

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.01>

**De la imagen y la cosa. Una reflexión en torno al sentido del
aparecer de la imagen fotográfica
Of the image and the thing. A reflection on the meaning of
appear from the photographic image**

Sergio González Araneda
Universidad de Santiago de Chile

Resumen:

Nos proponemos abordar la cuestión sobre el sentido del aparecer de la imagen fotográfica. Para esto, es necesario dilucidar las estructuras que constituyen el fenómeno de la fotografía, distinguiéndolo de un análisis técnico sobre su producción, es decir, expondremos: a) el carácter referencial e *indicial* que posee el objeto-fotografía y b) la función afectiva que com-porta la imagen fotográfica el momento de ser captada. Con esto, notaremos la necesidad de una aproximación fenomenológica respecto de la aprehensión intencional de la fotografía y, especialmente, del modo en que se manifiesta lo fotografiado: la imagen fotográfica.

Palabras clave: Afectividad, fenomenología, fotografía, imagen fotográfica, sentido.

Abstract:

We propose to examine the question of the sense of the apparition of the photographic image. For this, it is necessary to elucidate the structures that constitute the phenomenon of photography, distinguishing it from a technical analysis of its production, that is to say, we will expose: a) the referential and indexical character that the object-photography possesses and b) the affective function that the photographic image carries at the moment of being captured. With this, we will note the need for a phenomenological approach to the intentional apprehension of photography and, especially, to the way in which the photographed, the photographic image, manifests itself.

Keywords: Affectivity, phenomenology, photography, photographic image, sense.

Introducción

Las investigaciones filosóficas en torno a la teoría de la imagen y la imaginación adquieren preponderancia durante el siglo XX no solo desde ámbitos epistemológicos, como lo habría sido a lo largo de la Modernidad en figuras como Descartes, Pascal, Hume o Kant. Ahora, con el advenimiento de nuevos descubrimientos tecnológicos, las consideraciones sobre imagen e imaginación abren su discusión hacia distintos campos de la disciplina filosófica tales como la fenomenología, la estética, la ontología, la filosofía de la historia o la hermenéutica.

En este contexto, las reflexiones filosóficas que se permiten plantear a partir del fenómeno de lo fotográfico no solo se reflejan en cuestiones de talante técnico-operacional, por ejemplo, en virtud del aparato fotográfico o del procedimiento químico que revela una fotografía; sino que, fundamentalmente, una teorización filosófica sobre la imagen exige abordar el fenómeno de lo fotográfico en tanto imagen que se devela con un sentido captado significativa y afectivamente en un mundo.

Advertir esto implica una apertura metodológica hacia el sentido que constituye la fotografía, dado que, en tanto imagen-fotográfica, el aparecer de lo fotográfico comporta tanto una estructura significativa como una afectiva. Esto, esencialmente, relacionado con el momento en que un espectador capta, aprehende e intenciona un determinado contenido fotografiado.

A partir de estas consideraciones preliminares, recogemos una de las interrogantes que atraviesa las investigaciones de John Berger, a saber: “¿Qué le da, pues, sentido a una fotografía en cuanto que fotografía?”¹. Encontrar respuesta filosófica a tal interrogante obliga, en primer lugar, realizar una descripción sobre la estructura significativa que caracteriza a la imagen fotográfica. Para esto, es necesario fijar lo fotográfico en tanto *imagen indicial*, cuyo aparecer comporta su propia referencialidad como índice de las cosas del mundo.

En segundo lugar, es imperativo abrir un análisis acerca del instante en que se efectúa la captación intencional de lo fotográfico, puesto que el *aparecer de la imagen fotográfica* señala una estructura afectiva que dota de sentido el momento de su aparecer. Esta constatación conduce, a su vez, a una consideración respecto del sujeto intencional que capta la imagen fotográfica, atendiendo a que toda captación intencional es un posicionamiento afectivo sobre el mundo circundante. Con esto, se evidencia que la imagen fotográfica, en su aparecer intencional-afectivo, se constituye como una experiencia que rebasa la mera captación de objetos, o mejor aún, no se limita a una estructura significativa cuya presencia consiste en ser índice de lo fotografiado.

Justamente por medio de que el fenómeno de la fotografía indica “cosas del mundo” fotografiadas, es que necesita de un polo afectivo que la instituya como *representante* de algo, fotografía de algo, imagen de algo.

Es evidente, por lo tanto, que para abordar metodológicamente la estructura del aparecer de lo fotográfico, esto es, exponer la esencia del fenómeno de la imagen-fotográfica, es preciso realizar una descripción fenomenológica en torno a esta experiencia. Así, es posible desplazar las definiciones de tipo técnico-operacional de la fotografía, en virtud de una apertura sobre el *sentido* de lo fotográfico y de su aparecer en tanto imagen que exige una disposición activa y afectiva en su captación.

Si “toda imagen es, en cierto modo, un relato”², entonces la imagen fotográfica también lo será. No obstante, la constitución de ese relato resulta de un proceso particularmente complejo y distintivo, debido a que un *relato de la imagen fotográfica* no solo significa lo presente como objeto de la fotografía (una mascota, una persona, un paisaje, un monumento, etcétera), sino, y más importante aún, este relato debe convocar también al contenido apresente que la imagen fotográfica siempre comporta. Solamente desde este lugar podrá vislumbrarse la constitución de un sentido de la fotografía en cuanto que fotografía.

La imagen fotográfica como rastro

Abordar la estructura significativa del fenómeno fotográfico que es presentado y captado mediante la imagen-fotográfica, ya sea en formato analógico o formato digital, implica, a la vez, exponer a la fotografía como elemento de referencia sobre el mundo y mostrarla como elemento *indicial* e intencional, constituido bajo la fórmula donde toda fotografía es “fotografía de algo”.

