

Miguel B. Márquez

Universidad de Sevilla

mbmarquez@us.es

ISSN 2173-6588

Revista 1- Año 1, (Dic.2010-Mar-2011)

Sobre el análisis fenomenológico del documento fotográfico

Resumen

Son muy escasos los trabajos que intentan la reductere, en el sentido husserliano, sobre qué cosa sea la vivencia del llamado fotodocumento. Quizá no haya término tan utilizado en todo el mundo como este, existiendo archivos repletos de ellos y, sin embargo, poco sabemos de sus esencias. De ahí que existan pocos trabajos excepción hecha del estudio realizado por Miguel A. Yáñez, reseñado en la bibliografía. Toda esta confusión justifica los pocos elementos que se tienen aún para desgajar el fotodocumento del mero documento. Consideramos que es necesario plantear una reflexión fenomenológica que permita establecer unas coordenadas elementales definitorias para poder conceptualizar el fotodocumento.

Palabras clave: Fenomenología, fotografía documental, fotodocumento, Husserl

On the phenomenological analysis of the photographic document

Abstract

Are very few studies that attempt the reductere, in the Husserlian sense, what thing is the experience of so-called photo document. Perhaps no term as used throughout the world likes this, and there are files full of them and yet we know little of their essence. Hence there are few jobs except the study by Miguel A. Yáñez, reviewed in the literature. All this confusion justifies the few items that have yet to tear off the photo document of the mere document. We consider it necessary to propose a phenomenological reflection to establish basic coordinates defining the photo document to conceptualize.

Keywords: Phenomenology, documentary photography, photo document, Husserl.

1. Introducción

Se han efectuado algunos estudios, desde la perspectiva bibliográfica, que han intentado establecer qué es el documentum, en general. Se ha supuesto que éste, ampliado con la imagen fotográfica, sería la base para hablar acerca del fotodocumento. No obstante, no se ha establecido hasta el momento ningún análisis fenomenológico de la resultante.

Impulsados por esta ausencia, nos hemos decantado por abordar el análisis fenomenológico, siguiendo el método de Husserl. Así las cosas, hemos creído necesario situar al lector en los ejes metodológicos por los que nos hemos movido, que provienen de las históricas obras de Edmund Husserl *Fenomenología e Ideas*, teniendo en cuenta el añadido que hizo en 1931 en su conferencia *Antropología y fenomenología*, así como otras posteriores observaciones realizadas por los más modernos fenomenólogos como Paul Ricoeur y Carl Schmitt.

2. Sobre el método fenomenológico

Comencemos diciendo que Husserl buscó un método para conocer. Un método que estuviera alejado del objetivismo y el subjetivismo, que le permitiera una reductio o retrotraimiento de los significados, fuera de toda interpretación existente sobre el objeto estudiado. Para él:

La “realidad” la encuentro –es lo que quiere decir ya la palabra como estando ahí delante y la tomo tal como se me da, también como estando ahí. “El” mundo está siempre ahí como realidad; a lo sumo, es aquí o ahí “distinto” de lo que presumía yo; tal o cual cosa debe ser borrada de él, por decirlo así, a título de “apariencia” o “alucinación”, etc., de él, que es siempre –en el sentido general– un mundo que está ahí. Conocerlo más completa, más segura, en todo respecto más perfectamente de lo que puede hacerlo la experiencia ingenua, resolver todos los problemas del conocimiento científico que se presentan sobre su suelo, tal es la meta de las ciencias de la actitud natural. (HUSSERL, 1993: 69).

Paso a paso quiso hacer de la fenomenología no ya un método, sino una ciencia. En cualquier caso, siempre inicia el estudio de algo desconocido, que aparece ante él, siguiendo una metodología que aplicaremos escrupulosamente en nuestra investigación sobre el fotodocumento. Según el filósofo, la descripción del phaenomenon, o lo que es lo mismo, lo que aparece, es el punto de partida de su propio conocimiento. Para ello, es condición sine qua non el no en interpretaciones apriorísticas o experienciales sobre el fenómeno, en el sentido de poner un paréntesis a todo lo conocido histórica, social, científicamente, etc. Es importante tener claro que no puede considerarse lo que aparece como realidad objetiva o subjetiva, o alguna de sus interpretaciones. Para el análisis fenomenológico, lo que aparece considera realidad, asépticamente, a lo que está delante y lo tomo tal y como se me da. En una palabra, lo que se nos aparece y tenemos delante es la realidad natural. Es siempre algo

extramental, ideal, aunque no quiere decir que sea subjetivo. En definitiva, lo que se nos aparece y tenemos delante es la realidad natural, y con su descripción se inician los primeros pasos del método fenomenológico.

Así pues, a fuer de ser reiterativos, lo primero que se debe hacer es describir lo que aparece, que no es otra cosa más que el mundo. Y un mundo real, tal es, y no como lo hacen diferentes interpretaciones sociales, científicas, históricas, etc.

El método emplea tres reducciones o retrotraimientos a la significación del *phaenomenon*, con anterioridad a las interpretaciones mencionadas, tomado sólo como un fragmento desnudo del mundo que siempre está ahí. Estas tres reducciones son:

1. Primera reducción fenomenológica. Se efectúa sobre lo que aparece ante el investigador (*phaenomenon*). En la nomenclatura de Husserl se llama reducción, derivado de latín *reductere*, que se traduce por retrotraer, y alude al significado del *phaenomenon* antes de cualquier interpretación que sobre él se haya hecho desde las perspectivas social, científica, o cualquier otra. Es necesario dejarlo como realidad natural, desnuda, tal como está ahí delante de nosotros. Para ello, utiliza el *epojé*, que viene a ser como un paréntesis en el que se introduce todo cuanto se conozca sobre el *phaenomenon*. De esta manera, se dice que el *epojé* es el instrumento que va a permitir reducir o retrotraerse a los significados desnudos. Para Husserl, se trataría:

En lugar, pues, del intento cartesiano de llevar a cabo una duda universal, podríamos colocar la *ἐποχή* universal en nuestro sentido rigurosamente determinado. [...] Pero nuestros designios se enderezan, justamente, a descubrir un nuevo dominio científico, y un dominio tal que se conquiste justo por medio del método de colocar entre paréntesis, pero sólo de un método muy precisamente limitado.

