

Investigación

Más allá de la mirada: las metodologías fotográficas desde la diversidad funcional visual y su potencial para la educación artística

*Another way of seeing: photographic methodologies
from the perspective of visual impairment artists
and their potential for art education*

Carolina Hermida-Bellot

Universidad Cardenal Herrera-CEU.

Recibido: 29-01-2026

Aceptado: 23-03-2026

Publicado: 29-05-2026

Lara Serer Cifre

Directora artística, fotógrafa y docente.

Cómo citar: Hermida-Bellot, C. y Serer Cifre, L. (2026). Más allá de la mirada: las metodologías fotográficas desde la diversidad funcional visual y su potencial para la educación artística. *EME Experimental Illustration, Art and Design*, (14), 106-119. <https://doi.org/10.4995/eme.2026.25435>

<https://doi.org/10.4995/eme.2026.25435>

Ese artículo está publicado bajo una licencia
CC-BY-NC-SA

Este artículo investiga las metodologías fotográficas desarrolladas por distintos artistas con diversidad funcional visual (Evgen Bavcar, Seeing With Photography Collective, Pete Eckert y Gerardo Nigenda), con el objetivo de darlas a conocer y analizar el potencial artístico y pedagógico de sus prácticas. Hemos observado cómo estas, históricamente situadas en los márgenes de la cultura

This paper examines the photographic methodologies developed by various artists with visual impairment (Evgen Bavcar, Seeing With Photography Collective, Pete Eckert, and Gerardo Nigenda), in order to bring them to light and analyze the artistic and pedagogical potential of their practices. We observe how their approach, historically understood on the margins of visual culture, suggests alternative ways

visual, proponen modos alternativos a la hora de construir narrativas y producir imágenes. A partir del análisis de estas metodologías, revelamos que su enfoque, basado en el proceso de la experiencia desde los sentidos no visuales, resulta especialmente pertinente en el contexto actual de saturación visual y consumo acelerado de imágenes. Así pues, este artículo pretende entender estas prácticas como un terreno fértil desde el cual repensar la educación fotográfica y artística contemporánea.

Palabras clave

Fotografía, diversidad funcional visual, ceguera, cultura visual, educación artística

of constructing narratives and producing images. Based on an analysis of these methodologies, we argue that their focus on experiential processes grounded in non-visual senses is particularly relevant today, in a society saturated with images and driven by fast-paced consumption. This article seeks to understand these practices as a fertile ground from which to rethink contemporary photographic and artistic education.

Key words

Photography, visual impairment, blindness, visual culture, art education

1. Introducción

Cuando pensamos en la fotografía, en cualquiera de sus dimensiones –artística, documental, cotidiana, social– tendemos a considerar la visión como el sentido fundamental para llevar a cabo dicha práctica. Sin embargo, ejercer la fotografía sin el uso total o parcial de la vista no solo es posible, sino también plausible, en el doble sentido de admisible y loable.

Este artículo se centra en el estudio comparativo de distintos métodos para abordar la práctica fotográfica desde la diversidad funcional visual (DFV), analizando el trabajo de los artistas Evgen Bavcar (Eslovenia, 1946), Pete Eckert (EE. UU., finales 1940) y Gerardo Nigenda (México, 1967-2010), así como del colectivo Seeing With Photography Collective (EE. UU, 1988). A pesar de que existen muchos más fotógrafos con una obra significativa¹, se ha seleccionado a los mencionados en base a tres criterios: 1) la diversidad metodológica con la que afronta cada uno la práctica fotográfica; 2) la relevancia artística de su obra; y 3) su reconocimiento dentro del ámbito de la cultura visual contemporánea. Estos autores y colectivos han producido discursos en torno a sus procesos creativos, poniendo el foco en cuestiones como: la relación entre percepción y creación, el uso del cuerpo y los

sentidos no visuales, la temporalidad del proceso, las dinámicas colaborativas y la construcción narrativa de la imagen desde la DFV.

Sobre esta base, consideramos posible articular un análisis que explore más allá del resultado visual de la obra de los citados fotógrafos o colectivos, para centrarse en las metodologías de cada uno de ellos, entendiendo como metodología: el proceso de investigación y creación que cada uno de los artistas desarrolla durante el proceso fotográfico, desde la ideación hasta el acabado final de la obra.

Para ello, planteamos una investigación cualitativa de carácter analítico y reflexivo que hará uso de dos metodologías de análisis: por una parte, el análisis de casos, explorando acerca de aquello que los fotógrafos o colectivos seleccionados manifiestan sobre su propio proceso creativo y de trabajo en entrevistas o bibliografía previa; por otra parte, se realizará un análisis comparativo de los métodos utilizados por cada artista durante la ideación artística y la práctica fotográfica. A partir del análisis, se aportará una reflexión acerca del valor de dichas metodologías como formas de resistencia cultural y como oportunidad para entender y transmitir la fotografía en el entorno educativo de un modo innovador e inclusivo, con el objetivo de fomentar una mirada crítica y consciente.

El objetivo del trabajo, por tanto, es doble. Por un lado, se trata de dar a conocer a estos artistas para visibilizar sus métodos y experiencias fotográficas.

¹ Para acceder a una lista de fotógrafos más completa, véase la tesis de Ribeiro Farias (2013).

