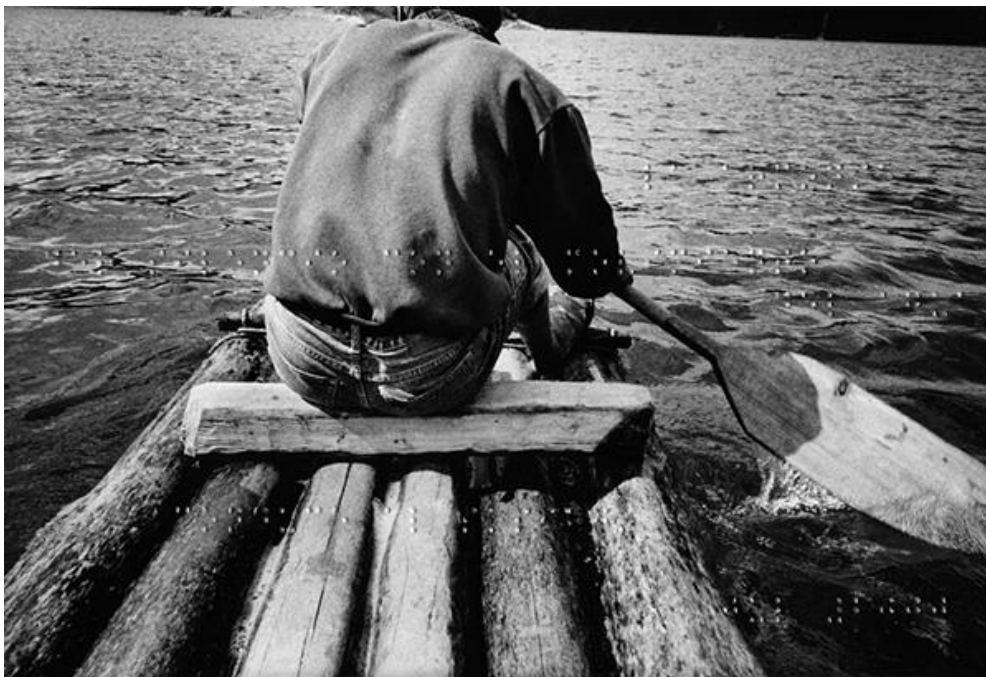


Figura 20. Gerardo Nigenda *La armonía del silencio con el movimiento del agua conduce al sosiego.*, Fotografía análoga. Chiapas, 2000



Figura 21. Evgen Bavcar, De la serie *Ojos de la noche.*, Fotografía análoga



Figura 22. Alphonse Poitevin, *autorretrato.* 1861, Biblioteca Nacional de Francia.



Figura 23 Croquis de Radiografía portátil, París, Biblioteca General de Ediciones 1912

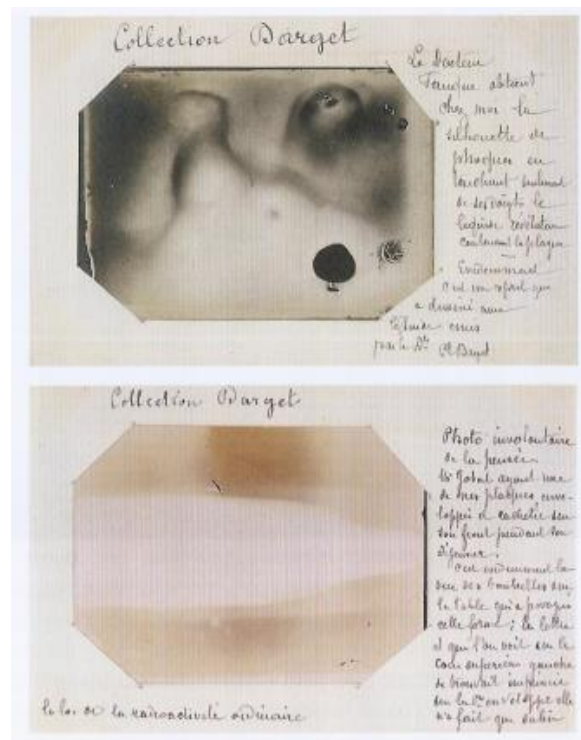


Figura 24 Louis Darget, *Foto involuntaria del pensamiento*. 1896, colección Bernard Garrett, París..

