

## Experimentar la fotografía desde la ceguera. Un taller para "mirar y crear imágenes"

## Experience photography from blindness. A workshop "to look and create pictures"

Noemí Peña Sánchez\*

Recibido: 17-06-2014

Aceptado: 05-07-2014

### Resumen

Acercar la imagen fotográfica a personas con discapacidad visual es la propuesta desarrollada con el colectivo de afiliados de la ONCE. La experiencia que presentamos corresponde al diseño de un taller fotográfico para leer y crear imágenes como un modo integrado para la comprensión visual.

La relación entre fotografía y ceguera despierta interrogantes que ponen en evidencia la dificultad de superar ciertos conceptos aprehendidos culturalmente. Detenernos en comprender el significado de ceguera nos lleva a entender la estrecha vinculación que existe entre lo que percibimos y lo que pensamos. A partir del análisis de proyectos fotográficos de artistas invidentes comprenderemos que existen otros modos de pensar y de crear que amplían nuestra forma de concebir lo visual. De su estudio extraemos tres fases del proceso creativo que nos servirán para planificar nuestro taller.

La realización del taller nos lleva a definir un posible enfoque didáctico sobre cómo aproximar la fotografía a personas invidentes. La experiencia didáctica refleja la importancia de entender la imagen a través del proceso creador secuenciando prácticas fotográficas que partan de los espacios de dominio y control de las personas ciegas y generen seguridad y confianza sobre sus capacidades para crear imágenes.

### Palabras clave

Fotografía, ceguera, memoria e imaginación, lectura visual, experiencia artística

### Abstract

Approaching photography to visually impaired people is the proposal we have developed with members of ONCE (Spanish National Organisation for the Blind). This experience consists in a photography workshop involving reading and creating pictures as an interrelated way for a visual understanding.

The relationship between photography and blindness raises questions that highlight the difficulty of overcoming certain concepts apprehended culturally. Studying the meaning of blindness helps us to understand the close connections that exist between what we perceive and what we think. Once we have analysed some photographic projects created by blind artists, we recognise that there are other ways of creating pictures that enrich our way of conceiving photography. Analysing its artistic processes let us to found three general stages that show how to create photographs from blindness. It would help us to design our proposal.

This workshop defines guidelines for a didactic approach of understanding photography by blind people. This experience reflects the importance of understanding an image through a creative process. By sequencing photographic practices that we draw upon the spaces of domination and control by blind people, we are generating confidence in their own abilities to create pictures.

### Key words:

Photography, blindness, memory and imagination, reading pictures, art experience

\* Universidad de Valladolid  
noemi.pena@mpc.uva.es

## 1. Introducción

La experiencia didáctica forma parte de un proceso de investigación desarrollado con el colectivo de afiliados a la ONCE en la sede territorial de Madrid capital. En colaboración con la Unidad de Atención al Mayor, Cultura y Ocio comenzamos asistiendo a las actividades culturales programadas trimestralmente para sus afiliados y que además tuvieran una vinculación con la cultura y la creación artística. Nuestra participación como observadores participantes nos situaba en los escenarios adecuados para establecer contacto con los afiliados y entender su manera de comprender y acercarse a lo visual a través de la escucha y la creación. A medida que avanzábamos, hemos ido diseñado acciones y diálogos para conocer su vinculación con lo visual y la relación con la fotografía en su vida cotidiana.

La siguiente fase ha consistido en el diseño y planificación de un taller de fotografía en un contexto educativo no formal como es el marco de actividades que propone la Unidad de Atención al Mayor, Cultura y Ocio de la ONCE. Hemos tenido en cuenta que el taller para “mirar y crear imágenes” debe buscar un acercamiento a la imagen partiendo de la lectura y reflexión de lo visual para llegar a entender la creación fotográfica. El concepto de mirar establece una relación entre lo visible y la ceguera buscando alternativas para que las personas ciegas superen esa ausencia y aporten otra significación a la fotografía que desplace ese concepto fotográfico desde lo visual, al tiempo que despierte esa necesidad de imágenes en el individuo. La creación artística se presenta como una alternativa accesible para comprender lo fotográfico, a partir de diferentes sesiones en las que se irán secuenciando prácticas fotográficas que irán aportando sentido a una narrativa visual.

La propuesta busca una aproximación a la fotografía a través de la creación visual, partiendo siempre de experiencias vividas y cercanas, utilizando la memoria e imaginación para concienciar a personas ciegas de que sus capacidades creativas y artísticas trascienden del sentido visual.

## 2. Fundamentación teórica

De entre las referencias teóricas queremos describir ciertos conceptos como la ceguera y la fotografía aportando las relaciones que encontramos entre ambas para fundamentar nuestra propuesta didáctica para mirar y crear imágenes. Del mismo modo aportamos las fases del proceso creativo que hemos extraído de diversas obras de artistas invidentes y que nos servirán para secuenciar las prácticas fotográficas de nuestro taller.

## 2.1. Los tipos de ceguera en la discapacidad visual

El hecho de distinguir la variedad de formas de ceguera es necesario para comprender la percepción de las personas ciegas y cómo repercute en la comprensión de lo visual. Coloquialmente al referirnos a la ceguera solemos asociarlo a dos ideas. Primero, que una persona ciega no es capaz de percibir visualmente y por tanto carece de un resto visual útil. Segundo, asociar la ceguera con una ausencia de memoria visual, como si se tratase de una ceguera congénita.

