



**Facultad
de Artes**



**UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY**

Contar (con) las fotos¹

Noël Gamarra

Trabajo final de egreso
Licenciatura en Artes - opción Fotografía
Instituto de Bellas Artes - Facultad de Artes
Universidad de la República - Uruguay
Tutor: Yohnattan Mignot
Entrega: junio del 2024

¹ El título de este trabajo tiene como referencia al libro de Estrella Ortiz (2009) titulado *Contar con los cuentos*.

Accede a la versión audible del proyecto a través de este código QR:



Créditos:

Corrección de textos: Sofía Surroca

Diseño y puesta en página: Lucía Claro

Sonido y edición: Agustín Pacheco

Índice

Agradecimientos	4
Resumen.....	6
Acerca de este trabajo	7
A modo de fundamentación	8
Del álbum familiar a la nube familiar, y viceversa	10
Álbum: entre las fotos de familia, el «acontecimiento visual y comunicativo».....	14
Contar las fotos. El álbum como ejercicio de narración oral para el desarrollo de la identidad	17
El tiempo de las fotos: archivo, materialidad y ceguera	21
Álbum mío: ejercicio de realización del TFE	25
Bibliografía	27

Agradecimientos

Existe un proverbio africano que dice algo así: «Para criar un niño hace falta una tribu». Quiero agradecer a mi familia, la primera tribu, por darme una historia que contar. A mis hermanas y mi madre, por permitirme mostrarla y revisarla al detalle, con todo lo que eso implicó.

A la tribu de amigos, familia elegida, que me sostuvo, acompañó y respetó mis tiempos, mientras ruteaba mi curiosidad. ¡Gracias!

A la educación pública, al bachillerato artístico y a la universidad cogobernada.

Se precisa una tribu para llegar a una formación universitaria, pero también para completarla. Quiero agradecer a los amigos que me dio esta facultad, no hay vínculo más poderoso que el que se construye cuando se realiza una (des)formación así. A Paula y mis compañeras de cursada de la unidad curricular Redacción de Proyecto del taller Ana Laura López de la Torre, quienes todos los martes durante el 2022 hicieron crecer este proyecto con sus aportes.

A Romi Resuche por ser oportunidad, afecto y fuente inagotable de intercambio. ¡Larga y honda vida al Club Atlético Archivos y Activaciones!

A Alina, por estar a merced de cualquier recurso técnico o abrazo que llegara a hacer falta en el proceso del hacer.

A Noelia, por estar atenta y solidaria. Por mantener el corazón gigante cuando los tiempos se volvían angostos.

A Camilo, por ser contención y paciencia en tiempos de desorden. Por esa mirada amorosa que dispersa cualquier brote de inseguridad.

A una tal Valeria Páez, por mediar y posibilitar espacios de formación y encuentro estando a 244,2 kilómetros de distancia, según Google Maps. «Por defender la alegría como una trinchera (...) de la miseria y los miserables».²

A María Eugenia González, mi profesora de braille³, por enseñarme a leer y escribir.

A Adriana Antognazza, por facilitarme herramientas y compartir aprendizajes tan sensibles sobre la discapacidad visual.

A la familia Soliño Calo, por su confianza e infinita generosidad.

A todas y todos los que en estos años, con mayor o menor frecuencia, formaron parte de mi álbum de fotos.

² Poema *Defender la alegría*, de Mario Benedetti.

³ Curso de introducción al braille realizado en la Unión Nacional de Ciegos del Uruguay en el año 2022.

«La empatía, ese sentimiento que potencia los conocimientos técnicos».
Antognazza, 2019, p. 44

Resumen

Con el paso del tiempo y el avance de tecnologías de registros fotográficos, las maneras de visualizar y vincularnos con las fotos familiares se han modificado. Se dice que el álbum fotográfico es un soporte para construir la memoria visual familiar. Una selección y ponderación de relatos visuales que agrupados generan discurso e identidad para este conjunto de personas (Triquell, 2012). Son varias las preguntas que surgen junto con estas ideas; siendo esta una práctica visual para personas videntes, ¿cómo se construiría la práctica del álbum con personas ciegas?, ¿existen otras maneras de generar esta práctica que no sea desde la visualidad?, ¿podremos pensar maneras accesibles a las imágenes visuales en el escenario doméstico?

Acerca de este trabajo

Este proyecto se realizó en el marco del trabajo final de egreso de la Licenciatura en Artes - opción Fotografía de la Universidad de la República de Uruguay. En él se ensaya un camino posible para la accesibilidad fotográfica en los espacios domésticos, buscando una alternativa para la práctica del álbum fotográfico en familias con personas ciegas.

Contar (con) las fotos es un trabajo teórico y práctico sobre fotografía. Por un lado, una publicación que reúne un conjunto de reflexiones sobre la fotografía, archivo, álbum fotográfico familiar y ceguera, y, por otro lado, una parte práctica que contiene un álbum de fotografías accesibles según material otorgado por la familia con la que se trabajó para este proyecto.

El álbum se llevó a cabo mediante el intercambio con los referentes de la familia Soliño Calo, quienes tienen una hija que fue diagnosticada con ceguera a los dos meses de vida. En estas instancias surgió el deseo de trabajar con el libro del bebé, un álbum que reúne fotos y anécdotas escritas en tinta del primer año de vida de su hija.

Las fotos utilizadas para este proyecto fueron, originalmente, realizadas por la familia con su celular e impresas en papel fotográfico. Esas imágenes fueron digitalizadas por mí en el Área de Foto, Cine y Video de la Facultad de Artes (Udelar); las revelé aplicando gestión de color, las imprimí y luego las bordé para otorgarles relieve. Además, las acompañé de un texto en tinta y en braille para poder dar contexto a la imagen. Me propuse trabajar a partir de lo visual, estimulando otros sentidos a través de lo olfativo y lo háptico con texturas de telas, aromas y objetos de ese período retratado.

Su resultado no pretende imponer una forma única para hacer accesible la fotografía en el espacio doméstico. Por el contrario, es el trabajo concreto con una familia y su archivo fotográfico en una situación específica, buscando de manera conjunta un formato que dialogue con su memoria y sea coherente con los relatos que se compartieron.

A modo de fundamentación

«En mi opinión...

Es importante sobrevivir para contar.

Es importante contar para tener memoria.

Es importante la memoria para aprender de lo que hemos vivido y de lo que nos han contado.

Es importante poder transmitir las ficciones que nos rescatan de nuestra lucha cotidiana contra los miedos.

Es importante luchar contra los miedos con las herramientas que nos da nuestra cultura.

Es importante la cultura para no morir en el olvido».

