

DE UNA ONTOLOGÍA DE LA FOTOGRAFÍA A UNA ONTOLOGÍA DE LAS SOMBRAS

Camila Rocío Pérez / Universidad de Buenos Aires

I. Introducción: Hacia una ontología de las sombras.

El presente trabajo tiene por objeto una aproximación fenomenológica a la fotografía, en particular y a la estética, en general. Desde esta perspectiva, no interesa tanto la justificación de criterios estéticos sino más bien recuperar el antiguo sentido aristotélico de «*aisthesis*» y la idea de una *experiencia estética* fuertemente ligada a la percepción. Tomamos entonces como punto de partida una de las mayores contribuciones de la fenomenología de Edmund Husserl al campo de la estética: la descripción del fenómeno de *conciencia de imagen*, el tipo de vivencia intencional que experimentamos cuando miramos fotografías, películas o un programa de televisión, cuando contemplamos un cuadro o una escultura.

Consideramos, sin embargo, que la fenomenología no sólo nos permite describir el fenómeno de percepción de una fotografía sino también nos aporta herramientas fundamentales para indagar por una ontología de la imagen fotográfica. Es por ello que, teniendo en cuenta el desarrollo de la estética fenomenológica del filósofo polaco Roman Ingarden y las herramientas de la ontología-formal desarrollada por Husserl en su tercera *Investigación lógica*, el presente trabajo se propone indagar por una ontología del imagen fija, focalizando en el fenómeno de percepción de las sombras en la fotografía.

¿Por qué empezar por las sombras un trabajo sobre la ontología y la percepción de la imagen fotográfica?

“La humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose—costumbre ancestral— en meras imágenes de la verdad” afirma Susan Sontag al comienzo de su ensayo *Sobre la fotografía*¹. Propongo que sin escapar de la caverna reformulemos nuestra primera pregunta: ¿Por qué Platón elige las sombras? En principio las estatuas y las marionetas serían suficientes, incluso actores de carne y hueso servirían para distinguir entre imágenes y realidad. Una primera respuesta

¹ Sontag, Susan. (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa. pp.13

parecería apuntar a la degradación ontológica de las sombras: si las imágenes dentro de la ontología platónica se encuentran a dos grados de distancia de la realidad, no sólo tienen el estatuto de una copia sino que son copias de las copias; las sombras son el paroxismo de la imagen: son imagen de una imagen.

En efecto, una sombra es un tipo peculiar de imagen, es siempre una representación del objeto del que es sombra. No es una representación completa o adecuada del objeto sino más bien una representación incompleta, una silueta del objeto, una imagen que representa sólo los límites o los bordes de la figura, donde lo interior es indistinto y no dice nada acerca del objeto que hace sombra, excepto que es un cuerpo opaco y no un objeto transparente. Decimos entonces que la sombra es un trazo de un cuerpo que nos permite reconocer a su portador.

Las sombras son también objetos parasitarios, dependientes: no sólo del cuerpo del que son sombras sino de la fuente de luz que es obstaculizada por dicho cuerpo. Aún más, son recíprocamente penetrables: dos sombras producidas por dos fuentes de luz distintas o separadas, pueden ocupar el mismo espacio sin molestarse entre sí. Una sombra puede también dividirse y seguir siendo la misma sombra, aunque estas piezas ocupen espacios que no estén conectados entre sí.

Para Sontag, homologar las imágenes con las sombras—copresencias transitorias, mínimamente informativas, inmateriales, impotentes, dependientes de los objetos que las proyectan—obedece a la actitud despectiva de Platón frente a las imágenes, aunque, paradójicamente, esta analogía no hace más que reforzar su poder: mientras que las sombras se distinguen del resto de los objetos miméticos por ser inmateriales y planas —constituyen probablemente el mejor ejemplo de un objeto verdaderamente bidimensional— las imágenes fotográficas son realidades materiales por derecho propio.

El presente trabajo pretende dar un paso más, no sólo busca reconocer la fuerza de las imágenes fotográficas sino también intenta despojar a las sombras de la carga negativa que la tradición filosófica supo atribuirle. No sólo reconoce la necesidad de devolverle a las sombras el estatuto ontológico que se merecen sino también de reconocer su función epistemológica: las sombras son también herramientas de conocimiento. Lo sabe muy bien el astrónomo y el artista plástico como también el observador atento que es cualquier fotógrafo aficionado: las sombras revelan más de lo que ocultan. En un eclipse, la sombra de la Tierra revela la verdadera naturaleza de la luna. En la fotografía tanto como en la pintura, el juego de iluminación, el contraste

entre luces y sombras sirve para generar una ilusión de realidad tridimensional en un plano bidimensional, para crear una sensación de profundidad o configurar un “espacio habitable” cuando no cumple una función activa dentro de la narración. Sin sombras veríamos el mundo plano y liviano. En una imagen sin sombras las formas pierden el contacto con la superficie, las vemos como flotando, pierden volumen, los objetos se ven planos.

