

## Capítulo II

### Reconsiderando los medios visuales

---

“La ceguera no es una tragedia. Es, en todo caso un desplazamiento en el registro o la percepción del mundo”<sup>1</sup>

Con anterioridad se mostró que la respuesta al problema Molyneux es negativa. El ciego de nacimiento a quien se le da la vista, no logra comprender los datos visuales inmediatamente y más que facilitarle la vida, se la dificulta. El mundo perceptivo de un ciego difiere del mundo perceptivo de un vidente. Por lo tanto no es válido juzgar ambos estados –ceguera y visión– bajo los mismos lineamientos. Las reacciones y desarrollo de los pacientes nos ha permitido adentrarnos en cómo se construye la visión. Al analizar estos casos se puede observar que en la tarea de dar sentido a la visión intervienen necesariamente los otros sentidos, la percepción es, pues, multimodal. En este capítulo se desarrolla como los medios visuales se sustentan en otros sentidos. De esta manera el ciego encuentra un espacio no visual, sino táctil, auditivo, cognoscitivo, a través del cual adentrarse en dichos medios. No es que el ciego vea sinestésicamente, sino que logra intervenir en las posibilidades no-visuales del medio. Finalmente se analiza el aparato fotográfico, dilucidándose así las posibilidades no-visuales de la cámara.

¿Será que el acto fotográfico, de la misma manera que la pintura o el dibujo, es necesariamente visual o, por el contrario, sólo nos hemos acostumbrado a pensar que lo es? ¿Qué es la fotografía? ¿Es sólo una imagen capturada por la cámara? Si la respuesta fuera

---

<sup>1</sup> Jorge Fernández Granados, “La niebla”, *Luna Córnea*, no. 17, México, enero-abril 1999, p. 20.

afirmativa, entonces bastaría para responder a la pregunta de cómo los ciegos toman fotografías: porque la cámara se lo permite. Sin embargo, a pesar de que la cámara juega un papel esencial, ya que sin ella no hay fotografía, no es ella sola la que interviene en el proceso fotográfico del ciego.

Los ejemplos detallados en este capítulo muestran que un ciego es capaz de realizar operaciones consideradas en esencia visuales porque quizá, como plantea Mitchell, no lo son. Es decir, el supuesto medio visual es accesible a otros sentidos porque no se sostiene puramente en la vista: ¿se puede dibujar, tomar una fotografía o pintar sin recurrir de alguna manera al tacto? La falta de la imagen visual no aniquila la posibilidad de una imagen táctil a través de la cual, y con sustento en la memoria y la imaginación, se puedan construir nuevos espacios de expresión. Por medio del sentido del tacto al ciego se le posibilita abstraer matemáticamente, reconocer dibujos en relieve y, quizá, hasta acceder a una idea de perspectiva táctil. La fotografía realizada por ciegos parece ser un paso lógico y subsiguiente para querer expresarse de maneras que antes eran impensables. Y aunque para Mitchell la arquitectura sea el único “medio visual” directamente accesible a los ciegos, creo que el interés de ellos en el dibujo, la pintura y la fotografía demuestra que efectivamente hay que replantearse el concepto de “medios visuales”.

¿Cómo es posible que desde la ceguera se pueda crear un medio visual, a menos que el medio no sea en su totalidad visual? Si no, ¿cómo explicar que a través de nuevos programas y métodos de enseñanza, los niños invidentes aprenden historia del arte —enfocándose sobre todo a las artes plásticas—? Apoyándose en dibujos en relieve,

narraciones detalladas y composiciones sonoras, los niños ciegos descubren pinturas, esculturas y obras arquitectónicas como el Partenón.<sup>2</sup>

## II.1 Mitchell: Los medios mixtos.

---

El concepto de percepción multi o amodal, es ampliada por el ya mencionado, W.J.T. Mitchell en su artículo “No existen los medios visuales”. Mitchell critica que se reduzcan a “medios visuales” medios que se apoyan en otros sentidos y el lenguaje –como el cine que utiliza el sonido y el diálogo. Para el autor, los medios visuales son y deberían llamarse “medios mixtos”. Ni siquiera la pintura es puramente visual, ya que se encuentra mediada, en su interpretación, por el lenguaje y, en su creación, por el tacto. Quien no esté familiarizado, por ejemplo, con la teoría de Clement Greenberg no ve más que pintura chorreada en un cuadro de Jackson Pollock. Mientras que alguien familiarizado con la teoría de la “pintura pura” (la pintura no debe representar nada más que a sí misma) podrá contemplar, en el mismo cuadro de Pollock, un ideal estético. La teoría y la historia detrás de la pintura alteran la percepción de la misma. No hay pintura que no esté intermediada por el lenguaje (teoría), aunque propiamente no esté *en* ella. Y aunque existiera un espectador sin lenguaje, al mirar la pintura, asegura Mitchell, se daría cuenta que está hecha a mano.<sup>3</sup> En otras palabras, en la pintura se imprime la evidencia del tacto. Ver es tocar. Es repasar los trazos del artista. No hay fotografía que escape al propio discurso del

---

<sup>2</sup> Veáanse Ilustraciones I.1 y I.2.

<sup>3</sup> Cfr., Mitchell, *op. cit.*, p. 19.

espectador. En toda fotografía “se lee” un mensaje, que puede ser o no ser intencional. Joel Zinder, dice Mitchell, llamó a la fotografía un “captar lo invisible”.<sup>4</sup> Lo invisible refiere a lo corriente y lo cotidiano. Es el comportamiento de la materia que pasa desapercibido en la cotidianeidad. La fotografía entonces nos devuelve el mundo en imágenes y muestra aquello que perdemos de vista en un mundo inabarcable.

Mitchell enfatiza en su artículo que, si bien todos los medios son mixtos, se diferencian por la manera en la que están mezclados. Él considera necesaria una taxonomía más precisa para analizar los medios. Hay que ir más allá de la experiencia visual. Según Mitchell, un análisis más completo habrá de tomar en cuenta dos tríadas: la tríada de los sentidos (tacto, oído, vista) estipulada por Hegel y la tríada sobre las funciones del signo (icono, índice, símbolo) introducida por Peirce. Hay que implantar elementos que estén fuera de la visión porque, como afirma Mitchell, no hay un ojo puro. Es decir, no existe un ojo que no esté mediado por el lenguaje u otros sentidos, de ahí que no existan los medios visuales puros.

