



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ FOTOGRAFÍA Y SENTIDO. UNA APROXIMACIÓN PRAGMÁTICO-FENOMENOLÓGICA

Lior Zylberman

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Zylberman, L. (2015). Fotografía y sentido. Una aproximación pragmático-fenomenológica. *Anales del IAA*, 45(2), 151-161. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/176/162>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

FOTOGRAFÍA Y SENTIDO. UNA APROXIMACIÓN PRAGMÁTICO-FENOMENOLÓGICA

PHOTOGRAPHY AND SENSE. A PRAGMATIC-PHENOMENOLOGICAL APPROACH

Lior Zylberman *

■■■ A partir de la fotografía como objeto de estudio, se reúnen aquí algunas líneas teóricas con las que se plantea una perspectiva pragmático-fenomenológica. El presente trabajo se desprende de una investigación en la que se estudian las relaciones sociales que establecemos con y a través de las imágenes y que lejos están de ser aproblemáticas. Por el contrario, su sentido es el resultado de complejas operaciones, tanto individuales como sociales, a partir de diferentes instancias de encuentro entre espectador e imagen. Se propone vincular los aportes teóricos de Alfred Schütz a los estudios de la imagen en un recorrido que indaga sobre el lugar de la experiencia, el conocimiento y los saberes al momento de posicionarnos ante una fotografía.

PALABRAS CLAVE: Imagen. Sentido. Fotografía. Pragmática. Fenomenología.

■■■ Starting with the photograph as an object of study, several theoretical lines meet here which propose a pragmatic-phenomenological perspective. This paper follows our doctoral research in social sciences, in which we studied the social relationships that we build with and through images, which are far from being aproblematic. On the contrary, their meaning is the result of complex individual and social operations, starting from different meeting points between a spectator and an image. A link is proposed to the contributions of Alfred Schütz in visual studies on a journey that delves into the role of experience, awareness, and knowledge in the moment of positioning ourselves in front of a photograph.

KEYWORDS: Image. Sense. Photography. Pragmatics. Phenomenology.

Introducción

El presente trabajo se desprende de una investigación en la que se estudian las relaciones sociales que establecemos con y a través de las imágenes; en nuestro recorrido encontramos que las reflexiones del filósofo y sociólogo austriaco Alfred Schütz¹ pueden insertarse en los diversos debates en torno al estudio de las imágenes ya que su teoría se caracteriza, entre otras particularidades, por enfocar las acciones sociales en la vida cotidiana. En el despliegue de sus posturas, Schütz demostró que el sentido y su transmisión en la sucesión de las generaciones es un entramado absolutamente complejo, en tensión entre lo subjetivo y lo intersubjetivo.

A partir de ello, observamos que nuestra relación con las imágenes resulta absolutamente problemática, sobre todo cuando nos abocamos a indagar la cuestión del sentido. Las imágenes son objetos complejos en los que se reúne lo real, lo imaginario, lo simbólico y lo ideológico; así, reconocer las figuras en las imágenes, ubicar su temporalidad, otorgarles un nombre no implica, necesariamente, afirmar “esto significa”. De este modo, el gran problema, que en ocasiones los estudios sobre las imágenes pasan por alto, es la cuestión del sentido: las imágenes pueden llegar a ser el inicio de la evidencia, pero no su fin. Esto debe ser puesto en relación con la llamada “cultura visual”, un campo de estudio que “insiste en teorizar, criticar e historiar el proceso visual en sí mismo” (Català Domènech, 2008, p. 20).

Si nuestras actividades mentales son híbridas, se necesita de un enfoque que contemple múltiples aristas al momento de pensar nuestras relaciones con las imágenes. En el presente escrito, nos acotaremos a indagar algunas cuestiones de la fotografía con el fin de pensar cómo nos relacionamos con estas. Lo haremos con un abordaje que, siguiendo a Schütz, podemos denominar “pragmático-fenomenológico” y que, por otra parte, se basa en ciertas líneas propuestas por Philippe Dubois (1983), John Tagg (1988) o Ernst Gombrich (1982) acerca de las condiciones socioculturales de la percepción. Todo este recorrido nos habilitará a indagar el lugar de la experiencia, del conocimiento y de los saberes al momento de posicionarnos ante una fotografía.