Para aclarar esa primera idea tomamos como referencia la denominación que emplea la ONCE con el término *ceguera legal* para clasificar la variedad de formas en que se presenta una discapacidad visual. Según López (2003) este concepto de ciego legal se comenzó a utilizar entre los años 1920 y 1930 para referirse a la capacidad para desempeñar una actividad laboral, extendiéndose esta denominación a personas con una pérdida de visión. Bajo este término la ONCE distingue a su vez dos categorías principales: la *ceguera* y la *deficiencia visual*. La *ceguera* corresponde con una ausencia total de visión o de percepción de luz, mientras que la *deficiencia visual* cuenta con un resto de visión funcional para desenvolverse en la vida diaria. Para tener en cuenta la representatividad de la ceguera en España, hemos tomado los últimos datos estadísticos del registro de afiliados de la ONCE (2013) en los que se muestra que tan solo el 18,81% de los afiliados presentan una ceguera frente al 81,19% de los afiliados que poseen algún tipo de deficiencia visual. Estos porcentajes no hacen más que reflejar que el número de personas con *ceguera* es significativamente reducido.

En relación a la segunda cuestión debemos distinguir la variedad de tipos de ceguera no atendiendo al resto visual como hemos hecho hasta ahora, sino a la edad en la que se produjo dicha pérdida y determinar así su memoria visual. Comprobamos que la distinción de los tipos de ceguera requiere tener en cuenta otros aspectos de la percepción pero a un nivel cognitivo. La información visual retenida por el individuo en los primeros años de vida es clave para adquirir una memoria visual que afecta no sólo en la forma en la que percibimos, también en el modo de entender y construir nuestro pensamiento visual a través del lenguaje. Al respecto, Lowenfeld (1981) establece su clasificación sobre cuatro tipos de ceguera en función no sólo del grado de información visual almacenada en la memoria, también referida a la edad en la que se produjo dicha pérdida de visión. Subraya la importancia de la memoria visual y de los primeros cinco años de vida definitorios para guardar imágenes mentalmente, marcando así una línea divisoria que diferencia entre la ceguera antes y después de esta edad. Estudios posteriores, como el de Kennedy (1993) sitúan esta frontera en los tres años, edad

en la que la mayoría de los niños adquieren el pensamiento simbólico. Sin embargo, Kennedy<sup>1</sup> admite que la edad a la que comienzan a guardarse recuerdos en la memoria visual resulta imprecisa y depende de otros factores específicos en cada individuo. Esta misma idea fue también señalada por Lowenfeld (1981, p. 68) al comprobar que “factores como la inteligencia, el entorno y las inclinaciones hereditarias hacia ciertos tipos de imaginación y aprendizaje (visual, auditivo, kinestésico o háptico) influyen en la capacidad perceptiva del individuo”.

Ceguera total ( <i>Total blindness</i> )		Ceguera parcial ( <i>Partial blindness</i> )	
Congénita o adquirida antes de los 3 años	Adquirida después de los 3 años	Congénita	Adquirida después de los 3 años

Figura 1. Clasificación de los tipos de discapacidad visual, a partir de las aportaciones de Lowenfeld (1981) y Kennedy (1993).

## 2.2. La creación fotográfica desde la ceguera

El hecho de que una persona ciega pueda tomar la cámara y realizar fotografías puede a primera vista, parecernos algo paradójico al encontrar una desconexión entre el sentido visual y la cámara fotográfica. Este concepto fotográfico parece estar irremediabilmente vinculado al sentido visual, al entenderla como una herramienta que sirve para captar aquello que vemos. Sin embargo, al detenernos en analizar el trabajo fotográfico de varios artistas ciegos como Evgen Bavcar, Gerardo Nigenda y el colectivo Seeing with Photography (SWPC) comprobamos otros modos de concebir la fotografía que cobran sentido y además amplían nuestra forma de comprender la creación visual.

Mientras el sentido visual parece ser el requisito clave en la fotografía para aquellos que vemos, los artistas ciegos comparten una idea común y es que la cuestión no es tanto cómo fotografiar sin ver, sino cuál es la necesidad de imágenes que uno tiene.

Para Bavcar (2005) el verdadero motor que le mueve a fotografiar reside en tener un deseo interior de imágenes. Muchas personas ciegas, al perder su sentido de la vista pierden también la conciencia de ver, sin embargo, el imaginario visual sigue estando presente en su memoria e imaginación.

<sup>1</sup> Información recogida de dos comunicaciones personales con John Kennedy, 13 y 26 de febrero de 2014.

Tener una necesidad de imágenes es crear un espejo interiorizado, un especulum mundi que expresa nuestra actitud hacia la realidad que yace fuera de nuestro cuerpo. El deseo de imagen es, entonces, el trabajo de nuestra interioridad, que consiste en crear, a partir de nuestras miradas auténticas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria. Sólo vemos lo que conocemos: más allá de mi conocimiento, no hay vista. El deseo de imágenes consiste en la anticipación de nuestra memoria, y en el instinto óptico que desea apropiarse para sí el esplendor del mundo: su luz y sus tinieblas (Bavcar, citado en Mayer, 1999, p.43).

Según Lemagny (1999) la fotografía debe abordarse desde dos puntos de vista. Un primer enfoque que sitúa la fotografía dentro de las artes visuales ya que aunque parezca que el sentido de la vista está ligado únicamente a lo fotográfico, la tactilidad del espacio hace que el entorno sea un volumen accesible necesario para ser tocado aunque no pueda ser observado. El segundo, es entender que la imagen fotográfica tiene una vinculación directa con el imaginario del individuo y por tanto la imagen debe construirse primero mentalmente. Consideramos este segundo aspecto clave para entender que el concepto fotográfico de los artistas invidentes reside en un planteamiento conceptual de la imagen.

La fotografía antes de materializarse como objeto es imaginada y representada interiormente y permanece como imagen latente en la memoria del invidente. De modo que la fotografía no puede reducirse al momento de la toma con el disparo del obturador, sino que debe entenderse como la experiencia de transformación de una idea abstracta en su representación fotográfica. Dewey (2008) afirma que para elaborar una obra artística es necesario que el “material interno” y el “material externo” queden conectados orgánicamente entre sí de modo que lo imaginado y materializado encuentren una forma representativa única.