De este modo, se vuelve preciso comprender a la imagen fotográfica como un rastro, es decir, como huella que acusa y registra la presencia de otro elemento. En este sentido, la imagen fotográfica se constituye como un símbolo cuya esencia radica en el *apuntar* hacia aquello que lo trasciende, diremos, aquello fotografiado. Ricoeur se refiere a los símbolos como la estructura de significación “en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido nada más que a través del primero”³.

Por definición, toda imagen fotográfica es “fotografía de algo”, y en esta definición cabe comprenderla como símbolo ricoeuriano. Esto se debe a que es imposible separar el referente fotografiado de la experiencia del aparecer de la imagen fotográfica. Más

precisamente, toda captación intencional de una imagen fotográfica indica y da testimonio de un referente efectiva y necesariamente real: lo fotografiado. De esta manera, el *referente fotográfico* no es “la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”⁴.

Las reflexiones de Barthes sobre el fenómeno de lo fotográfico centran su atención en esta constatación, a saber: en el hecho de que mientras la imagen fotográfica adquiere un significado al capturar un objeto fotografiado, también lo hará en tanto testimonio visual de una existencia trascendente. En este contexto, y a diferencia de experiencias visuales como la contemplación de un cuadro de pintura, donde no existe testimonio de existencia externa respecto del mismo contenido captado, el referente fotográfico responde a un *haber existido allí necesariamente*.

Por lo tanto, se constata temporalmente la referencialidad significativa de lo fotográfico: una intención sobre el pasado en tanto *testimonio de lo fotografiado*, pero también una intención presente, en tanto aprehensión de un contenido visual que relata este testimonio. Sobre esta captación temporal de lo fotográfico Barthes señala que “lo que intencionalizo en una foto [...] no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía”⁵.

Ahora bien, la fotografía, como símbolo que designa temporalmente la existencia del contenido fotografiado, no consiste en una especie de restitución de aquello fotografiado-pasado. Es decir, la fotografía no rememora un pasado, sino que simplemente es “el testimonio de que lo que veo ha sido [*ça-a-été*]”⁶, y en este sentido, la fotografía es símbolo que enlaza su mostrarse visual con el contenido testimonial⁷.

De este modo, la estructura significativa del aparecer fotográfico, en tanto que símbolo visual, encuentra su sentido solamente a partir de un análisis semiológico que exponga el campo significativo y referencial desde donde la imagen fotográfica se constituye. Al respecto, Barthes sostendrá en su *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* (1977) que la semiología es una ciencia que lejos de fijar y determinar los signos, los describe como agentes de distintos tipos de experiencias, cuyo significado no se agota en definiciones lingüísticas últimas. Antes, los signos corresponden a toda clase de experiencia que indique, se dirija o intencione una referencia. Barthes afirma: “La semiología aquí propuesta es entonces negativa o, mejor aún –independientemente de la pesadez del término-, *apofántica*, no porque niegue al signo sino porque niega que sea posible atribuirle caracteres positivos, fijos, ahistóricos, acorporales”⁸.

Consecuentemente, la imagen fotográfica participa de la definición de una semiología *apofántica*, desde el momento en que su significado no está establecido antes del momento de ser captada. Por el contrario, en el instante en que se aprehende la imagen fotográfica es que se dota de significado y sentido tanto a la imagen fotográfica como al momento de su captación. Esto se debe a que el sentido de una fotografía jamás se agota en el puro “re-flejar lo fotografiado”, sino que varía y se desplaza afectivamente dependiendo del espectador que observa una determinada fotografía.

Con esto, es claro que la descripción sobre la estructura significativa de la imagen fotográfica requiere de un ejercicio más amplio que un re-presentar estático de “cosas fotografiadas”. De hecho, en tanto que *función representativa*, la imagen fotográfica se constituye como signo que compromete la participación de un sujeto que descubre su sentido. Esto se debe a que la función representativa no se limita a una mera imagen de la cosa o la reproducción sensorial del objeto capturado fotográficamente, sino que dicha función consiste en que el polo representativo (la fotografía), en el instante en que es captada, toma el lugar de lo fotografiado en tanto realidad efectivamente existente.

Por lo tanto, el signo no solamente es algo que *está en lugar de la cosa*, sino que es una estructura mediante la cual el sentido de lo real sobrepasa y es más amplio que la mera presencia efectiva de las cosas. Por ello, los signos no operan sólo sustituyendo las cosas, o, incluso, dando testimonios de ellas, sino que se fundan como instrumentos que ponen lo real al alcance de una interpretación. Al respecto, Peirce entrega una definición fundamental sobre la operatividad de los signos y su función representativa:

Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Ese signo creado es lo que yo llamo *interpretante* del primer signo. Este signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* [*Ground*] del *representamen*⁹.

A partir de las investigaciones peircianas sobre semiótica, se presenta un nuevo escenario de análisis que permite profundizar en la exposición de la estructura significativa del aparecer fotográfico. Peirce, a diferencia de Saussure¹⁰, considera el campo de interés de la semiótica ampliamente, es decir, no limita su estudio a un lenguaje verbal, sino que la semiótica se abre al estudio de signos desde otros campos significativos, como lo es la visualidad.