El autor hace un recuento histórico y expone que, “[...] la teoría de la óptica antigua trató la visión como un proceso totalmente táctil y material, un flujo del “fuego visual” y de un fantasma “*eidola*”, que fluía de un lado a otro entre el ojo y el objeto”.<sup>5</sup> Mitchell agrega en su análisis que René Descartes entendía la visión como un proceso táctil y material. La vista era para el filósofo “sólo una forma más refinada, sutil y prolongada del tacto”.<sup>6</sup> Para George Berkeley involucraba un lenguaje visual que requería de impresiones visuales para formular un campo de visión coherente. De ahí que para Berkeley no había percepción visual pura. Así, Mitchell concluye que los estudios de la cultura visual son: “[...] el campo

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>5</sup> *Cfr.*, Mitchell, *op.cit.*, p. 23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo”.<sup>7</sup> La visión es aprendida, no es natural, insiste Mitchell en “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”:

[L]a visión es (como así decimos) una construcción cultural, que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada — en modo alguno todavía por determinar — con la historia de las artes.<sup>8</sup>

Si, como argumenta Sacks, la visión es aprendida y requiere de la experiencia, no es irrazonable considerar que en la cultura influirá en nuestro mirar. La manera de experimentar puede ser influida por la sociedad. Al tomar en cuenta los resultados de las operaciones que investigaron las respuestas al dilema de Molyneux, queda claro que, efectivamente, la vista es aprendida multimodalmente. En su aprendizaje entran en juego convenciones, símbolos y signos cuyo código es necesario aprender para lograr comprenderla. Es por ello que tanto los ciegos recién operados como los niños no lograron *ver* las ilusiones ópticas. Es factible que socialmente se dé por sentado que la vista *es*, así nada más. Que todos vemos lo mismo o aprendemos a mirar el mundo y construirlo visualmente del mismo modo. No obstante, esa es una falacia. La vista es un proceso de los sentidos, todos; de las estructuras neuronales y, debe tenerse presente, es también un proceso social: aprendemos a saber qué y cómo *ver*. Los “medios visuales” son asimismo una extensión de este proceso. Se está, hasta cierto punto, condicionado a juzgar que dichos medios son puramente visuales. De ahí el inicial rechazo al ciego pintor o dibujante y más aún al ciego fotógrafo. Ahora bien, quienes argumentan en contra de los fotógrafos ciegos

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>8</sup> W.J.T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, trad., Pedro A. Cruz Sánchez, *Espacios Visuales*, Madrid: Cendeac, no. 1, diciembre 2003, s.p.

se encuentran ante un primer dilema. Primeramente, el ciego es capaz de una percepción sumamente sofisticada del mundo. *Ver* no significa tener una idea “clara” del mundo, sino sólo la posibilidad de construir, para sí mismo, otra manera del mundo. La visión no es un regalo del que se pueda disponer automáticamente, sino lo contrario: un esfuerzo constante colmado de conflictos: No todo ciego desea renunciar a su ceguera. La fotografía realizada por ciegos no es necesariamente una desesperada consecuencia del “querer ver”. En el medio, como se muestra más adelante, se encuentran las posibilidades que permiten su manipulación desde la ceguera. Los ciegos son capaces de reflexionar sobre la visión y desde su ceguera encontrar métodos que les permitan desmitificar su estigma social de “ciegos”.<sup>9</sup>

## II.2 Intuiciones visuales

---

Inspirado en principio por el problema Molyneux, Denis Diderot escribe en 1749 *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. En esta carta, dirigida a una señora cuyo nombre desconocemos, Diderot relata la conversación que sostuvo con el ciego de nacimiento de Puiseaux. Al filósofo francés le impresiona que el ciego hable de los espejos. Los espejos constituyen, como la fotografía, un aspecto “puramente visual”, sin embargo al ciego de Puiseaux le es posible imaginar y describir un espejo. El tacto le permite imaginar

---

<sup>9</sup> Aclaro que no todos los ciegos se acercan a campos “prohibidos” para ellos con la intención de romper prejuicios. Sin embargo, al adentrarse en tales campos, rompen sus supuestas limitantes.

y el lenguaje describir. El espejo es para él: “una máquina [...] que pone las cosas en relieve, lejos de sí mismas, si están convenientemente colocadas en relación con ella. Es como mi mano, a la que no tengo que colocar junto a un objeto para sentirla”.<sup>10</sup> El ciego de Puiseaux no concibe que la representación pueda escapar al tacto. Los ojos son para él un órgano en el que el aire actúa como un bastón sobre su mano.<sup>11</sup>

Al preguntarle a este ciego si le gustaría *ver*, él responde que preferiría que se le perfeccionara su sentido del tacto. Le gustaría tener brazos más largos con los cuales conocer la luna, cuya superficie considera podría describir mejor con sus manos que los científicos con sus telescopios. Contrario al pensamiento de la época, la vista no es para el ciego un sentido añorado o necesario en su vida. El tacto le permitía acceder a un conocimiento que en otros estaba limitado a la visión. Diderot se asombra de que el ciego calcule:

[...] la proximidad del fuego por los grados de calor, la plenitud de las vasijas por el ruido que hacen al caer los líquidos que trasiegan; y la cercanía del cuerpo por la acción del aire sobre sus rostros. Es tan sensible [...] que puede distinguir una calle de un callejón sin salida.<sup>12</sup>

Esto anima al filósofo a concluir que el ciego de nacimiento construye su idea de figura con base en el tacto. Los dedos se deslizan por un hilo en tensión, y esto le da al ciego la idea de línea recta; así como un hilo flojo proporciona la idea de curva. Luego, mediante repetidas experiencias se pueden combinar las memorias de las sensaciones para formar figuras, *todo refiere a la punta de sus dedos*. De ello que para Diderot “[...] la

---

<sup>10</sup> Diderot, *op.cit.*, p. 12.

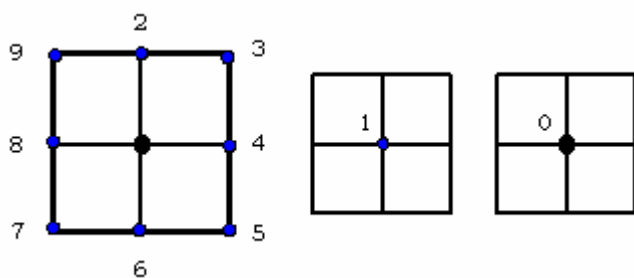
<sup>11</sup> El aire no sólo transporta los sonidos, sino también vibraciones. Por ejemplo, se puede calcular la altura de una persona al sentir de donde proviene el aire cuando habla.