Numerosas son las investigaciones y ensayos dedicados a la fotografía, entre los cuales se destacan los ya canónicos aportes de Roland Barthes. A lo largo de diferentes escritos, el francés se detuvo a pensar la imagen centrado en la foto periodística y de moda (*Lo obvio y lo obtuso*, 1982); pero en su ya clásico libro póstumo *La cámara lúcida* es donde reflexiona en forma integral sobre ella. Allí Barthes plantea, analizando diversas imágenes —entre ellas la de su madre recientemente fallecida en un invernadero—, que la fotografía no recuerda nada, “la fotografía no rememora el pasado” ([1980] 1989, p. 95), sino que crea un efecto: ver lo que ha sido. Estamos entonces ante la principal característica de la fotografía: su noema es “esto ha sido”, alguien o algo se ha posado frente a la máquina, la cosa ha estado allí. A diferencia de la pintura, la fotografía precisa —en principio— de “algo” para poder consagrar la imagen. Es así, entonces, como la imagen hace seguro el pasado: “el pasado es desde entonces tan seguro como el presente; lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca” ([1980] 1989, p. 135). Pero esa seguridad no es intrínseca de la imagen sino del espectador, de quien la observa. Y es hacia allí donde queremos dirigir nuestra indagación.

Discursos sobre la fotografía

En otras direcciones, se han desarrollado diversas epistemologías en torno a la imagen fotográfica. Philippe Dubois ([1983] 1986, pp. 19-52) propone pensar en un primer discurso, o primer momento, que es el de la mimesis, aquel que entiende a la fotografía como espejo de lo real. Lógicamente, es un efecto de realidad que se encuentra anclado entre la semejanza de la imagen y su referente. La imagen final, en papel o en pantalla, se presenta como análoga al objeto real.

Dubois piensa en un segundo discurso, como transformación de lo real. Aquí confluyen el discurso del código y la deconstrucción. Este discurso se plantea crítico al anterior, denunciando el carácter de “puesta”, de preparación, que posee la imagen, como también el funcionamiento de códigos tanto al momento de su producción como de su visión. En la misma sintonía, la imagen se piensa, por lo tanto, como ideológica. Un trabajo paradigmático de esta posición es el de Pierre Bourdieu (1965).

El tercer discurso se refiere a la fotografía como huella de una realidad. Es el discurso del índice (*index*) y de la referencia que Dubois toma a partir de Charles Sanders Peirce. Al igual que Barthes, Dubois sugiere que aquí el referente se adhiere a la imagen: la imagen siempre remitirá a su referente. Mientras que la primera posición asocia a la imagen como ícono y la segunda como símbolo, la tercera reconoce estas posibilidades de la imagen pero a partir de su indicialidad. La imagen mecánica es, ante todo, índice y luego ícono y/o símbolo. La plena convivencia (incluso “pacífica”) de estos tres discursos la vemos en nuestra cotidianidad.

El discurso de la mimesis toma a la fotografía como espejo de lo real, resultando la imagen mecánica la imitación más perfecta de la realidad. A diferencia de la pintura, donde prima el talento manual, el operador de la cámara asiste la escena ayudando a la máquina. El discurso de la transformación se centra en posiciones que se colocan contra el de la mimesis y la idea de transparencia: la imagen es eminentemente codificada. Por lo tanto, la fotografía no sería “la realidad” sino un efecto: un “efecto de realidad”. A partir de su desnaturalización, estos autores pueden discutir contra la supuesta neutralidad de la cámara o su objetividad, quitándole el lugar de espejo, de documento exacto o semejanza infalible. Finalmente, es el discurso de la huella el que nos resulta de mayor interés. Para este, el valor de la imagen es absolutamente singular, sin importar su reproducibilidad ya que está determinada únicamente por su referente, y solo por este: huella de una realidad. Aquí Dubois retoma la noción de índice de Peirce, ya que fue el propio norteamericano quien caracterizó a las fotografías como ese tipo de signo. Como índice, las fotografías se parecen a los objetos que representan ya que son “signos por conexión física”. La imagen mecánica, como índice, se encuentra afectada por su objeto, manteniendo una conexión física. El índice, entonces, va más allá de los íconos, ya que no es solo semejanza, y de los símbolos, definidos por convención; como sugiere Dubois, la imagen fotográfica estaría marcada por un principio cuádruple: conexión física, singularidad, designación y atestiguamiento. La conexión se da por la huella; la singularidad se debe a que remite a un solo referente; la designación, a lo que Barthes sugirió respecto al “esto es así” de la imagen; el atestiguamiento, a la afirmación de la existencia de una realidad.