Mientras que el pintor coloca el pigmento sobre la tela, o imagina que está puesto ahí, sus ideas y sentimientos se ordenan también; a medida que el escritor compone por medio de palabras lo que quiere decir, su idea toma, para sí mismo, una forma perceptible (Dewey, 2008, pp. 85-86).

Por lo tanto, el acto fotográfico no implica una transformación material, sino que la idea imaginada de ese “material interno” debe ir encontrando su forma visual en la creación fotográfica, en lo que definimos como el material externo. Para Dewey (2008) esto es realmente lo que se define como un auténtico acto de expresión de una obra artística. Esa transformación implica un proceso en el que la idea e imagen se fusionan al encontrar una única forma representativa.

### 2.3. Las fases del proceso de creación fotográfica desde la ceguera

Tomando como referencia el trabajo fotográfico de artistas invidentes hemos querido distinguir tres fases (figura 2) que representan los pasos más significativos que abarca el proceso de creación fotográfica de personas invidentes.

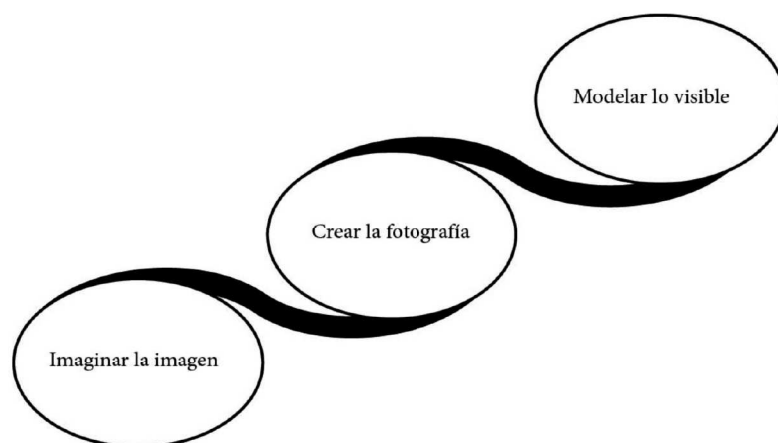


Figura 2. Fases del proceso de creación visual desde la percepción invidente (Elaboración propia, 2013).

- La primera fase se define como **imaginar la idea** para concebir la imagen, la cual corresponde con ese punto de partida en que el individuo recurre a su memoria visual para generar una idea que de lugar a una creación. La memoria junto a la imaginación participan de ese proceso mental para construir una imagen. En esta primera fase debemos también considerar aquellos aspectos que tienen que ver con la toma fotográfica.
- La segunda fase corresponde con **crear la fotografía** en la que la persona invidente construye la imagen fotográfica en un espacio y tiempo concretos. Es en esta experiencia creadora donde la tactilidad del cuerpo participa para explorar ese entorno sensorialmente y situar la representación mental en el lugar oportuno para su fotografía. La idea previamente conceptualizada es la imagen latente que busca una materialidad sobre el soporte fotográfico.
- La tercera fase corresponde con **modelar lo visible** y es donde la fotografía continúa después de su revelado hasta llegar a convertirse en el producto final. Esta última fase añade un trabajo de montaje y edición para redefinir la idea original y construir

ese objeto visual para ser observado. Encontraremos que no necesariamente tiene que seguir habiendo un trabajo del artista, aunque sí existe ese enfrentamiento de la persona ciega con lo visual a través de su propia fotografía; una mirada del artista hacia su propia obra. Establecemos tres formas diferentes en las que se modelan las imágenes: ajuste de elementos visuales de la imagen como el retoque del color, luz y contraste; incorporación de nuevos elementos en los que aparecen el texto e imagen y el montaje, que, sin duda, interceden en la narratividad de la obra final.

## 2.4. Planteamiento del taller para mirar y crear fotografías

Para diseñar la propuesta didáctica hemos querido situar a los participantes como espectadores y creadores de imágenes. En el taller nos interesa posicionarles como espectadores invidentes ante imágenes creadas por otros, para pasar posteriormente a convertirse en creadores de sus fotografías y volver de nuevo a situarles como espectadores, pero esta vez de sus propias creaciones.

Teniendo en cuenta que imaginar la idea es el primer paso para la creación fotográfica, hemos escogido como eje temático un viaje para que cada participante tuviera como referencia un bagaje de experiencias vividas, sensaciones y emociones con las que poder inspirarse. El viaje les sirve como excusa para rebuscar en otras imágenes que forman parte de un pasado reciente y que están presentes en su memoria. La experiencia creadora que proponemos en este taller pretende ser una experiencia integral e identificarse con ese mismo concepto de experiencia que define Dewey (2008) en el que lo práctico, lo emocional e intelectual se organizan de forma que en su proceso exista un principio, un desarrollo y un logro para alcanzar un crecimiento personal.

Queremos insistir en la idea de que la fotografía no se construya desde ese referente visual, sino de lo que conceptualmente una persona ciega es capaz de imaginar. Si una persona ciega es capaz de concebir una idea visual e imaginarla, será también capaz de representarla.

En relación con la experiencia creadora hemos desarrollado diversas prácticas fotográficas tratando de implicar a los participantes en el proceso de creación y fomentar la colaboración como vía para generar también ideas. Para su diseño, hemos tenido en cuenta también los espacios descritos por Gracatós (2006) con el fin de establecer una relación entre la creación fotográfica y el espacio de dominio de las personas ciegas. De esta forma, la secuencia de trabajo de las técnicas fotográficas establece una continuidad con los usos del espacio partiendo de ámbitos próximos hacia otros que implican la interacción con otras personas.