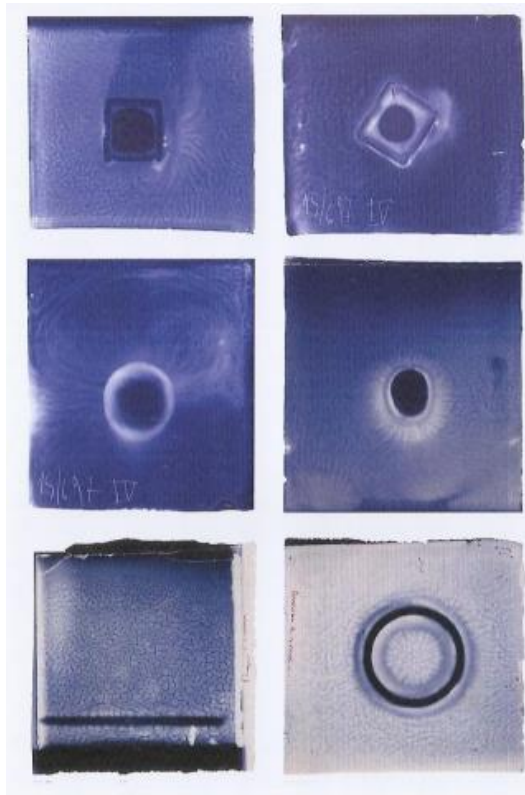


Figura 25. Adrien Guebhard. Experimentos destinados a demostrar las causas de los errores de la fotografía fluídica, 1897, Museo de Historia Natural, Niza

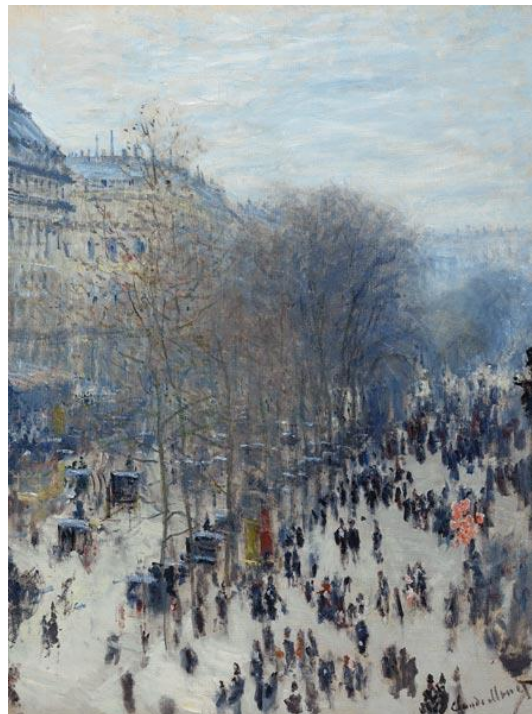


Figura 26. Claude Monet, *Le boulevard des Capucines* 1873, Colección Museo Nelson Atkins, Kansas.



Figura 27. Peter Henry Emerson, *The Misty River* Revelado al platino a partir de un negativo de vidrio con gelatina bromuro de plata. París, museo de Orsay

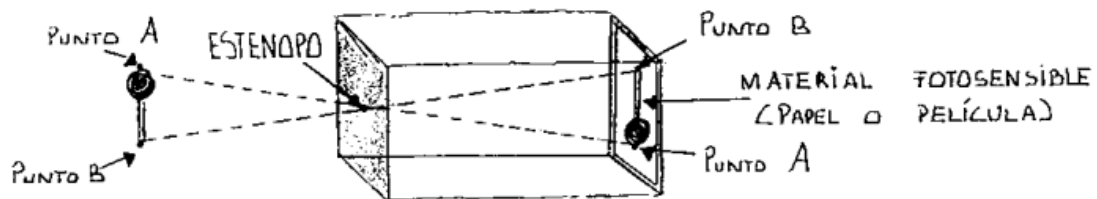


Figura 28. María Dolores Aguilar Monzó. Esquema del funcionamiento de la cámara estenopeica, en el texto “Cuadernos de fotografía alternativa” 1999



Figura 29. Carlos Jurado, Cámara estenoica *Unicornio I*, 1973. Colección Museo de la Fotografía de Charleroi, Bélgica.



Figura 30. George Davidson, *The Onion Field*. 1888



Figura 31. Carlos Jurado. *Naturaleza Muerta*. 2005 Plata/gelatina Colección SINAFO-FN-
INAH 861527



Figura 32. Carlos Jurado. *Desnudo Flotando*. 1973 Plata/gelatina Colección Carlos Jurado

Conclusiones

En el desarrollo del presente trabajo de investigación, me he encontrado con perspectivas que han modificado las ideas planteadas inicialmente. El acercamiento a la producción fotográfica de sujetos ciegos, así como la historia del medio y de los procesos fisicoquímicos que le dieron paso a su consolidación en el devenir de la historia del arte, impulsaron y transformaron la dirección de la investigación, así como mi postura ante la idea de la vista como sentido hegemónico y de la ceguera como la exclusión de tal sentido.