No obstante, todos estos discursos dejan de lado un componente sustancial: el sentido. Como señala Dubois, la imagen no posee significación en sí misma, su sentido es exterior a ella, ya que se encuentra determinado por la relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación. La fotografía afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa,

pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación: no nos dice “esto quiere decir tal cosa”. Como sugiere Dubois, el referente es presentado por la imagen como una realidad empírica, pero “blanca”: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen. Como índice, la imagen no tendría otra semántica que su propia pragmática.²

El sentido es histórico

Presentado el carácter pragmático de la fotografía, creemos que necesitamos dar un paso más. Otra postura que nos permite reforzar dicho carácter y agudizar la crítica al noema barthesiano, la encontramos en la colección de ensayos de John Tagg, *El peso de la representación* (1988). Sin apelar a las categorías de Peirce, su planteo —para el cual toma algunas nociones de Michel Foucault— nos permite complementar la “pragmática de la fotografía”, ya que para él estas son el resultado de distorsiones específicas y, en todos los sentidos, significativas. Que la imagen sea indicial no indica simplicidad; esta naturaleza, en el análisis y estudio de la imagen, resulta enormemente compleja. Para Tagg, son tres los vínculos que permiten la significación: técnico, cultural e histórico. A través de mecanismos ópticos y químicos, estos tres son puestos en acción con el fin de organizar la experiencia y el deseo produciendo una nueva realidad: la imagen en papel (o en pantalla) puede alcanzar significado de muchas maneras posibles ([1988] 2005, p. 9).

Tagg critica el noema barthesiano, y en parte también el sentido indicial de la imagen, al decir que lo que requiere la investigación de la imagen no es detenerse en la “alquimia”, sino en la historia, fuera de la cual “la esencia existencial de la fotografía es algo vacío y no puede proporcionar lo que Barthes desea: la confirmación de una existencia” ([1988] 2005, p. 10). Por lo tanto, Tagg sugiere ir más allá de lo material de la fotografía para detenerse en el elemento discursivo del que también forma parte la imagen. En pocas palabras, debemos volcarnos a su pragmática. Los propios ensayos de Tagg sobre los usos de la fotografía por parte de los Estados hacia fines del siglo XIX y principios del XX —como prueba judicial, como archivo policial o como acompañante de la erradicación de viviendas insalubres— nos permiten comprender que los sentidos de las imágenes emergen y circulan solo dentro de ciertas prácticas institucionales y con relaciones históricas concretas.

En consonancia, las meditaciones en torno a la significación en la fotografía efectuadas por Jean-Marie Schaeffer, deteniéndose en la “precariedad de la imagen”, habilitan una aproximación mayor a la pragmática de la imagen. Uno de los problemas que Schaeffer encuentra radica en la visión casi perceptiva que se propone de la fotografía; es decir, la cámara captando lo que el ojo percibe. Desechando la suposición de que el poder informacional de la imagen es tan grande como el de la percepción, el autor afirma lo contrario: es inconmensurablemente más pobre. La precariedad de la imagen mecánica se encuentra en su relación con el pasado: esta no posee memoria y para tratarla el receptor debe integrarla en su propio universo interpretativo ya que solo en “ese universo puede ser transformada en testimonio de una situación compleja” (Schaeffer, [1987] 1990, p. 64). En los términos de este autor, la imagen se complementa con el “saber lateral” o, como veremos luego analizando a Schütz, con el acervo de conocimiento que posee el espectador. La integración de lo desconocido en lo conocido es la aplicación de esquemas interpretativos ante nuevas situaciones; una imagen

siempre se encuentra impregnada de un acervo de conocimiento particular: la pragmática de la imagen posee una doble cara, tanto en su interpretación como también en su uso. El saber lateral, el acervo de conocimiento, operan en ambas circunstancias.

Así, la pretendida activación del recuerdo que una imagen puede alcanzar no es propiedad de la imagen, sino también de lo que Schaeffer llama los “saberes laterales visuales”: el título, los comentarios a pie (en el caso de la fotografía periodística), o la narración que la acompaña. En ese sentido, el recuerdo se adosa a la imagen, esta “encaja” dentro de la lógica de la memoria y puede darse la ilusión del recuerdo. Lo importante, entonces, es tener en cuenta las tensiones en las que se encuentra la imagen ya que el saber lateral, el acervo de conocimiento, al interpretar la imagen, puede conducir a dos extremos: a la saturación de la imagen –debido a un “sobresignificado”– o bien a la pura indeterminación.

Esto permite indagar en forma más profunda el lugar de la fotografía como testimonio. Cualquier imagen puede “hablar” y funcionar como testimonio, pero lo cierto es que solo se convierte en tal si se inserta dentro de una estrategia comunicacional concreta. Estamos, entonces, frente a la narración que se adosa a las imágenes, a su historicidad, a la significación del aquí y ahora registrado. De este modo, no es la imagen la que dicta el mensaje testimonial, sino que es este el que hace hablar a la imagen: la narración nutre la ilusión.