En este contexto, Peirce elabora un modelo triádico respecto de la estructura de los signos, a saber: a) un signo es *ícono* que poseería el carácter que lo hace significativo,

aunque su objeto *no* exista; b) un signo es *índice* (*index*), cuyo sentido consiste en que perdería inmediatamente su carácter si su objeto fuera suprimido, pero no perdería ese carácter si no hubiese interpretante; c) un signo es *símbolo* cada vez que se establece *convencionalmente* su significado referencial en el mundo, es decir, perdería su carácter si no hubiera interpretante¹¹. Dentro de este modelo triádico, la fotografía será definida como *índice* en tanto que señala, apunta, registra, indica y da testimonio de la existencia de un determinado instante espaciotemporal del referente fotografiado¹².

Dubois, en *L'acte photographique* (1990), ha vuelto a las consideraciones peircianas acerca de la naturaleza *indicial* de la fotografía, sosteniendo que la imagen fotográfica es *índice* producto de su “contigüidad física del signo con su referente”¹³. Esta afirmación conduce a la comprobación de que, en su estructura significativa, la fotografía es rastro de la efectividad de la presencia de *lo fotografiado*, en tanto que *contigüidad física*. No obstante, el sentido del aparecer de la imagen fotográfica no resulta exclusivamente de un testimoniar una presencia física, de hecho, la supone y la trasciende temporalmente cada vez que la imagen fotográfica es re-interpretada.

Por esta razón, en *What Is a Sign?* (1894) Peirce afirma que las fotografías resultan ser instructivas en torno a la relación entre referencialidad física e interpretación. Puesto que, si bien las fotografías son exactamente como los objetos que representan, esta representación es efectuada, precisamente, mediante un acto desde el sujeto que capta la fotografía en cuestión.

El índice está físicamente conectado con su objeto; constituyen un par orgánico. Pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esta conexión, salvo señalarla una vez establecida. El símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la que no existiría ninguna conexión tal¹⁴.

Según Peirce, la *semiosis*, antes de solamente designar, es constituida gracias a la *interacción* del objeto, el *representamen* y el interpretante. Esta triangulación complejiza el aparecer de lo fotográfico, puesto que, desde ahora, la fotografía ya no solo es un rastro de lo que ha sido (*ça-a-été*), sino también es el compromiso de un interpretante que se vuelca, en este caso, sobre el *objeto-fotografía*. Al respecto, encontramos en Peirce un esfuerzo por hacer partícipe del proceso significativo al sujeto-interpretante. En una carta enviada a William James, fechada el 14 de marzo de 1909, Peirce escribe:

Un Signo es algo de cualquiera de los tres Universos que, siendo *bestimmt* [determinado] por algo distinto a sí mismo, llamado su *Objeto*, *bestimmt* [determina] a su vez a la mente de un intérprete respecto a una noción que llamo *Interpretante*; y hace esto de tal forma

que el Interpretante está, por tanto y en eso, determinado de forma mediata por el Objeto¹⁵.

Ahora bien, que la estructura significativa de la fotografía responda a un signo *indicial* se evidencia en su mismo aparecer. De hecho, sería imposible una fotografía desprovista de una indicación sobre el mundo, una fotografía sin “lo fotografiado”¹⁶. De la misma manera, el *aparecer* de la imagen fotográfica comporta la participación de un interpretante, un sujeto que aprehende y capta el sentido de este aparecer. En este contexto, la imagen fotográfica se constituye fenomenológicamente como imagen que en tanto es percibida, despliega su sentido sobre el mundo. Consecuentemente, Peirce sostendrá que una fotografía “no solo suscita una imagen, [...] una apariencia, sino que, a causa de su conexión óptica con el objeto, es una prueba de que esa apariencia corresponde a una realidad”¹⁷.

Desde este lugar, el análisis sobre el aparecer de la imagen fotográfica alcanza una nueva dimensión, que requiere ser expuesta en virtud de comprender el sentido de tal manifestación. Esta primera dimensión, correspondiente a la estructura significativa de la imagen fotográfica, comprueba que la fotografía en tanto que captura de lo real, es signo que refiere indicando esto capturado. De la misma manera, se evidencia que el sentido del aparecer fotográfico no solo se alcanza por medio de un acto de *indicar*, sino que se necesita de un interpretante que capta y otorga sentido a esto indicado, diremos, a lo fotografiado.

Por lo anterior, es preciso comprender a la imagen fotográfica como “un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad”¹⁸. De este modo, un análisis sobre el aparecer de la imagen fotográfica, en tanto registro de lo que “ha sido”, debe pasar desde su estructura significativa hacia su estructura afectiva-intencional. Puesto que, en lenguaje barthesiano, aquello que “ha sido” en ningún caso es totalmente, o mejor aún, lo fotografiado no agota su significado en mostrarse como *realidad que existió en algún momento espaciotemporal*. Esto, gracias a que en tanto fenómeno, la fotografía es constitutivamente proyecto de ser, una potencialidad de ser que se actualiza por medio de la participación del interpretante que la aprehende y significa afectiva e intencionalmente.

Afectividad y fotografía: entre (y más allá de) Barthes y Sontag

La imagen fotográfica, en tanto fenómeno visual, comporta una *estructura indicial* que, en estricto rigor, solamente es captable y significativa gracias a una reducción afectiva ejercida sobre su manifestación. Esto resulta evidente, dado que es la participación de un intérprete lo que constituirá un determinado sentido gracias a que, como advierte Heidegger, “la disposición afectiva es un modo existencial fundamental de la *apertura cooriginaria* del mundo, la coexistencia y la existencia, ya que esta misma es esencialmente un estar-en-el-mundo”¹⁹.

El fenómeno fotográfico no escapa a esta disposición, por el contrario, el aparecer fotográfico, en la justa medida en que se expresa –y expresa– un mundo, será afectivamente constituido y afectivamente constituyente. Con esto, es preciso comprender al fenómeno de lo fotográfico inmerso en la complejidad de un estar-en-el-mundo, cuya posibilidad de manifestarse desborda la representación y se despliega sobre una aprehensión esencial, diremos fenomenológicamente, una reducción afectiva que sostiene todo aparecer fotográfico.