### 3 Objetivos

El aprendizaje artístico no puede basarse exclusivamente en la producción de imágenes, sino que es necesario trabajar otros aspectos que favorezcan el pensamiento visual y artístico de las personas invidentes. De acuerdo con Eisner (1995), a lo productivo se añaden otros niveles que comprenden tanto lo perceptivo o crítico y lo cultural. Despertar la necesidad de imágenes a la que se refiere Bavcar (2005) es el primer paso que nos planteamos para generar un interés hacia lo fotográfico y partir de ahí hacia la creación. Teniendo en cuenta los niveles descritos por Eisner (1995) concretamos los siguientes objetivos para nuestra propuesta didáctica:

*1. En relación al nivel perceptivo o crítico:*

- Despertar el interés por la imagen fotográfica como lenguaje de expresión y comunicación visual.
- Entender la fotografía como una forma de conocimiento del entorno visual a partir de otras referencias sensoriales.
- Descubrir la fotografía como lenguaje expresivo para estimular la percepción, el sentido estético, la memoria y la imaginación.

*2. En relación al nivel productivo:*

- Desarrollar métodos y estrategias para crear fotografías de un modo accesible estableciendo pautas claras para su comprensión y realización.
- Explorar la fotografía como una vía de expresión para las personas ciegas y para la comunicación visual entre los que ven y los que no.
- Fomentar la creación visual a partir de experiencias vividas que activen el imaginario de cada uno de los participantes.

*3. En relación al nivel cultural:*

- Descubrir otros modos de fotografiar desde la ceguera que aportan sentido a nuevas formas de creación visual.
- Aprender las posibilidades narrativas que ofrecen las imágenes y encontrar otros significados que vayan más allá del referente visual al que representan.
- Entender la fotografía desde la ceguera a partir de la experiencia creadora como una forma accesible para entender y crear imágenes.



## 4. Desarrollo de la experiencia

El taller de fotografía se ha llevado a cabo junto a un grupo de seis afiliados a la ONCE y con la colaboración de Marcelo Bilevich, afiliado que participó como fotógrafo invitado en algunas sesiones de nuestro taller.

Los escenarios donde se han desarrollado las diferentes sesiones pertenecen a la sede de la delegación territorial de la ONCE de Madrid. La elección de estos espacios supone una ventaja para los afiliados, ya que son los mismos espacios utilizados para otras actividades culturales y les permite desenvolverse con facilidad. Además, esta sede dispone de diferentes salas y aulas que se adaptan perfectamente a las acciones que pretendemos desarrollar en cada una de las sesiones de nuestro taller.

En relación a las fechas del taller, elegimos el mes de septiembre, periodo de menor actividad cultural en la ONCE lo que permitía una plena participación de los afiliados y además la ventaja de contar con buenas condiciones de luz ambiental para algunas de las prácticas fotográficas.

La elección de los participantes ha sido realizada conjuntamente con la responsable de las actividades culturales, teniendo en cuenta aspectos como: el tipo de discapacidad visual, su participación en actividades culturales, su interés hacia la fotografía y haber coincidido previamente en alguna de las actividades durante fases anteriores de la investigación.

Teniendo en cuenta la clasificación de tipos de ceguera descrita por Lowenfeld (1981) y Kennedy (1993) distinguimos tres tipos diferentes.

Gabriel es el único de los participantes con ceguera sin memoria visual, José Luis, Carmen, Mónica y José María perdieron la visión en la edad adulta y su ceguera cuenta con una amplia memoria visual aunque presentan patologías diferentes. Carmen, José María y Mónica mantienen una ligera percepción de bultos mientras que José Luis no tiene ningún tipo de resto visual. Ángela, es la única de los participantes que presenta una deficiencia visual congénita y su visión le permite desenvolverse perfectamente.

El taller tuvo una duración de doce horas estructurado en cinco sesiones de dos horas y media cada una. Comenzamos introduciendo referencias sobre otros artistas con ceguera que fotografían; así también les brindamos formas de comprender lo visual a través de recursos y adaptaciones a otros soportes. Pretendíamos que este punto de partida fuera lo suficientemente motivador para alentar a los participantes hacia la expresión conciencián-

doles de sus capacidades creativas. Hemos tratado de que cada participante se situara como espectador y como creador de imágenes proponiendo ejercicios de lectura visual y creación, elevando la complejidad de las prácticas fotográficas a medida que avanzábamos. Las creaciones abarcan propuestas de trabajo individual y de creación compartida.

Hemos realizado un cuestionario inicial individual para conocer los conocimientos previos sobre el manejo y vinculación con la imagen fotográfica en su entorno cotidiano, participación en visitas en contextos expositivos y su relación con las obras artísticas, así como conocer sus expectativas del taller. Estos aspectos nos servían de punto de partida para conocer a cada participante. Aprovechando una de las cuestiones planteadas en el cuestionario realizamos una presentación compartiendo significados sobre la fotografía.

#### 4.1. Lecturas de imágenes

Uno de los primeros acercamientos a la imagen ha consistido en situarles como espectadores de imágenes creadas por otros. Nuestra intención no buscaba observar las reacciones de personas invidentes ante la recepción de una imagen plana, sino trata de convertir ese hecho en un reto para cambiar de actitud y despertar un interés hacia la imagen fotográfica y que no necesariamente resida en lo visual. Propusimos tres ejercicios de lectura visual para explicar conceptos de interés y que nos sirvieran para introducir el tema principal de nuestro taller, el viaje.

Escogimos como primera fotografía *Torre Eiffel, París* de Evgen Bavcar. Este artista es uno de los primeros fotógrafos ciegos que ha desarrollado una obra basada en su experiencia de lo invisible aportando nuevos significados al concepto fotográfico. Precisamente la imagen en blanco y negro escogida correspondía con una escena urbana de la ciudad de París sobre la que se superponen dibujos de luz con las siluetas de la torre Eiffel. Nos interesaba contar cómo es posible llegar a dibujar esa de la torre Eiffel interacción con ese lugar y con la forma para después representarla.