Esta limitación puede formularse en dos palabras.

Ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la esencia de la actitud natural. Colocamos entre paréntesis todas y cada una de las cosas abarcadas en sentido óntico por esa tesis, así, pues, este mundo natural entero, que está constantemente “para nosotros ahí delante”, y que seguirá es-tándolo permanentemente, como “realidad” de que tenemos conciencia, aunque nos dé por colocarlo entre paréntesis.

Si así lo hago, como soy plenamente libre de hacerlo, no por ello niego “este mundo”, como si yo fuera un sofista, ni dudo de su existencia, como si yo fuera un escéptico, sino que practico la *ἐποχή* “fenomenológica” que me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo. (HUSSERL, 1993: 73).

La primera reducción fenomenológica va a permitir a aplicarle la segunda.

2. Reducción eidética, también llamada segunda reducción, para establecer esencias. Su nombre procede del griego *eidós*, que significa esencia, y tiene como finalidad profundizar en los puntos más sobresalientes de la primera reductio. De esta manera, va buscando esencias que definan al *phaenomenon*.

3. Tercera reducción, llamada trascendental o de la conciencia pura. Una vez establecidas las esencias, la mente humana se percata de la presencia de las mismas haciendo que el yo se transforme en conciencia pura o yo trascendental. La mejor definición del yo trascendental es la de un yo que se da cuenta de las esencias del fenómeno. En el proceso de la reducción trascendental, la conciencia aprehende el phaenomenon y sus esencias gracias a dos polos: noésico y noémico, acerca de los cuales hablaremos en su momento.

3. Primera reducción fenomenológica

Un fotodocumento aparece ante nuestros sentidos como un objeto percibido por la visión revestido con unas características concretas soportadas. Si nos retrotraemos a su primitiva significación antes de ninguna interpretación, y aplicamos una epojé de todo lo conocido hasta ese momento, estaremos iniciando esta reducción. Sin embargo, una de las dificultades para el analista la constituye la existencia de ciertas condiciones que puedan hacerse de la descripción del objeto. La primera está referida al hecho de que su inspección visual pueda deformar el todo aparecido. Esto, que se llama perspectiva, es un factor a tener en cuenta en la valoración de lo descrito. La segunda condición alude al grado de claridad/iluminación y la propia nitidez del objeto gestáltico dado.

Ya metidos en la descriptiva, los dos primeros rasgos que aparecen están sustentados por la existencia de una geometría plana y una consistencia. El primero, la geometría plana, constituye habitualmente una forma rectangular u oval, de características bidimensionales e, incluso, tridimensionales. A esta geometría plana, se la denomina soporte porque sustenta algo captable con la visión. Pronto descubriremos que ese algo es un fragmento del mundo real, que está ahí delante de nosotros.

El soporte posee a su vez la característica de plenitud. Junto a esta plenitud y a su cualidad geométrica, aparece otro elemento representado por la consistencia. La mayoría de las veces es elástica, rompible, irrompible, frágil, rígida y con estructuras bien dispares: vidrio, metal, piedra, madera, plásticos, etc. La consistencia es accidental, pero cumple la función de contribuir a soportar una representación parcial del mundo. ¿Qué función cumple la geometría del phaenomenon, si es que tiene alguna? Sencillamente, la de soportar un simulacro del mundo que no es el mundo mismo. Soporta la realidad que está ante nosotros, pero no informa acerca de qué tipo de realidad podemos estar hablando, sino que ofrece la realidad pura y dura en el sentido de Husserl, es decir, la que está ahí, delante de nosotros, la dada, la que está siempre ahí en el mundo sin más interpretaciones. Así pues, el primer impacto derivado de la reducción fenomenológica se opone a interpretaciones analógicas, subvertidas o filosóficas sobre la supuesta realidad. Insistimos, la que está ahí, la que estaba ahí y la que estará ahí. Siempre. Esto quiere decir que, en su pureza objetiva, al fotodocumento no lo definirá nada en relación con su analogismo, la subversión o cuantas interpretaciones de la

realidad se le ocurra al ser humano. Lo que nos ofrece apareciendo es un trozo de simulacro del mundo soportado sobre una geometría plana y bidimensional de consistencia variable.

A estas alturas, podríamos preguntarnos acerca de lo que soportan estos elementos descriptivos del phaenomenon. Ya hemos adelantado que es un fragmento del mundo, sin ser el mundo. Laruelle, habla de metáfora de la realidad o, mejor aún, de simulacro universal (LARRUELLE, 1190:197 y ss.). Simulacro porque es parecido, y universal porque es el mundo. Es la realidad del fragmento que aparece sin más concesiones ni divagaciones. Sin embargo, podría objetarse que lo representado en la bidimensionalidad no siempre estará ahí. Estará ahí, en el sentido de Husserl, lo que sea de physis, pero lo representado en la bidimensionalidad no es physis. Esto conlleva a considerar que si el mundo natural seguirá siempre ahí, lo que no sea physis no podrá estarlo siempre. En una palabra, nos introduce en la efimeridad del fotodocumento. De ahí que digamos que es un trozo no natural del mundo natural.