<sup>12</sup> Diderot, *op.cit.*, p. 17.

imaginación de un ciego no es más que su facultad de recordar y combinar sensaciones de puntos palpables [...]”.<sup>13</sup>

Para el filósofo la imaginación consiste en recordar y combinar las sensaciones, que en los ciegos son palpables y en los videntes visuales. Debido a que para Diderot, interpretar desde el tacto requiere de mayor abstracción, postula su teoría de que el ciego percibe las cosas de manera mucho más abstracta y que, en asuntos especulativos, tiende menos al error. Esto es porque para el filósofo la abstracción consiste en separar las cualidades sensibles de los cuerpos a través de la razón. Entre más simplificado sea el objeto, con mayor facilidad se obtiene un resultado verdadero. De ahí su fascinación con el matemático ciego Saunderson, quien había ingeniado un sistema palpable con el cual realizar cálculos algebraicos.

Este sistema consistía en trazar un cuadrado dividido en cuatro partes iguales, formando así nueve vértices. Saunderson utilizaba dos tipos de alfileres: uno de cabeza



delgada y el otro de cabeza gruesa, del mismo grosor y longitud. Para representar el uno colocaba solamente un alfiler de cabeza delgada en el centro. Para formar

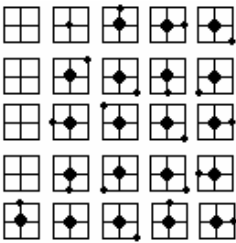
los números del dos al nueve, posicionaba un alfiler grueso en el centro del cuadrado y situaba un alfiler de cabeza delgada en el vértice correspondiente al número que deseaba representar –como mostrado en el dibujo. Para representar el cero, colocaba sólo el alfiler de cabeza gruesa en el centro, sin ningún otro alfiler alrededor.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 24.

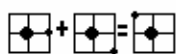


Para realizar las sumas, posicionaba los números que deseaba sumar en hileras de izquierda a derecha, por ejemplo:

1	2	4	5	
3	5	6	7	
8	9	5	4	
6	7	5	8	
20	5	2	4	

Sumaba, como lo hace un vidente, de derecha a izquierda y en ese orden colocaba las cifras resultantes (unidades, decenas, centenas, etc.). El matemático ciego realizaba con el tacto las operaciones que acostumbramos realizar con la vista. Con esta misma tabla Saunderson podía calcular la base y la altura de distintas figuras geométricas. Como ejemplificado en su caso, el factor necesario para las matemáticas no es la vista, sino la razón. Las únicas dificultades a las que se enfrentaba Saunderson eran los casos en los que debía enumerar gran cantidad de ángulos. Esto lo obligaba a recurrir a las letras del alfabeto, aunque nunca explica a Diderot cómo las emplea. Al igual que cualquier matemático ágil, Saunderson podía realizar cálculos velozmente con sus dedos y reconocer un error cuando lo cometía. Lograba interrumpir sus sumas para corregirlas sin olvidar sus resultados. Los videntes normalmente guardan en su memoria la representación visual de los números. Se aprende a ver que  $4 + 5 = 9$ . Saunderson entiende las matemáticas a través del tacto, siente que:



Diderot concluye, con base en estos argumentos, que un ciego de nacimiento podría distinguir, al recuperar la vista, un cuadrado de una esfera. Con la ayuda de la información proporcionada por otros sentidos, la razón podría deducir las diferencias entre esfera y cubo y así nombrarlos correctamente solamente por la vista. No obstante, la razón no puede crear aquello que desconoce. Retomando a Locke, las ideas complejas se crean sumando ideas simples. Es decir, un gigante con cuernos y cola de caballo no ha sido visto en el mundo terrenal, pero podemos imaginarlo porque tenemos la idea de hombre y la idea de altura que forman un gigante. Obtenemos la idea de cuernos y cola por los animales que la poseen. De esta manera formamos ideas complejas sumando ideas simples pero sólo si hemos tenido la experiencia de ellas por alguno de nuestros sentidos. En el capítulo anterior quedó claro que el ciego que adquiere la vista no logra reconocer, por ella sola, el espacio, la perspectiva o la forma de los objetos. Quizá Diderot no estuviese tan equivocado al pensar que el ciego distinguiría un cuadrado de una esfera. Si consideramos el caso de Saunderson, como el del ciego de Puiseaux, la percepción en la ceguera, si bien no construye una sensación “visual”, permite acceder a una idea de la visión y los objetos “visuales”. Podría decirse que Saunderson sabía cómo se siente un “cuatro”, sabía cómo se siente su representación táctil, mas no podía conocer o imaginar, ni parecía interesarle, su representación visual. De lo contrario, se hubiera negado a las matemáticas. La sensación táctil no crea la representación visual. Para quienes estamos acostumbrados a *ver* las matemáticas o la geometría, es complejo comprender cómo un ciego podría realizarlas. Normalmente, los videntes escribimos los números que tenemos que sumar, pocos pueden dar con el resultado de una operación compleja sin *ver* los números y ordenarlos en hileras: ¿Cuánto es tres mil cuatrocientos setenta y ocho, más nueve mil ochocientos veintitrés, más cincuenta y seis mil setecientos treinta y cuatro, menos setecientos ochenta y uno? El vidente quizá busca

papel y lápiz, Saunderson su tabla y alfileres. El matemático ciego no necesitaría ver los números, como nosotros, sólo representarlos táctilmente. La “razón” le posibilitaría realizar operaciones matemáticas con la ayuda de la representación táctil, pero tales operaciones no recrean visualmente las matemáticas. Nosotros nos apoyamos en nuestra visión para entender muchos aspectos del mundo. Mas no por ello nada es comprensible sin visión. Las matemáticas son una abstracción en la que los videntes pensamos apoyados, preferentemente, en la vista. Mas esta abstracción, como muchas otras, puede representarse por medio de otros sentidos. La abstracción no es exclusiva de la vista.