Por otro lado, se plantea promover una reflexión sobre el potencial artístico y educativo de estas metodologías en la sociedad contemporánea.

Como expone Noemí Peña Sánchez en su artículo «Experimentar la fotografía desde la ceguera. Un taller para “mirar y crear imágenes”» (2014), conocer la obra de estos artistas abre las puertas a concebir la creación visual de otro modo:

Mientras el sentido visual parece ser requisito clave para aquellos que vemos, los artistas ciegos comparten una idea común y es que la cuestión no es tanto cómo fotografiar sin ver, sino cuál es la necesidad de imágenes que uno tiene (p. 212).

En un contexto de saturación visual como el actual, cobra especial relevancia entender cuál es, como seres humanos, esta «necesidad de imágenes» que todos tenemos. Desde esta perspectiva, sostenemos que las prácticas fotográficas desarrolladas desde la DFV pueden ofrecer herramientas valiosas para aprender a mirar más allá de lo visible.

2. Marco teórico

La cultura visual contemporánea se define por la presencia constante y ubicua de la imagen. Más que nunca, ver, producir y consumir imágenes se ha convertido en una práctica cotidiana que atraviesa los ámbitos artísticos, educativos y sociales. Sin embargo, esta «polución icónica», tal y como la denominó Joan Fontcuberta en su famoso «Manifiesto Postfotográfico» de 2011, no implica necesariamente una comprensión crítica de los mecanismos que configuran la mirada ni de los procesos culturales que determinan qué valor atribuimos a lo que vemos.

Como señala María José Valverde, coordinadora del Departamento de Actividades Educativas y Culturales del Museo Picasso:

Vivimos en una sociedad tremendamente visual, paradójicamente sin entender lo que vemos. Los adolescentes tienen muchos otros estímulos, pero tampoco están acostumbrados a leer, comprender y reflexionar sobre las imágenes. En ese bombardeo constante, no nos detenemos a entender qué estamos viendo (en Oeste Miguel, 2014).

Según recoge Douglas McCulloh (2009), «a finales del 2008, Facebook cruzó el umbral de subir hasta 15 mil millones de fotografías diarias», y el autor se pregunta: «¿Cómo puede tanta gente fotografiar y mostrarnos tan poco? ¿Puede una tormenta de fotografías mostrar todo y revelar nada? [...] ¿Somos videntes o ciegos?» (p. 14).

En el último estudio del American College of Pediatricians, actualizado por última vez en 2020, se advierte de cómo los medios de comunicación, especialmente los visuales, afectan a la salud de niños y adolescentes, quienes, fascinados por la imagen, no entienden la trama del relato ni son capaces de distinguir realidad y ficción².

En este contexto de sobreexposición visual, aumentan los diagnósticos de depresión, ansiedad y TDAH en niños y adolescentes (Nagata, J.M.,

² «Adults tend to absorb information from television, even though they forget the source, and sometimes cannot recall whether the events were real or simulated. Children also learn from what they view. [...] More importantly, young children pay greater attention to visual images rather than the plot, so they are often unable to understand the storyline or moral lesson and are less able to separate reality from fiction» (American College of Pediatricians, 2020, p. 8).

Fotografiar implica habitar un tiempo, establecer una relación con el entorno y activar una percepción compleja que trasciende la visión literal.

Al-Shoaibi, A. A., Leong, A. W. et al., 2024)³, que cada vez presentan más dificultad para mantener la atención en entornos saturados de estímulos. La rapidez con que se generan y consumen imágenes reduce los tiempos de reflexión y análisis, condicionando nuestra capacidad de acceder a una comprensión profunda. El problema, pues, no es solo «ver muchas imágenes», sino el tipo de uso –rápido, fragmentado, compulsivo– que dificulta sostener la atención. Como señala Zygmunt Bauman en *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida* (Bauman y Donskis, 2015):

Vivimos en una era de fragmentos de sonido, no de pensamientos; de cosas efímeras calculadas [...], pensadas para conseguir un máximo impacto y una obsolescencia instantánea. [...] El espacio de la atención humana –esa mercancía tan escasa que está actualmente en el mercado– se ha reducido al tamaño y la duración de los mensajes compuestos, enviados y recibidos (p. 18).

Ya Susan Sontag (2006) en su ensayo *Sobre la fotografía*, publicado por primera vez en 1973, advertía que «la presencia y proliferación de todas las fotografías contribuye a la erosión de la noción misma de significado, a esa partición de la verdad en verdades relativas» (p. 153). Para la autora, «una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes» con el fin de «anestesiarse» (p. 249), pues, si algo sostiene la autora es que «las imágenes antestesian» cuando la exposición a las mismas es repetida (p. 38), una suerte de insensibilización moral y perceptiva, en la que la acumulación de imágenes sabotea la experiencia y la reflexión crítica sobre lo visible.

Por otro lado, la formación artística –y, concretamente, la formación en fotografía– ha tendido

históricamente a reforzar la idea de que la visión es el sentido privilegiado para representar el mundo. Ver se asocia a comprender, y la cámara se concibe como una extensión del ojo capaz de capturar lo visible de forma eficaz. Incluso cuando se introducen discursos sobre creatividad o «visión personal», suelen construirse desde una prioridad otorgada a lo visual y a lo inmediato.