El interés por las sombras que motiva el presente trabajo radica en que constituyen una fuente sumamente problemática para la descripción del fenómeno de percepción de una imagen fotográfica que desafía, a la vez, la indagación por una ontología de la imagen.

II. Conciencia de Imagen

La conciencia de imagen es una forma de intuición que es del tipo presentificación [*Vergegenwärtigung*] que se distingue tanto de un acto de percepción simple y pura como de las presentificaciones simples de la memoria y la fantasía. Es más bien “un modo híbrido entre percepción y fantasía”². En efecto, difiere de esta última en cuanto que es la única forma de re-presentación que implica, al menos en parte, la presentación de un objeto. Y en este sentido decimos que es el modo de re-presentación más cercana a la presentación propia de la percepción. Pero no se confunde con ella. En primer lugar, mientras que la percepción es un acto simple, la conciencia de imagen es un acto complejo que involucra 1) una modificación de neutralidad aplicada a la percepción de la imagen física o soporte material, 2) una presentación perceptual explícita de lo que Husserl llama objeto-imagen [*Bildobjekt*] y 3) la re-presentación fantaseada del objeto representado en imagen-copia o referente de la imagen [*Bildsujet*] (Husserl 1980: 19) Cuando contemplamos una imagen percibimos una imagen física —aquello que cuelga de la pared, o un pedazo de papel que puede romperse en cualquier momento, que se deteriora con el tiempo— como un objeto más entre todas las cosas presentes en nuestro campo perceptivo, es decir, como actualmente presente en espacio y tiempo real. Pero neutralizamos esa percepción de modo que lo que se nos presenta cuando vemos la imagen es la imagen misma. Husserl enfatiza el carácter peculiar de percepción *inactual* implicado en el fenómeno de conciencia de imagen que nos presenta la imagen

² Lau, Kwok-ying, *Interplay between the Visible and the Imaginary. Notes towards a Phenomenological Approach to Photography* en Cheung, Chan-fai: *Kairos. Phenomenology and Photography*, Zeta Books, Bucarest, 2010. p. xi.

con la misma intensidad con la que la percepción me presenta el objeto, pero no como un objeto actualmente existente. El mundo que la imagen nos presenta es un mundo *ficticio* con un tiempo y espacio propios, irreductibles al espacio y tiempo real del mundo perceptual que la rodea, pero dependiente ontológicamente de los elementos formales que la componen. Volveremos sobre esto más adelante, pero es importante señalar que es el hecho de que la imagen se encuentra anclada en un soporte físico lo que explica la fuerza y la intensidad con la que se nos aparece en nuestro campo perceptivo. (Husserl 1980: 57,60)

En segundo lugar, los objetos que percibimos tienen la propiedad esencial de no poder ser exhibidos nunca en su totalidad. La identidad del objeto sólo se logra a través de una serie infinita de intenciones vacías e intuiciones plenificadoras que van confirmando que se trata del mismo objeto en cada caso. La imagen fotográfica, en cambio, se nos presenta en nuestro campo perceptivo en su totalidad, de un sólo golpe y tiene la peculiaridad de poder ser experimentada como la misma imagen por múltiples observadores simultáneamente o en diferentes momentos.

En tercer lugar, mientras que en un acto de percepción simple “lo que aparece” — el objeto percibido— y “lo que es mentado”, es el mismo objeto, en el fenómeno de conciencia de imagen, en cambio, el objeto-imagen se nos aparece genuina y directamente, se nos presenta, mientras que el sujeto representado o el referente de la imagen no aparece pero es mentado. (Husserl 1980: 20, 22) Cuando contemplamos un retrato, por ejemplo, distinguimos la persona real de carne y hueso de su imagen. “Cuando veo a mi hijo en esta imagen, no me refiero a este niño en miniatura que aparece aquí en este desagradable color grisáceo-violeta. El niño en miniatura no es precisamente mi hijo, sino la imagen de mi hijo”³ (Husserl 1980: 109) La relación que mantiene la imagen con aquello que representa es lo que nos permite distinguir la conciencia de imagen de la conciencia simbólica, aquella que experimentamos, por ejemplo, cuando reconocemos una bandera roja y negra en la playa como señal de mar peligroso. La diferencia entre una imagen y un signo reside en su naturaleza mimética: la imagen mantiene una relación de semejanza con aquello que representa.