Desde las investigaciones de Barthes es posible hallar un suelo a partir del cual expresar una estructura afectiva subyacente al aparecer de la imagen fotográfica. En efecto, para el filósofo francés la fotografía siempre es “exterior al objeto, sin relación con su esencia”²⁰. No obstante, resulta imprescindible notar que la esencia de las cosas responde justamente a su aparecer, al acto de donarse intencionalmente, es decir, la esencia de la fotografía radica en el fenómeno del aparecer de lo fotografiado y su relación con el intérprete afectivo-intencional.

Esta relación acoge como medio la dimensión afectiva que, como hemos notado, sostiene todo acto intencional. Cuando Barthes sostiene que “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”²¹, evidencia que el acto intencional donde el intérprete capta una fotografía (*Spectator*), jamás lo hace respecto de, por ejemplo, el papel fotográfico compuesto por tintes, texturas y una determinada exposición lumínica. Cuando un intérprete se enfrenta a una fotografía, toma una posición en torno a esta fotografía, específicamente, en torno al contenido que muestra la fotografía: lo fotografiado, aquello que Barthes denomina *Spectrum*.

Así, notamos que es el contenido de la fotografía lo que se muestra al intérprete, lo que tiene un sentido, una historia, un lugar o una función en el mundo. De allí comprendemos que esta *potencialidad de ser* de la fotografía, se actualiza solamente gracias a un influjo afectivo-intencional. Veámoslo con un ejemplo sencillo. Imaginemos a un interpretante X que tiene en sus manos la fotografía de su primera mascota, un perro. Esta fotografía comporta una dimensión afectiva que se abre en el momento de

aprehensión de este intérprete, pero ¿la fotografía comporta el mismo contenido afectivo para el intérprete Z? Evidentemente no, puesto que, en este caso, la fotografía mostraría solamente un individuo de la clase de los perros.

Este breve ejercicio expone la esencia afectiva que posibilita y determina todo aparecer fotográfico. Siguiendo el ejemplo, si es que el intérprete Z llegase a experimentar ternura, cariño, simpatía o algún tipo de afecto por el animal que muestra la fotografía, no escaparía a este análisis. Dado que estos sentimientos, que probablemente comparta con el intérprete X, son originados, aprehendidos y experimentados desde fuentes distintas y, por lo tanto, se manifiestan de distinta manera.

Ahora bien, con esto surge un escenario paradójico dentro de las consideraciones barthesianas de orden fenomenológico, puesto que, por un lado urge realizar una reflexión en torno a la esencia de la fotografía, en razón de captar su sentido interno mediante el cual se presenta al mundo. Por otro lado, la fotografía resulta ser contingencia, singularidad y aventura, por lo que difícilmente sería posible fijar y determinar una esencia de esta (al menos en los análisis de una fenomenología estática).

A partir de este escenario, emerge la importancia de un análisis en torno al halo de co-presencia afectiva que comporta toda experiencia fotográfica y que es posibilitada por una intencionalidad activa-afectiva. De este modo, podemos resolver este escenario paradójico, advirtiendo que en la experiencia fotográfica jamás se es “sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto”²². La fotografía es la justa retro-relación entre el percibir lo fotografiado, el despliegue afectivo y la síntesis significativa que surge de este entrecruzamiento.

A partir de este punto, aquello que junto a Peirce denominábamos *interpretante*, ahora es manifiestamente intencionalidad afectiva. Con esto se revelan dos conceptos fundamentales para exponer la estructura afectiva del aparecer de la imagen fotográfica y como es captada. El primero de ellos es el de *studium*, que responde a un interés general provocado por algún móvil: el *studium* “es el campo tan vasto de deseo indolente, del interés diverso [...] El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*”²³. El segundo concepto es el de *punctum* que, operacionalmente, resulta preponderar sobre el *studium*, dado que el *punctum* perturba y sintetiza el interés general suscitado por el primero. El *punctum* es “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”²⁴.

La conceptualización barthesiana permite acercarnos a una captación esencial de la imagen fotográfica, en la medida en que tanto *studium* como *punctum* develan la

fundamental donación de sentido que implica observar una fotografía. Volviendo al ejemplo planteado, notamos que para el intérprete Z la fotografía del perro no pasará de un *studium*, un interés general, pero que potencialmente puede ser *punctum* en la medida en que el perro de la fotografía representa algún elemento que descansa en la afectividad de este intérprete. Mientras que para el intérprete X resulta ser inmediatamente una experiencia más profunda, que conlleva un relato, una historia, una emoción. Esto, precisamente, es el *punctum* aquello que el intérprete intencionalmente añade “a la foto y que sin embargo está ya en ella”²⁵.

Consecuentemente la fotografía no es solamente un testimoniar, un acto de registrar representativamente aquello fotografiado que “ha sido”²⁶. Aún más, es un fenómeno de ordenamiento visual que posibilita una apertura de sentidos sobre el mundo cada vez que es captado intencionalmente. Por esta razón, es necesario entender fenomenológicamente la fotografía como “fotografía de algo”, dado que esta fórmula conlleva un reconocimiento de la *imagen fotográfica*, y esto, a su vez, conduce a una comprensión sobre el sentido del aparecer fotográfico atendiendo a que su aparecer no es la unión de coloraciones y trazos, sino la *mostración* de un contenido del mundo. Barthes afirma:

Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego: a causa de su collar redondo, la negra endomingada ha tenido, para mí, una vida exterior a su retrato²⁷.