Carballeira, 2020, p. 37

La curiosidad por esta temática surge en mi recorrido como estudiante por la Facultad de Artes y del interés en el que desarrollo mi práctica artística, el álbum fotográfico familiar, temática en la que me fui especializando desde el 2019 con los cursos y talleres que brinda Romina Resuche.⁴

De mi recorrido por la facultad puedo identificar dos episodios que son claves para este trabajo; en el año 2015, durante la realización de una premisa en Seminario n.º1, me llamó la atención el dispositivo de placas de reproducción táctil pensado para personas ciegas instalado en la muestra fija del Museo Nacional de Artes Visuales. Más adelante, en ese mismo curso, nos visitó la Doctora en filosofía María Noel Lapoujade, quien habló sobre su investigación en la temática de la imaginación, haciendo énfasis en la imaginación y la formulación de imágenes en personas ciegas. Esas reflexiones se fueron sumando a los cuestionamientos sobre las políticas de diseño en la accesibilidad de las imágenes en un espacio expositivo y me dejaron con el desconcierto de cómo crear experiencias (multi)sensoriales o inclusivas en una formación que se presentaba desde y para la visualidad, con la certeza de que para ese entonces estábamos en una licenciatura de artes visuales en la que no había personas ciegas o con discapacidad visual inscriptas.

A nivel personal, la práctica del álbum me atraviesa. Siempre estuve muy pendiente del álbum de mi familia, su cuidado y actualización, viendo, revisando y analizando las estructuras familiares a través de sus representaciones. Dicho esto, y volviendo a pensar en líneas argumentativas que fundamentan el porqué de la decisión por este tema, quizás el deseo que acompañó la realización de este trabajo fue darle sustento teórico a una foto cenital que guardo en mi memoria. La imagen de mis manos siendo niña, buscando en las fotos de familiares momentos que no pude compartir, gestos y rutinas que se vieron interrumpidas y que fueron contadas por voces del entorno. Posiblemente, esas ganas

confluyen en la identidad construida a partir de mirar y escuchar fotos, de años en los que trabajé leyendo cuentos para niños pequeños, y en la convicción de que contar y escuchar lo narrado es un acto de unión e intercambio, un paréntesis de rutina que nos invita a reflexionar sobre la memoria, la escucha, el silencio, el sonido, el recuerdo, la mirada, el cuerpo, el cuidado, cuestionar el sentido de la verdad y sus posibles (de)construcciones, la identidad, la tradición, lo vincular, lo afectivo, entre tantas otras capas que se suman en este entramado del compartir.

Con todo lo trabajado en diferentes espacios del trayecto de grado, como fotógrafa y creadora de imágenes me preocupa no solo el qué y el para qué de las imágenes que se realizan, sino también el dónde y con quiénes las difundimos. En el caso de las personas ciegas y la fotografía familiar, cómo se comparte sin excluir.

Hay frases repetidas sobre el por qué vemos las fotos que sacamos, unos dicen para recordar y volver a pasar por el corazón, otros, como Chavela Vargas, dirán que «uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida». Entiendo al álbum como un territorio de vínculos y contextos en disputa. Una concatenación de decisiones no azarosas de lo que se decide mostrar, y para quién. Una orquestación donde lo que no está representado visualmente tiene mayor presencia. Algo curioso pasa cuando los que no tienen acceso a ese ejercicio son miembros del colectivo registrado, reforzando la exclusión puertas adentro.

Estos son algunos de los cuestionamientos que motivaron la producción de las siguientes páginas, a través de las que se pretende dar sustento a la estrecha relación entre la fotografía y su discurso, y dimensionar al álbum corriendo el foco de lo visual, como un ejercicio de narración oral para el desarrollo de la identidad.

⁴ Romina Resuche es curadora y periodista. Investiga los usos de los archivos en las prácticas artísticas y políticas contemporáneas. Su labor curatorial se basa en acompañar procesos, crear espacios de intercambio y procurar derivas. Creó proyectos curatoriales, curó exposiciones individuales y participó con sus textos en muestras y publicaciones.

Participó como ponente, jurado, editora y tallerista en festivales y encuentros de fotografía en distintas regiones de Uruguay, Argentina, Chile, Ecuador y México.

Su proyecto/taller *Álbum Abierto* lleva una década rodando en distintas versiones y formatos, pasó por espacios como el Museo de la Solidaridad Salvador Allende/Santiago de Chile, el Centro de Chile, el Centro de la Imagen/cdmx, el Centro de Fotografía de Montevideo/Uruguay, el MACBA/Buenos Aires, el Museo en los Cerros/Huichaira, Jujuy, y muchos más espacios autogestionados.

Actualmente dirige el programa de seminarios online Archivos y Activaciones.

Recuperado de proyectoimaginario.com.ar (acceso: 15 de mayo de 2024).

⁵ Canción *Las simples cosas*, Chavela Vargas. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kS-Rex8sj_u4

Del álbum familiar a la nube familiar, y viceversa

«Como las imágenes mentales —las imágenes de nuestro pensamiento—, las electrónicas solo están en el mundo *yéndose*, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las *apariciones* —y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen—. Son, al mismo tiempo, *(des)apariciones*».

Brea, 2010, p. 67

Conforme la digitalidad y los medios electrónicos de registro visual toman mayor relevancia en el día a día, las maneras de visualizar y vincularnos con las fotos familiares se han modificado.

Comúnmente la práctica del álbum venía acompañada de un ritual, existía un lugar específico en la casa donde se colocaban las imágenes, un espacio delimitado donde se las miraba, una manera pautada de tocar (o no) el objeto, un relato repetido que acompañaba esa imagen. El álbum de aquel entonces contenía una necesidad de preservar el aura⁶ de aquella imagen única e irrepitible, que no se compartiría ni saldría de la casa.

Años después, los álbumes ya no son así de estáticos, sus modos de mostrarse y contemplarlos no son tan coreográficos. La práctica casi ritualizada, se «profana», la imagen se descorporiza, ya no se imprime, pero se comparte, viaja de canal en canal tejiendo redes sociales, con *hashtags* descriptivos a modos de atajo. Se viró de un álbum familiar a una nube familiar. Los usuarios, instalados en la instantaneidad de lo visual, y con la posibilidad de la ubicuidad que brinda el uso de estas redes de contenido, ya no incorporan la práctica de visualización del archivo fotográfico con tanta asiduidad como hacían en sus primeros años.

Pedro Vicente Mullor (2014), en su artículo publicado originalmente en la revista *FAKTA*, trae la idea de que hemos pasado a ser una sociedad donde ya no importa poseer bienes, sino simplemente usarlos.