En este sentido, se dice que el fotodocumento alcanza la realidad que alcanza, ni un ápice más. De ahí que podamos inferir que la cualidad de sugerir representaciones en elipses no es fotodocumento, no es nada objetivo sino una mera idealización del observador. Y lo es porque tiene que ser objetivo. De ser subjetivo no sería fotodocumento. Pese a ser reiterativos, insistiremos en las características descriptivas soportadas. Una de ellas es la faceta representacional. Toda representación tiene un significado. Pero si en la primera reducción fenomenológica se busca la significancia retrotraída, nos podríamos preguntar hasta dónde llega el acto de retrotraerse de un fragmento del simulacro universal, que representa a la physis, pero que no lo es. Lo más sorprendente de lo representacional es que, mirado como se quiera, siempre se sabe que no es el mundo, pero se sabe, en cambio, que procede del mundo. A ningún observador, por poca cultura que posea, le suscita la duda de que no procede del mundo. Esto, que conecta con el llamado fenómeno de Kulechov, se trata de algo que induce al analista a comprender que tanto el saber a ciencia cierta que no es el mundo mismo y, de otra parte, que procede del mundo mismo, posee una fuerza indiscutible, transmite una certeza ontológica doble.

¿Y por qué este parecer representacional puede comportarse así si además se sabe que es una realidad distinta de la natural, que no es más que un trozo del mundo no físico? ¿Qué elementos justifican este saber que procede del mundo y que a su vez no es el mundo? Ante todo la conciencia de efimeridad. Los observadores distinguen que el mundo de la physis tiene elementos para destruir la representación del soporte. Se sabe que la humedad, las condiciones físicoquímicas y biológicas, en general, aceleran la efimeridad de lo soportado. Por tanto, lo que aparece es algo que no es el mundo, sino algo que lo simula realizado por el ser humano. A diferencia de la physis, es un trozo representacional, bidimensional, soportado y efímero.

Se trata de algo gestáltico que produce, en el plano mental del observador, la impresión de un orden ilusorio que se toma como especular. Cualquier analista sabe que en muchos casos lo dado representacionalmente no existe en el mundo, sino en la mente y en la habilidad de quien lo ejecuta. Por eso, lo aparecido como fotodocumento vendría a ser como descubrir un artilugio ficticio que parece intentar engañar a quien lo ve (simulacro). Sin embargo, en

algunos casos, existe un no dudar, un sentimiento de veracidad, de que es algo no ficticio ni de artilugio, sino existencialmente verdadero. Este doble ontologismo no persiste cuando se trata de representaciones basadas en la habilidad del autor, como es el caso de la pintura. Y, en cambio, persiste en un tipo de representaciones que se sabe no han sido elaboradas mediante la habilidad manual de alguien, sino que proceden del mundo, sin ser el mundo mismo, mediante la utilización de algún artefacto que no implica habilidad manual, por ejemplo la fotografía.

En síntesis, tras la primera reducción fenomenológica, nos encontramos en condiciones de asimilar que toda representación doblemente ontológica, dada en una planitud geométrica bidimensional, se llama fotografía. Ahora bien, no toda fotografía es un fotodocumento. ¿Qué lo hace transformarse en tal?

4. Segunda reducción fenomenológica

A partir de la aplicación de la primera reducción estamos en condiciones de abordar la investigación sobre las esencias más importantes, que constituyen el fotodocumento. Este proceso, nos va a permitir la búsqueda y estudio de las esencias en sí y sus interrelaciones. Las esencias se consideran como algunas características imprescindibles que constituye el *phaenomenon*. Se aprehenden intuitivamente, bien vía percepción, bien vía imaginación, o bien mediante una combinación de ambas. Una vez aprehendidas se realiza sobre ellas en sí y sobre sus relaciones una metodología que denominamos investigación interna esencial. Va destinada a aclarar si una esencia, considerados sus componentes, es esencial o no. Es decir, si constituye una verdadera esencia en lo investigado. Husserl, en vez de llamarlo método interno esencial, lo denominó método de libre variación imaginativa, que consiste fundamentalmente en quitar y reemplazar componentes de las esencias estudiadas. De esta manera, advirtió que los resultados pueden estar en algunos de los puntos de esta triple dirección:

1. Cuando la esencia a la que se ha cambiado un componente por otro, permanece inalterada. En esta opción se demuestra que ese componente no es esencial, con lo que aceptaremos que no se trata de ninguna esencia de interés.
2. Cuando se cambia un componente de la esencia y se observa que hay cambio en el total del componente de la misma, se puede aseverar relati-vamente, que se trata de una esencia.
3. Cuando, al sustituir un componente de la esencia por otro, se afecta y destruye totalmente esa esencia, juzgamos apodícticamente que se trata de una esencia de interés.

5. Tercera reducción fenomenológica

Por medio de la tercera reducción fenomenológica, o reducción trascendental, la conciencia misma, entendida como sustancia, como yo, es la que sucumbe. Entonces, se dice que el yo se hace conciencia pura. Como resultante, el yo trascendental consiste en percatarse, en un darse cuenta de las esencias por encima de lo meramente empírico, psicológico y contingencial. La conciencia nunca se muestra a sí misma, no se revela, no es un objeto y ni siquiera puede entenderse como tal. Toda conciencia es conciencia de algo, no es realidad ni sustancia, sino pura inteligibilidad.