Esta relación también nos permite distinguir el fenómeno de conciencia de imagen de la mera representación de la fantasía. Mientras en el caso de la imaginación y la fantasía nuestro interés se dirige exclusivamente hacia lo meramente representado,

³ La traducción del inglés al español es de la autora.

hacia el sujeto de la imagen, en la percepción de una imagen, en cambio, nuestro interés se vuelca hacia el objeto-imagen. Lo que directamente se nos presenta cuando contemplamos una imagen, no es el sujeto en carne y hueso o aquel acontecimiento que existió efectivamente y fue inmortalizado en su representación, sino el objeto-imagen. Todos nosotros, cuando contemplamos una imagen fotográfica, somos conscientes de que estamos frente a una imagen representante y no frente al objeto representado en carne y hueso.

Por último, la imagen fotográfica, en particular, y la imagen visual, en general —por contraposición a los objetos fantaseados, que son entidades mentales privadas y producto de un fantasear individual— tiene la peculiaridad, como vimos, de poder ser experimentada como la misma, una e idéntica imagen por múltiples observadores. El hecho de que la imagen se encuentre anclada en un soporte físico explica, no sólo la fuerza y la vivacidad o intensidad con la que se nos aparece en nuestro campo perceptivo sino también su identidad, estabilidad y carácter público. Respecto del carácter estable e idéntico de la imagen, Husserl lo distingue de lo que llama “carácter proteico” de los objetos de la fantasía (Husserl 1980: 65). Una vez más, el hecho de que la imagen se fundamenta en su soporte físico, explica la cercanía que mantiene con los objetos de la percepción y la distancia respecto de los objetos de la fantasía: en contraste con la relativa estabilidad de los primeros y con la fuerza y vivacidad con la que se nos aparecen en nuestro campo perceptivo, estos últimos cambian continuamente de forma, color, claridad y fuerza o vivacidad en los detalles. Incluso, al igual que en la rememoración, aparecen cada vez más vagos, difusos, como si los estuviésemos viendo a través un velo.

En síntesis, la descripción fenomenológica señala la complejidad y el carácter híbrido del fenómeno de percepción de una imagen fotográfica, al mismo tiempo que devela los conflictos inherentes a la compleja estructura de la imagen fotográfica. Si el fenómeno de conciencia de imagen se presenta como un modo híbrido de conciencia entre percepción y fantasía y como un acto complejo que involucra la percepción neutralizada de la imagen física o el soporte material, una presentación inactual de lo que Husserl llama objeto-imagen, y la presentificación fantaseada del objeto representado en imagen-copia o referente de la imagen, resta indagar aún por 1) la relación entre imagen-física y objeto-imagen, 2) el estatuto ontológico del objeto-imagen y 3) la relación entre la imagen y el referente.

III. Hacia una ontología de la imagen fija: De los todos y las partes.

Si lo que realmente se nos presenta cuando contemplamos una imagen fotográfica es la imagen misma, pero esta presentación es inadecuada ya que el objeto-imagen, aquello que efectivamente se nos presenta no forma parte del mobiliario del mundo, sino que posee coordenadas espacio-temporales que le son propias, es decir, no existe efectivamente: “es una nada” (Husserl 1980: 50) , “una nulidad” (51), “no existe en absoluto, ni en mi conciencia ni fuera de ella” (Husserl 1980: 22-23), cabe preguntarse entonces ¿cuál es el estatuto ontológico del objeto-imagen?

En el contexto de Husserliana XXIII, el objeto-imagen es, para Husserl, un objeto ideal (Husserl 1980: 649). El presente trabajo, sin embargo, pretende evitar el compromiso con la existencia de dichos objetos ideales por lo que considera de crucial relevancia el aporte la ontología-formal de los todos y las partes de la tercera LU de Husserl, el desarrollo de la noción de dependencia ontológica por Amie Thomasson en “Fiction and Metaphysics” así como la aplicación, dentro del ámbito delimitado de la estética fenomenológica, de algunas de las herramientas de la ontología-formal husserliana llevada a cabo por Roman Ingarden en su “Ontology of the work of art”, particularmente en el intento por develar las relaciones de fundamentación entre la imagen y su soporte físico.