Dice:

Los libros, las películas o la música hace tiempo que dejaron de existir necesariamente como objetos, ni siquiera como archivos digitales: nos basta con consumirlos desde la nube escuchando música en Spotify o viendo películas desde YouTube sin que sea preciso tener los archivos. No consumimos objetos, sino sus contenidos. (...) Ya no nos hace falta guardar. Estamos probablemente ante el fin de la cultura del objeto; ahora se potencia la memoria RAM, la capacidad de procesamiento, la agilidad y rapidez, la presencia, y no el almacenamiento ni la permanencia (p. 25).

Ante esta realidad son constantes los recordatorios de las aplicaciones con el em-

blema «hoy hace dos años hacías esto», y acto seguido la habilitación de imágenes de este destacado acontecimiento. Un aviso pujante e involuntario que conduce directamente hacia imágenes archivadas en las nuevas cajas de fotos: la nube.

Ante la posibilidad instantánea de registro fotográfico a través de los celulares y dispositivos móviles, mezclado con el capricho por documentar nuestro alrededor sin saber del todo por qué o para qué (Vicente Mullor, 2014, p. 23), se podría decir que la nube es aquel lugar en que se condensan píxeles y donde nunca será suficiente su espacio de almacenaje sin que se precipiten avisos por falta de espacio. Este espacio virtual deberá comprarse para tener la certeza, burguesa, de propiedad, solamente por el afán de acumular archivos inmateriales, sin saber lo que se tiene. Algo así como un Diógenes del archivo digital. En palabras de Groys, «el archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables» (2020, p. 81). Esas imágenes olvidadas y no tan urgentes dan cuenta de eso. Mientras tanto, el resto de las imágenes se acumulan y aglutinan en la danza del *scrollleo*. O del olvido.

Sin embargo, se han trazado estrategias que ponen de manifiesto que personas siguen «intentando» cumplir el rol de custodios de pequeños álbumes digitales en la esfera privada y no solamente compartiendo imágenes en redes sociales. Con la convicción en esta premisa y con un deseo de confirmar si es posible, decidí buscar en el historial de mi WhatsApp el enunciado «manden fotos», algo muy común que se lee o escucha luego de vivir una experiencia significativa en grupo. A continuación, se comparten capturas de pantallas con los resultados:

🔍 Manden fotos ✕ Cancelar

flía!! 26/10/21 >
Es esa. Diviértanse y **manden fotos** 😊

flía!! 27/8/21 >
Que lindo día para viajar. Que pasen muy lindo y **manden fotos**

BsAs 🇨🇹 Montevideo 15/8/21 >
Despues **manden fotos** con los regalos que les mande

Bella Family 🌟 11/3/21 >
y **manden fotos!**

Bella Family 🌟 13/4/20 >
Manden fotos ...

AlbumAnaCuesta 10/4/20 >
Primera vez que pido que me **manden fotos** en baja 😊

🔍 Manden fotos ✕ Cancelar

flía!! 27/4/22 >
Si tienen más **fotos** o **videitos manden!!**

flía!! 12/3/22 >
👑 : **Manden fotos** de hoy

flía!! 1/2/22 >
Manden fotos

BsAs 🇨🇹 Montevideo 18/1/22 >
Manden fotos!!! Secos e iluminados

Aglomeración covichera 28/11/21 >
Manden fotos de lo de ayer

BsAs 🇨🇹 Montevideo 7/11/21 >
Manden fotos del festejo

🔍 Manden fotos ✕ Cancelar

Aglomeración covichera 19/2/23 >
Holaaa **manden fotos** de la pasta y del pesto!!!!

flía!! 17/12/22 >
El es un dulce! **Manden las fotos** q estamos todas

flía!! 25/10/22 >
Luego **manden fotos**

flía!! 18/10/22 >
Y **manden fotos**

flía!! 12/9/22 >
Manden fotos a los Martines ma

2022 Comunicados T. Lopez 1/7/22 >
Manden fotos de ayer

🔍 Manden fotos ✕ Cancelar

flía!! 25/2/24 >
Manden fotoss

Ex estudiantes del IAVA 🤝 7/11/23 >
Pero que lindo encuentro... **manden fotos** del viernes para les que no lleguemos

flía!! 29/3/23 >
Lore, no voy hoy. Pasen lindo y **manden fotos** con medida!

Aglomeración covichera 6/3/23 >
Buen inicio de voda escolar tesoro!!! **Manden fotos** 🤔

Aglomeración covichera 19/2/23 >
Holaaa **manden fotos** de la pasta y del pesto!!!!

flía!! 17/12/22 >
El es un dulce! **Manden las fotos** q estamos todas

De los veinticuatro mensajes que se visualizan en las capturas, dieciocho refieren a intercambios en distintos grupos de familia. De estos resultados, podríamos concluir que, en mi núcleo, el ejercicio no se ha modificado estructuralmente. El soporte y el modo de vinculación con la imagen pueden hacerlo, pero la instancia de compartir «puertas dentro» no varía. Los grupos de WhatsApp podrían entenderse, como decíamos al comienzo, como ese espacio delimitado donde se mira las fotos de y entre la esfera privada, mientras la manera de recorrer y visualizar la imagen como ese gesto pautado de tocar podría ser el ampliar, reencuadrar, volver *sticker*, etcétera.

Cabe instalar la pregunta sobre cómo conviven con tecnologías digitales personas con discapacidad visual, baja visión o ceguera⁷. Siendo Instagram, entre otras redes sociales de visualidad, un servicio de pertenencia instalado de la cultura, las personas con discapacidad visual y ceguera son también consumidores de ellas. ¿Cuánta importancia le damos a describir las imágenes en estas plataformas?, ¿qué uso le damos a los pies de foto, poéticos o descriptivos?, ¿por qué no se difunde la opción avanzada que brinda esta plataforma en que se puede escribir un texto que describa la imagen sin caer en automatismos? ¿Existen herramientas o aplicaciones que permitan la descripción de lo que se ve en pantalla? La respuesta a esta última pregunta es sí, pero, como profundizaré más adelante, hay gente que sigue apostando a la materia, a la sensorialidad, algunos por preferencia y otros por necesidad.

⁶El concepto *aura* proviene de la obra teórica que Walter Benjamin realizó entre 1931 y 1936, donde hace un estudio sobre cómo los avances en las técnicas de reproducción modifican estructuralmente la experiencia y el sentido de la obra. El ensayo en donde se va a dedicar en su totalidad a este tópico se llama *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Sin embargo, Benjamin había escrito años atrás un ensayo titulado *Breve historia sobre la fotografía*, en el que comienza a expresarse sobre el acto fotográfico, el aura y la reproducción.

Se pregunta: «¿Qué es, en definitiva, el aura? Una particular trama de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar» (2011, p. 33). En otras palabras, el aura es la única propiedad de una obra que no puede ser reproducible, que le da valor de unicidad y por lo tanto de original. El aura es intrínseca a la obra y depende de la relación del aquí y ahora.