Desmenuzaremos el mecanismo que permite concebir cómo aparece el phaenomenon sobre la conciencia. Para que éste se represente en la conciencia pura, se requieren dos actos: noema y noesis. El noema sería un acto de carácter subjetivo, como pensar, temer, desear, etc. La noesis husserliana se refiere al acto objetivo de la conciencia pura. Así, el acto de pensar sería noesis y el contenido de lo pensado noema. De ahí que se diga que en la conciencia pura posea dos polos, noémico y noésico. Ahora bien, la conciencia no es una cosa fija ni inamovible, sino algo que fluye. Ese fluir se llama tiempo. Un ejemplo aclarativo de los dos polos de la conciencia pura sería este: cuando hacemos la operación matemática de multiplicar 3×8 , la conciencia fluye en el tiempo. En ese fluir, los dos polos, noémico y noésico, conocen al phaenomenon que ya ha pasado la primera y segunda reducciones fenomenológicas. Sería inconcebible una conciencia sin fluir, lo que es tanto como decir atemporal porque, en condiciones tales, es imposible conocer. En el caso del ejemplo propuesto, el hecho de pensar la operación matemática sería la noesis o el polo noésico, mientras que dar el resultado de dicha operación, sería el polo noémico.

Ahora bien, la conciencia pura hace siempre que el objeto que constituye el phaenomenon, que es extramental y existe independientemente de ella, lo hace idea en nuestra mente. De ahí que se diga que la conciencia hace siempre al phaenomenon algo no real, sino ideal, que no es lo mismo que subjetivo. Por eso decíamos, y se verá ahora con claridad, que la conciencia pura no es ver el objeto del phaenomenon como algo real, social, empírico o psicofisiológico.

Aplicada la tercera reducción al fotodocumento podríamos comentar los hechos más importantes. Ante todo, que la conciencia pura recoge un phaenomenon descrito en la primera reducción fenomenológica y sobre el que se ha efectuado la reducción eidética, para establecer las esencias fundamentales. Insistimos, en la reducción trascendental, lo que aparece es considerado por la conciencia pura como algo extramental, algo no real, ni empírico, ni artístico, ni sociopolítico, ni químico, ni nada que sea del mundo, sino algo de ella, algo ideal. ¿Y cuál es el mecanismo por el que la conciencia pura hace inteligible el phaenomenon? Mediante el doble mecanismo noésico y noémico. Por el primero se encargará de entender lo que sugiere la representación cósmica, es decir las imágenes que se ven en el soporte. Dependiendo de las mismas, lo representado será agradable, triste, censurable, admisible, etc. El polo noémico se encargará de vivenciar el contenido.

Sin embargo, en el caso de fotodocumento nos encontramos con que efectivamente es un objeto extramental, pero ¿en qué medida la idealización que hace la conciencia pura influye en su concepto? El fotodocumento es el paradigma de lo objetivo extramental, como hemos visto. Hasta el grado que, si fuese subjetivo, se resquebraja su esencia fundamental. La conciencia pura valora al máximo la objetividad característica del fotodocumento, reduciéndolo a objetividad pura en la segunda reducción, lo que va a permitir unas vivencias noésica y noémica casi constantes. Y lo va a hacer desposeído de su valor histórico, sociocultural, etc.

6. Conversión de la fotografía en fotodocumento

¿Cuándo puede considerarse fotodocumento una fotografía? ¿En qué momento podemos decir que la imagen fotográfica es fotodocumental? El análisis de los contenidos de lo representado viene a demostrar que se necesitan unas condiciones determinadas para la adquisición de dicho rango. Tres parecen ser los núcleos descriptibles para adquirir la referida categoría:

1. Cualidad de algo pasado, ...
2. ...objetivamente registrado y mostrado al espectador en soporte fotográfico...
3. ... y que encierra potencialidad para testimoniar, instruir e informar sobre ese algo. (YÁÑEZ, 2002: 22).

7. Cualidad de algo pasado

Una fotografía siempre es algo pasado y, conforme transcurre el tiempo, mayor es la plusvalía documental que posee, constituyendo lo que hemos llamado poder documentogénico de lo representado. La plusvalía icónica es directamente proporcional a una serie de elementos de la oferta y la demanda editorial, del interés sociológico del hecho, de la importancia histórica descriptiva, etc. El valor tiempo será siempre el encargado de mantenerlo en pie. De esta manera simples fotografías familiares de un siglo atrás informan sobre personas que ya vivieron, sobre cambios urbanísticos, y de la vestimenta y aderezos de los personajes, estructura de los carruajes, mobiliario, etc. A este poder de despertar el interés por el simple paso del tiempo, es lo que llamamos poder docgénico o, simplemente, documentogénico. Concepto tal implica estimar que la imagen fotográfica, lejos de ser algo inerte, dormido, se trata, al contrario, de un potencial dinámico que —con cada hora de vida que pasa—, más carga las pilas del interés de la mayoría de los espectadores. El último caso, el poder docgénico, a

nuestro juicio, surge de una comparación inconsciente entre el mundo que le ha tocado vivir al espectador y el del tiempo representado en la imagen. Podríamos preguntarnos si todas las fotografías puestas a dormir, o a pasar los años para que se conviertan en documento, poseen el mismo poder docgénico. De entrada digamos que no. Pero hay que matizar. Existen tres vertientes a considerar: la que aumenta la plusvalía, la que es neutra e inamovible y la que, incluso, la disminuye.