En esta primera fotografía no facilitamos pautas de lectura, sino que queríamos comprobar qué preguntas despertaba esa imagen para entender su contenido, lo que había en él, lo que significaba y llegar después hasta el artista y su obra. Dar a conocer una fotografía a través de la descripción era nuestra primera lectura tratando de mostrar cómo ésta era contenedora de otras imágenes incluidas a su vez en un tiempo lento que obliga a observarla con detenimiento.

La siguiente lectura visual consistió en una serie de cuatro imágenes personales que trataban sobre el tiempo, el color y el movimiento. Las imágenes muestran el constante

cambio de los colores del agua del mar cuando las olas rompen en la orilla. Las cuatro fotografías impresas en pequeño formato iban anilladas para pasarlas y crear ese círculo o recorrido que se repetía como el movimiento de las olas. Además de las fotografías se facilitó a cada participante la misma imagen pasada en soporte cerámico. La técnica de arista reproduce las líneas de la imagen en relieve dibujando así las líneas del horizonte y de las olas del mismo modo que aparecían en la fotografía. Comprobábamos que la descripción de ese referente visual es tan solo una parte de lo que realmente contábamos a través de las imágenes y en la medida que cada participante la hace suya, la fotografía adquiere una mayor significación.

La última propuesta de lectura visual consiste en una de las cajas de *Recuerdos invisibles*, que contienen en su exterior una fotografía y en su interior referencias táctiles de ese lugar. Esta caja representa una imagen de un paisaje cotidiano y en su interior encontramos ramas y hojas de ese mismo entorno. Con esta última imagen introducimos el concepto de encuadre y composición. Facilitamos a cada uno de los participantes unos marcos de cartón para que pudieran con sus propias manos palpar el espacio vacío e imaginar la composición de la fotografía.



Figura 3. Fotorresumen (Elaboración propia, 2013). Ejercicios de lectura visual, a partir de una fotografía de Bavcar (fila superior), fotografías de viaje (fila central), caja de recuerdos invisibles (fila inferior).

## 4.2. La representación de un paisaje

De espectadores a creadores de fotografías. La primera práctica fotográfica se inspira en un viaje, un lugar visitado del que guardaran recuerdos y lo tuvieran presente en la memoria. Imaginar ese lugar les permitirá posteriormente ir buscando otras imágenes que tengan que ver con sensaciones, recuerdos que les trasladen a ese mismo espacio.

Como primera práctica fotográfica proponemos representar ese espacio visitado a través de la cianotipia, una técnica analógica sin cámara fotográfica. Se trata de un procedimiento fotográfico tradicional creado por John Herschel en 1842. Las cianotipias más representativas corresponden a dos herbarios creados por Ana Atkins. Sus cianotipias fueron realizadas por contacto superponiendo las plantas sobre el soporte emulsionado. Este proceso fotográfico es también utilizado por otros artistas contemporáneos, como el fotógrafo ciego John Dugdale quien ha creado su propia escuela de fotografía basada en la cianotipia.

De acuerdo con Gallardo (2013) el proceso químico de la cianotipia consiste en una solución a base de sales de hierro que al entrar en contacto con la luz ultravioleta se convierte en sales ferrosas, insolubles en agua, generando ese color azul cian característico al que hace mención la etimología del término. Según Moreno (2002) esta técnica también es conocida como “copia azul” [blue print] que durante el siglo XIX su uso más extendido fue el de la creación de fotogramas.

Este proceso fotográfico tiene interés como primer ejercicio porque trabajamos con una técnica procedimental que requiere del contacto directo con materiales y texturas que deben identificarse con aquellos elementos imaginados. Es necesario un contacto y manipulación de diferentes materiales para disponerlos sobre un espacio concreto que lo convertirá finalmente en imagen. Además el espacio de trabajo coincide con el espacio de la kinesfera dentro de un contexto nuevo denominado por Gratacós (2006) como ámbito total. Esta práctica se centra en trasladar esa representación imaginada sobre un soporte situado en un ámbito de la kinesfera para concienciarles de la capacidad de imaginar para representar, objetivo que buscamos para aportarles la seguridad sobre lo que construyen con sus propias manos.

En la fila inferior de la figura 4 podemos apreciar las cianotipias obtenidas tras su relevado, así como el proceso previo en el que observamos los objetos superpuestos sobre el papel emulsionado y la transformación cromática de la emulsión bajo la acción de la luz.

Posteriormente hicimos una puesta en común de cada una de las cianotipias presentando especial atención a la representación visual y a los elementos utilizados, con el fin de que el resto de los participantes pudiesen imaginar cada imagen a partir de su descripción y entender así las cualidades de los materiales para la cianotipia. En ocasiones, ese relato iba acompañado de otras experiencias vividas que se entrelazaban con la descripción del paisaje. Así también, algunos de los participantes justificaban la utilización de texturas para aportar determinadas cualidades visuales a elementos del paisaje.

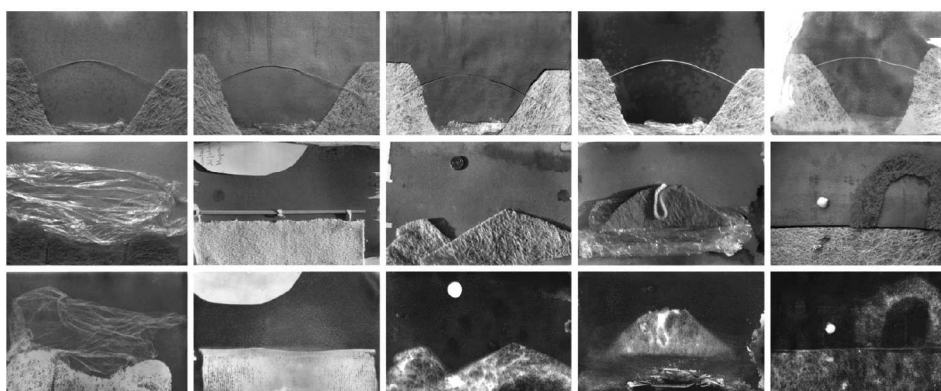


Figura 4. Serie secuencia (Elaboración propia, 2013). Proceso de revelado de las cianotipias de Mónica (fila superior), Ángela, José María, Mónica, Carmen, José Luis y Gabriel (columnas).