Este relato proporciona una idea de cuán sensible es el tacto del ciego y cómo a partir de él, puede abstraer, quizá como dice Diderot, mejor que un vidente. Los elementos que interactúan: una piel sensible (cuando se trata del sentido del tacto, no hay que limitarse a pensar en las manos, sino tomar en cuenta toda la piel), un oído refinado y una imaginación sofisticada, expanden las posibilidades del invidente más allá de lo que se pudiese sospechar. Como se aclara en el caso de Virgil, el paciente de Sacks, cuando lo llevaron al zoológico.<sup>14</sup> Ahí fue capaz de distinguir algunos animales por asociación (reconoció el canguro porque saltaba) pero no lograba describirlos, a menos que se le permitiera tocarlos. Al ver un gorila, Virgil pensó que se trataba de un hombre de gran tamaño. Mas, luego de examinar con sus manos una escultura –a tamaño real– de un gorila, al volver a abrir los ojos logró *ver* y describir al animal, sin mayor problema.<sup>15</sup> Cuando Virgil no concentraba toda su atención en *ver*, lograba escuchar, por ejemplo, a los leones y

---

<sup>14</sup> *Cfr.*, Sacks, *op.cit.*, p. 173.

<sup>15</sup> Lo mismo le sucedió a S.B. quien sólo pudo *ver* un torno mostrado en una vitrina después de tocarlo. Así poco a poco se produce una relación entre la vista y el tacto: la experiencia de uno, da sentido al otro. Virgil usaba reproducciones en miniatura de objetos, como carros y casas, para al sentirlos, intentar reconocerlos en la calle. El tacto le proporcionaba una idea lo suficientemente sofisticada como para dar sentido a la vista. Retomando a Gallagher y Mitchell, la intermodalidad de los sentidos hacía posible el tránsito entre las experiencias.

por su rugido deducir que los estaban alimentando. Esto ni la novia de Virgil, ni el neurólogo lograron escuchar o discernir. A lo que Sacks comenta:

Dicha agudeza e intensificación de la sensibilidad auditiva se dan en muchos ciegos de nacimiento o que quedaron ciegos en época muy temprana de su vida; parece algo ligado al constante concentrar la atención, el afecto y las facultades cognitivas en estas esferas, y, con ello, suele darse un hiperdesarrollo de los sistemas auditivos-cognitivos del cerebro.<sup>16</sup>

En *Adiciones a la carta de los ciegos para uso de los que ven*, Diderot investiga las historias de ciegos que estimulan su curiosidad. Le informan sobre un ciego capaz de reconocer los colores de las telas, un aparejador que manejaba su taller *como si tuviera ojos*, otro que podía hacer magníficos arreglos florales, y así sucesivamente. Relata el caso de un herrero cuyas cataratas le fueron removidas después de veinticinco años. El herrero recuperó la visión pero prefirió el tacto. Cerraba los ojos para caminar por las calles, manejar su taller y realizar cualquier otra actividad. Su cirujano, muy famoso en la época, tenía que maltratarlo para que usara la vista. Irónico, Diderot concluye:

“¡Qué diferencia entre la ceguera momentánea y la ceguera habitual!”<sup>17</sup>.

### II.3 El aire en la pintura y el tacto en el dibujo

---

A primera vista parecería imposible que los ciegos puedan dibujar. Mas el dibujo no depende solamente de la visión: depende también del tacto. No hay que pasar por alto que el dibujo es un acto de repetición: se pueden imitar las formas palpadas. Más que negarle al

---

<sup>16</sup> Sacks, *op.cit.*, p. 173.

<sup>17</sup> Diderot, *op. cit.*, p. 69.

ciego la posibilidad de acercarse a los medios visuales, hay que cuestionarse, como ya se ha aludido, qué es lo que llamamos medios visuales. Las actividades visuales no se crean exclusivamente con la vista. En ellas intervienen el tacto (dibujo, pintura, fotografía), el oído (cine) y el lenguaje. De ahí que al ciego le sea posible construir imágenes. Las percepciones no son idénticas entre sí, de la misma manera en que los idiomas no son iguales entre sí. Son distintas formas de nombrar la misma cosa y, en algunos casos, resaltar diversos aspectos del entorno. Y más aún, así como los videntes consideran que el tacto es el método predominante de conocimiento para el ciego, así la mayoría de los ciegos considera que la vista es el método predominante de conocimiento para videntes. ¿Debe entonces parecernos tan absurdo que el ciego busque comunicación visual con el vidente? ¿Por qué no es absurdo que el sordo quiera usar su voz?

Son tales sus posibilidades de percepción que el ciego puede intuir aspectos considerados en esencia visuales –quizá porque su esencia no es visual. Un ejemplo más claro son las intuiciones tanto de Saunderson, como de la señorita Mélanie de Salignac sobre qué es la pintura. Diderot narra que “veían con su piel”.<sup>18</sup> La pintura de los ciegos es aquella en la que la propia piel sirve de lienzo. Saunderson afirmaba que podía reconocer diversos objetos o los rostros de sus conocidos cuando eran trazados sobre su mano. La señorita de Salignac también aseguraba reconocer trazos táctiles y llamaba a su mano un *espejo sensible*. Esto apunta a que, como escrito por Diderot, “[...] la suma de las sensaciones que sugiere una boca sobre la mano de un ciego es la misma que la suma de las sensaciones sucesivas alteradas por el lapicero del dibujante que la representa”.<sup>19</sup> Mas la señorita admite que debe existir una gran diferencia entre la sensibilidad de su piel como

---

<sup>18</sup> Cfr., Diderot, *op.cit.*, p. 77.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 41.

lienzo y la sensibilidad de la vista ante un cuadro. La diferencia se encuentra en la cantidad de detalles que se pueden percibir. Para el ciego un dibujo táctil que posea demasiados detalles es confuso e irreconocible; mientras que el mismo dibujo visualmente le resulta comprensible al vidente. Ejemplo de ello es la representación en relieve creada por la *Art Education for the Blind* de “La creación de Adán” de Miguel Angel.<sup>20</sup> En la pintura original se aprecia una gran cantidad de detalles en los cuerpos y rostros representados, por el contrario, en su representación táctil se marcan sólo los contornos y un cambio en la textura para diferenciar cuerpo humano y fondo.