Consideremos un ejemplo para distinguir bien las variantes. Imaginemos que un día cualquiera, alguien realiza con su cámara tres tomas diferentes. Una, de un vistoso desfile militar que pasa delante de su casa. Otra, de un sable que porta uno de los militares. Y, una tercera y última, de las hojas de un árbol en un parque. En ese momento el valor documental es escaso en general, siendo, posiblemente, algo más alto el desfile por ser de gala, etc. Pero he aquí que, pasado un siglo, y como consecuencia de un terrible terremoto, la ciudad queda destruida por completo. Automáticamente, por ese simple hecho, cualquier símbolo de la ciudad adquiere unas plusvalías histórica, militar, urbanística, sentimental, etc., incalculables. De otra parte, la vieja toma que se hiciera del sable, carece del menor interés general pasado el siglo. A nadie le dice nada en especial hasta que, de pronto, la prensa difunde que según investigaciones recién ultimadas se ha demostrado que con aquel sable –ya desaparecido por desinteresado– se decapitó, en el siglo VIII al Santo Patrón de la ciudad desaparecida con el terremoto. Pues bien, así las cosas, entra en juego la información que aclara que la fotografía a la que aludimos, hoy en posesión de los herederos familiares de su autor, constituye el único documento que existe al respecto. De no haber sido difundida, el poder docgénico de esta imagen hubiera sido neutro o nulo. Finalmente, el caso de la tercera foto tomada un siglo antes, la del primer plano de la hoja de un árbol del parque, despierta tan poco interés como el primer día.

No todo fotodocumento ha sido hecho, ni mucho menos, por un concienzudo fotodocumentalista. Esto plantea el problema de dilucidar qué otros orígenes pueden provocar su nacimiento. En una aproximación podría decirse que, al menos, existen cinco formas de generarlo. La primera, la más valiosa ética y epistemológicamente, es la ejecutada por un autor. La segunda, es siempre una evolución impensada de fotografías nacidas para otro destino. Este puede ser el caso de la fotografía de prensa cuyo origen es la información distribuida por medio de una cadena de comunicación específica y en la que interviene un equipo decisorio sobre qué se publica y cómo. La mayoría de las imágenes de prensa no llegarán nunca a entrar en el ciclo del docere. Sólo algunas conseguirán hacerlo, por encima del bien y del mal, quizás ignorándolo su propio autor y el equipo que un día decidiera su publicación. Pero aún hay más. El tercer sistema de origen de un fotoicono es a partir de cualquier imagen banal realizada por un analfabeto de la imagen, sin interés ni planteamientos, aunque henchida del encanto de haber copiado un fragmento de realidad. Un porcentaje desconocido de esta banalidad podrá convertirse, si el paso de los años y las circunstancias le son favorables, en un fotodocumento por derecho propio. Igual suerte puede decirse del llamado fotorrecordismo, alimentado por los domingueros que desean sobrevivir en las familiares memorias de plata. También el azar puede transformar, en el túnel del tiempo, lo insustancial y carente de interés por algo digno de estudio. Todavía queda una quinta causa de origen. Nos referimos al re-fotodocumento. En este mecanismo cualquier estudioso, trabajando sobre una fotografía conocida, bien de esa época o de otra distinta,

puede, con ayuda de los conocimientos del momento, redescubrir alguna nueva lectura parcial enriquecedora del totum fotográfico. El re-fotodocumento sería un re-aparecer de lo previamente aparecido. Esta lectura segunda del re-phaenomenon permite descripciones que podríamos denominar especializadas.

Entre otros elementos a considerar en el perfil fenomenológico del documento fotográfico, comentaremos su poder ontológico y el potencialmente derivado del llamado impacto en el espectador.

8. Poder ontológico del fotodocumento

Cabría preguntarse si el poder docgénico es el mismo en un documento fotográfico que en un documento dibujado o grabado. Desde luego que no. Pero advirtamos que, antes de seguir adelante, hay que dejar bien sentado por qué no es así y a qué se debe. Aunque existe una relación entrambos, son dos cosas bien distintas.

Quien primero advirtiera, históricamente hablando, que toda imagen fotográfica, en general, posee un poder ontológico, fue el teórico y crítico André Bazin durante la década de los años treinta del siglo XX. Este viene a sostener la certeza para cualquier humano que ve una fotografía, de que lo representado o ha existido o existe en la realidad. Quizás pueda ignorar todo sobre la persona, lugar o escena, pero de lo que no tendrá la menor duda es que se trata de una porción veraz de eso que llamamos realidad. Sabrá que no se trata de ninguna fantasía del fotógrafo. A este no dudar de la procedencia real, de ser o haber sido, es lo que se denomina poder ontológico de la imagen. Muy al contrario, cuando se ve un icono no fotográfico sino pintado por el mejor de los dibujantes, los espectadores sin excepción distinguen que lo representado procede de la imaginación del artista y no de la realidad.

Tan fuerte puede ser el fenómeno ontológico que se ha estudiado si se conserva o no al trucar o hacer un collage fotográfico. Anne Marie Thibault-Laulan demostró a finales del siglo XX que incluso el más duro de los fotomontajes es reconocido por todo tipo de espectadores como procedente de la realidad. Este potencial ontológico puede llegar a límites insospechados. Kulechov demostró hace años, hasta dónde podría llegar esta fuerza. En tribus salvajes, sin contactos con la civilización, proyectó una película donde se mostraba una pelea. Cuál no sería su sorpresa cuando, a los pocos minutos, observó cómo algunos indígenas tomaban parte por uno de los luchadores mientras, el otro, en correspondencia, tenía también sus adeptos. El efecto Kulechov demuestra que ese poder ontológico fotográfico es el que induce a tomar partido sobre las escenas representadas. Y es siempre independiente tanto de la característica de fijeza o movilidad de la imagen como de su soporte. Digamos, finalmente, que no todo poder ontogénico de un fotoicono ha de conllevar un consiguiente aumento en su capacidad docgénica. Sin embargo, sí es cierto que todo poder docgénico al incrementarse exige que el factor ontológico crezca también. Quiere esto indicar que la credibilidad que tengamos de un fotodocumento, su aumento, la plusvalía de interés por el paso de los años, tal decíamos al

principio, cumplirá siempre la proporcionalidad directa entrambos poderes. Y es que, conforme más estrecha e intensa sea esta relación, el documento fotográfico conseguido poseerá más fuerza ante el espectador. Nunca se olvide que hablamos de la fuerza de la verdad, de la convicción de estar presentes, de algún modo, ante la realidad misma.