### 4.3. Fotografiar con cámara

En las siguientes dos prácticas utilizamos la fotografía digital manteniendo siempre una vinculación temática con elementos que conectaran con su viaje. El primer acercamiento consistió en la exploración de los mandos y el manejo de las funciones elementales de la cámara. En este sentido, descubrimos como cada cámara fotográfica cuenta con sus propios mecanismos para desarrollar funciones similares, algunas de ellas resultaban más accesibles que otras, ya que ciertos mecanismos podían ser reconocidos a través del tacto y del sonido. Una de las dificultades que encontramos por parte de las personas ciegas a la hora de fotografiar es saber encuadrar la imagen y que los elementos que nos interesan queden dentro del marco o el espacio de representación de la fotografía. Esta dificultad es tal, porque entendemos que el sentido visual es la única referencia para encuadrar y fotografiar. Sin embargo, nuestro planteamiento sugiere precisamente utilizar otros sentidos como guía para poder encuadrar una imagen.

#### 4.4. Objetos del recuerdo

Les pedimos a los participantes que fotografaran objetos que habían traído de su viaje desde diferentes puntos de vista tratando de encuadrar la imagen a partir de las orientaciones dadas y que practicamos previamente. Fotografar con cámara manteniendo siempre esa vinculación del espacio de control de la kinesfera. A medida que fotografaban comprobamos como sus movimientos se ampliaban buscando nuevos puntos desde los que fotografiar guiándose por su propio cuerpo. La siguiente imagen recoge un fotoresumen de esta sesión con la cámara digital en la que combinamos momentos de los procesos de creación de las imágenes, junto a fotografías de los objetos tomadas por los participantes. La primera fila corresponde con imágenes tomadas por José Luis y la última pertenece a Ángela. Las cuatro columnas intermedias de izquierda a derecha corresponden con Gabriel, Carmen, Mónica y José María.



Figura 5. Fotoresumen. (Elaboración propia, 2013). Sesión cámara digital, compuesta por fotografías de José Luis (1º, 2º, 4º de la primera fila), de Ángela (2º, 3º y 4º de la quinta fila), de Gabriel (3º, 4º y 5º de la primera columna), de Carmen (3º de la segunda columna), de Mónica (2º, 3º y 4º de la tercera columna), de José María (3º de la cuarta columna) y seis de elaboración propia.

#### 4.5. Retratos compartidos

La siguiente práctica fotográfica se realizó teniendo en cuenta el espacio social, ámbito que se configura al interactuar con otros participantes para construir conjuntamente sus retratos y que sobrepasa el espacio de control individual de la kinesfera. En esta sesión contamos con Marcelo Bilevich que preparó un estudio fotográfico para crear retratos. Aprovechamos su presencia para que explicara el tipo de iluminación y algunas de sus imágenes sobre retratos y aportara orientaciones sobre cómo establecer una vinculación mientras se fotografía con el sujeto que posa ante la cámara.

A los participantes les propusimos que pensarán por parejas en una pose que expresara sensaciones experimentadas en su viaje buscando los gestos que mejor las representaran y que al mismo tiempo les posicionara delante y detrás de la cámara. De este modo, se construye un retrato compartido entre el que posa y el que fotografía.

Resulta necesario al fotografiar aportar indicaciones para la pose para naturalizar los gestos y además para aprovechar esa referencia auditiva para dirigimos hacia la cámara. El participante que actuaba delante de la cámara utilizaba la voz como guía para situarse frente a la cámara. Posteriormente aquel que había posado se convertía también en fotógrafo, alternando así los roles de actor y de fotógrafo. Las imágenes resultantes se convertían en creaciones compartidas ya que ambos participaban de la idea y de la toma fotográfica.



Figura 6. Fotocomposición (Elaboración propia, 2013). Retratos de los participantes realizados entre ellos mismos: Ángela, Mónica, José Luis (arriba, 2012), y Gabriel, José María, Carmen (abajo, 2012).

#### 4.6. Una narración visual sobre el relato de un viaje

La última sesión pretendía que los participantes reflexionaran sobre las fotografías realizadas durante todo el taller y volver a posicionarles como espectadores de imágenes, pero esta vez con fotografías creadas por ellos mismos. Las imágenes más significativas fueron impresas y visionadas para ser comentadas por el grupo. Para que las personas ciegas pudiesen identificar cada imagen con el objeto fotográfico asignamos un formato y una textura diferentes a cada una de ellas. Realizamos una descripción de las imágenes para explicarles los cambios que el propio proceso fotográfico aportaba a la imagen final. Toda idea a la hora de ser materializada se adapta a encuentros y formas inesperadas que pueden modificar la idea inicial aportando otra significación a su resultado final.

Dewey (2008) afirma que precisamente el reconocimiento es también un acto de percepción detenida que nos dirige hacia otro propósito y que va más allá de la mera identificación. Para las personas ciegas, cada tamaño o textura les permitía reconocer con facilidad cada imagen aportándole un valor y significado. Aunque una fotografía es plana y puede resultar inaccesible a través del tacto, cada formato les permitía reconocer cada imagen al haber sido construida previamente por ellos mismos.