Cada ser humano interpreta el mundo de acuerdo a sus posibilidades y, consecuentemente, limitaciones perceptivas, de modo que es imposible lograr una percepción absoluta. Se interpreta con base en la información que se obtiene del entorno. En el caso del ciego, el aire parece indispensable para comprender y conceptuar el mundo. Pongo el caso, nuevamente, de la señorita de Salignac, quien asume que el ojo es un lienzo sumamente sensible y funciona gracias al efecto del aire que lo golpea. El aire –considérese en este sentido también el sonido como aire– es para el tacto lo que la luz a los ojos porque provee gran cantidad de información sobre el entorno. No se hablaría de la luz de la razón, sino quizá del aire de la razón. El filósofo griego Anaxímenes escribía que: “Así como nuestra alma, que es aire, nos mantiene unidos, de la misma manera el hálito y el aire envuelve todo el cosmos”.<sup>21</sup> La señorita de Salignac deduce que:

[...] el aire golpea al objeto, de ese objeto el aire es reflejado hacia el ojo que recibe una infinidad de impresiones diversas según la naturaleza, la forma y el color del objeto y tal vez las cualidades del aire que me son desconocidas y que vos no conocéis mejor que yo, y esa variedad de sensaciones es la que os lo pinta.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Véase ilustración I. 1.

<sup>21</sup> Yarza, Iñaki, *Historia de la filosofía antigua*: Pamplona: Universidad de Navarra, 1983 p. 23.

<sup>22</sup> D. Diderot, *op. cit.*, p. 77.

La importancia del aire como elemento primordial para la visión se enfatiza aún más cuando ella misma describe un espejo:

Si todos los cuerpos no son espejos es por algún defecto de su textura que apaga el reflejo del aire. Me aferro a esa idea sobre todo porque el oro, la plata, el hierro, el cobre pulido, son adecuados para reflejar el aire, mientras que el agua turbia y el cristal rayado pierden esa propiedad. Es la variedad de la sensación y, por consiguiente de la propiedad de reflejar el aire en las materias que utilizáis, lo que distingue la escritura del dibujo, el dibujo de la estampa y la estampa del cuadro.<sup>23</sup>

Aunque es claro que la señorita de Salignac no contaba con conocimientos sobre óptica como Saunderson<sup>24</sup>, ambos intuyen la posibilidad de interpretar dibujos a través del tacto y, en su defecto, del aire. Al utilizar su piel como lienzo, ellos sentían los contornos que se trazaban y se formaban una idea de lo representado. En ambos casos los dibujos no son hechos por ellos, sino por otro que se asume es vidente. Sorprende que pasaran aproximadamente dos siglos para que se creyera que los invidentes podían dibujar. El asombro que puede causar la posibilidad que un ciego dibuje queda bien expresado por John M. Kennedy:

Before I began working with the blind, I had always thought of pictures as copies of the visible world. After all, we do not draw sounds, tastes or smells; we draw what we see. Thus, I had assumed that blind people would have little interest or talent in creating images.<sup>25</sup>

¿Cómo se dibuja? Se necesita tener una superficie sobre la cual realizar los trazos; luego un utensilio con el cual hacerlos. Por último, ha de conocerse el objeto que se desea

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>24</sup> De ello que infiera que el aire y no la luz se refleja en el ojo.

<sup>25</sup> John M. Kennedy, "How the Blind Draw", *Scientific American*, enero, 1997, p. 76.

dibujar. Si quiero dibujar una lámpara, debo estar familiarizado con su forma. Hasta el momento no hay ningún conflicto con la posibilidad que un niño ciego dibuje. Los niños habitualmente aprenden a dibujar por imitación, tratan de copiar las imágenes que ven. Los niños ciegos copian los contornos que sienten. Saunderson sustituye un sentido por otro para realizar y representar complicadas operaciones matemáticas que -se especulaba- sólo podían pensarse usando la vista. Así, el niño sustituye la vista por el tacto. Aprende a dibujar sintiendo el relieve de los trazos y conociendo su objeto, sin que por ello tenga una imagen visual. Crear la imagen no implica para un ciego verla o imaginarla de la misma manera que un vidente, aunque pueda conceptualizarla.

A Virgil, el paciente ciego operado de cataratas que mencionamos en el capítulo I, poco después de la segunda operación, la del ojo izquierdo, se le pidió que dibujara un martillo. Aún habiendo adquirido el sentido de la vista, guiaba el movimiento del lápiz con la mano que tenía libre. Posteriormente dibujó un coche, un avión y una casa. Los dibujos eran incompletos, y según Sacks, parecidos a los de un niño.<sup>26</sup> Uso el ejemplo de Virgil para corroborar que la visión no implica que se facilite la creación de un medio visual. Virgil dibujaba con base en sus sensaciones táctiles. Trataba de imitar con el lápiz los movimientos de sus manos al recorrer el objeto. Coordinar visión y tacto era en principio muy confuso.

El interés de John M. Kennedy por los dibujos de los ciegos comienza en 1974 cuando conoce a Betty, una mujer ciega que asegura que su mayor placer es dibujar los rostros de sus familiares.<sup>27</sup> El autor trata de responderse a sí mismo si los ciegos pueden realizar ilustraciones parecidas a las de los videntes e interpretar los símbolos que

---

<sup>26</sup> Cfr., Sacks, *op.cit.*, p. 171.

<sup>27</sup> Cfr., Kennedy, *op.cit.*, p. 76.



comúnmente usan.<sup>28</sup> Realiza experimentos, no sólo con ciegos de nacimiento, sino también con aquellos que perdieron su vista en distintas edades o tienen escasa visión. Para la elaboración de los dibujos se les provee a los ciegos con un kit de dibujo elaborado por la *Organización Suiza para los Ciegos*. El kit consiste en una tabla cubierta por un hule al que encima se le coloca una delgada hoja de plástico. Los trazos se realizan con cualquier pluma de punto redondo y quedan marcados en relieve para que el ciego pueda sentirlos.

Tras veinte años de experimentación, Kennedy aprende que ciegos y videntes utilizan métodos parecidos para trazar y esbozar su entorno. Entre ellos: líneas para representar las orillas de las superficies y una reducción en el tamaño de las formas y líneas convergentes para mostrar profundidad.<sup>29</sup> Los ciegos no sólo dibujaban los objetos, sino que reconocían los objetos dibujados, que se les presentaban, en relieve. En un experimento se les mostraron cuatro rostros hechos en relieve con un alambre envuelto en plástico. Se les pidió señalar qué rostro tenía el cabello rizado, cuál una nariz prominente, cuál un mentón deforme y, por último, cuál sonreía. Todos los participantes, con excepción de uno de ellos quien dijo no poder identificar ninguno, respondieron correctamente. Distintos experimentos se realizaron para analizar su comprensión de perspectiva, profundidad y el simbolismo en los dibujos que realizaban.<sup>30</sup> Aunque en apariencia estos experimentos