En un principio mi acercamiento a lo ciego se había instalado en la idea de un sujeto falto del sentido y por tanto apartado del mundo de las imágenes — y del acto fotográfico— sin embargo, en el proceso de investigación se desplazó tanto mi comprensión de los fenómenos de la visión, la ceguera y la fotografía; como los planteamientos sobre sus interrelaciones; modificando de igual manera las reflexiones sobre la mirada y su papel en el medio fotográfico.

Desde el inicio se procuraba preguntar por la ceguera en contraposición al concepto de visión y la forma en que se ha construido su importancia, y a la vez motivar la reflexión sobre la falta de visión en un medio que devuelve imágenes tan cercanas a su referente. Aunque los antecedentes planteados en el primer capítulo recalcaron la importancia del sentido y el desarrollo de dispositivos que pretenden comprender y mejorar la visión, fue por el proceso de investigación que se desplegaron diversos cuestionamientos a la relación *ver* y *no ver* — apartándose de la idea de la ceguera como restricción e imposibilidad—. Al considerar la problemática planteada por William Molyneux, y las observaciones de Denis Diderot acerca

de la ceguera, se desplazó el panorama del sentido de la vista en la investigación y dieron paso a la consideración de otros sentidos como el tacto.

Estos cuestionamientos ante la valoración de la visión clara y definida promovieron pensar en la importancia de las percepciones del cuerpo, en resistencia con la mirada construida desde la geometría y separada de la tactilidad, a la posibilidad de un cuerpo capaz de conocer más allá de la visión. De esta manera la investigación se trasladó hacia la duda y el cuestionamiento al sentido de la vista, partiendo ya en el primer capítulo, de las posibilidades que la pintura impresionista y la fotografía han otorgado — como un lugar para pensar la imagen—. Los conceptos tratados en el capítulo inicial son continuados a un segundo apartado, donde de igual forma las consideraciones de la visión, la luz y la cámara fotográfica, se trasladan también al cuestionamiento a la centralidad del sentido, para plantear ahora la nulidad de la visión: la ceguera.

El objetivo del segundo apartado supuso un desafío a mi planteamiento sobre la ceguera —y modificó mi relación con la misma— al proporcionar amplias posibilidades sobre el ejercicio fotográfico desde lo no visto. El proceso de investigación me permitió el acercamiento a la ceguera, primero en tanto función fisiológica, y después como figura metafórica, elementos que favorecieron a transformar las ideas iniciales sobre el sujeto ciego y su inclusión en el mundo de las imágenes. Las preguntas sobre la visión y la no visión en el acto fotográfico comprendieron el motor principal para el desarrollo del trabajo y se centraron en el análisis del proceso creativo de sujetos ciegos, en específico de los fotógrafos Gerardo Nigenda y Evgen Bavcar, cuyos procedimientos ante el medio y la imagen misma motivaron reflexiones acerca de lo no visible en la fotografía. Consideraciones como la búsqueda de la fotografía del ciego, el uso de las manos, y el sentido táctil de la luz, transformaron una postura individual sobre el ejercicio fotográfico y su intimidad con la

realidad. El análisis del trabajo de ambos fotógrafos permitió el enfrentamiento con lo invisible que se alberga en la fotografía, y que apunta a considerar elementos como la memoria, la textura, la sensación de la luz y las formas desvanecidas y oscuras que le acompañan.

La consideración de la ceguera y del fotógrafo ciego exponen que lo no visto se inserta en la fotografía en varios aspectos, dotando al acto mismo de la profundidad de la textura, del recuerdo y de lo ficticio. Si bien aquello está reflejado en cierto desfallecimiento de la imagen nítida, la ceguera revela, como lo apunta Benjamín Mayer, la naturaleza general del dispositivo fotográfico. Así las conclusiones obtenidas en el segundo apartado de la investigación propiciaron el desplazamiento de estas ideas hacia la reflexión de lo fotográfico mismo, y de lo invisible como parte esencial de la fotografía.

Al suprimir la idea del ciego como un sujeto exento de las imágenes, el sentido de un último apartado se concentró en el traslado de la reflexión sobre el sujeto ciego y la fotografía, a la consideración del acto fotográfico como un acto ciego en sí mismo. Al presentar un acercamiento histórico del medio, que tenga presente no solo la conexión con la réplica de la realidad sino la posibilidad de hacer visible lo invisible —la captura de imágenes espectrales, elementos que los ojos humanos no registran, así como la posibilidad de la ficción y la valoración de lo desvanecido y lo opaco. Tener en cuenta la historia y la búsqueda de la autonomía del medio fotográfico al acercarse a las preguntas sobre la mirada pictórica, así como la misma construcción de la cámara para obstruir y revertir sus avances tecnológicos y con ellos deformar la imagen.