Les propusimos que utilizaran todas sus fotografías para crear una historia que las vinculara tratando de conectarlas entre ellas. Todas las imágenes tenían en común ese viaje del que en inicio construyeron su paisaje y del que en las sesiones posteriores fuimos rescatando objetos, recuerdos, memorias y sensaciones sobre esa experiencia vivida.

Para elaborar ese relato oral sobre su viaje necesitaban identificarlas previamente para organizarlas de acuerdo con lo que éstas representaban. En el proceso podíamos comprobar como el relato inventado servía para aportar un orden visual al conjunto y viceversa al ser las imágenes las que inspiraban ideas para ese relato.

Esta reorganización de las imágenes les obligaba a pensar en conexiones posibles entre sus fotografías a través de una historia que convertía la narración tanto en oral como visual. Cada uno de sus relatos hablaba de imágenes que no pueden ver, pero que sí habían construido y conocido a través de la experiencia creadora. Las conexiones entre imágenes surgían de modo espontáneo y sus palabras convertían fotografías que al inicio parecían aisladas, en un conjunto que cobraba sentido.

A continuación incluimos dos relatos diferentes tanto en la organización visual de las imágenes como en la estructura del relato como ejemplo de narrativas que compartieron en esta última sesión junto al resto de los participantes.



Relato de Mónica:

En el centro he puesto la cianotipia que me recuerda el paisaje con dos acantilados, debajo el mar y un puente que une los dos acantilados. En el costado izquierdo puse dos fotos de la piedra que traje y que al tocarla me lleva siempre a todos los paisajes áridos que he podido llegar a ver en un momento dado, como es éste que tengo en el centro con la cianotipia. En el lado derecho de la cianotipia hay una foto en la que estoy saludando, moviendo la gorra de Chema. La puse sobre uno de los acantilados porque me imagino yo en uno de los acantilados saludando a los que pudieran estar del otro lado, en el otro acantilado. Aquí arriba puse la cajita de música, porque para mí todo paisaje tiene música y debajo una foto mía como escuchando música. Arriba de la cianotipia puse tres fotos, una que puse arriba del todo que es el buda que al ser un paisaje que me da mucha paz y dos fotos mías, así muy relajada extendida en el banco de la plaza del otro día, como escuchando el silencio. Y debajo, puse mi autorretrato como la firma (comunicación personal, 26 de septiembre de 2012).



Figura 7. Fotoensayo (Elaboración propia, 2013). El viaje de Mónica, compuesta por una fotografía de la autora (izquierda) y la narración visual de Mónica.

Relato de José María:

Imaginaros un vidrio por el que cae el agua desde arriba. El montaje aparece desde arriba, yo estoy mirando a lo lejos y estoy viendo algo que me sorprende, que es muy bonito. Entonces ¡plof! Lo primero que veo son unas fotos de unas caracolas a la izquierda y a la derecha que te sorprenden y dices ¡uy! aquí tiene que haber algo bonito. La ciano-

tipia se sitúa en el centro que consiste en una vista del mar a lo lejos y entonces sigue el agua cayendo hacia abajo de la imagen hasta que se acaba. Y donde acaba aparecen unas fotografías despidiéndome y un poco descolocadas, como con alegría y despidiéndome de quien esté mirando (comunicación personal, 26 de septiembre de 2012).



Figura 8. Fotoensayo (Elaboración propia, 2013). El viaje de José María, compuesta por una fotografía de la autora (izquierda) y la narración visual de José María.

## 5. Conclusiones

Para la valoración de esta experiencia hemos utilizado como instrumentos de recogida de datos: la grabación audiovisual, la fotografía y una grabación del audio recogida en cada una de las sesiones. Se han realizado cuestionarios al inicio y al final del taller a cada uno de los participantes para conocer su valoración y comprender qué aspectos del taller han contribuido a despertar esa necesidad de imágenes. En los meses sucesivos desarrollamos entrevistas individuales a más largo plazo para recoger sus impresiones después de un tiempo y rescatar aquellos elementos más significativos de la experiencia. Aprovechamos este encuentro para brindarles otras lecturas sobre sus imágenes realizadas por personas ajenas al taller para que fuesen conscientes de lo que sus fotografías despertaban en aquellos que ven.

Aunque el taller fue planificado como la fase final de nuestra intervención comprobamos que la propia experiencia del taller y el contacto con los participantes nos abría nuevas vías para seguir investigando. Una de ellas fue la necesidad de encontrar interpretaciones sobre sus imágenes por parte de personas ajenas al taller y que no tuvieran una discapacidad visual. En este sentido, sentíamos la necesidad de que sus fotografías fuesen compartidas y recoger otros significados sobre lo que aquellas narraciones visuales sugerían a otras personas.

Despertar el interés por lo visual y concienciar a personas ciegas sobre sus capacidades para crear imágenes eran nuestros principales retos. Comprobamos que la mayor dificultad es, sin lugar a dudas, superar el concepto de fotografía basado en captar imágenes desde lo que vemos. Advertimos que la actitud y motivación hacia lo visual ha ido aumentando a medida que transcurrían las sesiones siendo cada vez más conscientes de que la capacidad de imaginar es en realidad la que posibilita crear. Si bien es cierto que para la mayor parte de los participantes con ceguera la memoria visual es la que les posibilita pensar en imágenes e inventar otras nuevas, no ocurre lo mismo en el caso de Gabriel. La ausencia de representaciones mentales en términos visuales supone una dificultad para saber cómo plasmar ciertos conceptos visuales. En este sentido, hemos podido comprobar como esta ausencia repercute en la representación de algunos elementos visuales y que también ha influido notablemente en la gestualidad a la hora de posar y de expresarse. Las indicaciones y ciertas explicaciones que les aportábamos eran insuficientes para comprender las imágenes que debía representar. El caso contrario, sucede con Ángela que era la única de los participantes que tenía una visión suficiente para desenvolverse y en algunos de las prácticas más específicas para personas ciegas, ella se posicionaba como colaboradora más que como partícipe.