---

<sup>28</sup> Las investigaciones sobre los dibujos de ciegos y sus posibilidades de creación visual a través de la percepción háptica es un continuo tema de debate. Lamentablemente, existen menos estudios sobre el tacto que sobre la visión o el oído. Revesz fue el primero en 1931 en introducir el término de percepción háptica, que proviene del griego “tocar”. El psicólogo Gibson junto con Heller y Schiff la describieron como un sistema sensorial-motor involucrado en la recopilación de información a través del cuerpo, tomando en cuenta que la piel tiene sensores sensibles a la presión, la temperatura, el dolor y la vibración. Según sus investigaciones hay dos tipos de tacto: uno activo y uno pasivo. El activo modifica las formas de los objetos, el pasivo sólo toca. En años recientes los estudios sobre percepción háptica se aplican sobre todo a creación de las computadoras. Facilitando y mejorando la relación entre el tacto (joystick) y la visión (pantalla). Dichas investigaciones y sus resultados se presentan en esta tesis de manera sucinta para no desviarse del tema, sin embargo, la cuestión es más compleja y amplia. Stephen Brewster, *The Impact of Haptic ‘Touching’ Technology on Cultural Applications*. Disponible en: <<http://www.dcs.gla.ac.uk/~stephen/research>>

<sup>29</sup> Cfr. Kennedy, *op. cit.*, p. 77.

<sup>30</sup> Véanse ilustraciones I.3, I.4 y I.5.

contradican las conclusiones sobre el problema Molyneux, en las que se estipula que el ciego no comprende la perspectiva o la profundidad, hay que hacer la distinción entre la comprensión de perspectiva, profundidad y simbolismo desde la ceguera, y desde la visión. Los sentidos con los que se compone la comprensión del mundo cambian la percepción que se tiene de él, así como la definición de su entorno. Como añade Kennedy:

Because the principles at work here are not just visual, the brain region that performs them could be called multimodal or, as it is more commonly termed, amodal. In one account [...], such an amodal system receives input from both vision and touch. The system considers the input as information about such features as occlusion, foreground and background, flat and curved surfaces, and vantage points. In the case of the sighted, visual and tactile signals are coordinated by this amodal system. As we have found, the ability to interpret surface edges functions even when it does not receive any visual signals. It is for this very reason that the blind so readily appreciate line drawings and other graphic symbols.<sup>31</sup>

En 1989, la *Organización Nacional de Ciegos Españoles* (ONCE) realizó un experimento con 19 niños ciegos, a quienes se trató de enseñar a dibujar con los mismos utensilios y método que anteriormente se mencionaron.<sup>32</sup> Con la práctica sus dibujos se volvieron más detallados y de mejor calidad. Aún existen dudas sobre las posibilidades de un ciego para crear perspectiva, o más bien entenderla desde la ceguera. Sin embargo, como se ha publicado en el artículo “Haptics and Projection: Drawings by Tracy, a blind adult” de John M. Kennedy e Igor Juricevic, en diversos experimentos realizados los ciegos reconocen los objetos dibujados en relieves tanto lineales (contornos) como en perspectiva.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> J. M. Kennedy, *op. cit.*, p. 79.

<sup>32</sup> <<http://www.once.es>>

<sup>33</sup> Cfr. John M Kennedy e Igor Juricevic, “Haptics and projection: Drawings by Tracy, a Blind Adult”, *Perception*, vol. 32, 2003, p. 1059.

Como nos narraba Diderot, Saunderson halló otra manera de representar las matemáticas, que sirvió a sus necesidades. Entendía las matemáticas por el tacto. Así el ciego que dibuja entiende el dibujo por medio del tacto. Nosotros construimos visualmente los dibujos y ellos los sienten. Si bien el tacto influye de manera poco más comprensible en el dibujo y en la pintura, cabe preguntarse cómo influye en la fotografía. A saber, la fotografía realizada por ciegos es viable no sólo por sus posibilidades perceptivas, sino por aquellas brindadas por la cámara y el lenguaje.

#### II.4 Dispara y es: La cámara

---

He ahí [...] dos sentidos contrapuestos por una máquina: una máquina más perfecta los pondría tal vez de acuerdo, sin que por eso los objetos fuesen más reales; tal vez una tercera máquina, aún más perfecta y nos advertiría del error.<sup>34</sup>

Al tomar una fotografía se mira a través del cuadro de la cámara. Es difícil desligar la vista del acto fotográfico. Sin embargo, ya que el acto fotográfico está también en el dedo y no sólo en el ver, aun si cerramos los ojos podemos tomar una fotografía. Es así que para Barthes “[...] el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que [l]e aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas [...]”.<sup>35</sup> La cámara automática permite capturar el objetivo con sólo una leve presión del dedo sobre el disparador. Cualquier fotografía, en este sentido, es. El fotógrafo puede escoger la escena a representar, pero es la cámara la que crea la imagen. Y bien, ¿qué es la cámara?

---

<sup>34</sup> D. Diderot, *op. cit.*, p.13.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p. 48.

En *Towards a Philosophy of Photography*, Vilém Flusser reflexiona sobre el aparato fotográfico. Un aparato es, según la etimología latina, “preparar”. Es de este modo que, según Flusser, el aparato está “en espera de” algo.<sup>36</sup> La cámara está en espera de la fotografía. No obstante, Flusser apunta que la sola etimología no es suficiente para entender el aparato. Hay que estudiar su estatus ontológico, su nivel de existencia. Los aparatos, por el hecho de ser producidos, son parte de la cultura y, por consiguiente, la cultura es reconocible en ellos. En tanto productos culturales, los aparatos se dividen en dos categorías: aquellos que se consumen y aquellos que producen (herramientas).<sup>37</sup> Consecuentemente, la cámara parecería ser una herramienta: produce fotografías. Sin embargo, es dudoso colocar a la cámara en el mismo estatus ontológico que un martillo. Flusser escribe que las herramientas cambian la forma de los objetos extraídos de la naturaleza (trabajo) y le imprimen un nuevo uso (cultura). En sus palabras:

Tools in the usual sense are extensions of human organs: extended teeth, fingers, hands, arms, legs. As they extend they reach further into the natural world and tear objects from it more powerfully and more quickly than the body could do on its own. They simulate the organ they are extended from [...]. ‘They are empirical’.<sup>38</sup>

Mas, desde la revolución industrial, agrega Flusser, las herramientas no son solamente empíricas, sino también técnicas: su funcionamiento presupone teorías científicas (pongamos, como ejemplo, la máquina de vapor). Cuando su uso implica teoría, las herramientas se convierten en máquinas. Así, para el autor, las tecnologías propias de la etapa industrial son las “máquinas”.<sup>39</sup> El impacto característico de éstas consistió en invertir la relación hombre-máquina: el hombre se convierte en la variable (reemplazable) y la

---

<sup>36</sup> Cfr., Vilém Flusser, *op.cit.*, p., 21.