Resulta pertinente entonces recuperar enfoques que sitúan la experiencia en el centro de los procesos de creación. En *El arte como experiencia* John Dewey (2008) plantea que la práctica estética no es un acontecimiento aislado ni exclusivamente visual, sino un proceso integrado en el que intervienen cuerpo, percepción, emoción y acción:

El arte es una cualidad que impregna una experiencia; no es, salvo por una figura del lenguaje, la experiencia misma. La experiencia estética es siempre más que estética. [...] es una manifestación, un registro y una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización (p. 369).

Desde esta perspectiva, entendemos el acto creativo como un trayecto experiencial que otorga sentido a la práctica artística. Fotografiar implica habitar un tiempo, establecer una relación con el entorno y activar una percepción compleja que trasciende la visión literal. Como decía Henry Cartier-Bresson en su entrevista con Alain Desvergues en 1979: «Hay que mirar y mirar es algo sumamente difícil. [...] no enseñamos a la gente a ver. [...] Aprender a mirar requiere muchísimo tiempo. Una mirada que pese, que interroge» (Cartier-Bresson, 1998, p. 61).

Es en este punto en el que valoramos que las metodologías derivadas de la DFV pueden funcionar como un contrapeso a la primacía de lo visual y a la atención fragmentada al situar la experiencia corporal y la ampliación sensorial en el centro del proceso creativo.

3 Según recoge este estudio: «Adolescents are 50% more likely to experience a major depressive episode today than in the early 2000s. Between 2000 and 2018, suicide rates increased by 30% in this population» (Nagata, J.M., Al-Shoaibi, A.A., Leong, A.W. et al., 2024).



Figura 1. Evgen Bavcar,
Autoportrait, 2017. Fuente:
Página web del artista

3. Análisis

3.1. El deseo de imagen en la obra de Evgen Bavcar

Evgen Bavcar nació en Eslovenia y perdió la visión a los 11 años, debido a dos accidentes consecutivos. Como otros fotógrafos, la primera cámara llegó a sus manos cuando ya había perdido la visión, en su caso, a los 16 años. Este artista no plantea su práctica como un ejercicio compensatorio frente a la pérdida de visión, sino que articula una concepción de la fotografía profundamente vinculada a la imaginación, la memoria y lo que él llama el *deseo de imagen*:

Lo que significa el deseo de imágenes es que, cuando imaginamos las cosas, existimos. No puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que lo imagino de mi propia manera. Cuando un ciego dice «imagino», ello significa que él también tiene una representación interna de realidades externas. El deseo de imagen es, entonces, el deseo de nuestra interioridad, que consiste en crear, a partir de cada una de nuestras miradas auténticas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria (en Mayer Foulkes, 1999, p. 45).

Para el autor, la fotografía no responde a la necesidad de «ver de nuevo», sino a la necesidad humana de producir imágenes para existir simbólicamente en el mundo. Bavcar utiliza también conceptos como el de *speculum mundi* o el de *tercer ojo* para definir esa mirada interior que él plasma en la fotografía (en Mayer Foulkes, 1999).

El proceso creativo comienza antes del disparo, en una fase de preconfiguración mental en la que intervienen la memoria visual, la imaginación, la experiencia corporal, el espacio y el tiempo. La cámara actúa como mediadora entre una imagen interior y su materialización fotográfica, desplazando el énfasis del instante decisivo hacia un proceso lento y reflexivo.

Uno de los aspectos más relevantes de su metodología es la atención al cuerpo como herramienta de orientación y composición. Bavcar utiliza

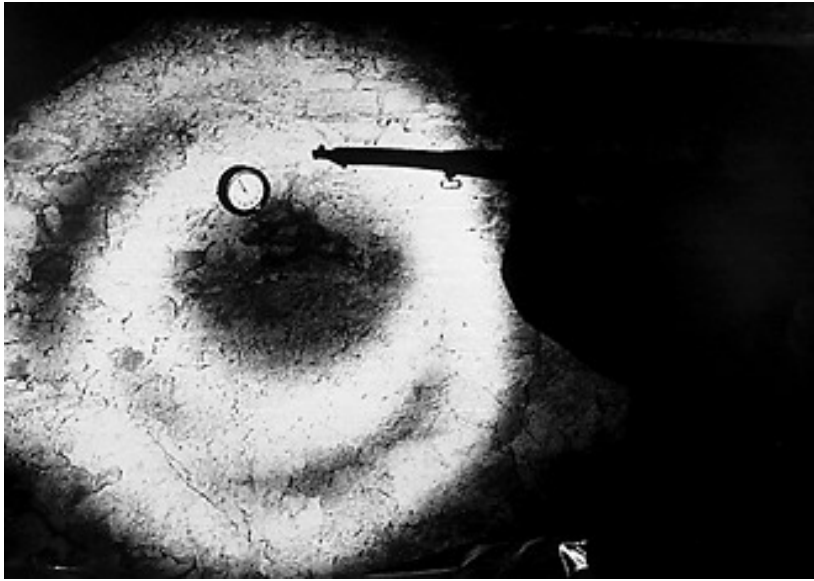


Figura 2. Evgen Bavcar, *Disparo contra el tiempo*. Fuente: Página web del artista

referencias corporales, sonoras y espaciales para situarse en el entorno y construir el encuadre:

Cada foto que hago he de tenerla perfectamente ordenada en mi cabeza antes de disparar. Me llevo la cámara a la altura de la boca y de esa forma fotografío a las personas que estoy escuchando hablar. [...] Las manos miden la distancia y lo demás lo hace el deseo de imagen que hay en mí (en Mayer Foulkes, 1999, p. 46).