⁷Según la *ONCE* (Organización Nacional de Ciegos Españoles) se entiende que:

Personas con baja visión: son aquellas que con la mejor corrección posible podrían ver o distinguir, aunque con gran dificultad, algunos objetos a una distancia muy corta. En la mejor de las condiciones, algunas de ellas pueden leer la letra impresa cuando ésta es de suficiente tamaño y claridad, pero, generalmente, de forma más lenta, con un considerable esfuerzo y utilizando ayudas especiales.

Personas con ceguera: son aquellas que no ven nada en absoluto o solamente tienen una ligera percepción de luz (pueden ser capaces de distinguir entre luz y oscuridad, pero no la forma de los objetos)

Álbum: entre las fotos de familia, el «acontecimiento visual y comunicativo»⁸

«La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Por eso a pesar de las apariencias, el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de lo ontológico que en el de la estética».

Fontcuberta, 2018, p. 13

Hay algo medular que articula todas las maneras de conceptualizar o entender al álbum de fotografía familiar y es, justamente, la noción de familia.

La fotografía siempre sirvió de insumo para mostrarse e identificarse como colectivo, pero «si la familia está en crisis, el álbum también» (Silva, 1998, p. 16).

En el año 2019, la historiadora Laura Osta publicó su libro *Imágenes resistentes*, una investigación que reúne imágenes de la colección de «señas» utilizadas en las prácticas de abandono de bebés y niños pequeños que, nacidos fuera del matrimonio, encontraban en el Asilo de Expósitos y Huérfanos en el Montevideo del siglo XIX su lugar de cuidado.

Estas «señas» eran objetos (ropa, cartas, fotografías, entre otros) fraccionados y colocados sobre el niño. La otra mitad, «contraseña», se la quedaba la persona que colocaba al niño en el torno⁹, con la intención de recuperarlo, en un futuro hipotético, al juntar estas dos partes. Esta acción de encastrado de imágenes es una idea bastante común en la historia del cine del reencuentro, que alimenta la idea de que hay una mitad desconocida que nos espera para completarnos.

Parafraseando a la autora, la mayoría de los objetos eran fotografías de personas adultas, hombres o mujeres. Su retrato fraccionado se coloca como una especie de pista para el posible reencuentro. Agrega que las imágenes disponibles en el libro son entre los años 1895-1934 y «fueron seleccionadas no por su criterio estético, sino conceptuales y testimoniales, lo que explica la poca definición y nitidez. El foco está puesto en el entorno, en lo descriptivo, en lo que se quiere mostrar y en lo que no» (p. 14).

Agustina Triquell (2012) afirmará que para el estudio del álbum familiar

consideramos relevante recuperar dos dimensiones, que tienen que ver con a) su condición de documento —para otro testimonio, archivo— y b) su relación con la construcción de la memoria y las identidades, individuales y colectivas. Esto es: por un lado, el álbum como archivo visual familiar, donde se ponen en juego decisiones de inclusión y exclusión, de selección y recorte, y sobre el que se articulan los relatos significativos para el colectivo. Por el otro, el álbum como institución, concebido dentro de cierto tiempo y cierta cultura y sobre el que se fundan y elaboran valores morales de organizar una reflexión y articulan las inflexiones significativas de la historia familiar (p. 43).

Esta reflexión sobre el uso de la fotografía para las prácticas de abandono le da un matiz en su valor de documento como contra-archivo, en oposición al archivo oficial donde estaba destinado colocar esa foto originalmente. Estas fotos entregadas y fraccionadas fueron quitadas de un álbum (archivo originario) que contenía fotos de una familia que, para determinado sector, se mostraba completa y pretenciosa. Tenemos entonces personas extraídas de su familia y fotografías, quizás monocopias, excluidas de un álbum. *Imágenes resistentes* forma así un contra-álbum, el álbum de familia que no fue, el álbum de las personas quitadas.

La idea de familia, secularización mediante, fue cambiando conforme los años transcurrieron. Las familias que se registraban con las primeras cámaras domésticas a finales de siglo XIX no reflejan lo mismo que las familias que se muestran hoy en día. La familia ya no se presenta como una unidad, ni quiere serlo. Familias que se separan, forman nuevas familias y vuelven a separarse para formar nuevas familias elevan al infinito los discursos, rutinas y posibilidades de construir una narrativa en un álbum único; sumado a eso, las tecnologías de registro y la tendencia a la contemplación y no a la materialidad del objeto foto, como traía Pedro Vicente Mullor.

Trabajar con archivo familiar implica trabajar sobre los parámetros de esa realidad hasta que arda.¹⁰ Fontcuberta (2016), quien reflexiona sobre la proliferación de imágenes y su veracidad, dirá que justamente

la saturación de imágenes nos obliga también a reflexionar sobre las imágenes que faltan: las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas (p. 26).

Pedro Vicente Mullor dirá que, ante la saturación de la autorreferencialidad documentando lo cotidiano, «la memoria fotográfica ha desplazado su centro de gravedad de la familia al individuo, pasando de lo colectivo al individualismo, del acto de compartir al egocentrismo. En estos tiempos líquidos, nuestra familia somos nosotros mismos» (2014, p. 23).

Dicho esto y volviendo a la frase de Triquell, el álbum familiar es una experiencia visual sobre la que se toman decisiones de inclusión y exclusión. Si el álbum es una experiencia de visualidad que posibilita la identificación como colectivo, ¿cómo se muestra la familia cuando un miembro no ve?, ¿cómo se construye la práctica del álbum con personas ciegas?

Según el censo nacional realizado en el año 2011,¹¹ de un total de 3.251.654 habitantes, 4219 personas son ciegas y 57.100 personas presentan mucha dificultad para ver. Entendiendo esta realidad en nuestro país y pensando la accesibilidad en la gestión de archivos visuales, ¿existen otras maneras de generar la práctica del álbum fotográfico que no sea desde la visualidad?, ¿son los álbumes de fotos

dispositivos exclusivamente visuales?, ¿podremos pensar maneras accesibles a las imágenes visuales en el escenario doméstico?

⁸ Armando Silva, 1998, p. 11.

⁹ El torno era una “especie de buzón de bebés, donde eran dejados anónimamente en una plataforma giratoria y luego se tocaba una campana. En nuestro territorio se instauró por primera vez en 1818, en lo que hoy es el Hospital Maciel” (Osta, 2019, p.14).

¹⁰ «La imagen arde en su contacto con lo real. Se inflama, nos consume. (...) No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas» (Didi-Huberman, Chérroux y Arnaldo, 2018, p. 3).