Desde este punto, la cuestión de la estructura afectiva de la captación de la imagen fotográfica se desenvuelve en torno al *modo de manifestarse*, por sobre su poder de representación. Dicho de otro modo, la captación de la imagen fotográfica se efectúa depositando la atención en el *aparecer mismo de la imagen*, puesto que, estrictamente, la imagen fotográfica de la cosa *no es* la cosa misma, sino su *analogon*. Y en tanto que *analogon*, la fotografía posee un campo de referencialidad en ausencia, una nada que es animada afectivamente por un sujeto afectivo-intencional.

Ahora bien, resulta fundamental exponer al aparecer de la imagen fotográfica en esta captación afectiva, que es intencional y activa en la medida en que capta, aprehende y dona sentido y significado al fenómeno fotográfico. Esto permite desplazar la definición de lo fotográfico hacia una retro-relación constitutiva, donde el aparecer no solo se dona hacia un interpretante intencional, sino que este capta aprehendiendo un sentido específico a partir de esta manifestación.

Estas reflexiones en torno a la estructura afectiva del aparecer de lo fotográfico son fundamentales para reforzar el hecho que, en tanto representante significativo, lo fotografiado que muestra una fotografía no es existencialmente idéntico al objeto del mundo circundante, el objeto físico-material. Aunque la fotografía, tomada en sí misma, es una cosa, lo que percibimos de ella no es el papel de color, sino la *imagen*, que constitutivamente es más que el papel coloreado, y que en última instancia no está allí como lo está la pared donde cuelga la fotografía. Dicho de otra forma, la fotografía no es una imagen en sí misma, sino un material perceptivo que ayuda a imaginarla, en definitiva, un *analogon*, un soporte que nos remite afectivamente al aparecer de la imagen que esta fotografía representa²⁸.

Por lo anterior, resulta problemática la vinculación entre *fotografía* y *antigüedades instantáneas* que presenta Sontag, y que despierta cierta artificialidad en el modo de comprender la imagen fotográfica²⁹. Para Sontag, la fotografía tiene la potencialidad de cosificar al sujeto volviéndolo objeto, dado que su producción en serie no reproduce un momento espaciotemporalmente único (lo fotografiado), sino que reproduce la cosa-fotografía objetualizando lo propio de la expresión fotográfica.

De esta forma, notamos que las consideraciones de Sontag son aún más problemáticas. Cuando Sontag describe la imagen fotográfica, coloca la atención en su carácter referencial, esto es, en su capacidad de capturar, de fijar una realidad que se nos presentaría móvil. De cierta forma, para Sontag la fotografía da testimonio de lo que “ha sido”, pero, a diferencia de Barthes, esto que “ha sido” indica que lo capturado fotográficamente no ha surgido desde un punto neutro, sino que responde a una perspectiva determinada por quien realiza la fotografía³⁰. Esta constatación sería muestra de que la fotografía responde a un ejercicio de apresar y, en cierto grado, de ejercer un poder sobre lo real que ha sido fotografiado³¹:

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes; al igual que, como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado³².

La dificultad de la hipótesis sontagniana resuena en torno a la captación fenomenológica-afectiva de la imagen fotográfica. Pues, en tanto que *analogon*, la fotografía posee características distintivas que la dotan de un contenido intencional y un sentido esencial. Por lo tanto, difícilmente podría sostenerse que lo real sea reducido a meras imágenes, más bien, aquello que llamamos *imágenes* forman parte de una realidad significativa que constantemente se desborda intersubjetivamente.

Por lo que, metodológicamente, las reflexiones de Sontag quedan circunscritas a la constatación epistemológica kantiana, donde la captación de lo real es captación de aquello que aparece al ser iluminado, lo *phainomenon* (*φαινόμενον*), tal como es el funcionamiento de las cámaras fotográficas. Empujando a un margen la posibilidad de que el aparecer de la imagen fotográfica se geste retro-relacionalmente entre el interpretante intencional y la fotografía.

Asimismo, cobra preponderancia las consideraciones ontológicas sobre el modo en que se nos expresa la cosa y la manifestación de esa misma cosa ahora fotografiada. Esto se debe a que, para Sontag, la fotografía antes de ser una experiencia temporal de testimoniar un pasado, es una captura espacial, esto es, la detención de lo real que se expresa visualmente. En *On Photography* (1977) podemos leer: “La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio”³³. No obstante, es precisamente allí donde emerge la necesidad de un sujeto que intencionalmente reconstruya una narrativa del mundo real y del sentido de la existencia fotográfica, fotografiada y fotografiable.

Esto implica que, para Sontag, la fotografía no *presentifica imaginadamente* lo real, antes, muestran a la fotografía como realidad tomada por sí y en sí, *referida sobre sí misma*. De allí, por lo demás, se comprende la preocupación de Sontag por la reproducción técnica a gran escala de las fotografías. En consecuencia, afirmará Sontag: “lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes”³⁴. El problema que resulta de esta afirmación no es el hecho de que exista una diferencia en el modo de captación y las características propias de cada manifestación, específicamente, respecto de la experiencia de captar el objeto efectivamente delante de nosotros y captarlo mediante una fotografía, sino algo aún más fundamental.

Desde ahora, el problema se centra en suponer que la imagen fotográfica de un objeto del mundo presenta una diferencia ontológica respecto de su “original”, dado que, aceptar esta hipótesis, supone una desconexión respecto del momento de captar y significar afectivamente un objeto fotografiado. Dicho de otro modo, cuando observo la fotografía de mi primera mascota, yo no observo un ejemplar de la clase de los perros del mundo, sino que observo mi mascota, es decir, se aprehende afectiva y activamente lo mostrado analógicamente por la fotografía.