En cualquier caso está siempre atemperado por la temática, por los análisis que sobre la significación se hagan, etc. La expresión de este poder puede hacerse matemáticamente. O sea, que el poder docgénico de un documento fotográfico es un concepto de incremento axiológico, de aumento temático en cuanto a testimoniar, instruir e informar se refiere.

9. El impacto de la imagen fotodocumento

Es evidente que no todo lo representado en un documentum posee el mismo efecto sobre la mayoría de los espectadores. Muchos teóricos, críticos y fotógrafos suelen preguntarse cuál será la génesis de este proceso. Incluso se ha cuestionado si existirá alguna parte en la imagen con capacidad de inducir una variable atracción en los espectadores. A nuestro juicio se necesita conocer dos conceptos previos para poder introducirse en el problema. Nos referimos a la idea de punctum y, en segundo término, al conflicto de finitud del objeto fotográfico.

La noción de punctum se debe al teórico de la comunicación Roland Barthes y fue expuesta en su obra *La cámara lúcida*. El término, cuya traducción del latín sería punto, ha sido utilizado como sinónimo de punta de flecha, diana o arpón. Es decir, de algo que clava, que punza y llama la atención de quien lo ve. Posiblemente cada espectador puede sensibilizarse ante alguna cualidad del punctum en aras a sus apetencias, cultura e incluso conciencia. Pero, independientemente de este hecho, existen dianas supraindividuales, categóricamente universales para todos los seres humanos. Por ejemplo: un punctum relacionado con una escena que vulnera el kantianamente llamado imperativo categórico será siempre universal, afectando a todos los espectadores sea cual sea su educación, cultura y conciencia.

En él radica la clave del interés de lo aparecido para el mundo. Por eso un fotodocumento es una realidad fragmentada y pasada, que posee un doble poder ontológico. La imagen es lo que se vio y ha de ser la síntesis de varios factores. El primero de ellos está en relación con quien introduce la representación, con el que selecciona lo que quiere del mundo que nos da, con el autor. Es evidente que si esta persona falsea el mundo que da, aprovechando el doble ontologismo del espectador, nos engañaría y no lo sabríamos. Esto engarza con la necesidad de una ética que reside sobre lo que encierra bidimensionalmente en cualquier soporte que nos será dado. De esta forma, la cualidad de algo pasado puede ser tergiversada, engañosa y dirigida. Desgraciadamente sin una ética conductual del autor lo que nos dé será un engaño. Por tanto, se infiere que la capacidad ética del autor puede dar al traste con el concepto de fotodocumento.

10. ...objetivamente registrado y mostrado al espectador en soporte fotográfico...

Un punto importante a considerar en la estructura del documentum está representado por su cualidad objetivista en todo el sentido filosófico del término. Este factor es parcialmente diferenciativo con el fotoperiodismo. Una cosa es el fotógrafo que trabaja y difunde el fotodocumento y, otra, el fotoperiodista. Las diferencias son importantes. Y lo son en cuanto a la concepción, cometido y resultado de los trabajos. Ya hemos visto cómo para hablar del documentalismo fotográfico se necesitan tres acciones derivadas de los verbos testimoniar, instruir e informar, ambas cosas siempre presididas por la ética. En cambio el periodismo fotográfico no tiene por qué ser obligadamente instructor.

Ni dar un testimonio ético y unitariamente comprometido. Su gran papel es informar sobre lo que acontece en la vida y que no tiene por qué estar poseído del valor docente y notarial del documento. Es cierto que muchas veces hay reportajes que pueden constituir un documento. El fotodocumentalismo es obligadamente objetivo. Si no lo fuera no sería nada. En cambio hay tendencias en la iconografía de prensa, que pueden ser objetivas y subjetivas. Sin embargo, hay que hacer notar que algunos investigadores, estudiando el cinedocumento han concluido que es prácticamente imposible realizarlo objetivamente al cien por cien. Siempre habrá un porcentaje mínimo, casi despreciable, de subjetividad del cámara, una especie de vestigio del subiectum que, según Bill Nichols, provendría de lo que ha denominado fascinación de la ficción (NICHOLS: 1997). En el fotodocumento puede acontecer otro tanto. Siempre implica cierta subjetividad residual la decisión de encuadre, transfocación y espectro tonal. Los factores que llevaron a Otto Steinert a estimar válida la creatividad fotográfica en la neosubjetividad de ciertas tendencias tienen contactos con este concepto. Pero, pese a lo que creyó, las bases de la homeopática subjetividad –valga la expresión– que pudiera engendrar el mencionado factor de Nichols, no conduce jamás a creatividad fotográfica alguna (YÁÑEZ: 1980a).

Ya sabemos que el fotodocumento es objetivo, que es extramental, aunque es conocido como idea por los dipolos noémico y noésico. Ya hemos dicho que la aprehensión como intramental, como idea, no quiere decir que sea un conocimiento subjetivo. Un ejemplo permitirá introducirnos en lo que decimos. Sea un phaenomenon descrito sobre una superficie bidimensional dada. En él descubrimos morfológicamente algo del mundo que se nos parece, un retrato de una persona. En otro caso vemos idéntica representación, aunque con la variante de carecer de orejas.