Aunque a veces trabaja a plena luz del día, le gusta más crear imágenes en la oscuridad, con exposiciones largas y valiéndose de alguna fuente de luz maniobrable (linternas, velas, lámparas...) (Mayer Foulkes, 1999, p. 47). En este proceso necesita siempre de una persona vidente que le describa lo que tiene delante y que le ayude posteriormente a escoger las fotografías realizadas (p. 51).

Este modo de trabajar introduce una temporalidad alternativa en la producción de imágenes —él se autodenomina *iconógrafo*, antes que fotógrafo—. Frente a la inmediatez que caracteriza gran parte de la fotografía contemporánea, la práctica de Bavcar reivindica la preparación y la atención plena. En línea con lo que exponía Fontcuberta, Bavcar opina que: «Es el mundo el que está ciego: hay imágenes de más, una especie de polución. Nadie puede ver nada. Es preciso atravesarlas para hallar las imágenes verdaderas» (en Mayer Foulkes, 1999, p. 51)⁴.

Esta concepción tiene consecuencias directas para la enseñanza de la fotografía artística. Al situar el proceso mental y experiencial en el centro, su práctica ofrece un marco valioso para repensar cómo se enseña a mirar y a producir imágenes. Enseñar fotografía desde esta perspectiva implica trabajar la imaginación, la memoria, la investigación previa y la relación consciente con el entorno.

4

Como explica McCulloh, «en el antiguo Israel los ciegos se convertían en sabios, memorizaban vastos textos y se les adscribían poderes milagrosos de percepción y oración. "El Señor abre los ojos de los ciegos", afirma el Midrash. El Talmud se refiere a los ciegos como *sagi nahor*, en arameo quiere decir "gran vista"» (2009, p. 17).



Figura 3. Proyecto *On Location*.
SWPC. Fuente: Página web Seeing
With Photography Collective

3. 2. Seeing With Photography Collective y su proceso colaborativo

Si en la obra de Bavar la imagen se construye desde la imaginación y la experiencia interior, el trabajo del Seeing With Photography Collective (SWPC) desplaza el foco hacia una metodología relacional fundamentada en la experiencia compartida. Como explica su director Mark Andres (2017), el colectivo se fundó gracias a la incorporación al proyecto de Victorine Floyd y Steven Erra, todos ellos con distintos grados de ceguera y experiencias diversas de pérdida de visión. Andres explica que todo comenzó desde un replanteamiento de qué es la visión y la fotografía: «Our journey began with a new way to make pictures that involve the brain, the body, and all of our senses. Our quest: how do you see when you don't see with your eyes? How do you convey those visions?» (p. 50).

Como vemos, el colectivo surge con el propósito de cuestionar el significado mismo de la visión: ¿cómo se puede «ver» en un sentido más amplio y universal? Para explorar este propósito, el grupo desarrolla prácticas que suspenden deliberadamente la primacía del ojo, trabajando en condiciones de oscuridad o visibilidad reducida, con exposiciones prolongadas y fuentes de luz móviles, como explica Andres en la entrevista realizada por Mary Walling Blackburn (2001):

[At Seeing With Photography] we shoot in the dark, using flashlight for illumination. [...] The image builds over a period of time and it's in fragments: nobody sees the whole image until it's created. They are constructed in your head but also physically, and then they come together (p. 49).

Al fotografiar en entornos oscuros y desaparecer la ventaja visual en todos los participantes, la experiencia se vuelve compartida y negociada. Crear, experimentar y reunirse para tomar fotografías desde la oscuridad genera un vínculo muy fuerte entre los asistentes, quienes pasan a sentirse libres a la hora de expresarse artísticamente. Erra expresa la experiencia de este modo: «something memorable happens creating imagery in the dark, with the dark, the dark as our supportive friend, all of us sighted or blind together, thinking, trying, laughing, describing, listening... weaving something» (en Andres, 2017, p. 52).

Figura 4. *Featured Artist*.
Victorine Floyd Fludd. SWPC.
 Fuente: Página Web del Seeing
 With Photography Collective



Las decisiones técnicas se toman a través del diálogo constante entre las personas participantes. Las instrucciones verbales, el *feedback* mutuo y la escucha activa forman parte estructural del proceso creativo. A este respecto Steve Dominguez, miembro del colectivo, comenta: «Mark [Andres] is like a conductor. We are a group and we work together. [...] We are mining for something as a group and individually» (Walling Blackburn, 2001, p. 50). De modo que la imagen no responde a una autoría individual, sino que se construye desde la interdependencia.

La temporalidad juega también un papel central en esta metodología. Las exposiciones largas y el trabajo en la oscuridad obligan a ralentizar el proceso y a sostener la atención durante periodos prolongados, proponiendo una relación con la imagen basada en la espera, la apertura y la aceptación de lo imprevisto.