Esto ocurre siempre, en cada experiencia captada lo que opera fenomenológicamente es un halo de co-presencia afectiva, cuya función se manifiesta según determinados estados anímicos en el sujeto intencional, ya sea temor, odio, repulsión, ternura, melancolía,

angustia, etcétera. Por lo tanto, invirtiendo la fórmula que presenta Sontag, podemos sostener que las fotografías, efectivamente, ponen ante nosotros imágenes, pero estas imágenes constituyen y otorgan *testimonio* de realidades, no lo son.

Entendemos, por lo tanto, que entre el aparecer de la imagen fotográfica y el objeto fotografiado existe una *diferencia existencial*, mas no ontológica, una diferencia relativa a los modos de expresión y ser aprehendidas. Por lo tanto, lo fundamental en la estructura afectiva de la imagen fotográfica radica en el modo en que se manifiesta y es donado este fenómeno, y no en su grado de “materialidad efectiva” o “similitud visual” respecto de lo fotografiado.

Hacia una fenomenología de la fotografía

Atendiendo a la interrogante en torno al sentido propio de la fotografía, notamos que, según lo expuesto, mediante la exposición de las estructuras significativa y afectiva, que constituye la experiencia de captar una fotografía, es manifestado un sentido en su aparecer. De esta forma, se abre un nuevo escenario de análisis, ahora, a partir de la captación misma de la manifestación fotográfica, o mejor aún, se vuelve patente la necesidad de un acercamiento fenomenológico sobre el sentido que comporta la imagen fotográfica.

En este contexto, es preciso advertir que el aparecer de la imagen fotográfica responde a un acto intencional que, al momento de captar perceptivamente (la fotografía en papel), despliega imaginativamente su sentido. Con esto, el sentido de la fotografía no se encuentra anclada en ser un objeto material del mundo, sino en la dimensión *presentificadora* de su imagen, de lo fotografiado. Efectivamente, como nos advierte Husserl:

La fotografía como cosa es un objeto real y como tal es aceptada en la percepción. Pero esa imagen es algo aparente que nunca ha existido y nunca existirá, que en ningún momento validamos como realidad. Así pues, distinguimos la imagen física de la imagen representante, del objeto aparente que tiene la función de reproducir imaginativamente, y por el cual es reproducido el tema de la imagen³⁵.

De este modo, la captación fotográfica inicia con el percibir de este objeto físico, el papel fotográfico. Mediante esta percepción la atención se focaliza en el objeto material, compuesto por tonalidades, iluminaciones, trazos, efectos visuales (*Bildobjekt*). Con esto, lo que emerge en esta experiencia son formas y contornos determinados, por lo tanto, surge ante nosotros un sujeto de la imagen (*Bildsubjekt*). Husserl lo ilustra con la

observación de la fotografía de un niño, el cual emerge al posicionar nuestra atención en su registro fotográfico, diremos, la captación de los datos de la fotografía que trae a presencia al niño. En consecuencia, la fotografía del niño “no es naturalmente el niño, sino solamente su *imagen*”³⁶.

En este proceso ocurre metodológicamente una reducción al momento de saltar desde el objeto percibido a la imagen aprehendida. No obstante, esta reducción no implica *transformación*, por ejemplo, como se vislumbra desde Sontag, donde opera una transformación a tal grado que el sujeto mismo se objetualiza. Para este caso, la reducción no implica transformación gracias a que la diferencia entre la foto percibida y la imagen fotográfica manifestada no resulta de una modificación sustancial del objeto. Por el contrario, lo fotográfico es, por definición, *analogon* de lo real:

No hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un ‘relevo’, es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común³⁷.

A partir de esto, se abre un campo fenomenológico a partir del cual es posible presentar el fenómeno de lo fotográfico, su constitución representativa y, especialmente, el aparecer de la imagen fotográfica tomando distancia de la mera fotografía-objeto. Aún más, solo desde este campo es posible captar el sentido del aparecer de lo fotográfico, en tanto se produce por medio del salto desde la fotografía como objeto físico-material hacia la aparición de lo fotografiado: la imagen fotográfica.

En este sentido, la imagen fotográfica surge intencionalmente, es decir, mientras el *objeto-fotografía* representa objetos o situaciones de la realidad, la *imagen fotográfica que surge de él* intenciona y presentifica una nueva experiencia, como se observa, a partir de una captación afectiva. Tal reconocimiento establece una distancia operacional entre la función referencial y la función intencional implicada en la experiencia de la imagen fotográfica. De hecho, presentando la filosofía de Peirce, McNabb entrega indicios de esto al sostener que la principal diferencia entre la filosofía de Peirce y la fenomenología radica, precisamente, en la función intencional del interpretante: “a Peirce le interesan los fenómenos de la mentalidad y la conciencia, pero [...] esos fenómenos no son autoevidentes, no se dan de forma directa, sino que son productos de un proceso de inferencia, y la fenomenología [...] sólo mira, no infiere”³⁸.

La brecha metodológica presente entre la mera referencialidad y la captación fenomenológica de la fotografía resulta fundamental. Dado que, en tanto que *imagen*, el

fenómeno de la fotografía se constituye por medio de un estrato aún más profundo que la referencialidad y la representación; la imagen fotográfica es síntesis afectiva-intencional que capta no solo el objeto-fotografía, sino toda condición que involucra el surgir de la imagen fotográfica: posicionalidad del intérprete, memoria, disposición afectiva, disposición atencional. Flusser, en su célebre *Für Eine Philosophie Der Fotografie* (1983), ha observado de cerca esta complejidad implicada en la manifestación de la imagen:

La ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla. El significado de la imagen como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifestación en el observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos *denotativos* como los números, si no conjuntos de símbolos *connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación³⁹.