En esta oscilación entre lo indicial, lo icónico y lo simbólico, la imagen siempre ganará y perderá algo. Seguramente recordaremos cientos de imágenes por su poder simbólico, pero al tratar de dar cuenta de su historia, quizá nos resulte una tarea dificultosa. Es que cuanto más fuerte es el poder (o empleo) simbólico de una imagen, menor será su función indicial. Al desprenderse de su marco de referencia concreto, las que adquieren estatus simbólico pueden ser utilizadas y reutilizadas en los contextos más diversos.

Los aportes del espectador

Al detenernos frente a una imagen fotográfica, ¿qué nos “dice”?, ¿qué nos aporta?, ¿cómo se la observa? Ernst Gombrich, un autor ya clásico que ha meditado en torno al lugar del espectador, podrá servirnos de puente en el pasaje que va de la imagen hacia el espectador.

Partiendo de la premisa de que la imagen tiene como función primera “asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo” (Aumont, [1990] 1992, p. 85), Gombrich asegura que la actividad visual resulta esencial para la capacidad intelectual del hombre. En ese sentido, el espectador posee dos modos de aproximarse a las imágenes: el reconocimiento (*recognition*) y la rememoración (*recall*) (Gombrich, [1982] 1994, p. 12). El reconocimiento visual se refiere a la identificación, al menos parcial, de lo que sé con algo que se ve o podría verse en la realidad. El reconocimiento se apoya en la memoria del observador, ya que la constancia perceptiva es la comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que ya hemos visto. Observar es identificar, colocar etiquetas, nombrar, a pesar de las distorsiones que pueda tener la imagen. Al reconocer lo que vemos en una imagen, se ponen en juego, junto a las propiedades básicas del sistema visual, las capacidades de codificación abstractas; como señala Jacques Aumont al comentar la obra de Gombrich, reconocer no es comprobar la similitud punto por punto, sino “localizar invariantes de la visión, algunas ya estructuradas, como una especie de grandes formas” (Aumont, [1990] 1992, p. 87). En la rememoración, el espectador pone en juego sus propios esquemas de percepción (propios

en un doble sentido: personal y cultural a la vez); dicho esquema debe ser “económico”, en el sentido de que le permita “ahorrar” tiempo al espectador, ya que debe habilitarle una percepción sencilla. Al mismo tiempo, el esquema se encuentra sometido a procesos de pequeñas correcciones que la propia experiencia va dando.

Este desplazamiento hacia los aportes del espectador permite, entre otras cosas, desacralizar la imagen, deshilar nuestras relaciones con las imágenes, y, al posicionarnos en su pragmática, situarnos en la perspectiva del observador. En *Arte e ilusión*, Gombrich ([1960] 2002, pp. 154-203) se detiene, justamente, a meditar en torno a los aportes del espectador: es a partir de los actos perceptivos y psíquicos que el espectador, al percibirla y comprenderla, hace existir la imagen. Pero esto no solo permite dar cuenta de la comprensión de una imagen, sino derribar uno de los mitos visuales: la mirada inocente. Para Gombrich, la percepción visual es un proceso que implica un sistema de expectativas sobre la base de las cuales se emiten hipótesis, seguidamente verificadas o invalidadas. Este sistema de expectativas es, a su vez, ampliamente informado por nuestro conocimiento previo del mundo y de las imágenes: en nuestra aprehensión de las imágenes, establecemos anticipaciones añadiendo a nuestras percepciones ideas, esquemas y estereotipos. Por medio de su saber previo (o del acervo de conocimiento), el espectador suple lo no representado o las lagunas de la representación. Otro de los cruciales aportes del espectador radica en su capacidad de proyección, Gombrich se detiene varias veces para tomar como ejemplo el test de Rorschach ([1960] 2002, p. 80). Tenemos tendencia a identificar cualquier cosa en una imagen, siempre que haya una forma que se parezca mínimamente a esa cosa (como cuando miramos las nubes). Pero, en consonancia con Schaeffer, el saber del espectador puede resultar excesivo, y desembocar en una interpretación errónea o abusiva de la imagen. Otra característica de la proyección del espectador resulta en la mirada anacrónica: proyectar el presente en una imagen del pasado. Los aportes del espectador hacen, entonces, que la imagen sea un fenómeno ligado a la imaginación, ya que esta también permite crear y mantener la ilusión. Aunque esta pueda ser pensada como algo erróneo, falso o mentiroso, nuestra experiencia cotidiana y la historia de las imágenes nos enseñan que la ilusión es el modo habitual de percibirlas (Aumont, [1990] 1992, p. 101).