Tras las descripciones colegimos que, en el primer caso, se trata de un trozo arrancado técnicamente de la realidad que identificamos como un objeto similar, no dudándose de que proceda verazmente del mundo, sin alteración alguna por parte de quien lo haya realizado. Ahora bien, en el segundo caso se nos plantea una disyuntiva: conociendo el ejemplo anterior o desconociéndolo. Si lo conocemos y nos reconocemos, podemos saber que se trata de una imagen especular en la que existe una diferencia con respecto a la anterior: o bien es cierto o es falso, con respecto al que describe el phaenomenon y al que lo ha realizado. O, dicho con

otras palabras, es fruto del objectum (= objetividad), o lo es del subjectum (= subjetividad). En el segundo punto de la disyuntiva, es decir, en el caso de que no se conozca la primera representación, y no reconociéndonos, podremos aceptar que es verdad, que es objetiva, aunque cabe la posibilidad de que pueda ser considerada como subjetiva.

Lo que subyace en estos ejemplos es, ni más ni menos, que la consideración de valorar como esencial la cualidad objetiva, subjetiva o mixta en el phaenomenon de lo que llamaremos fotodocumento. Es evidente que si utilizamos el método de Husserl, al sustituir un componente como la falta de oreja tengamos que decidir si afecta intensamente a la esencia de lo representado. Si esto es así, se trata de una nueva esencia del fotodocumento. Si, por el contrario, la sustitución no posee la fuerza objetiva de producir una alteración en la esencia donde se introduce el componente sustitutivo, querrá decir que no estamos ante ninguna nueva característica esencial. Pues bien, para que esto se produzca es necesario que se cumpla una objetividad absoluta, una objetividad que cumpla la ley de que la realidad es lo que está delante y no modificado por nuestro pensamiento. En el momento en que el componente sustitutivo es fruto del subjectum, estaremos en condiciones de afirmar que no es una nueva esencia. Por eso, si no se altera el phaenomenon con ningún elemento subjetivo, aunque no lo advirtamos, no se produce una nueva esencia.

Por otra parte, para hablar de fotodocumento hay que tener en cuenta que, por encima de cualquier definición, será lo que sea de la realidad, pero siempre un trozo de ella. Es decir, un trozo objetivo, un fragmento aparente del mundo. De esta manera, cualquier nueva esencia de la segunda reducción fenomenológica tiene que cumplir este requisito.

Pero además, el problema del objectum y del subjectum tiene otras facetas que conectan con el núcleo estructural del autor del fotodocumento, es decir, con su ética. Así, en el caso segundo de que viésemos por vez primera el retrato de una persona sin oreja podríamos considerar que para algunos sería una subjetividad del autor, mientras que para otros sería real y lo podrían considerar como una anomalía natural. En ambos casos sería difícil tener alguna seguridad del trozo de realidad que aparece. No existe ninguna regla para tener certeza. Es más, si el autor del phaenomenon ha querido engañarnos careceremos de elementos de juicio para rebatirlo. El asunto es más grave porque depende exclusivamente de la capacidad ética del autor. De esta forma, un espectador neutral podría creer que un componente determinado sustituido en una esencia le permite, al observar su alteración, pensar que está ante una nueva característica esencial del fotodocumento y ser mentira. Esto nos lleva a pensar que la capacidad ética del representador es la que avala, pero no fabrica, tres esencias básicas del fotodocumento, como son testimoniar, informar e instruir.

Bill Nichols ha investigado fenomenológicamente acerca de la pureza del objetivismo que debe poseer todo fotodocumento (NICHOLS: 1997). Para él no existe el objetivismo puro por parte del representador ya sea en el documento cinematográfico, como en el fotográfico, sencillamente porque ningún cámara puede sustraerse al fenómeno de lo que ha dado en llamar la fascinación de la ficción. Con este concepto quiere decir que por mucho propósito que tenga de respetar el objectum tal es en la realidad, nunca podrá sustraerse, aunque sea en un porcentaje mínimo, de ficcionalizar el phaenomenon. Es decir a la pasión casi subconsciente

de interpretar, aunque sea mínimamente con leves licencias de encuadre, tonalidad, perspectiva, etc. lo que ve.

Según esto, el factor Nichols sería el responsable de no permitir un objetivismo puro. Por tanto, todo fotodocumento, pese al análisis fenomenológico general, conlleva una cuota de fascinación de la ficción imposible de eliminar. Nosotros, sin embargo, estimamos que el factor Nichols puede soslayarse toda vez que es producido de manera subconsciente por quien, debiendo ser un objetivista, como se supone ha de ser todo fotodocumentalista, hace una interpretación mínima de la realidad que ha de documentar. Es decir, cautivado por la ficción, utiliza al mínimo esta cualidad para captar el trozo de realidad que debe objetivar sin que se note.

El factor Nichols fue establecido por este autor en 1997 referido al cine documental realizado por encargo de productoras que comercializan ese tipo de productos. Sin embargo, también tiene su aplicación en el campo de la fotografía. Posiblemente un fotodocumento puro estandarice su campo de acción y el procesamiento de sus materiales fotográficos con la pulcritud que él mismo se plantea para no desviarse ni un ápice del campo del objectum. De esta manera, la fascinación de la ficción quedaría prácticamente anulada. Queda por analizar la relación que Otto Steinert estableció, a nuestro juicio de manera equivocada, entre ciertos parámetros objetivos del medio fotográfico y la subjetividad.

11. Halogenuro de plata frente a digitografía

Hemos querido dejar para el final de este epígrafe el dilucidar si el contenido físico-químico que permite la formación de la imagen sobre un soporte es una esencia del fotodocumento. En cualquier caso, de entrada, diremos que se dilucida el que sea una esencia de cualquier fotografía, porque no existe ninguna variabilidad química que produzca distintas morfologías. El contenido que forma la imagen es variable. En el material en blanco y negro se trata de plata reducida que se correlaciona con el espectro tonal del totum. En la imagen en color, se trata de sustancias cromógenas o pigmentos. Sin embargo, pese a la universalidad de este hecho, en la actualidad se ha cuestionado que no sea apodíctico, sino algo contingente.