Por consiguiente, el aparecer de la imagen fotográfica evidencia que la fotografía, al momento de registrar lo real, lo fotografiado, también registra aquello que no se muestra, aquello infotografiable, lo que Flusser llama *símbolos connotativos*. Esto es, el componente afectivo que opera en cada captación intencional y que, en un sentido amplio, permite interpretar: “Al mismo tiempo que registra lo que ha sido visto, una foto, por su propia naturaleza, siempre se refiere a lo que no se ve”⁴⁰.

Plantear la necesidad de una aproximación fenomenológica en torno a la experiencia de la fotografía apunta hacia la captación del origen de este fenómeno, es decir, a su sentido, por sobre una reflexión en torno a su producción técnica o foto-química. El planteamiento fenomenológico permite aproximarnos hacia el sentido de su aparecer, esto es, posicionarnos sobre “el lugar donde su condición se hace posible, porque fotografía designa, precisamente, un modo de aparición [...] llamando como tal a una fenomenología”⁴¹.

Allí descansa la importancia de dilucidar la experiencia de captar una fotografía fenomenológicamente, a saber: la exposición constitutiva de la imagen fotográfica que se manifiesta a partir de los polos de presencia (referencialidad) y ausencia (afectividad presentificadora). Solamente gracias a la relación de estos dos polos constitutivos la fotografía puede encontrar el sentido propio que le corresponde a su aparecer.

Comentario final

Las resonancias que surgen desde el planteamiento fenomenológico de la experiencia fotográfica envuelven la aprehensión de su manifestación: la imagen fotográfica. Con esto, notamos que se precisa de un análisis fenomenológico en torno a la amplitud de experiencias que comporta el teorizar de la imagen. No solamente distinguiendo el grado de percepción desde donde emerge una imagen, sino, especialmente, en virtud de la dimensión ontológica que constituye el *aparecer imaginal*.

En este contexto, la reflexión sobre el sentido del aparecer fotográfico (o de toda imagen), no debe perder de vista lo que Flusser llama “duda fenomenológica”, puesto que esta experiencia “intenta acercarse al fenómeno desde tantos puntos de vista [...] sea posible”⁴². Al igual que todo fenómeno, la manifestación de la fotografía se realiza por escorzos (*Abschattung*), cuestión que pone en evidencia el grado de apertura que posee la imagen fotográfica y, por lo tanto, resulta imposible de apresar solamente en una estructura referencial⁴³.

En definitiva, una reflexión en torno al sentido del aparecer fotográfico, la imagen fotográfica, apunta hacia una consideración mayor. Dado que mediante la exposición fenomenológica se manifiesta y se capta el sentido de la fotografía, también se evidencia que, a pesar de toda la “materialidad” que envuelve a la fotografía, su valor no radica en ello, sino en la información que posee y comporta en su propia superficie visual.

Consecuentemente, la fotografía y su modelo fenomenológico de exposición se posicionan como suelo de sentido para una comprensión de la *información visual* presente en las imágenes; desde allí, justamente, dilucidamos el sentido de la fotografía en tanto imagen fotográfica. Este ejercicio permite no solo abordar estructuralmente el fenómeno visual, sino abrir el campo de comprensión a distintos modos de su expresión, que, en cierto punto, interrogan el grado de presencia que posee la visualidad y la información que se presenta a un intérprete intencional.

De esto último hacen eco las experiencias visuales como la tridimensionalidad cinematográfica, el fotomontaje o la fotogrametría, cuyas técnicas de composición involucran, a la vez, niveles de presencia, movilidad de los elementos de la imagen, profundidades y perspectivas que distorsionan las figuras potencialmente captables. Para todos estos casos, sería necesario exponer fenomenológicamente la estructura de la experiencia visual en su aparecer, dado que, si bien lo fotografiado puede alterarse y modificarse mediante diversas técnicas o elementos visuales, lo que jamás se cancela es la incesante presencia de la imagen.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (2015). *El placer del texto y lección inaugural* (Trad. Óscar Terán). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, Roland. (2009). *La cámara lúcida* (Trad. Joaquim Sala-Sanahuja). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos y voces* (Trad. Carlos Fernández Medrano). Barcelona: Editorial Paidós.
- Berger, John. (2014). *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos* (Trad. Pilar Vázquez). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Deladalle, Gérard. (1996). *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa Editores.
- Dubois, Philippe. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós
- Flusser, Vilém. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía* (Trad. Eduardo Molina). México: Editorial Trillas.
- Flusser, Vilém. (1987). "On Edmund Husserl". *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, vol. 1, pp. 91-100.
- Heidegger, Martin. (2015). *Ser y tiempo* (Trad. Jorge Eduardo Rivera). Santiago: Editorial Universitaria.
- Husserl, Edmund. (1980). *Husserliana XXIII: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- McNabb, Darin. (2018). *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Charles. (2012). "¿Qué es un signo?". En *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)* (Trad. Darin McNabb). México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Charles. (2012). "Del razonamiento en general". En *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)* (Trad. Darin McNabb). México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Charles. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Peirce, Charles. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ricoeur, Paul (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: Megápolis.
- Sartre, Jean-Paul. (1986). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.

Saussure, Ferdinand. (1945). *Curso de lingüística general* (Trad. Amado Alonso). Buenos Aires: Editorial Losada.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: Alfaguara.

Spiegelberg, Herbert. (1994). *The Phenomenological Movement*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Thélot, Jérôme. (2009). *Critique de la raison photographique*. París: Les Belles Lettres

¹ Berger, John. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994, p. 159.

² Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 111.