En este sentido, las fotografías del colectivo funcionan como narrativas visuales que remiten a un proceso vivido, más que a una escena reconocible⁵. La imagen no se ofrece como evidencia de lo real, sino como una imagen mental más profunda o primitiva:

5 Las imágenes resultantes de estas prácticas suelen presentar cualidades abstractas, fragmentarias o difíciles de leer desde los cánones visuales dominantes. Como explica Andres, su fundador: «Our photographs do not appear as typical photographs do—as frozen moments in time most often created by the photographer's instinct. Rather, they will appear as dreams, memories, hallucinations, or visions; they appear as the parts of sight that overlay what most of us see with our eyes» (2017, p. 50).

As some collective members believe, this process mines the subconscious, making it come to fore. Eventually, though, the obsession with the images' method and the impairments of their makers is cast aside, and the focus remains on how these photographs affect the mind and the gut. (Walling Blackburn, 2001, p. 46).

Desde el punto de vista metodológico, el cuerpo se convierte en el principal instrumento de orientación y composición: el movimiento, el tacto, la escucha y la descripción verbal sustituyen a la mirada como herramientas centrales del acto fotográfico. Tal como señalaba Dewey (2008), la experiencia estética no se limita a la percepción visual, sino que se construye a través de la implicación corporal y sensorial con el entorno. En las prácticas del SWPC, esta idea se materializa de forma concreta en el proceso fotográfico.

Por lo que respecta al punto de vista educativo, inspirarse en este tipo de procesos implica diseñar experiencias pedagógicas que prioricen el proceso sobre el resultado, que valoren la colaboración frente a la competencia individual y que permitan al alumnado experimentar la imagen desde la incertidumbre y la diferencia. Además, la lógica de cocreación del colectivo permite cuestionar las jerarquías perceptivas presentes en muchos contextos educativos. Las personas con visión dejan de ocupar una posición de ventaja, mientras que las personas con DfV son situadas como agentes activos del proceso creativo

Figura 5. *Night Dream*. Pete Eckert.
Fuente: página web de Pete Eckert



y no como sujetos a integrar. Esta inversión de roles favorece una comprensión más profunda de la inclusión como práctica relacional, y no como mera adaptación a la norma, fomentando enfoques educativos donde predomine el trabajo colaborativo.

3.3. Pete Eckert: imagen mental, mediación y el efecto del gran formato

El tercer caso a examinar es el de Pete Eckert, un fotógrafo estadounidense al que detectaron retinitis pigmentosa cuando tenía 20 años, lo que causó que progresivamente perdiera la visión. Como él mismo relata en su página web (Eckert, s. f.), su interés por la fotografía no comenzó hasta que no perdió prácticamente toda la visión, pues su formación se basaba en la escultura y el diseño industrial.

Estas circunstancias condicionaron que su metodología de trabajo parta siempre de una imagen mental previa: el autor imagina las fotografías en su mente, y las organiza y prepara desde ahí. Para construir esta imagen mental, recurre primero al tacto y al sonido, y más tarde a la memoria:

I view my work during the event of taking the shot in my mind's eye. I «see» each shot very clearly, only I use sound, touch, and memory. I am more of a conceptual artist than a photographer. My influences come from my past memory of art and what I now find in the world at large (Eckert, s. f.).

A partir de ahí, decide el encuadre e ilumina la escena trabajando también en completa oscuridad y con exposiciones largas. Sin embargo, Eckert realiza él solo todo el proceso, aunque cuenta con personas con visión que le ayudan dando *feedback* del resultado final, antes de hacer la selección de las

fotografías para la impresión final. Esta mediación con videntes le proporciona información visual puntual, especialmente en las fases finales del proceso: ajustes técnicos, selección y edición de las imágenes. Una mediación que el autor no plantea como una dependencia técnica, sino como una estrategia deliberada de diálogo y contraste perceptivo. Es decir, que la autoría no se delega en ningún caso, sino que se enriquece a través de la interacción.

Una vez ha realizado la selección, sus impresiones suelen ser a gran escala, pues es un formato que, según él, aporta dramatismo, lo cual suele provocar la reflexión sobre su obra en las personas videntes con las que le gusta conversar para contrastar su imagen mental con lo que ven otros: «Talking with people in galleries builds a bridge between my mind's eye and their vision of my work. Occasionally, people refuse to believe I am blind. I am a visual person. I just can't see» (Eckert, s. f.).

Su práctica artística se complementa con colaboraciones con marcas como Swarovski o Volkswagen que sitúan su trabajo en el interior de la cultura visual de masas, tradicionalmente asociada a la eficacia visual, la velocidad y el control. Lejos de diluir el sentido crítico de su trabajo, sus colaboraciones comerciales funcionan como plataformas de ampliación que introducen narrativas no normativas

en espacios hegemónicos. En este sentido, Eckert no ocupa un lugar marginal respecto al sistema visual contemporáneo, sino que lo desafía desde dentro.

Desde el punto de vista pedagógico, la metodología de Eckert ofrece claves especialmente valiosas para la enseñanza de la fotografía. Su énfasis en la planificación previa, la imagen mental y el lento proceso anterior al disparo invita a desplazar la atención del resultado inmediato hacia la construcción del relato visual. Además, su práctica promueve el debate y el diálogo con otros agentes que le hacen cuestionar y reflexionar continuamente sobre su trabajo, una práctica fundamental en entornos educativos artísticos.