¹¹ Los resultados del censo del 2023 para esta temática no figuran disponibles a la fecha. Los resultados del Censo Nacional del 2011, en ítem discapacidad: población con dificultades permanentes para ver, según departamento y grupo de edades fueron recuperados de: <https://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011>

Contar las fotos. El álbum como ejercicio de narración oral para el desarrollo de la identidad

«No hay calco ni reproducción a la vista, sino más bien, la figuración de algo que allí estuvo y que produjo un efecto en luz. La foto no es el objeto ni la persona que se representa ante nuestros ojos, sino más bien su fantasma: su efecto de luz. Esta circunstancia acentúa el sentido imaginario de la intercomunicación siempre que intervenga una fotografía»
Silva, 1998, p. 28

En el libro *La cámara lúcida*, Barthes (1990) afirma que la fotografía reformula su valor en la ausencia del referente, es decir, cuando el sujeto fotografiado fallece. Sostiene que la presencia se resignifica porque el cuerpo es finito mientras que la imagen existe y da cuenta de un futuro perdurable. En ese juego entre la memoria afectiva, el documento y la teoría, Barthes narra cómo enfrenta su archivo fotográfico cuando fallece su madre y encuentra *Fotografía de invernadero*, un retrato de ella cuando era niña. La idea de esta fotografía es una imagen recurrente a lo largo del libro, está exhaustivamente descrita, evocada, desde su composición, su papel en el rol de la familia, pero la foto no aparece visible en el texto. Nunca se ve la imagen de esa niña (al menos en mi edición), pero sí se puede imaginar. Esta decisión es muy interesante, ya que lo que importa no es la fotografía, sino el recorrido por esa fotografía. En suma, el recurso que Barthes encontró fue describir una escena y un personaje como un relator de cuentos, visibilizar la vivencia omitiendo el objeto evocado.

Una foto es una experiencia, una memoria que se comparte. Y lo compartido depende, justamente, de la vivencia. Ningún participante recuerda el suceso registrado de la misma manera, por eso la foto congela un momento, pero la oralidad pone de manifiesto el fuera de campo, aquello gigante que no pudo caber en una fracción de segundo. Ningún participante recuerda el suceso registrado de la misma manera, incluso una misma, con el paso del tiempo, varía esa memoria, porque nos replanteemos y reinventemos en ese relato cuasi ficcional que contamos y nos contaron. Dice Paula Carballeira: «No se trata de su reproducción exacta de lo que hemos visto u oído, sino de su recreación a través de lo que recordamos» (2020, p. 40).

Tiempo atrás realicé un trabajo que habla sobre fotogramas del archivo familiar de mis padres que no se habían copiado por estar incompletos. Se solicitaba al funcionario de la tienda de revelado imprimir, así decía el sobre, «solo las que esté muy bien». Volviendo a la frase de Triquell, el álbum familiar fue siempre la representación visual de decisiones, en este caso, excluir las que salieron mal era una decisión económica. Entre ese conjunto de imágenes, encontré la foto que se tomó para enviar a mis abuelos para fin de año. Cada una de las personas que participaron de ese momento ven algo en particular en la foto,

desde la fotógrafa hasta las fotografiadas.

Paso a realizar el ejercicio de descripción bartheriano: en la foto se ve a cuatro niñas, son cuatro hermanas agrupadas en el centro de la imagen. Al fondo, una casa arbolada. Es un día fresco y soleado de primavera en Montevideo. Un tercio de la imagen esta velada, cubriendo la mitad del cuerpo de una niña, llamada Iannina, que se encuentra de pie mirando al frente con un vestido negro con flores blancas muy pequeñas. Ella le toma el brazo afectivamente a su hermana menor llamada María Noël, quién mira sonriente a Verónica, la hermana que le sigue. María Noël tiene puesto una remera roja y un enterito de jean claro que contiene el dibujo de un oso blanco con sus contornos bordados en rojo. Verónica tiene una colita de pelo, está con un vestido blanco con flores violetas y con encajes, su rostro no se ve, su cabeza está inclinada y pareciera que también se encuentra mirando cómplice a su hermana menor. La hermana más alta, llamada Lorena, está atrás y mira desde arriba la escena. Ella tiene cerquillo, pelo lacio, viste una blusa de manga corta y de su cuello cuelga una cadena.

Lo que la foto no dice es que hace tres meses su papá había fallecido en un accidente de tránsito en que estaban todas presentes, incluida la fotógrafa de la imagen, que es la madre de las retratadas. Tampoco se ve que una de las hermanas ya no está en silla de ruedas y que ahora lleva un corsé de yeso que usará por varios meses. Que el dolor al estar de pie era profundo y que la incomodidad con su ropa era igual de lastimosa. Tampoco se visualiza que otra hermana lleva una cicatriz en su frente y que se seguirá realizando intervenciones hasta los veinte años. Lo que la foto tampoco muestra es que la madre decidió realizar esta toma para enviar a los abuelos paternos que vivían en Rocha para mostrarles que estaban mejor. No se sabe tampoco que en el proceso de construir la imagen la fotógrafa pensó por varios días cuál sería el mejor lugar donde tomar la foto y que se decidió por realizarla en el exterior de su casa, o qué ropa sería mejor que usará cada una de sus hijas. Lo que nadie recuerda, en definitiva, es si la fotografía finalmente se envió.



Esta es la foto, y fue una imagen de la que, por mucho tiempo, se prefirió no hablar. Porque narrar esta foto es acercarse a un periodo donde las palabras eran pocas. Donde las metáforas no formaban parte del decir, porque se debía ser práctica y literal. Lo que sé de esa foto es lo que me contaron sobre ella.

Al repasar esta imagen con el paso de los años, estas anécdotas son las que acompañan su lectura y son, en definitiva, las que la construyen. Esta foto no hace mucho sentido en el álbum familiar sin saber su historia. Al conocer sus detalles se va cubriendo parte de lo incompleto.

En la fotografía se habla sobre el *punto de vista* como factor de análisis o de construcción de imágenes, me parece importante sumar otro concepto de lectura en la imagen: el *punto de vivencia*. Compartir la historia y el contexto de las imágenes es lo que construye el nexo vincular del estar allí, que luego, dice Fontcuberta (2018), será herramienta para «preservar el andamiaje de nuestra mitología personal» (p. 44). Conocer la historia de las fotos del archivo familiar es un derecho a la construcción de identidad y a la memoria.