³ Ricoeur, Paul. *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: Megápolis, 1975, p. 17.

⁴ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁷ Barthes advierte: “En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica”. *Ibid.*, p. 92.

⁸ Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 110.

⁹ Peirce, Charles. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986, p. 22.

¹⁰ Resulta metodológicamente pertinente recordar que Saussure presenta una semiología distinta a la de Peirce, principalmente, definiendo al lenguaje como un sistema de signos cuyo lazo significativo resulta ser arbitrario. En su *Cours de linguistique générale* señala que “el lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por *signo* el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: *el signo lingüístico es arbitrario*”. Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945, p. 130.

Anteriormente define al signo como “la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc.). Se olvida que si llamamos signo a *arbor* no es más que gracias a que conlleva el concepto ‘árbol’, de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del conjunto”. *Ibid.*, p. 129.

¹¹ Deladalle, Gérard. *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa Editores, 1996, p. 98.

¹² Peirce entrega una definición precisa sobre el índice: “Un *índice* está en representación de su objeto en virtud de una conexión real con él, o porque obliga a la mente a atender a ese objeto”. Peirce, Charles. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 61-62.

¹³ Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994, p. 42.

¹⁴ Peirce, Charles. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 57.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 590-591.

¹⁶ Al respecto afirma Peirce: “Una fotografía es un índice, pues tuvo que haber existido entre la placa y el objeto, necesariamente, una contigüidad espaciotemporal. Así, los son la sustancia del Índice de la cosa contenida en el signo a través de aquel: es el puro en su sustancia dotada de una forma diferencial respecto

de otras formas posibles”. Peirce, Charles. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987, pp. 13-14.

¹⁷ Peirce, Charles. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987, p. 361.

¹⁸ Berger, John. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 161.

¹⁹ Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago, Editorial Universitaria, 2015, p. 163.

²⁰ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009, p. 26.

²¹ *Ibíd.*, p. 28.

²² *Ibíd.*, p. 34.

²³ *Ibíd.*, p. 46.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibíd.*, p. 72.

²⁶ Como señala Barthes: “El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘Esto ha sido’”. *Ibíd.*, p. 91.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 73-74.

²⁸ En sus estudios sobre imagen, imaginación y lo imaginario Sartre observa claramente este fenómeno fenomenológico-visual, afirmando que al momento de observar el retrato de Pedro, la conciencia no apunta al retrato en sí, sino que a través de esta imagen material, apunta a Pedro en su individualidad física, diremos, lo *presentifica*: “La foto ya no es el objeto concreto que la percepción me proporciona: sirve como material para la imagen”. Sartre, Jean-Paul. *L’Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986, p. 47.

²⁹ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2006, p. 118.

³⁰ A partir de este análisis encontramos en Sontag luces de una hermenéutica de la fotografía, pero no solo esto, sino también de una ética de la fotografía, en cuanto el acto de fotografiar desnuda una determinada relación con una otredad: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada”. *Ibíd.*, p. 31.

³¹ *Ibíd.*, p. 16.

³² *Ibíd.*, p. 229.

³³ *Ibíd.*, p. 41.

³⁴ *Ibíd.*, p. 231.

³⁵ Husserl, Edmund. *Husserliana XXIII: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. La Haya: Martin Nijhoff, 1980, p. 19.

³⁶ *Ibíd.*, p. 109.

³⁷ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Editorial Paidós, 1986, p. 13.

³⁸ McNabb, Darin. *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 61.

Respecto de la relación entre Peirce y la fenomenología, podemos encontrar en Spiegelberg luces del tipo de relación que existió: “El último ejemplo de una fenomenología filosófica independiente del Movimiento Fenomenológico, y al mismo tiempo su primera instancia en el continente americano, es la fenomenología de Peirce, el iniciador del pragmatismo original. Ciertamente, sólo utilizó el término “fenomenología” durante el breve pero significativo período comprendido entre 1902 y 1904, y lo sustituyó después casi por completo por neologismos como “faneroscopia”, “ideoscopia” y “fenoscopia”. Esta fenomenología surgió del esfuerzo sostenido de Peirce por desarrollar un sistema de categorías correspondientes a las principales clases de fenómenos que conforman nuestro mundo”. Spiegelberg, Herbert. *The Phenomenological Movement*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994, pp. 16-17.

³⁹ Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990, p. 11.

⁴⁰ Berger, John. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 159.

⁴¹ Thélot, Jérôme. *Critique de la raison photographique*. París: Les Belles Lettres, 2009, p. 31.

⁴² Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990, p. 37.

⁴³ No resulta menor que Flusser compare al fotógrafo como un actor anti-ideológico, dado que no se cierra a un registro único de significación y comprensión sobre el mundo: “La ideología es la suposición de que un solo punto de vista es preferencial a todos los demás. El fotógrafo actúa en forma posideológica [...] Es ‘fenomenológico’, en el sentido de ser anti-ideológico”. *Ibid.*, p. 37.

El mismo Flusser, en “On Edmund Husserl”, profundiza en este carácter anti-ideológico de la fenomenología, esta vez, desde la constitución abierta y relacional del tejido social: “Bajo una percepción fenomenológica, la sociedad será vista como una red compuesta de relaciones intencionales intersubjetivas. Los individuos que componen la sociedad no tienen nada de concreto: si se desanudan, desaparecen. Yo soy la suma de mis relaciones concretas (un padre, un escritor, el amigo de alguien, un contribuyente); si se eliminan todas estas relaciones, no quedará nada... Por otra parte, no hay nada concreto en la sociedad: si se desanudan los nudos que la componen, simplemente desaparecerá”. Flusser, Vilém. “On Edmund Husserl”. *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, vol. 1, p. 98.