En el traslado de estas preguntas sobre el acto fotográfico ciego a lo fotográfico mismo —y su desarrollo histórico— se revela, desde la reflexión sobre la mirada, que la fotografía puede transformar las apariencias propias de la cámara y llegar a otras formas —imprecisas

y secretas— al incluir en la experiencia otras dimensiones como el tiempo y la experiencia del espacio desde lo táctil. La poética de la fotografía ciega piensa una mirada desvanecida, la fotografía se encuentra en el vínculo entre lo visible y lo no visible, dispersándose más allá del ojo, tomando como suyas las cualidades del tacto, que desvanecen los contornos y se disuelven en la textura.

En el análisis del trabajo de Evgen Bavcar y Gerardo Nigenda se sustenta que la presencia de lo no visto en la fotografía acompaña la construcción de la imagen, y recalca el vínculo entre lo visible y lo invisible. Tanto Nigenda como Bavcar describen su experiencia de la imagen desde la memoria y la luz táctil, estas imágenes interiores se desbordan a lo fotográfico y a los límites ópticos que este medio ha construido, así arribar a la pregunta sobre lo no visto en la actividad fotográfica, al pensar la fotografía como medio íntimamente ligado a lo óptico y lo visible. De tal forma que es la ceguera la que incide en las formas propias del acto fotográfico desde el acercamiento al objeto hasta el surgimiento de apariencias borrosas y difuminadas que revierten la idea de una representación nítida y que hacen viable entender lo fotográfico desde lo ciego, lo expuesto a lo largo del análisis de obra de Gerardo Nigenda y Bavcar otorga es la posibilidad de acercarnos a la fotografía desde el planteamiento de lo que no se ve en ella, ya sea por el desvanecimiento de las formas y la nitidez o por el rechazo a la simple réplica de la realidad.

En conclusión, el propósito de abordar las posibilidades que otorga a la fotografía la reflexión de lo no visible es posible al desplazar el acto ciego a lo fotográfico, objetivo desde el cual resultó la exploración de diversas preguntas acerca de la dinámica de la visión y la ceguera en la fotografía, así como los planteamientos sobre la mirada ciega y la inclusión del tacto. La investigación se aproximó a determinar que la fotografía que excede su unión con

la vista no es una actividad exclusiva de algunos ciegos, sino un paradigma de la misma fotografía, así como lo hacen evidentes su relación con la pintura y lo ficcional.

Las respuestas a las preguntas planteadas en el estudio y la reflexión sobre un medio que se encuentra en efervescencia abren la posibilidad para nuevas preguntas de investigación derivadas de otros enfoques, hay que considerar que la tesis planteada así como las reflexiones y conclusiones a las que se ha arribado, corresponden a un área limitada del amplio medio fotográfico, que tiene por límite la consideración de la fotografía análoga desde su aparición, hasta la última parte del siglo XX, desplegando un área de posibilidades futuras para expandir los alcances de la propuesta, especialmente al considerar los cambios que ha propiciado la fotografía digital, cuya reflexión sobre los soportes, los medios de difusión y los cuestionamientos a la masividad de su producción, complejizan el panorama sobre la visualidad. ¿Cuál es el lugar de la reflexión de lo invisible en la práctica fotográfica en la era digital?

A pesar de ser la fotografía digital la interrogante más inmediata al hablar del presente y el futuro del medio fotográfico, la discusión sobre la fotografía análoga aún persiste en el actual surgimiento del movimiento *lomography*, que ha revalorado el uso de cámaras con objetivos de plástico, así como de las llamadas *Toy camera*, y los procesos experimentales análogos, que han retomado fuerza entre los fotógrafos jóvenes, del mismo modo el regreso de procedimientos de revelado e impresión que habían quedado en desuso, como la cianotipia. Ante el surgimiento de la fiebre por lo análogo, el movimiento lomográfico exalta la acción de fotografiar sobre la de imágenes técnicamente logradas; de nueva cuenta aparecen las características de desavenencia y foco suave que se contraponen con la desmesurada nitidez de las lentes actuales y los sensores digitales.

Todos estos panoramas amplían lo expuesto en los pasados apartados y complejizan las preguntas sobre el medio fotográfico desde las que pueden desarrollarse investigaciones futuras que aspiren a comprender de manera más profunda la relación de lo visible y lo invisible desde lo fotográfico.