3. 4. Escritura y emoción en la obra de Gerardo Nigenda

El mexicano Gerardo Artemio Nigenda López perdió la visión cuando tenía 25 años a causa de una retinopatía diabética y siete años después, mientras era responsable de la Biblioteca Braille Jorge Luis Borges de Oaxaca, empezó a tomar fotografías. Fue cuando Cecilia Salcedo, directora entonces del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB), le prestó una cámara automática, gesto que se completó en el momento en que la documentalista Mary Ellen Mark le regaló una cámara Yashika de bolsillo.

Figura 6. Fotogramas del shortfilm promocional de la campaña de Volkswagen fotografiada por Eckert. Fuente: Volkswagen USA (2017, 21 de septiembre)



Sus primeras imágenes, centradas en familiares y amistades que también habían perdido la visión, funcionan, como escribe Alfonso Morales en el artículo «Las fotos cruzadas de Gerardo Nigenda», como «una suerte de reconocimiento cartográfico de sus ámbitos cotidianos» (1999, p. 99), como fragmentos de un diario autobiográfico en el que la fotografía se convierte en una herramienta para narrar la experiencia cotidiana de habitar el mundo desde una percepción no visual.

A diferencia de los artistas anteriores, la fotografía de Nigenda es directa, inmediata, sin obturaciones largas ni luces artificiales que *dibujen* lo fotografiado, lo cual resulta singular dentro de las narrativas desarrolladas desde la DFV. El autor sitúa la parte técnica en un segundo plano. En una entrevista publicada en 2005 por su asistente Joanne Trujillo afirmaba:

No sé si sé o no fotografiar. No sé técnica. [...] Lo único que he aprendido con la experiencia es que para que no entre mucha luz o no entre directo, siento primero el sol, lo ubico y trato de tenerlo a un costado o a mi espalda. [...] La otra cosa que hago es imaginar una línea que va del lente a lo que quiero fotografiar y entonces ahí dirijo el objetivo de la cámara (Nigenda, en Trujillo, 2005).

Su acercamiento, por lo tanto, a la fotografía podría decirse que es más intuitivo, pues está basado en la intensidad del vínculo establecido con el momento, el sujeto o el espacio fotografiado; vínculo que se establece desde una experiencia previa multisensorial:

Yo me enfoco en la sensación, el momento, lo que la atmósfera me está brindando. Para que yo tome una fotografía, de alguna manera tengo que sentir algo, tener una emoción. [...] Para que uno tenga esa vivencia [...] te tienes que revolar con la imagen, con las cosas: tocar, oler, lamer [...] Todos esos estímulos que puedo percibir me dan la base para ir construyendo estas imágenes que no son visuales, pero finalmente son imágenes. [...] El estímulo visual no me impide darme cuenta o sentir o percibir qué hay ahí (Nigenda en Trujillo, 2005).

Su fotografía propone, así, un cambio de eje: del control al vínculo, de la mirada al cuerpo. La imagen adquiere entonces el estatus de ser una experiencia en sí misma significativa. Como dice Morales: «La foto ciega, si atendemos a lo que nos dice Gerardo Nigenda, está más allá de la lógica del instante decisivo

y la composición formal. Empieza antes y se sigue después del instante de la toma» (1999, p. 99).

De aquí llegamos al segundo rasgo metodológico, y es que después de realizar la fotografía, interviene sobre el papel, incorporando textos en braille directamente sobre la superficie fotográfica. Este gesto desplaza radicalmente la relación tradicional entre imagen y texto, pues el braille de Nigenda no actúa como un pie de foto explicativo ni como un recurso accesible añadido a posteriori, sino como un elemento de diseño de la imagen. Esta operación resulta especialmente significativa, pues, con ella, Nigenda transforma la fotografía en un objeto gráfico híbrido, donde conviven imagen, relieve, lectura táctil y lectura visual.

Por ejemplo, respecto a la serie *Rostros sin imagen*, Trujillo explica cómo en los textos, Nigenda «describe [a los retratados] por las virtudes y defectos que percibió de ellos en la convivencia cotidiana: nobleza, sencillez, timidez, honestidad, firmeza, intolerancia, agresividad o impulsividad» (Trujillo, 2005), primando en los textos, igual que en la imagen, lo directo, sencillo y auténtico. Se podría decir, entonces, que la escritura en braille funciona como un dispositivo de activación del recuerdo inmediato. No se trata de describir qué aparece en la imagen, sino de evocar, en ocasiones de forma poética, lo que sintió en el momento de la toma, un recurso que se volvió cada vez más experimental, jugando con el lugar en el que se inscribían los textos. Violeta Montellano Loredó en *La imagen de lo invisible* (2012, p. 79) clasifica su obra en tres etapas metodológicas: la etapa descriptiva, la perceptiva y la conceptual; tres etapas que muestran claramente cómo su metodología va evolucionando a lo largo de su proceso creativo.

Desde la cultura visual, la obra de Gerardo Nigenda puede entenderse como una narrativa alternativa que desestabiliza las fronteras entre imagen, texto y diseño. Sus obras son visuales, pero también táctiles, y en ellas hay una primacía de la emoción frente a la técnica.