Pareciera que el archivo fotográfico, a pesar de partir desde lo visual, es profundamente oral y fantasmático, imaginativo y especulativo. De alguna manera no tiene nada que ver con lo que se muestra en cartones de 9 por 13 centímetros. El álbum de fotos se construye desde la anécdota, es epocal. Cuando se abre el álbum la memoria traza lazos curiosos, se alterna pasado en presente, comparando y retomando, a veces, desde donde se dejó, como si fuera la partida de un videojuego. En esas imágenes registradas en lo cotidiano, o en la teatral, se encuentra el color de la primera bicicleta, los objetos que nos acompañaron de generación en generación, la ropa habitual para salir de paseo; a partir de revisar el archivo como imagen de afecto, involuntariamente, se van traspasando capas y capas de interpretación hasta llegar al objeto foto. Se pasa de ser usuario a lector (Holland en Vicente Mullor, 2014, p. 16), y ese brote de mirada analítica puede ser el disparador de una pregunta sobre identidad o ensayar posibles respuestas para ellas.

Dice Silva (1998) que «ver nuestra imagen es el principio de una relación de identidad, al menos como la más consolidada metáfora visual de uno mismo» (p. 85). En el caso de personas con discapacidad visual, ¿qué pasa cuando esa reflexión o articulación de identidad visual queda sujeta a la interpretación de otro? ¿Qué herramientas podrían ser de ayuda, o no, a la persona que ve para enriquecer esta construcción que genera? ¿Qué estrategias se podrían plantear para que este desdoblamiento de la imagen pueda ser un ejercicio autónomo sin depender de otro?

El tiempo de las fotos: archivo, materialidad y ceguera

«Entonces el álbum es foto solo a medias;
la otra mitad se la debe a quienes lo coleccionan y lo cuentan»
Silva, 1998, p. 37

Pensar sobre el tiempo de las fotos es adentrarnos a una conjunción temporal muy particular. Las fotos muestran lo que fue, el pasado desde el presente, pero cuando se archivan, se clasifican, se piensan estrategias de preservación y se colocan en un álbum (digital o físico) dan cuenta de un futuro.

Para dar un poco de raíz a la temática del archivo, Ana María Guasch dirá:

Al archivo se lo puede relacionar con dos expresiones: anámesis (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hypomnema (la acción de recordar). Son principios que se refieren al placer por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, el archivo busca preservarlo vigente (2005, p. 158).

Magdalena Broquetas (2013) dirá que la fotografía presenta una suerte de ambigüedad con múltiples y contradictorias maneras de entenderla dependiendo del momento y las condiciones de lectura de quien las mira. Se entiende que la mirada es otro factor determinante, pues no existe una manera de mirar objetivamente. En el libro *Educar la mirada*, se categoriza a la imagen como «uno de los modos de representación más extendidos [ya que] lo visual coloniza otros registros, y estimula tanto como satura nuestra capacidad de conocer y conmovernos ante otras experiencias» (2006, contratapa).

Desde unos años a esta parte es sorprendente el crecimiento en políticas de inclusión y accesibilidad cultural desde lo (no) visual. Las formas de accesibilidad a la cultura tradicionalmente eran estandarizadas, intentando hacer una versión lo más fidedigna a lo visual, como si existiera una sola manera de vincularse con las cosas. Las actuales se proponen más innovadoras, incorporan un vuelo artístico e incluyen a personas con discapacidad en el equipo de realización, no solo generar un producto artístico único, sino saber en primera persona cuáles son las formas posibles y con mayor sentido para trabajar con el fin de mejorar la experiencia del espectador/participante. Pareciera que esa premisa de construir experiencia desde los sentidos y la imaginación cobra otra relevancia. La relevancia de la realidad y lo subjetivo.

Habilitar la sensopercepción, dejando de lado la visualidad, es conectar también con lo temporal, el presente que siente y que evoca a memorias pasadas. En vinculación con la fotografía, cuando la foto se coloca en un álbum conecta con otro tiempo, el tiempo de la oralidad, así como un libro. Porque el álbum es como un cuento que «está narrado

con fotos» (Silva, 1998, p. 86).

Profundizar sobre la cuestión de los tiempos en la época de la dinamización e instantaneidad de la fotografía en función de los tiempos de la discapacidad visual pareciera una tarea que rompe los parámetros acelerados que propone la cultura actual. Y lo es. Pensar a la fotografía como recurso que habilita, y necesita, de una exploración sensorial que no sea solo visual es darle a la fotografía una explicación más, es entender a la fotografía como analogía.

En el libro *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, Silva (1998) categoriza que el álbum es archivo, es fotografía, es relato y también es cuerpo. Desarrolla esta idea diciendo:

El álbum, al final, cuenta historias, pero no solo sobre fotos pues a él se le agregan otros objetos; tarjetas, avisos, recortes de periódico, reliquias y también pedazos de cuerpo: ombligos de recién nacidos, gotas de sangre, mechones de pelo, uñas de mano, huellas de pie. El álbum, literalmente, es un pedazo de nuestro cuerpo (p. 12).

A esto él le llamará «materia de álbum» (*idem*, p. 69), es decir, objetos visuales de naturaleza no fotográfica que son clave para construir la noción imaginaria de uno mismo, y que a su vez estructuran la atmósfera del tiempo referido.

Adriana Antognazza es profesora especializada en discapacidad visual egresada del Instituto Superior de Educación Especial en Buenos Aires y cuenta con un posgrado en estimulación oportuna. Parte de sus experiencias acompañando a personas en la pérdida de visión están reunidas en el libro *Las voces de tu mirada* (2019). Más allá del libro y aprovechando de que vive en Montevideo, tuve la suerte de coincidir, consultar y acercarle reflexiones que integran este trabajo. Ella me decía que siempre que se habla de ceguera se recae en la diferenciación entre personas que nacieron con ceguera y construyeron su esquema desde esa constante, y las personas que en algún momento de su vida perdieron la visión. Aquí la diferenciación es tangencial porque cuando hay pérdida de visión, en caso de las personas que tuvieron y dejaron de tener (de ver más a menos o radicalmente de ver a no ver) el proceso de aceptación de la pérdida es interno, pero la pérdida, en sí, es inmediata.

Pensando en fotografía digital, si bien la foto puede ser procesual, dependiendo su técnica, el momento de la captura mecánica es inmediata. Aquello coyuntural, el fuera de campo que hace a la imagen, ya se pierde en una foto. La fotografía versus el momento fotográfico. Hoy en día, si una foto no sale como la pensábamos, repetimos y reinstalamos la realidad fotogénica. Si queremos repasar una foto tomada anteriormente tampoco precisamos imprimirla, ya que recurrimos a la danza del *scrolleo*, como se profundizó en el capítulo «Del álbum familiar a la nube familiar, y viceversa». En contraposición al acto fotográfico, la discapacidad visual no permite la posibilidad de un intento más. Dice Adriana: «El deseo por recuperar la visión y la necesidad de cualquier aporte clínico o

recurso médico para revertir la misma en la mayoría de los casos no son posibles».