<sup>37</sup> Cfr., Flusser, *op.cit.*, p. 22.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>39</sup> Cfr., Flusser, *op.cit.*, p. 24.

máquina en la constante. No es la herramienta la que trabaja para el hombre, sino el hombre el que trabaja en función de la máquina. No obstante, subraya Flusser, ya no vivimos en una era industrial sino post-industrial.<sup>40</sup> La actualidad necesita de una nueva categoría. Las herramientas y las máquinas le cambian la forma a los objetos: cambian el mundo; pero los aparatos no cambian el mundo, sino su significado: su intención es simbólica.<sup>41</sup> Los fotógrafos crean, procesan y almacenan símbolos. Producen objetos que sirven como portadores de información. A diferencia de la era industrial, en la que la categoría básica era el trabajo, en la era post-industrial, la categoría básica es la información. En este sentido, Flusser apunta que los aparatos no son fines sino medios:

If one considers the camera (and apparatuses in general) in this sense, one sees that the camera produces symbols: symbolic surfaces that have in a certain way been prescribed for it. The camera is programmed to produce photographs, and every photograph is a realization of one of the possibilities contained within the program of the camera. The number of such possibilities is large, but it is nevertheless finite: It is the sum of all those photographs that can be taken by a camera.<sup>42</sup>

Para Flusser fotografiar es comparable con jugar ajedrez. El interés de los jugadores está en descubrir todas las posibilidades del juego hasta agotarlas. Todos los jugadores de ajedrez reunidos no pueden agotar las posibilidades del juego, así como la totalidad de fotógrafos no puede agotar las posibilidades de la cámara. Pero además, el mundo es sólo un pretexto para la realización de las posibilidades de la cámara. La cámara es el objeto de ese juego. Por lo que los fotógrafos, en ese sentido, no juegan con, sino en contra de sus aparatos. Tratan de adentrarse en la cámara para hacerla revelar sus trucos. A esto agrega Flusser que: “[t]his is a new kind of function in which human beings and apparatuses merge

---

<sup>40</sup> *Cfr., Ibid.*, p. 25.

<sup>41</sup> *Cfr., Ibid.*, p. 25.

<sup>42</sup> *Cfr., Ibid.*, p. 26.

into a unity. It is therefore appropriate to call photographers functionaries”.<sup>43</sup> El “funcionario” no es el artesano rodeado de sus herramientas, ni el trabajador alrededor de la máquina. El estatus de “funcionario” que adquiere el fotógrafo significa, para Flusser, que la cámara cumple el capricho del fotógrafo sin que él necesite saber cómo. Flusser llama a esto “el juego de Kafka”, porque los operadores controlan un juego sobre el cual no tienen competencia.<sup>44</sup> Aun cuando haya aparatos, como la cámara, que necesitan de los seres humanos para jugar con ellos, estos aparatos funcionan más rápida y efectivamente que los seres humanos. Si el interés en la cámara está en jugar con las posibilidades de su programa, para esto no se necesita más que una mente capaz de jugar y dar clic. El aparato sabrá posicionar el peón. Porque, como señala el autor, la cámara es una “herramienta inteligente”.<sup>45</sup> Su poder no recae en el exterior o en el dueño, sino en el programa, en el que se encuentran las reglas y posibilidades del juego. Este deslizarse del poder de lo material al poder de lo simbólico –la información– es lo que para Flusser caracteriza una “sociedad de la información”.<sup>46</sup>

La cámara permite que, de no querer, el operador no tenga que inmiscuirse en la imagen. La cámara crea para él la imagen aunque éste no quiera o pueda ver. Como señala el autor, el jugador (fotógrafo) puede controlar el exterior pero está controlado por el interior de la cámara: por el misterio de la caja negra. El fotógrafo, bajo el lineamiento de Flusser, necesita ser capaz de jugar contra el aparato. La visión no es condición necesaria de ese juego, sino la capacidad de abstraer y explorar el exterior del aparato. Tomando ello

---

<sup>43</sup> Cfr., Flusser, *op.cit.*, p. 27.

<sup>44</sup> Cfr., *Ibid.*, p. 28.

<sup>45</sup> Cfr., *Ibid.*, p. 31.

<sup>46</sup> Cfr., Flusser, *op.cit.*, p. 30.

en consideración, resulta superficial tachar de absurda la fotografía de ciegos bajo la suposición de que la cámara depende de la vista para funcionar “adecuadamente”.

Fotografiar, por tanto, es capturar una imagen; sin afectar que tenga o no un sentido específico. No interesa si el encuadre, la iluminación, el ángulo, etc., son los “apropiados”. Sólo importa ese momento hecho posible por el aparato en el que se presiona el botón que atrapa la imagen. Es cierto que a través de la vista la fotografía impresa deja de ser un objeto y existe como imagen. Mas como escribe Barthes: “[l]a videncia del Fotógrafo no consiste en “ver” sino en encontrarse allí”.<sup>47</sup> Por lo tanto, juzgar las fotografías por ciegos como desatinadas porque no ven aquello que intentan fotografiar, implicaría que no saben qué es lo que están capturando: No ver no significa no percibir. Roland Barthes dice en *La cámara lúcida* que la fotografía tiene tres intenciones: la de hacer, la de experimentar y la de mirar. La cámara retrata lo que la mira y el programa permiten. La fotografía analógica indica Barthes, “[...] se halla en la encrucijada de dos procedimientos distintos, uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través del dispositivo óptico”.<sup>48</sup> Pero las intenciones a las que se refiere Barthes son realizadas por un *Operador*, aquel que toma la fotografía, un *Espectro*, o lo retratado, y un *Espectador*, aquel o aquellos que la miran. La cámara le permite al ciego ser operador, mientras que la responsabilidad de ser espectador nunca recae en su persona, lo que puede perturbar a quienes miran aquello que su autor no puede. Mas no es el trabajo del fotógrafo ser espectador, sino, retomando a Flusser, jugador (funcionario). Imaginemos un partido de ajedrez. Los jugadores se concentran en el juego y no en el público. El público observa detenidamente sus jugadas, en su mayoría, como

---

<sup>47</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, 96.