Así las cosas, ya no se puede decir que la imagen fotográfica sea una imagen química, porque en muchas ocasiones no ocurre así. Por ejemplo, en la digitografía sobre papel no existe superficie sensible, sino microdepósitos de colorantes. ¿Se podría sostener que el contenido químico de plata o cromógeno es una cualidad esencial de la fotoimagen? ¿Es que ambos casos, así como en el de otras emulsiones sensibles de carácter químico, no es una esencia fundamental? Aunque pueda parecer sorprendente, no lo es. La existencia de microdepósitos sin sensibilidad a la luz, ni emulsión fotosensible ha anulado la exigencia esencial. La explicación sería la siguiente: hasta hace poco no se ha encontrado sistema alguno que, por su fidelidad espacial, tuviera la veracidad ontológica de las helioemulsiones químicas. La práctica ha venido a demostrar que lo que hace ontológica dichas imágenes no son los compuestos

químicos, sino la distribución de los puntos y gérmenes sobre el soporte con una cualidad fisiológica de la visión. Por eso, cuando se ha encontrado un primer sistema capaz de distribuir similarmente los puntos, se ha podido demostrar que no era cualidad esencial. Si utilizamos el método sustitutivo, lo veremos con más claridad.

Si una imagen con veracidad ontológica y contenido químico de plata reducida, la sustituimos por otra formada por microdepósitos, comprobaremos que los observadores mantienen la misma capacidad ontológica con ambas. Lo cual quiere decir que no es esencial en el fenómeno del fotodocumento.

12. ... y que encierra potencialidad para testimoniar, instruir e informar sobre ese algo

Después de las dos reducciones fenomenológicas, se llega a la conclusión de que el fotodocumento es fotografía con unas características especiales. Como fotografía es la descriptiva de un fenómeno, de un fragmento de la realidad con fuerte capacidad ontológica, representada en un soporte bidimensional. Ahora bien, para conseguir la esencia de fotodocumento son necesarias una serie de características que subsisten en todos los casos, como: que testimonie algo, que instruya acerca de ese algo y que informe sobre ese algo. Este fotodocumento, como hemos dicho, posee una estructura definida .

Llegados a este punto, convendría dilucidar si se pueden considerar a estas tres esencias como características esenciales para el fenómeno, representado en disciplina como el llamado fotoperiodismo. Se considera como fotoperiodismo aquellas imágenes que poseen la funcionalidad específica de informar. Observado, a su vez, como un fenómeno, esa cualidad de informar constituye su esencia. Una cualidad que se supone lo más objetiva posible. Sin embargo, en la supuesta objetividad que posee, tiene bastante cabida la fascinación de la ficción, no porque el representador dé una ficción pura, sino porque cabe lícitamente el subjetivismo de presentarnos el fragmento de simulacro. Esto, que constituye la tendencia subjetivista del fotoperiodismo, y al que el propio Otto Steinert consideró como creación fotográfica, fundamentalmente por la decisión de selección del trozo de realidad a mostrar y la forma de presentar la misma, es algo que le separa drásticamente del fotodocumentalismo.

No se puede exigir, finalmente, ninguna ética del objectum al fotoperiodista, sino sólo la de una veracidad de la información. Es decir, que el fragmento que seleccione de acuerdo con su estado de ánimo, el énfasis puesto en la escena de acuerdo con sus propios códigos políticos, sociales, religiosos, etc., no tienen por qué ser objetivos obligatoriamente. Ni tampoco instruir, ni dar testimonio en el sentido más convencional del término. Su esencia básica es transmitir información.

13. Bibliografía

ASTRADA, C. (1967): Fenomenología y praxis. Buenos Aires, Siglo XX.

DARTIGUES, A. (1981): La fenomenología. Barcelona, Herder.

HUSSERL, E. (1985): Meditaciones cartesianas. Introducción a la fenomenología. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

HUSSERL, E. (1992): Invitación a la fenomenología. Barcelona, Paidós.

HUSSERL, E. (1993): Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

HUSSERL, E. (1994): Problemas fundamentales de la filosofía. Madrid, Alianza.

LARRUELLE, F. (1990): "La «non-photographie», une réalité fictionnelle irréductible", en Pour la photographie (Tome III). La vision non photographique. Colloque CIP College International de Philosophie. Sammeron, Germs.

LYOTARD, J.F. (1989): La fenomenología. Barcelona, Paidós.

NICHOLS, B. (1997): La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona, Paidós.

VV.AA. (1989): La filosofía del siglo XX. Barcelona, Herder.

WANDELFELS, B. (1996): De Husserl a Derrida: introducción a la fenomenología. Barcelona, Paidós.

YÁÑEZ POLO, M.A. (1977): "Sobre la nomenclatura de lo objetivo y subjetivo en fotografía". Arte Fotográfico, nº 307, pp. 698-699. Madrid.

YÁÑEZ POLO, M.A. (1979): "Interpretaciones fotográficas de la realidad". Arte Fotográfico, nº 333, pp. 1065-1067. Madrid.

YÁÑEZ POLO, M. A. (1980a) "Refutación a Otto Steinert". Arte Fotográfico, nº 343, pp. 798-801. Madrid.

YÁÑEZ POLO, M.A. (1980b): "Un mito no razonable: objetividad y subjetividad fotográficas". Actas de Cultura y Ensayos Fotográficos f/8, nº 1, pp. 9-15. Sevilla.

YÁÑEZ POLO, M.A. (2002): Historia de la fotografía documental en Sevilla. Córdoba, Libanó.