Entendiendo que el ojo es un puente que conduce la información para que el cerebro genere la imagen, la pérdida de visión deja consigo un registro visual del pasado para toda la vida. Las imágenes que se recibieron y percibieron generan la estructura sobre la que se va a pensar la cotidianidad del mundo de imágenes imaginadas. Dicho de otra manera, si perdí la visión a los ocho años en 1980, mi historia visual me lleva a las imágenes de un mundo visual de los ocho años, que no se corresponde a la estructura visual del mundo visual actual. Es muy difícil reconstruir esa fotografía comparando desde la diferencia en que lo percibimos las personas que vemos. Es muy difícil y es innecesario porque intentar comparar y entender la manera en que se vincula una persona ciega a una imagen visual es colocar la experiencia desde una estandarización visual. Dirá Antognazza en un intercambio “ver o no ver no es solamente ausencia o limitación de la visión, sino la comprensión del mundo de un modo diferente”.

La fotografía por su naturaleza efímera, «lejos de poseer un estatuto estable, es fundamentalmente cambiante y múltiple» (Schaeffer, 1990, p. 8). Lo que sí se puede hacer con ella es establecer estrategias que amplíen a la fotografía por fuera de la materia fotosensible, que extiendan a la fotografía hasta otros recursos y herramientas para que la foto se siga explicando a sí misma. Se podría pensar entonces que la accesibilidad en la fotografía desde el giro creativo podría estar enmarcada, involuntariamente, dentro de lo que en la práctica contemporánea se conoce como fotografía expandida.¹² En conjunción con la idea anterior, podríamos decir que en el dispositivo del álbum fotográfico, junto a lo que Silva denomina «materia de álbum», son recursos sensoriales que expanden a la foto y terminan siendo, al mismo tiempo, recursos de accesibilidad.

Una de las estrategias de accesibilidad digital son las tiflotecnologías. Estas son un conjunto de herramientas tecnológicas especializadas para que personas ciegas o con discapacidad visual puedan hacer un uso correcto de las plataformas digitales, así como aplicaciones especializadas para lectura de dinero, detectar si la luz ambiente está prendida, apagada, reconocimiento de colores y locaciones y descripción de imágenes, entre otras facilidades. En intercambio con personas ciegas, me comentaron sobre la aplicación Seeing AI, con la que se puede sacar fotos y acceder al archivo fotográfico mediante una audiodescripción breve o extendida creada con inteligencia artificial para recorrer la imagen a medida que la app reconoce los objetos que la conforman. Si bien es un excelente insumo, cabe destacar que, como toda herramienta basada en inteligencia artificial, su contenido no es preciso ni fidedigno, y puede fallar en la interpretación concreta de los objetos o acciones que contiene.

Otro tipo de tecnología para acercarse a las imágenes desde el tacto, que de momento no está disponible en el país, es la impresora o graficadora Piaf,¹³ que permite, mediante

un proceso térmico, crear imágenes en relieve sobre una hoja. Esta herramienta, costosa e inexistente en la zona, nos invita a reflexionar sobre las técnicas posibles para realizar imágenes táctiles, el poder de crear un objeto desde esta premisa, y las condiciones materiales que permitan que pueda hacerse. ¿Cuán viable es que las personas ciegas o con baja visión puedan acceder a imágenes táctiles de este tipo si en el país no hay herramientas adecuadas para producirlas? ¿Las decisiones de inclusión y exclusión, en este caso, son solo económicas? ¿Cuáles son las estrategias entonces para trabajar con imágenes táctiles? Tocar una imagen en lo concreto, lo que se toca, está en pocos lugares del mundo, en pocas casas, en pocas instituciones. La persona porta una discapacidad visual, lo que termina discapacitando, en definitiva, es el entorno.

Adriana Anognazza dirá que las imágenes en esta realidad son un laboratorio de bricolaje donde los recursos casi didácticos (punzones redondeados y agujas) son elementales. En una entrevista me comentó: «Yo me recibí en el año 85, van a hacer treinta y nueve años, ¿cómo hacíamos nosotros los mapas? Bordándolos o con la goma de pegar haciendo el relieve. Era todo doméstico y casero. Si bien en Argentina hay algunos insumos más, no hay tanta diferencia para la cantidad de años que pasaron». En este caso, el bordado se vuelve una tecnología doméstica insuperable a la hora de pensar maneras táctiles a bajo precio.

¹² En *La fotografía en un campo de extensión: unidad distributiva y forma dominante*, Osborne dirá: “La fotografía, entonces, como la obra de arte, es una unidad ideal. Se mantiene unida por la idea de la “captura” de un fragmento de tiempo: una idea a la que se concede realidad cultural mediante la dependencia de sus funciones hacia el significado-efecto de “lo real”. Pero esta singularidad temporal, supuestamente fija, es fantasmática, dado que la temporalidad de la imagen fotográfica es siempre la de la relación entre un “ahora” (en constante cambio) y el “entonces” de la foto, una relación sustentada, como si fuera atemporal, por la continuidad material de la forma fotográfica en cuestión. La limitación espacial de la imagen es la que mantiene la ilusión de objetividad temporal- la idea de que hasta el tiempo debería convertirse en “objeto””. (Osborne en Green, 2007, p. 75)

¹³ Esta impresora/graficadora fue la que realizó la accesibilidad háptica de las imágenes del proyecto *Álbum de boda: Steph y Rob* del fotógrafo australiano James Day, del que se habló en la propuesta del TFE presentada en octubre de 2022. En intercambio con el autor, me comentó que para la tarea de accesibilidad de imágenes trabajó junto a [Vision Australia](#), una organización sin fines de lucro que comenzó en el año 2004.

Álbum mío: ejercicio de realización del TFE

«El álbum permite un reordenamiento dando hacia atrás, desde la última foto a la primera, como viaje arqueológico a nuestra infancia, un recorrido por las huellas de cómo “yo” me he vuelto el otro para los demás y de cómo “yo mismo” he de ser visto. Pero el álbum, sin proponérselo, termina sucumbiendo ante la voz que lo cuenta, pues la imagen es apenas un pretexto para su narradora. Sus imágenes viven para ser escuchadas entre generaciones».

Silva, 1998, p. 83

Noelia Acha es una gran amiga ceramista. Durante el 2023 se desempeñó como tallerista de cerámica en la escuela pública n.º 279, una escuela especializada para niñas y niños con discapacidad visual, baja visión y ceguera. Al comentarle sobre este proyecto de egreso me habló acerca de una niña doblemente escolarizada, que asiste a su escuela por las mañanas y que de tarde concurría a una escuela común, es decir, para personas que ven. Enseguida me puso en contacto con la maestra de la pequeña, que se llama Gabriela Barreiro. La maestra habló con la familia de la niña para comentarle sobre el proyecto, la familia estuvo interesada en participar, por lo que comencé el intercambio con ellos directamente. Por otro lado, la maestra me puso en contacto con la directora de la escuela n.º 279 para coordinar una visita a la institución.