Bibliografía

- Alian Sekula “Desmantelar la modernidad, reinventar el documento. Notas sobre la política de la representación.” *Efecto Real: Debates posmodernos sobre la Fotografía*. Ed. Jorge Ribalta. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. 25-64
- Barasch, Moshe. *La ceguera. Historia de una imagen mental*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- Batchen, Geoffrey “Ectoplasma. La fotografía en la era digital”. *Efecto Real: Debates posmodernos sobre la Fotografía*. Ed. Jorge Ribalta. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. 313-335
- Baxandall, Michael. *Pintura y Vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- *Floencia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid: Ediciones Akal, 2012.
- Berger, John. *Modos de Ver*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- Blumenberg, Hans. *La legitimación de la edad moderna*, Madrid: Pre-Textos, 2008.
- Brea, José Luis. “Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad” en *Señas y Reseñas*, Chile: Centro de Estudios Visuales de Chile, 2009.
- Bryson, Norman. *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Cartier-Bresson, Henri. “El instante decisivo” *El Malpensante*, Edición No. 43. diciembre de 2003.

- Chéroux, Clément. *Breve Historia del error fotográfico*, México, D.F.: Ediciones Ve, 2009.
- Clark, T.J. *The Painting of Modern life*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Coronado, Diego. “Fotografía e impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec” *Laboratorio de Arte* (1998): 301-317.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador: Visión y Modernidad en el siglo XIX*, Murcia: Cendeac, 2008.
- Delmar, Fernando. *Principio(s) de Incertidumbre: Percepción y luz en la ciencia y en el arte*, Cuernavaca, Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2015.
- Diderot, Denis. *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Editorial El Cuenco de Plata, 2005.
- Duranty, Edmond “La nueva pintura” *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Trad. Solana, Guillermo. Madrid: Ediciones siruela, 1997. 79-93.
- Fernández Granados, Jorge. “La niebla”, *Luna córnea* n°17, enero-abril, 1999, 20.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de judas. Fotografía y Verdad*. México: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- “Revisar los orígenes, desobedecer las normas”, *La cámara ciega*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1988.
- Freund, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon Press Inc, 2010.
- *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte*. Madrid: Editorial Debate, 1998.
- González Ochoa, César. “Imágenes interiores”. *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*. Mayer Foulkes, Benjamín (comp.), México: Editorial 17, 2014. 161-178.
- Gibson, James. *La Percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.
- Hall, Edward. *La dimensión oculta*. Trad. Blanco, Félix. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- Harding, Colin. “O is for... the onion field and the great fuzzy photography debate” *Science, Media and Museum*. Marzo 2014.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Jonas, Hans. *El Principio de Vida. Hacia una biología filosófica*, Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva visión, 2009.
- Lemagny, Jean-Claude. “Cómo hacerse vidente”, *Fractal* n°15, octubre-diciembre, 1999, año 4, volumen IV, pp. 145-154. Web. 18 noviembre 2020
- Lizarazo, Diego. “Límites de la visibilidad en la poética de la fotografía ciega” *El fotógrafo ciego. Evgen Bavcar en México*. México: Colección Diecisiete, 2014.

- Martínez de la Peña, Gloria Angélica. “La historia de la ceguera y su relación con el diseño”, *Investigación y diseño*, 2006 pp. 158-175. Web. 10 noviembre 2020
- Mayer, Benjamín. “Evgen Bavcar: el deseo de imagen”. *Luna córnea* n°17, enero-abril, 1999, 34-95.
- “El fotógrafo siega” *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*. Mayer Foulkes, Benjamín (comp.), México: Editorial 17, 2014. 9-44.
- “Ceguera que alumbra”. *La mirada Invisible*. Volumen 1, Julio- octubre 2011. 3-6
- McCulloh, Douglas. “Fotografiar a ciegas”. *La mirada Invisible*. Volumen 1, Julio- octubre 2011.
- Mier, Raymundo. “Certeza de la ceguera”. *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*. Mayer Foulkes, Benjamín (comp.), México: Editorial 17, 2014. 201-218.
- Monet, Claude. “Los años de Giverny”, *Correspondencia*. Ed. Alarcó, Paloma. Trad. Arranz, Manuela. Madrid: Turner Publicaciones, 2010.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Ortiz, Mauricio. “La visión no es la vista”. *Luna córnea* n°17, enero-abril, 1999, 10-19.
- Pitts, Terrence. “The Pinhole and the artist” *La cámara ciega*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1988.
- Quiroz Luna, Marcela. *La ilusión de ser fotógrafo. Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Raich Muñoz, Llorenç. *Poética fotográfica*. Madrid: Editorial Casimiro, 2014.
- Ribeiro Farias, Ángela. “Mirar sin ver: una mirada de cerca a las relaciones entre la fotografía y la ceguera”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Rodrigo, Balam. *Braille para sordos*. México: Fondo Editorial del Estado de México, 2013.