Es más, la ilusión es consentida y consciente pero depende de las condiciones psicológicas del espectador y, en particular, de sus expectativas: así podemos ver o podemos creer que vemos. La ilusión se funda en la creencia pero también posee una base sociocultural, y esta, como el conocimiento, será más eficaz ante imágenes socialmente admitidas, incluso deseables, o sea, cuando la ilusión se encuentre codificada socialmente, cuando el contexto cree las condiciones para la ilusión (Gombrich, [1960] 2002, p. 172). Lo recién expuesto nos permite ahora presentar algunas ideas de la teoría social de Schütz que, pensamos, pueden resultar inspiradoras para indagar nuestra relación con las imágenes.

Aportes de la fenomenología

Alfred Schütz fue uno de los pioneros en llevar la fenomenología husserliana hacia la sociología, desarrollando un tratado en el cual analizó y enriqueció la teoría de la acción de Max Weber con las ideas de Edmund Husserl. La teoría schütziana aborda la vida cotidiana, la “actitud natural”, la intersubjetividad, el espacio y el tiempo, entre otros tópicos. Además de los dos autores ya mencionados, su obra se vio influenciada por los escritos de Henri Bergson

—sobre todo su concepción del tiempo— y, a partir de su nueva residencia en Estados Unidos, por las obras de William James,³ George H. Mead y John Dewey, por citar algunos.

Si bien Schütz no siguió de manera rígida el proyecto husserliano,⁴ sí guió su obra a partir de las ideas directrices de Husserl, como la reducción fenomenológica —que Schütz trató de pensar en el ámbito de la vida cotidiana— o la noción de intencionalidad. Esta última se refiere a que “la conciencia produce actos cuya característica es el no quedarse en sí mismos sino ir más allá, por lo que la conciencia intencional es en sus actos conciencia-de” (San Martín, 2008, p. 56). El estudio de los actos intencionales llevará a la fenomenología a estudiar la percepción y el mundo percibido; dicho estudio implica también el análisis del tiempo y del espacio, debido a que toda percepción y todo objeto percibido se enmarcan en un tiempo y en un espacio.

Al percibir una imagen, ya sea fotográfica o de otro tipo, se produce un tipo de intencionalidad denominada “pictorización”. Este tipo de intencionalidad es la que le permite a la conciencia iniciar un proceso de neutralización.⁵ Parafraseando a Jean-Paul Sartre (1940), al ver una fotografía de Pedro, vemos a Pedro. De hecho, al observar una foto nunca expresamos “veo una fotografía de Pedro”, sino que decimos “este es Pedro”, o, en forma similar, al mostrarle a alguien la foto de nuestros hijos o pareja, no decimos “esta es una foto de...” sino “este es” o “esta es...”. Con esto, exhibimos el proceso de neutralización, no dando cuenta de la imagen portadora (“la cosa”), sino colocando en primer lugar la imagen-tema (lo que se presenta).⁶

La neutralización, entonces, se refiere a tomar la imagen-objeto como un todo, como real. En este proceso, la conciencia no se detiene, por ejemplo, en la textura, en el papel o en la tela que sirve de pantalla. Todo esto queda neutralizado y lo que permanece es solamente la imagen. La conciencia puede desneutralizarse si cambiamos la atención: al acercarnos a un cuadro y observar el trazo, rápidamente nos daremos cuenta de que es un cuadro y no, por ejemplo, un jarrón con girasoles. Lo mismo sucede con la fotografía; al modificar la neutralización podemos llegar a ver “simplemente” un papel impreso.

Husserl ejemplificó la modificación de neutralidad en el famoso párrafo 111 de *Ideas I*. Al contemplar el grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo* distinguimos aquí, primero, en percepción “normal”, la cosa llamada “grabado”, la hoja en el cartapacio. En cambio, al modificar la “contemplación estética”, como la denomina, no estamos vueltos a esas figuras como a objetos; estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente a las realidades “reproducidas”. Este objeto-imagen no está ante nosotros ni como existente ni como no-existente, sino como *cuasi existente*. En la modificación de neutralidad, entonces, la imagen aparece como real (Husserl, [1949] 1995, p. 262).

A esta posición teórica le deberíamos sumar el lugar del lenguaje, al cual Schütz le otorgó una gran preponderancia para el estudio de las relaciones sociales. ¿Cómo puedo intencionar a Pedro, al observar una fotografía, si no sé que esa foto es de Pedro? Si la miro, solo veré a un hombre posando en las ruinas de Atenas. La intencionalidad, entonces, no es completa sin el significado: el acervo de conocimiento, aquello que en términos de Schütz es lo que nos permite operar en el mundo, es el que posibilita la intencionalidad; solo así al observar una imagen de Pedro, podré “ver” a Pedro. Con todo, la neutralización no es una función exclusiva para la contemplación estética; en nuestra vida cotidiana, según los ámbitos finitos de sentidos, nuestra conciencia opera de esa forma. En cierto sentido, eso puede ser pensado por medio de lo que Schütz denominó la “*epojé* de la actitud natural”: cuando ingresamos en una sala de ópera, cuando vamos al cine o al teatro, nuestra conciencia se

aparta del mundo de la vida cotidiana para ingresar en la realidad finita que se nos presenta. En ese sentido, Hamlet es real, cuasi existente, mientras dure la obra, sin importar qué actor lo interprete (Schütz, 1982, pp. 180-203).