La creación de fotografías les ha aportado seguridad en ellos mismos al ser conscientes de su capacidad para manejar una herramienta concebida desde lo visual. Algunas organizaciones que trabajan la fotografía con personas ciegas, como es el caso de la Fundación Ojos que Sienten aprovechan precisamente la fotografía para trabajar la autoestima y fortalecer otras capacidades. Somos conscientes de que este tipo de actitudes se han ido desarrollando paralelamente y en distinto grado según la implicación de cada participante. La dedicación y el tiempo es un factor que influye en la transformación de este tipo de actitudes, pero en la medida en la que desarrollemos propuestas con carácter más extensivo en el tiempo los resultados serían mucho más satisfactorios.

En relación al planteamiento didáctico realizado destacamos la relación de los espacios de dominio con las técnicas fotográficas utilizadas que van de lo analógico a lo digital. La cianotipia como primera fotografía sin cámara les ha ayudado a establecer una relación táctil con la imagen fotográfica. Lo imaginado se convertía en representación de ese espacio de dominio de la kinesfera que abarca los movimientos de sus brazos. La cámara digital fue la protagonista de las siguientes prácticas comenzando por la toma de fotografías vinculadas también en ese espacio de control. A medida que avanzábamos la cámara iba tomando distancia del cuerpo, ya no se trataba de una fotografía de contacto, creada por una huella, sino una representación que mantenía cierta distancia del referente visual y requería de otros sentidos. Estas prácticas además de ampliar el tipo

de espacio trataba de que las imágenes fuesen creadas de forma individual y colaborativa con otros participantes. El hecho de compartir formas diversas de creación guarda también relación con lo que Gratacós (2006) denomina espacio social.

Destacamos especialmente la última sesión en la que cada participante construyó y compartió una narración que conectara todas sus imágenes dando sentido al conjunto de ese viaje. Este hecho nos desvelaba que las personas ciegas pueden poner en marcha su imaginario estableciendo relaciones mentalmente aún siendo invidentes. La interacción con otros fue clave para hacer realmente visibles las imágenes.

En este esquema (figura 8) recogemos una relación entre las cuatro propuestas fotográficas y los ámbitos del espacio en los que se sitúan. Podemos observar que existe una relación temática de cada una de las fotografías y de cómo finalmente la narración visual conecta las fotografías que aparentemente carecían de esa vinculación.

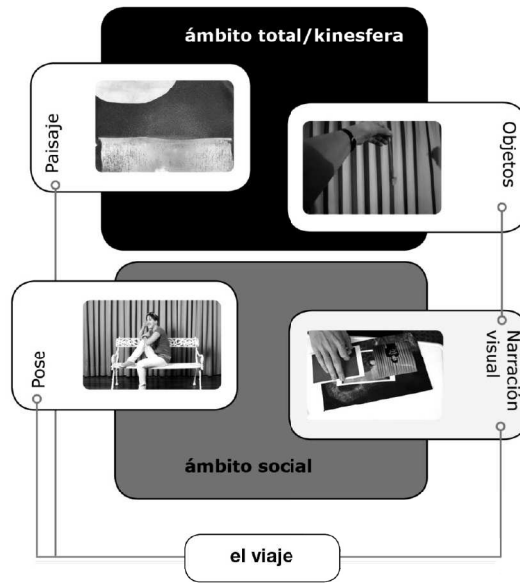


Figura 8. (Elaboración propia, 2013). Relación de las prácticas fotográficas con los ámbitos del espacio trabajados, compuesto por fotografías de: José María (arriba izquierda), Mónica (arriba derecha), Carmen (abajo izquierda) y autora (abajo derecha).

## 5. Referencias bibliográficas

- Collier, J. (1967). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart & Wiston.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós. (Original publicado en 1980).
- Dugdale, J. (s. f.). *John Dugdale School of 19th C. Photography and Aesthetics*. Recuperado de <http://johndugdaleschool.com>
- Eisner, E. W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.
- Gallardo, J. A. (2013) Procesos fotográficos artesanales y libro de artista. *Tercio Creciente*. 4, 3-38.
- Gratacós, R. (2006). *Arte y ciegos: tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Octaedro.
- Kennedy, J. M. (1993). *Drawing & the blind. Pictures to touch*. Nueva York: Yale University Press.
- Lemagny, J. C. (1999). Cómo hacerse “vidente”. *Fractal*, 15, (IV), 145-154.
- López D. (2004). *Aspectos evolutivos y educativos de la deficiencia visual*. La Coruña: Netbiblo.
- Lowenfeld, B. (1981). *Berthold Lowenfeld on Blindness and Blind People. Selected papers*. Nueva York: American Foundation for the Blind.
- Mayer, B. (2005). Evgen Bavcar: El espejo de los sueños. *Dulce Equis Negra*, 1, 104-135.
- Mayer, B. (1999). Evgen Bavcar: El deseo de imagen. *Luna Córnea*, 17, 34-95.
- Moreno, C. (2007). Jugar con las imágenes. Hernández Belver, M., Ullán, A. M. (Eds.). *La creatividad a través del juego*. Salamanca: Amarú.
- ONCE (2013). *Datos estadísticos anuales de afiliados a la ONCE. Afiliados 2013*. Recuperado de <http://www.once.es/new/afiliacion/datos-estadisticos>
- Peña, N. (2014). La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual. *TercioCreciente*, 5, 27- 36.
- Peña, N. (2014). La diversidad en la enseñanza universitaria. Un reto por la creación visual desde la invidencia. *Tendencias Pedagógicas*, 23, (I), 171-190.
- Seeing with Photography Collective. (2002). *Shooting blind. Photographs by the visually impaired*. Nueva York: Aperture.