- Ruiz, Iván. "Tactilidad visual". *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*. Mayer Foulkes, Benjamín (comp.), México: Editorial 17, 2014. 191-200.
- "Fotografías de toque, consideraciones sobre el erotismo y el tacto". *Elementos BUAP* n°75, septiembre-noviembre 2009, 27-3. Web. 17 noviembre 2020
<https://elementos.buap.mx/directus/storage/uploads/00000002016.pdf>
- Schnaith, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La oficina Ediciones/ Serie Bauhaus, 2011.
- Segovia, Francisco. "Evgen Bavcar" *El fotógrafo ciego. Evgen Bavcar en México*. México: Colección Diecisiete, 2014.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Edhasa, 1996.
- Snyder, Joel "Picturing Vision" *Critical Inquiry. The language of images*. Spring 1980, Volume 6, Chicago: Chicago Journals, 1980.
- Stiegler, Bernanrd. "Ecografías de la televisión. Espectografías" *Fotocopioteca*. (2013): 18-30. Web. Marzo 2021.
http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/37_ramiro.pdf
- Stoichita, Victor. *Ver y No ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- Tausk, Petr. *Historia de la fotografía del siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Tercero Tovar, María. *De la ceguera a la imagen: Acercamiento etnográfico a la fotografía realizada por ciegos*.
- Trujillo, Joanne. "Entrevista con Gerardo Nigenda". *Diecisiete, Instituto de estudios críticos*. Escrituras, 2007. Web. 18 noviembre 2020 <https://diecisiete.org/escrituras/entrevista-con-gerardo-nigenda>

--- “Gerardo Nigenda: el umbral entre fotografía y ceguera” *Diecisiete, Instituto de estudios críticos*. Escrituras, 2007. Web. 20 noviembre 2020 < <https://diecisiete.org/escrituras/entrevista-con-gerardo-nigenda/>>

Von der Weid. “Habilitar corpos e pessoas: práticas e conhecimentos de vidas com cegueira”. *Etnográfica*. vol. 18, nº3, Centro em Rede de investigação em Antropologia, 2004. Web 17 noviembre 2020 < <https://doi.org/10.4000/etnografica.3803> >

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*, Madrid: Ediciones Cátedra: 1989.

Audiovisuales

Dark Light: The Art of Blind Photographers, Dir. Neil Leifer para HBO, 2009. web < <https://www.youtube.com/watch?v=q1ymPCtsGq0> >

Susurros de luz. Dir. Alberto Resendiz Gómez, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008.

< <https://www.youtube.com/watch?v=FGDbKUV9sW0> >

Formas de aprender. O cómo comprender la inquietud, la voluntad y el azar a través de lo sensible. Benjamín Mayer Foulkes. Ponencia. Seminario Fundación Cisneros, noviembre 2014. < <https://vimeo.com/113926260> >



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

F FACULTAD
D E ARTES

meal
maestría
estudios de arte y literatura

FACULTAD DE ARTES
Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

Cuernavaca, Morelos a 26 de agosto de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Manchas en los ojos. El fotógrafo ciego y la imagen no nítida en la fotografía como medio para repensar la visión* presentada la alumna **Alma Gabriela Ríos Soberanis** para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo de la interesada reúne y analiza de una manera original un tema poco estudiado en el área de la fotografía y sus alcances como medio de representación. La autora aborda el problema desde una perspectiva innovadora en la reflexión sobre la posibilidad de representar aquello que no percibimos, al considerar la fotografía como un dispositivo que amplía nuestra experiencia visual como el concepto de percepción.

El estudio abarca una reflexión sobre los distintos conceptos que desde la antigüedad nos permiten un análisis sobre la configuración cultural de la visión a través del arte y, concretamente, sobre la



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES
Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



fotografía. El trabajo descubre y describe la relación de la ceguera como metáfora de lo visible y su relación con la mirada y el objetivo fotográfico. Más que la imagen sobresale el poder de concepción en la mirada del ciego en el esfuerzo de definir lo que está al alcance lo percibido.

Los ejemplos de los fotógrafos y de los teóricos que se han ocupado sobre el tema representan un muy buen esfuerzo para demostrar la importancia que ha tenido la relación entre lo visible y lo invisible en el arte así como las distintas formas como se ha abordado el tema a lo largo de la historia de la fotografía.