En primer lugar, teniendo en cuenta la distinción general entre objetos simples y objetos complejos —los objetos simples son aquellos que no tienen partes propias mientras que de los últimos podemos decir que son todos con partes — podemos pensar la fotografía como un todo, un objeto complejo compuesto por tres partes esenciales: un soporte físico, una imagen, un referente (lo fotografiado). Que las partes son esenciales significa que existe una relación de dependencia rígida del todo respecto de sus partes, esto es: *necesariamente*, un todo no puede existir sin sus partes. (Cfr. Thomasson 1999: 2)

En segundo lugar, debemos distinguir entre dos tipos de partes: momentos y pedazos. Esta distinción constituye la columna vertebral de la ontología-formal husserliana. Los momentos son partes que se interpenetran y son inseparables unos de otros y de los todos de los que forman parte. Los pedazos, en cambio, son partes que no se interpenetran y que son independientes entre sí y de los todos. Podemos distinguir también entre partes abstractas y partes concretas respectivamente, éstas últimas pueden considerarse en sí mismas como un todo mientras que las partes abstractas pueden ser consideradas sólo como momentos o partes dependientes. Por último decimos que las partes abstractas o momentos son partes fundadas: se fundan en aquellas otras de las

que no pueden separarse (la parte A está fundada en la parte B si A no puede darse sin que se dé B) mientras que los pedazos o concretos son partes fundantes, aquellas que sirven como la condición para las partes dependientes sin ser ellas mismas dependientes.⁴

Ejemplos extensionales paradigmáticos de partes abstractas, dependientes, fundadas son los momentos de color y los momentos de forma. El color es una parte no separable de/ fundada en una superficie. No podemos considerar el color sin ubicarlo en una superficie, pero tampoco podemos separar a la superficie de la extensión. Y como la relación de dependencia es transitiva y distinguimos entre partes mediatas y partes inmediatas, decimos que el color depende inmediatamente de la superficie de inherencia y mediatamente de la extensión.

En el caso de la imagen fotográfica, acercando una respuesta al primer problema que nos concierne—el problema de la relación entre imagen-física y objeto-imagen— podemos decir que el objeto-imagen es un objeto abstracto fundado en un objeto concreto: su soporte físico o material. La relación de fundamentación en este caso es unilateral o asimétrica. Más allá de la polémica analógico/digital, podemos decir que la imagen depende de su soporte físico. Una vez más, esta fundamentación de la imagen en su soporte físico es lo que explica la intesidad, la fuerza y vivacidad, con la que se nos aparece en nuestro campo perceptivo como si fuera un objeto físico efectivamente existente, como si formara parte del mobiliario del mundo. Así, en el caso de cualquier imagen pictórica, vemos manchas de colores con forma y extensión determinadas, pero neutralizamos esa percepción de modo que lo que percibimos es efectivamente un rostro, una nube, un camino, una sombra.

Es en torno a este punto, la relación entre objeto-imagen e imagen-física, donde resulta pertinente preguntarnos cómo percibimos las sombras en una imagen fotográfica, por qué vemos una mancha oscura en la superficie de la imagen como una sombra en la calle y no simplemente como una calle manchada, una silueta humana trazada en la pared o en las baldosas, sobre todo en los casos excepcionales de fotografías en donde no encontramos referencia alguna a la fuente de luz ni al cuerpo iluminado que la obstaculiza.

⁴ Cfr. Sokolowski, Robert, “La lógica de los todos y las partes en las *Investigaciones* de Husserl”, en Mohanty, J.N. (ed.) *Readings on Edmund Husserl’s Logical Investigations*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, pp. 94-111; y Fernández Beites “Teoría de todos y partes: Husserl y Zubiri” en *Signos Filosóficos*, enero-junio, año/vol. IX, número 017, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa D.F., México, pp. 63-99.

Bibliografía.

- Casati, R. (2003). *Shadows*. New York: Vintage Books.
- Cheung, C. (2010). *Kairos. Phenomenology and Photography*, Bucarest: Zeta Books.
- Fernández Beites, P. (s/f). "Teoría de todos y partes: Husserl y Zubiri" en *Signos Filosóficos*. Enero-junio, año/vol. IX. Número 017. Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa D.F., México.
- Husserl, E. (1967). *Investigaciones Lógicas*, *Revista de Occidente*, Madrid. (segunda ed.) trad: Manuel García Morente y José Gaos.
- Husserl, E. (2005). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, (1898-1925)*. ed. Eduard Marbach, *Husserliana XXIII* (The Hague, Martinus Nijhoff, 1980). *Collected Works* vol. XI *Phantasy, Image consciousness and Memory*. Ed. Rudolf Bernet. Traducción: John B. Brough. Springer.
- Ingarden, R. (1989). *Ontology of the work of art*, Ohio: University Press.
- Sokolowski, R. (1977). "La lógica de los todos y las partes en las Investigaciones de Husserl", en Mohanty, J.N. (ed.) *Readings on Edmund Husserl's Logical Investigations*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- Sontag, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Thomasson, A. (1999) *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.