Siguiendo esta argumentación, Schütz toma la noción de *apresentación* de Husserl como forma general para pensar las relaciones signantes y simbólicas. Todo signo se refiere a algo diferente de sí mismo, y es a partir del fenómeno de apareamiento o acoplamiento que nuestra conciencia logra unir un signo con un objeto o suceso, ausente o pasado. Una de las formas particulares de este acoplamiento es la *apresentación* o *apercepción* analógica. Como señala Schütz, la *apresentación* "se caracteriza por el hecho de que dos o más datos están dados intuitivamente en la unidad de la conciencia" (Schütz, [1962] 2003, p. 266). Si tomamos un objeto del mundo externo, notaremos que está "en presencia"; sin embargo, si *apercebimos* un objeto, lo que realmente vemos es un lado visible de este. Esto presupone una *apercepción* del reverso oculto, que sin duda es una anticipación de lo que podríamos percibir si damos vuelta el objeto o caminamos alrededor de él. Esta anticipación se basa en nuestras experiencias pasadas de objetos similares ([1962] 2003, p. 266).⁷

Este fenómeno puede darse en diversas formas, entre una percepción actual y un recuerdo, entre una percepción y una fantasía, y por ende entre experiencias actuales y potenciales, entre la captación de hechos y de posibilidades.⁸ De este modo, el mundo subjetivo y el intersubjetivo nos son *apresentados*; el primero, a partir de marcas e indicaciones; el segundo, en el mundo de la vida cotidiana, a partir de signos y símbolos.

En esa dirección, Schütz establece diversos grupos para comprender las relaciones *apresentacionales*. Las marcas son "recordatorios subjetivos", no son objetos en sí mismos sino referencias *apresentacionales* que se originan en el esquema interpretativo subjetivo; un señalador en un libro sirve como ejemplo. Las indicaciones permiten a un objeto sugerir: el otro miembro existe, ha existido o existirá. Esto posibilita al individuo trascender el mundo actual a su alcance, relacionando elementos propios con elementos que están fuera de él; por ejemplo: observar una huella de un animal nos sugiere que uno estuvo allí presente.

Las marcas e indicaciones son formas de referencias *apresentacionales* que no presuponen necesariamente la existencia de semejantes y la posibilidad de comunicarse con ellos. En cambio, los signos y símbolos son los que permiten la comunicación intersubjetiva. El *acoplamiento* entre *apresentante* y *apresentado* se logra por la intervención de varios componentes: una experiencia vivida y el acervo de conocimiento a mano; o una experiencia presente y la sedimentación de experiencias pasadas.

Para Schütz, es mediante el uso de signos que se crea un sistema de comunicación que permite conocer las cogitaciones del otro. En otro orden, la mayor trascendencia de nuestra vida cotidiana se daría a partir de los símbolos, a través de los que el miembro *apresentado* alude a una idea que trasciende nuestra experiencia de la vida cotidiana. Como sugiere el autor, los símbolos se hacen tanto más discernibles cuanto más se estabiliza e institucionaliza la relación social.

Si a lo largo de nuestra *presentación* nos desplazamos desde la "cosa" hacia el espectador, es porque creemos que las disputas por el sentido se encuentran relacionadas con nuestro modo de actuar en la vida cotidiana. Es a partir de nuestros esquemas de interpretación y de nuestro acervo de conocimiento que podemos hacer corresponder una imagen con el objeto. Nuestra percepción es también una manera de ordenar nuestro mundo y al desarrollar esquemas de interpretación, estos nos permiten presuponer el sentido de los

objetos y actuar en forma aproblemática. Encontramos así en nuestro ambiente sociocultural sistemas socialmente aprobados que ofrecen respuestas a nuestra indagación de las trascendencias inconocibles, a fenómenos que trascienden el mundo de la vida cotidiana, y cuando eso entra en crisis es que entramos en experiencias de conmoción.