El estudio es innovador ya que su tema plantea principios poco estudiados sobre fotografía, percepción y tecnología. Retoma los estudios más importantes que han abordado el problema de la ceguera desde un punto de vista original y con un rigor metodológico que permiten ampliar el estudio sobre la materia.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

Por una humanidad culta

Una universidad de excelencia

Dr. Fernando Delmar Romero

Director de Tesis

Profesor-investigador

Facultad de Artes UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2021-08-26 12:13:02 | Firmante

LJILPgWIRLHGXE5nV634hzjqQITFxLf3ldduJj7WFSe22EUR8Xc9ykTJxTml516vJwavF/ZD/Nm4WUtifqXLOzXjCmGWbf++qZlgvOfGE6VoLEM3yBPdm8/qqiwb10C4q9S1NizXm4HedCWhunlyL/GoHOMBNOVb218aineelWl+HgijyZa4BxOKiT1dsApy/ehCwwldvWvs4e6JNKGoa6wi0MRM7q+/fzqvEKYL3FVGdJdY2AmJe0RPUFrZg8KjhU89UYCip7tcxHONEVbpfeOsd4g9aKsMpSf9lZi1bskEbETs2DR5ecGWwQ4U29BOGKIYwC4GDVM6NXypUHj+pzoA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[IxT8z4](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/5v46tGnijaZsnBe3n5Bq4iwrwQBqendK>



Cuernavaca, Morelos a 25 de agosto de 2021.

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Presente

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis titulada:

Manchas en los ojos. El fotógrafo ciego y la imagen no nítida en la fotografía como medio para repensar la visión

presentada por la alumna Alma Gabriela Ríos Soberanis para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

La estudiante presenta una tesis bien argumentada. Presenta las consideraciones fisiológicas y culturales del sentido de la vista y centra su estudio en fotografías invidentes. Profundiza sobre el no ver, sobre la ceguera y el deseo por la imagen; cierra la investigación desde la poética del fotógrafo.

Por las razones expuestas, ratifico mi **voto aprobatorio**.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Lydia Guadalupe Elizalde y Valdés
PITC de la Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LYDIA GUADALUPE ELIZALDE Y VALDES | Fecha:2021-08-26 15:32:13 | Firmante

quT2B0QSFj8koHH81VQOLKVPdJyTZtZgfZav6x1LWEKo3gO4rwwbPk7c/NcgXKhwp1Ce5mIR6lPT0K1GD2lsah3h5qQbJumn7JMC1sUC4rMNMjWtKyikvsxvN/xkH6/xiujP52soKu
CalregLyXk5wxs0UX9RstQAum3u4T/xBnLHhE41N6pX3cnAO2HSRjZzu4JZM9fKzWIVnVjQo/PCKd4O2GjaQRZfqQxq4tBjrYKmgArNSi199VZBz7FktxqHcAZTjb63DJI7W0XfqY
6OA2K/0bbdfZMy+huvo3rEQrRiXyCY+3SnMkAZnPJfi/e1szcrP6WkPatJ2b9TAKI52w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ePyrjo

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/w0TShDeq9XrMYZ1Qy1wivcluU3tlDzTL>



Cuernavaca, Morelos a 29 de Octubre de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Manchas en los ojos. El fotógrafo ciego y la imagen no nítida en la fotografía como medio para repensar la visión* presenta la alumna Alma Gabriela Rios Soberanis para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

1. El proyecto de investigación analiza a profundidad los componentes históricos y estéticos desde la dimensión anatómica del ojo a la dimensión cultural de lo visual y su influencia en la representación.
2. Esta investigación analizar de manera completa el desarrollo de lo fotográfico desde su relación con el sentido de la vista, así como la reflexión de una mirada desde la ceguera, Partiendo del acercamiento a la fotografía de Evgen Bavcar y Gerardo Nigenda,
3. Esta tesis cumple con los parámetros de un escrito de maestría, cumple con una argumentación académica con notas de referencia y una amplia bibliografía.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Mtra. María Eugenia Núñez Delgado

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2021-10-29 14:50:51 | Firmante

jkzjc3raGLMZ3yVVbbuK3/HLx25WgUWsoleF86TYqyab76jgg0jWouAXAiwwg/Wim6RsgCDooKCIJut5Cs4tQ25PMq2YbUDdJDtDM/Sh/k+R14YPeET79utIn6N6ai6NsfkFBBfZViLzH8hSbPVlqaFikPSIxD+9+n23m/uc5szCY09/Kea2NKLgqvLVZYmvOT7mTalOa3s6fiSFZ5K1BIJ9gcfJ6zw4oARHfPi0VGe7g39wtCH3iUKnN44mkRPZJO2ddZLsXm/c74R9OpHGmOfVRo3CgbUiU3sTDp6dBYdEvFYI/4u7IG9sjeDsog25172aqwnrggXHxBB3WDZg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[ADqdBZxOf](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/aR9gVFHeikqyTlhKgTb8nLhssW0qWbJJ>



Cuernavaca, Morelos a 18 de octubre de 2021

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS
COORDINADORA DE LA MAESTRÍA EN ESTUDIOS
DE ARTE Y LITERATURA
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Manchas en los ojos. El fotógrafo ciego y la imagen no nítida en la fotografía como medio para repensar la visión que presenta la alumna ALMA GABRIELA RÍOS SOBERANIS.*