Cabe destacar que Nigenda desarrolló talleres durante años con personas con DFV, pero también con videntes, llamados Talleres de Percepción No Visual, en los que, según relata Montellano Loredó (2012, pp. 78-79), tapaba los ojos de los asistentes con un antifaz y los obligaba a tomar fotografías en la oscuridad, para que se dejaran llevar por los sonidos, los olores y el tacto. Trujillo, por su parte, describe este taller como «un espacio de sensibilización» (2005). A los ciegos les ayudaba a reconectar con su cuerpo y sus sentidos, y a los videntes les ayudaba a transitar entre lo visible y lo invisible. Como explica en el cortometraje documental *Susurros de luz*, dirigido por Alberto Resendiz (2008): «es muy complica-



Figura 7. Serie *Desnudos*, Gerardo Nigenda. Texto en braille: «...Entre lo invisible y lo tangible... llegando a la homeostasis emocional». Fuente ONCE (s. f.)

do que las personas que ven entiendan qué es una imagen para un ciego [...] salvo que se habitúen a esas condiciones por un tiempo». Dicha experiencia resulta inspiradora para trasladar a la educación artística actual, pues fomenta la empatía y sustituye la dispersión y la aceleración por la presencia consciente, la atención y una implicación sensorial plena.

4. Conclusiones

El análisis de los diferentes métodos de abordaje de la fotografía desarrollada desde la DFV permite replantear algunos de los supuestos que sostienen la enseñanza y la práctica de la fotografía artística contemporánea. Los casos estudiados revelan modos de hacer fotografía que cuestionan la centralidad de la mirada normativa y amplían los marcos desde los que se produce, comprende y enseña la imagen.

En el caso de Bavcar, su práctica sitúa la imagen en el terreno de lo mental, evidenciando que fotografiar no depende únicamente de la percepción visual directa, sino de la capacidad de imaginar, recordar y proyectar. El «deseo de imagen» se convierte así en el motor del proceso creativo, abriendo la posibilidad

de incorporar en el aula ejercicios centrados en la visualización, la memoria y la construcción previa de la imagen, desplazando el énfasis del ver al imaginar.

Por su parte, el Seeing With Photography Collective pone en cuestión la autoría individual al mostrar cómo la imagen puede surgir del diálogo entre sujetos con diferentes capacidades. La fotografía aparece aquí como un proceso compartido, lo que invita a diseñar dinámicas pedagógicas basadas en la cocreación, la distribución de roles y la construcción colectiva del conocimiento visual.

En lo que respecta a Eckert, su práctica demuestra que la fotografía puede construirse desde la percepción táctil y sonora. Su trabajo se articula en torno a la planificación, la exploración espacial y el tiempo expandido, y se materializa a menudo en imágenes de gran formato que fomentan el diálogo con personas videntes. Su enfoque invita a configurar una enseñanza de la fotografía más consciente y reflexiva, en la que la investigación, la planificación y el intercambio crítico adquieren un peso central.

Por último, Nigenda, al incorporar textos en braille sobre la fotografía, convierte la imagen final en un espacio poético donde se articulan superficie,

Enseñar a mirar significa activar el cuerpo, la memoria y la percepción colectiva, contrarrestando el individualismo, la saturación visual y la velocidad del consumo contemporáneo de imágenes.

textura, lenguaje y cuerpo. Este enfoque permite trasladar al aula metodologías propias del diseño y una pedagogía más táctil y sensorial, fomentando la creación de piezas que no solo se ven, sino que también se leen, se palpan y se interpretan desde múltiples dimensiones, abriendo nuevas formas de relación con el entorno.

En conjunto, estas prácticas permiten replantear la enseñanza de la fotografía desde enfoques más imaginativos, colaborativos, sensoriales y reflexivos. El trabajo de estos artistas –que, lógicamente, no «ven» el resultado de su trabajo– evidencia que la fotografía es un acto mental más que un producto visual: la imagen se convierte en huella de una experiencia vivida, lo que revela que la magia de la fotografía reside más en la mente y en el proceso que en el resultado final.

Por todo ello, podemos decir que, en el ámbito de la educación artística, las metodologías derivadas de la DFV ofrecen herramientas especialmente valiosas para repensar la enseñanza de la fotografía, impulsando contextos pedagógicos inclusivos, críticos y sensibles a la diferencia, que promueven narrativas no normativas y entienden la técnica como medio de

reflexión y conexión con el entorno⁶. Enseñar a mirar significa entonces activar el cuerpo, la memoria y la percepción colectiva, contrarrestando el individualismo, la saturación visual y la velocidad del consumo contemporáneo de imágenes. Fotografiar se convierte así en un acto de atención y de resistencia frente a la inmediatez en la que vivimos

La reflexión sobre las prácticas y metodologías fotográficas desde la DFV pone de manifiesto que aquello que se sitúa en los márgenes no es accesorio, sino constitutivo de nuestra manera de mirar. Al atender a estas prácticas desde la perspectiva de grupos sociales en muchos casos relegados, observamos cómo los prejuicios sobre la visión «normativa» dejan en la sombra la raíz misma de la cuestión fotográfica: la necesidad de imágenes en el ser humano. En este sentido, investigar los márgenes no sólo visibiliza experiencias y saberes históricamente desatendidos, sino que también replantea los fundamentos de la educación fotográfica y artística contemporánea, fomentando una comprensión más crítica, consciente y sensorial de la imagen.