El mundo de la vida cotidiana no es nuestro mundo privado, sino que desde el comienzo es intersubjetivo, compartido con los semejantes, experimentado e interpretado por *otros*. La producción de objetos, entre ellos la fotografía, es lo que nos permite trascender nuestro mundo al alcance, logrando así relacionarnos con nuestros semejantes, nuestros contemporáneos e, incluso, con nuestros predecesores, pudiendo también dejar un legado a nuestros sucesores. En el marco de nuestra investigación, y dado que Schütz en ningún momento clausura o tipifica los objetos que funcionan como tales sino que los define a partir de sus usos, es que entendemos a la fotografía tanto como marca, indicación, signo o símbolo. Es en su circulación que la fotografía adquiere su estatus y es ese uso, esas diversas interpretaciones que hacemos de ella, lo que las vuelve una herramienta para operar en el mundo.

Con todo, es preciso señalar que uno de los temas que más preocupó a Schütz fue la comprensión de la trascendencia de nuestros mundos; es decir, cómo podemos llegar a relacionarnos socialmente tanto con nuestros semejantes en relaciones cara a cara, como con personas que no conocemos o que jamás conoceremos. En esa dirección, el sentido ha sido uno de los tópicos que subyacen en gran parte de su obra. No hay nada que lo asegure, sino que se basa en tipificaciones, abstracciones y estandarizaciones hasta "nuevo aviso". Las fotografías pueden resultar objetos cristalizadores de sentidos, pero Schütz nos permite comprender que todo objeto, su interpretación, su uso y su sentido, como también nuestra percepción, se encuentran atravesados y determinados por nuestro conocimiento y nuestra propia situación biográfica.

A modo de cierre

Roland Barthes insistía en que el mensaje lingüístico se encuentra presente en todas las imágenes. Para el francés no resultaba muy apropiado hablar de una "civilización de la imagen": "somos todavía, y más que nunca, una civilización de la escritura" ([1982] 1986, p. 35). A pesar de su "precariedad" semántica, las imágenes nos siguen fascinando: existe un "encanto de la imagen" (Morin, [1956] 2001, p. 21). Usada en todos nuestros ámbitos vitales, la imagen se transforma en todo: fetiche, recuerdo, presencia muda, sustitución, doble, etc. Pero las imágenes son papeles, bits, celuloide, cintas magnéticas. La posibilidad analítica reside en lo que sobre ellas colocamos, lo que proyectamos: no hay imagen de memoria, sino expectativas a ser cumplidas. La riqueza de la imagen no radica en lo que hay en ella, sino en lo que no hay.

A lo largo de este escrito quisimos presentar la cuestión del sentido en la imagen a partir de una perspectiva que pueda dar cuenta de la pragmática de la imagen. Para tal fin, esbozamos un recorrido que nos llevó por diversos autores que nos permitieron pensar una posición que denominamos "pragmático-fenomenológica". La noción de "apresentación" también nos posibilitó indagar en cómo las imágenes median nuestras relaciones sociales, habilitándonos a pensar en forma conjunta tanto la cuestión del sentido en una imagen, como la posición y lugar del espectador ante ella. En esa dirección, esta posición nos permite comprender la ambigua relación entre imagen y sentido.

Nos propusimos también introducir a un autor como Schütz para pensar algunos de los problemas de la fotografía, ya que creemos que sus escritos son un campo fértil para pensar muchos de los tópicos relacionados con las imágenes. Al pensar los modos en que operamos en la vida cotidiana, este autor nos permite no solo profundizar las diversas formas de relacionarnos socialmente, sino también pensar cómo podemos conocer a quienes nos trascienden. Con Schütz, la fotografía no solo puede ser marcas, indicaciones, signos o símbolos, sino que también resulta ser un objeto que nos permite trascender nuestro mundo al alcance cotidiano y conocer a *otros*.

A través del análisis tanto de la percepción como de la circulación del conocimiento en la sociedad, podremos comprender los efectos y usos de las imágenes. Estas quizá sean las creaciones más fascinantes y complejas realizadas por el ser humano. Sus usos, sus diversos usos, nos sugieren que las imágenes no son más que cosas, pero no cualquier tipo de cosas.

NOTAS

1 Influenciado por Husserl, Schütz se propuso desarrollar una sociología fenomenológica. El ascenso del nazismo lo obligó a exiliarse en Estados Unidos. En sus escritos norteamericanos amalgamó el pragmatismo con la fenomenología, desarrollando una corriente particular que bien podría llamarse “pragmático-fenomenológica”. Schütz falleció en 1959; si bien publicó un solo libro en vida, dejó una serie de artículos, ponencias, reseñas y los borradores de lo que sería su segundo libro, editado por sus diversos discípulos posteriormente.