La primera reunión con la familia fue en su hogar. Allí, Analie y Marcelo me presentaron a Felipe y Clara, sus hijos, y a Owen, su perro. Me contaron acerca de ellos y me mostraron sus fotos. Curiosamente la familia tiene un hábito frecuente de imprimir las fotos familiares y almacenarlas. Tienen fotos enmarcadas en las paredes y portarretratos en varios muebles de su casa, y además cuentan con un baúl lleno de álbumes.

Con su hijo mayor, Felipe, realizaron el álbum del bebé, un libro donde se reúnen fotos y anécdotas escritas sobre el embarazo y el primer año de vida. Para su primer cumpleaños, realizaron un cuadro de firmas donde se puede ver un retrato del pequeño y en el paspartú un espacio donde sus seres queridos le dejan mensajes de afecto.

A los dos años de Felipe se prepararon para recibir a Clara. Cuando la familia fue notificada sobre la ceguera de su bebé, Clara tenía apenas dos meses y medio de vida. Entre la semana seis y la diez los bebés comienzan a fijar la vista, y a partir de notar algunas situaciones que despertaban dudas, decidieron consultar. El diagnóstico fue vasculatura fetal persistente con desprendimiento de retina y una leve percepción de luz en la que puede distinguir entre luz y oscuridad, pero no la forma de los objetos. Con Clara también realizaron su álbum de bebé con fotos durante el embarazo y primer año, junto a anécdotas escritas en tinta. Y para su cumpleaños número uno, siguiendo la tradición, elaboraron un cuadro de firmas donde hay una foto de ella en el centro y mensajes de sus seres queridos escritos en tinta.

Al comentarles sobre el proyecto, comenzamos a pensar dinámicas para hacer fotografías analógicas y posibles abordajes. Clara estaba motivada, me dijo: «Quiero un álbum mío». Finalmente, junto a su madre, optamos por hacer una versión sensorial del álbum del primer año de Clara. Un álbum que reúna fotografía con relieve, registros escritos en tinta y en braille acompañados con objetos, texturas y aromas para intentar recrear la atmósfera de esos primeros meses de vida.

La familia se mostró muy generosa compartiendo sus emociones, archivos y anécdotas, y me indicaron que sería importante que antes de comenzar con el proceso conociera a Adriana, quien fue, según ellos, su «ángel de la guarda». Adriana Antognazza, quien fue citada a lo largo de este trabajo, fue quien trabajó junto a Clara en estimulación oportuna desde los tres meses hasta los cuatro años.

Estaban en lo cierto, reunirme con Adriana fue transformador e imprescindible no solo para seguir conociendo a Clara y su familia, sino para reflexionar, por un lado, sobre un mundo que se configura en imágenes visuales, y, por otro, respecto a la discapacidad visual desde un lado profundamente humano, desde la perspectiva de quien acompaña el proceso de aceptar la pérdida de visión.

A parte de lo indicado anteriormente sobre la materialidad y las tecnologías disponibles para tocar imágenes, Adriana afirmó: «No hay que llenar con el ojo lo que a la mano le sobra». Con esta frase hacía énfasis en ciertas mañas de generar, desde la visualidad, imágenes accesibles con exceso de detalles que a una persona que no ve y nunca vio no le hacen sentido. No es que esa carga de información no sea útil a modo de traducción fidedigna de la imagen original, pero el detalle adaptado a escala, generalmente, al contrario de lo que se supone, podría confundir, ya que la construcción de espacialidad y de imaginario es diferente.

Este proyecto, a diferencia de otros proyectos realizados en la comunidad fotográfica sobre la temática ceguera, propone no hablar visualmente de la ceguera, sino intentar poner en común imágenes visuales a una persona ciega, acompañadas de imágenes olfativas, textiles, auditivas y con relieve (utilizando la técnica del bordado) que hagan sentido al escenario doméstico y que conjuguen con la historia de esa grupalidad retratada.

Este es un ejercicio de volver a lo simple, porque, como dijo un niño en la escuela n.º 279, «la fotografía es el dibujo de un momento», y los momentos no solo se registran con luz.

Bibliografía

- ANTOGNAZZA, A. (2019). *Las voces de tu mirada*. Ediciones Co.incidir
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.
- BENEDETTI, M. (2000). Defender la alegría. En *Cotidianas*. Editorial Sudamericana.
- BENJAMIN, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.
- BENJAMIN, W. (2011). *Breve historia sobre la fotografía*. Casimiro.
- BREA, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Ediciones Akal.
- BROQUETAS, M. (2013). Las fotografías de archivo y sus (im)posibilidades al contar la historia. *Lo que los Archivos Cuentan*, 2 (pp. 87-109). Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50481?mode=full>
- CARBALLEIRA, P. (2021). *Y seguiremos contando....* Palabras del Candil.
- DIDI-HUBERMAN, G., CHÉROUX, C., y ARNALDO, J. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- DUSSEL, I., y GUTIÉRREZ, D. (2006). *Educación la mirada*. Manantial.
- FONTCUBERTA, J. (2018). *El beso de Judas*. Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- GROYS, B. (2020). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- GREEN, D. (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Gustavo Gili.
- GUASCH, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar. *Materia*, vol. 5 (pp. 157-183). Universidad de Barcelona.
- ONCE. *Ceguera y deficiencia visual*. Recuperado de <https://www.once.es/dejanos-ayudar/la-discapacidad-visual/concepto-de-ceguera-y-deficiencia-visual> (acceso: 10 de febrero de 2024).
- ORTIZ, E. (2009). *Contar con los cuentos*. Palabras del Candil.
- OSTAS, L. (2019). *Imágenes resistentes*. BMR ACADÉMICA.
- SCHAEFFER, J. M. (1990). La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico. Cátedra.
- SIENRA, R. (18 de enero del 2019). *Álbum de boda multisensorial permite a una novia con discapacidad visual revivir su día especial*. My modern met. Recuperado de <https://mymodernmet.com/es/novia-discapacidad-visual-boda-multisensorial/> (acceso: 17 de abril de 2022).
- SILVA, A. (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Editorial Norma.
- TRIQUELL, A. (2012). *Fotografías e historias*. Ediciones cdf.
- VICENTE MULLOR, P. (2023). *Álbum de familia: desde la memoria del olvido*. Zafarrancho Ediciones.