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Se trata de un documento de investigación que cumple sobradamente los criterios académicos y científicos para ser considerado una tesis de maestría que de acceso al título de “maestro”. Es un trabajo bien documentado y fundamentado que aporta en las reflexiones sobre la creación fotográfica y sus significados culturales.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

DRA. YUNUEN ESMERALDA DÍAZ VELÁZQUEZ

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

YUNUEN ESMERALDA DIAZ VELAZQUEZ | Fecha:2021-10-20 07:12:10 | Firmante

1jcf87CZfKSqSv5t1ZIY2i78MzLcpzs1U2Qm6JFnzn55R/6Ue2K2MhAT3+nv78rbGZAzIDr7J8vgVQ9A5pHW4/r3v/h2Oq7vasNym4sLSt2STv4F4oSff3eeZ0YxWwADwgPrXI65eHm8tL2PJeDDoZuCq2TatAsR306QOQbY7f8N/1bI3XHfoMsvD4fN30CE3rRsu1qXJA/vv5+bkD9t7c5E3j8SApAurx7m12K7Q82+tLc498BcvzUr/lyndKtxtJdKfGbU9liddexax4GASM5yqkKEf9V+yt6VAiX5aTQephwgQrSM+tHRvloVRpzenxRpWftsmv4QR9//OPYJw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[z5mdArQIM](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/mS86Gc56Q8WEfyChLFqgUr7FqPsmTQto>



"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

Cuernavaca, Morelos a 6 de diciembre de 2021

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Directora de la Facultad de Artes

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Manchas en los ojos*. El fotógrafo ciego y la imagen no nítida en la fotografía como medio para repensar la visión que presenta la alumna

Alma Gabriela Ríos Soberanis

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

1.- El trabajo está muy bien planteado y desarrollado. En la introducción se exponen los cuestionamientos, los objetivos y la hipótesis. La investigación está orientada a conocer de qué forma el fotógrafo ciego experimenta y la imagen. Las preguntas complementarias son, cómo las imágenes interiores de la persona ciega trazan un camino hacia lo fotográfico y qué posibilita que el medio fotográfico desborde sus límites ópticos. La hipótesis general plantada es que es posible reflexionar sobre el sentido de la vista a través del acto de fotografiar. Estas reflexiones permiten reconstruir históricamente las nociones de visión y ceguera, y mirar cómo las modificaciones sobre estas nociones transforman también la perspectiva sobre la práctica fotográfica, los fotógrafos y su proceder ante la relación visible-invisible.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



2.- En el primer capítulo se realiza una investigación amplia sobre la pregunta por la visión y la no visión. Se retoman aspectos planteados por investigadores que han profundizado en cuestiones relativas a la visión y su importancia en las formas de conocer occidentales.

3.- En el segundo capítulo se explora la relación entre la fotografía y la ceguera. Se indaga sobre la relación del sujeto ciego con un mundo que ha propuesto como sentido primordial para el conocimiento a la visión, y la manera en que este sujeto resuelve esta relación desde la fotografía. Para ello, se indaga concretamente en los acercamientos de Evgen Bavcar y Gerardo Nigenda, a partir de cuestiones como la respuesta del fotógrafo ciego ante la luz y la sombra, así como la relación del cuerpo con el dispositivo.

4.- En el tercer capítulo se abordan los aspectos revisados en el capítulo anterior, como luz, sombra y cuerpo, pero desde otra perspectiva. El análisis se realiza a partir de las imágenes fotográficas, lo que permite deducir elementos de las poéticas de estos dos poetas ciegos.

El trabajo está bien organizado y la redacción es buena. La bibliografía utilizada está actualizada.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas
PITC



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



meal
maestría
estudios de arte y literatura



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2021-12-06 20:16:19 | Firmante

b4ec4BmlCEX+X41kPqf3t87RSaOEy32uc1M63rNmlv0R+mqRXkZwH1v5nQleSl6wzt6Bn9NFd/sWpOvhQ6Wzy3i7smozhM95x09UEwRuFSji0LCZ40mGMerQ7xDvk1KUFy bqKj VkQdnleyzfobsFx/tdlYtL3B6MUt4TVd1QI4A45LDZuVrt4kQ4KbGP33hJeEzKmwAXBXBqHld780GHgUsou57mskiZAP/596Cs92rPPH9gkhRmL1kVA/gRCbSbnKCt0MV6B0yfJg 3GHIF6TdoDoXkr8L1RAaWXNHhucv0mC6KLS2Ha1p/dXziZb/vZESE/DpsL2ZOcbRyEiOC7A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



NUP1H2Tgt

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/nldRBjvZiT8NL2yWRg1lv7bhl1kQKYF6>