6 Esta conexión con el entorno es observada también por el fotógrafo Stephen Shore cuando estudia al pintor Johannes Vermeer: «Vermeer's work is an expression of the conscious of the space [...]. Also notice the gap between the geographer's compass and his map. These intervals not only articulate the picture's space but create a kind of vibration. Part of the physical response to the image is determined by the size of these intervals. The space in this painting is filled with consciousness» (Shore, 2022, p. 146).

Referencias bibliográficas

- American College of Pediatricians (2020). *Media use and screen time - Its impact on children, adolescents, and families*. <https://acpeds.org/media-use-and-screen-time-its-impact-on-children-adolescents-and-families/>
- Andres, M. (2017). Another way of seeing: Shooting in the dark. *Contexts*, 16(2), 50-57. <https://doi.org/10.1177/1536504217714261>
- Bauman, Z. y Donskis, L. (2015). *Ceguera moral: la pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Paidós.

- Bavcar, E. (s. f.). *Página principal*. <http://www.evgenbavcar.com> Recuperado: 16 de enero de 2026.
- Cartier-Bresson, H. (1998). Lo capital es la mirada. Entrevista con Alain Desvergnés, en *Ver es un todo: Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Editorial GG.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Eckert, P. (s. f.). *Página principal*. <https://peteeckert.com> Recuperado: 18 de enero de 2026.
- Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Fundación ONCE (s. f.). *Gerardo Nigenda*. Arte y Cultura. <https://arteycultura.fundaciononce.es/el-mundo-fluye/obras-y-artistas/gerardo-nigenda> Recuperado: 19 de enero de 2026.
- Mayer Foulkes, B. (1999). Evgen Bavcar: El deseo de imagen. *Luna Córnea*, (17), 34-95. <https://lunacornea.ci.cultura.gob.mx/libros/luna-cornea-17/>
- McCulloh, D. (2009). Fotografiar a ciegas, en 17, Instituto de Estudios Críticos, *La mirada invisible*. Portal Diecisiete. <https://diecisiete.org/la-mirada-invisible/>
- Montellano Loredo, V. (2012). *La imagen de lo invisible: Fotografía ciega en Quito*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Morales, A. (1999). Las fotos cruzadas de Gerardo Nigenda. *Luna Córnea*, (17), 96-101. <https://lunacornea.ci.cultura.gob.mx/libros/luna-cornea-17/>
- Nagata, J. M., Al-Shoaibi, A. A., Leong, A. W. et al. (2024). Screen time and mental health: a prospective analysis of the Adolescent Brain Cognitive Development (ABCD) Study. *BMC Public Health*, 24, 2686. <https://doi.org/10.1186/s12889-024-20102-x>
- Oeste Miguel, Á. (2014). Vivimos en una sociedad tremendamente visual, sin entender lo que vemos. *Diario Sur*. <https://www.diariosures/culturas/201411/05/vivimos-sociedad-tremendamente-visual-20141105120324.html>
- Peña Sánchez, N. (2014). Experimentar la fotografía desde la ceguera. Un taller para «mirar y crear imágenes». *Pulso. Revista De educación*, (37), 209-229. <https://doi.org/10.58265/pulso.5195>
- Resendiz, A. (Director). (2008). *Susurros de Luz* [Cortometraje documental]. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FGDbKUV9sWo>
- Ribeiro Farias, Á. (2013). *Mirar sin ver: una mirada de cerca a las relaciones entre la fotografía y la ceguera*. Repositorio Institucional de la UCM. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37479>
- Seeing With Photography Collective (s. f.). *Página principal*. <https://www.seeingwithphotography.com> Recuperado: 17 de enero de 2026.
- Shore, S. (2022). *Modern instances: The craft of photography. A memoir*. Mack.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Trujillo, J. (2005). *Entrevista con Gerardo Nigenda*. Portal Diecisiete. <https://diecisiete.org/creacion/entrevista-con-gerardo-nigenda>
- Volkswagen USA (2017). *2018 Volkswagen Arteon | Pete Eckert, The Blind Photographer* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Vr3xOHGgRoM>
- Walling Blackburn, M. (2001). Shooting blind A New York-Based Collective of Visually Impaired Photographers. *Aperture*, 162, 44-51. <https://archive.aperture.org/article/2001/1/1/shooting-blind>

Carolina Hermida-Bellot Licenciada en Ciencias de la Información y Doctora en Comunicación Social por la Universidad CEU Cardenal Herrera. Ocho años de experiencia profesional en Radiotelevisión Valenciana. Profesora adjunta en la Universidad CEU Cardenal Herrera. Colaboradora de la Cátedra Luis García Berlanga. Secretaria de redacción de la revista *Trama y fondo*. *Lectura y teoría del texto*.

Lara Serer Cifre Directora artística, fotógrafa y docente. Cuenta con más de diez años de experiencia en cine y publicidad internacional. Licenciada en Publicidad y RRPP por la Universitat Pompeu Fabra y Máster Universitario en Formación del Profesorado. Imparte docencia en ELISAVA Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de Barcelona.