<sup>48</sup> Barthes, *op.cit.*, 39.

entretenimiento. Los jugadores piensan en sus próximos movimientos y en cómo, no sólo vencer a su oponente, sino crear nuevas jugadas que desafíen el juego en sí.

Geoffrey Batchen, en su libro *Arder en Deseos*, investiga la concepción histórica del deseo de fotografiar. Batchen toma en consideración que tanto formalistas como posmodernos (los primeros creyentes de que la fotografía existe en sí misma como disciplina, y los segundos de que está determinada por su contexto cultural, es decir, que pertenece a las instituciones o a disciplinas que la emplean, nunca a sí misma) equiparan los orígenes de la fotografía con su despliegue histórico.<sup>49</sup> El autor retoma no el momento en el que se crea la fotografía sino los momentos en los que existe un deseo por fotografiar. Entre las primeras personas que intentaron fotografiar, los llamados “protofotógrafos”, no hay una única intención o tema. Sin embargo, todos ellos, incitados por las imágenes capturadas en la cámara oscura<sup>50</sup>, asumen un deseo general de capturar automáticamente la naturaleza. Dado que adjudican el estatus creador a la naturaleza o a la cámara, en un principio no se habla de la mirada del fotógrafo, sino del ojo de la cámara.

La analogía de la cámara y el ojo tiene un largo historial en el discurso intelectual europeo [...]. En el siglo XVIII, la cámara oscura se había convertido en una metáfora predominante de la visión humana y en una representación crucial y ubicua de la relación entre sujeto que percibía y mundo exterior [...]. Por consiguiente el acto de ver era pasivamente transparente en relación con el mundo objeto de la visión y, en ese sentido, se distinguía del cuerpo físico del observado. La geometría óptica inherente a la cámara oscura, a la vez ideal y natural, se consideraba una confirmación empírica de la verdad de esta cosmovisión.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Cfr., *Ibid.*, p. 27.

<sup>50</sup> La cámara oscura era una caja cerrada que en uno de sus lados tenía un agujero pequeño. La luz que penetraba a través de esta apertura proyectaba una imagen invertida sobre la superficie opuesta. Se utilizaba en el s. XVIII para hacer dibujos.

<sup>51</sup> Batchen, *op.cit.*, p. 85.



Para los profotógrafos, la cámara y la naturaleza son las creadoras de la fotografía: no el fotógrafo. La correlación con los fotógrafos ciegos está, precisamente, en que el poder de la fotografía recae en que ésta hace posible lo que parecería imposible. Sin embargo, dice Batchen, existe una gran confusión entre los profotógrafos en cuanto a si la naturaleza<sup>52</sup> se representa a sí misma o es representada por la fotografía, si produce o es producida.<sup>53</sup> La dificultad de nombrar este nuevo fenómeno (la fotografía) se ve reflejada en el lenguaje. Tenemos así que para Batchen, “[p]rácticamente toda descripción de la concepción de la fotografía comienza con una idea “imposible”, que a continuación es lenta y a veces azarosamente perseguida frente a constantes dificultades e incertidumbres científicas”.<sup>54</sup>

Daguerre, por ejemplo, describe el daguerrotipo como un instrumento que no sólo sirve para dibujar la naturaleza, sino que le otorga a ella el poder de reproducirse a sí misma. Puede observarse que bajo esta concepción no es el hombre sino la naturaleza o la química las que en verdad crean la fotografía. El *operador* es sólo un medio y no creador propiamente dicho. En este sentido, uno de los profotógrafos más prolíficos, William Henry Fox Talbot, comenta respecto de una de sus primeras fotografías: “[e]ste edificio creo que es el primero que se conoce en la historia que ha dibujado su propia imagen”.<sup>55</sup> Es decir, el objeto se dibuja a sí mismo porque la cámara se lo permite. Respecto de otro libro de Talbot, cuyo título aclara la intención del mismo, *The Process by Which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*, Batchen

---

<sup>52</sup> En el momento en el que la fotografía es descubierta, el concepto de naturaleza estaba irrevocablemente ligado a la subjetividad humana, es decir naturaleza y cultura se confrontaban mutuamente.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>55</sup> Batchen, *op.cit.*, p. 70.

escribe que la fotografía es un dibujo y un sistema de representación en el que no hay dibujo (trazo con lápiz) porque la naturaleza sustituye con su lápiz el del artista.<sup>56</sup>

El poeta inglés Samuel Taylor Coleridge imaginaba un instrumento que lograra capturar los paisajes de manera automática y que hiciera que los dibujos del artista parecieran copias deficientes.<sup>57</sup> Los profotógrafos hablaban también de una *reproducción espontánea*, como si la fotografía fuera nada más que el resultado de un impulso natural. La fotografía para Talbot, según Batchen, era una imposible conjunción entre fugacidad y fijeza. Si desde sus inicios la función de la cámara está cargada de contradicciones (pasado y presente; lo vivo y lo muerto; lo fugaz y lo fijo; el espacio y el tiempo; lo subjetivo y lo objetivo; cultura y naturaleza), se entiende que también permita la unión entre lo invisible y lo visible, entre la ceguera y la visión, entre el tacto y la vista.

Batchen resume el deseo de los profotógrafos en dos puntos. Primeramente, los conceptos que influyeron en su deseo de fotografiar (naturaleza, paisaje, cámara oscura, etc.) se encuentran en un periodo de cambio y replanteamiento. Ello implica un replanteamiento entre conocimiento, subjetividad y representación. En segundo lugar, el deseo de fotografiar sólo puede expresarse de manera vacilante debido a las inherentes contradicciones en la fotografía. Citando Batchen:

Esta economía de vacilaciones produjo nada menos que un sujeto nuevamente materializado, un sujeto que en su doble formación vinculaba tanto al fotógrafo como a lo fotografiado, sin mantenerse por completo fiel a ninguno de ambos.<sup>58</sup>

Tanto la fotografía como los dibujos y pinturas de ciegos forman parte de un replanteamiento de las posibilidades de representación, pero ahora desde una subjetividad

---

<sup>56</sup> Cfr., *Ibid.*, p. 72.

<sup>57</sup> Cfr., *Ibid.*, 63.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 104.

táctil hacia una creación visual. Las contradicciones fotográficas y el elemento de sorpresa están presentes tanto en la fotografía de los ciegos como en el momento que surge la cámara, porque precisamente derivan de ella con o sin vista.