2 Más allá de comprender al índice como huella, el propio Peirce sugirió que la relación entre referente y huella es una relación dinámica y no determinada: el índice es “un signo, o representación, que refiere a su objeto no tanto por su similitud o analogía, ni tampoco por su asociación con caracteres generales que el objeto posee, sino porque en su dinámica requiere, por un lado, una conexión con el objeto y, por el otro, los sentidos o memoria de la persona a la cual le sirve como signo” (Peirce, 1955, p. 107).

3 Schütz desarrolla su idea de múltiples realidades a partir de la noción de “subuniversos de sentidos” de James.

4 Schütz, por ejemplo, desarrolló sus críticas a la fenomenología trascendental de Husserl.

5 Para una mayor profundización en el tema, ver: Sokolowski (2000).

6 Dar cuenta de las características y las diversas líneas de investigación dentro de la fenomenología escapa al propósito del presente escrito. Sin embargo, es preciso mencionar que tanto la fenomenología husserliana como la de los continuadores ha influenciado a un número importante de pensadores y teóricos que indagaron en las problemáticas de la imagen. Ya el propio Husserl se detuvo a meditar en ellas en alguno de los cursos dictados durante el período 1898-1925, editados en la *Husserliana* XXIII; también se podría mencionar, por citar a algunos, a Mikel Dufrenne, quien analizó una fenomenología de la experiencia estética; a Roger Munier, discípulo de Martin Heidegger, quien ensayó una crítica ontológica de una civilización de la imagen; a Vivian Sobchack, que se detuvo a meditar sobre la experiencia fílmica a partir de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty; a Allan Casebier, que desarrolló una teoría realista de la representación cinematográfica a partir del propio Husserl; a George Psathas, quien analizó el mundo del cine a partir de Alfred Schütz. También podemos mencionar los diversos trabajos de Amédée Ayfre y Henri Agel, entre tantos otros autores. Finalmente, no debemos olvidar la importante compilación *The Interrelation of Phenomenology, Social Sciences and the Arts*, editada recientemente por Michael Barber y Jochen Dreher (2014).

7 En forma más clara, la presentación se refiere a una experiencia que refiere a otra que no se encuentra perceptivamente. Al percibir un objeto, adicionamos mentalmente los aspectos que no están en nuestro rango de percepción.

8 La presentación tiene base en la síntesis entre presencia y ausencia. Sin ir más lejos, al ver una fotografía en plano medio de alguien, el resto de su cuerpo se nos presenta, “llenando” así esa ausencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. ([1990] 1992). *La imagen* (A. López Ruiz, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. ([1980] 1989). *La cámara lúcida* (J. Sala-Sanahuja, Trad.). Barcelona: Paidós.
- ----- ([1982] 1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. ([1965] 2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (T. Mercado, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Català Domènech, J. (2008). *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- Dubois, P. ([1983] 1986). *El acto fotográfico* (G. Baravalle, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H. ([1960] 2002). *Arte e ilusión* (G. Ferrater, Trad.). Londres: Phaidon.
- ----- ([1982] 1994). *The Image & the Eye*. Londres: Phaidon.
- Husserl, E. ([1949] 1995). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (J. Gaos, Trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Morin, E. ([1956] 2001). *El cine o el hombre imaginario* (R. Gil Novales, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Peirce, C. S. (1955). *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*. En J. Buchler (Ed.), *Philosophical Writings of Peirce* (pp. 98-119). Nueva York: Dover Publications.
- San Martín, J. (2008). *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón. Introducción a la fenomenología*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sartre, J.-P. ([1940] 1964). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (M. Lamana, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Schaeffer, J. M. ([1987] 1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* (D. Jiménez, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Schütz, A. ([1962] 2003). *El problema de la realidad social* (N. Míguez, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- ----- (1982). *Life Forms and Meaning Structure* (H. Wagner, Trad.). Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Tagg, J. ([1988] 2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (A. Fernández Lera, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

BIBLIOGRAFÍA

- Sokolowski, R. (2000). *Introduction to Phenomenology*. Nueva York: Cambridge University Press.

Lior Zylberman

Doctor en Ciencias Sociales, Magíster en Comunicación y Cultura, y Licenciado en Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FSOC, UBA). Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesor de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU, UBA). Es investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi" (IAA-FADU-UBA) y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTReF), Secretario General de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y miembro del *Advisory Board* de la *International Association of Genocide Scholars*. Es miembro de los equipos editoriales de la revista *Cine Documental*, de la *Revista de Estudios sobre Genocidio* y de *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas, como también capítulos de diversos libros en torno a la representación de los genocidios y sobre la problemática de la imagen y su relación con la memoria.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
 Centro de Estudios sobre Genocidio - Universidad Nacional de Tres de Febrero.
 Suipacha 927, puerta 2, piso 2.
 Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

liorzylberman@gmail.com

