

Caso de estudio: El estatuto de la foto rota

Jorge Luis Marzo

BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona

GREDITS (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social)

Abstract

The case study presents a field work based on the recording of the action of ripping the photographic portrait of the loved one before his or her presence. Through this investigative technique, the aim is to analyze the status of photography in relation to the mimetic condition of the image (subjectual portability) and its ability to conflict, within the general framework of the studies on iconoclasm and the domestication of images.

Keywords: *photography, iconoclasm, mimesis, platonism, perception, pedagogy.*

Resumen

El caso de estudio presenta un trabajo de campo basado en el registro del acto de rasgar el retrato fotográfico de un ser querido en su presencia. Mediante esta metodología se persigue analizar el estatus de la fotografía en relación a la condición mimética de la imagen (portabilidad subjetual) y su capacidad para conflictuar, dentro del marco general de estudios sobre la iconoclastia y la domesticación de las imágenes.

Palabras clave: *fotografía, iconoclastia, mimesis, platonismo, percepción, pedadogía.*

Introducción

Las investigaciones sobre los efectos sociales de la fotografía suelen centrarse en el análisis de los procesos semióticos y perceptivos que se operan en y a través de ella en el marco general del lenguaje contemporáneo. Sin embargo, el análisis de categorías como iconoclastia o iconofilia (idolatría) en el lenguaje social, antaño reprimidas por la domesticación estética de las imágenes, permite observar procesos de los que pueden surgir evidencias de gran interés a la hora de explicar la permanencia, evolución y mutación del papel de la mimesis fotográfica en la construcción del sujeto moderno, aportando, por consiguiente, argumentos para revisiones sobre el estatuto actual de la imagen y su impresión social.

La construcción de la propia identidad visual ha venido determinada por la función que el medio fotográfico ha impreso en todo tipo de documentos y registros, públicos y privados. La mimesis que aporta la fotografía a la percepción visual ha producido un régimen de verosimilitud y veracidad en la forma de producir, difundir e interpretar la realidad, y en especial –por lo que aquí nos interesa–, el retrato personal. Aunque, efectivamente, el retrato también ha venido construido por técnicas dramáticas y performativas que han matizado enormemente la condición objetivista de la fotografía –al hacer posible la expresión subjetiva de la ficción, la impostura, la heteronimia, el disfraz y la alteridad a la hora de proyectar la singularidad/multiplicidad del sujeto–, el uso masivo de una iconografía no estrictamente fotográfica adscrita a la construcción identitaria en el marco de la comunicación social –como los avatares de las redes sociales– ofrece nuevas posibilidades de percibir el valor de la mimesis, su pervivencia y sus efectos sociales.

El relato platónico de la imagen es, en este punto, del todo relevante. En términos generales, para Platón las imágenes eran sombras (*eidolon*, de claro sentido tanatológico, pues el término refería al doble astral de los difuntos) pero que podían dividirse en dos estadios. Para el primer Platón (el de *República*), la imagen más fiel, sujeta en parte a las íntimas relaciones que los griegos establecieron entre verdad, belleza y bondad, es el *eikon* (icono). Se trata de una copia de lo real, para ser exactos una representación del *eidōs*, de la

forma manifiesta de la materia sensible. Se trata de una copia fidedigna gracias al principio de la mimesis, que hace a la imagen portadora de objetividad; en el caso del sujeto, de una función *eidofora*, de “portabilidad subjetual”. Sin embargo, en *El Sofista*, Platón presenta una variación: *phántasma* es aquella imagen que copia otra imagen (y así sucesivamente) y en la que se manifiestan distorsiones, dificultando el reconocimiento del original hasta hacerlo indistinguible. Un fantasma, en este sentido, sería una imagen engañosa, que parece atenerse al criterio de mimesis pero sin estar en deuda con la realidad física, o que incluso adopta su apariencia “como si” estuviera vinculado a lo real, siendo un simulacro (*pseudos*). *Eikon* y *phántasma* surgen como los dos polos en los que se constituirá toda una hermenéutica de la imagen y de su condición de verdad. En el *eikon* reside el valor de una mayor veracidad; en el *phántasma*, este valor disminuye.

Las imágenes fantasmáticas, esto es, que no se deben al principio de mimesis si buscamos encontrar en ellas valores de veracidad respecto a la identidad de un sujeto, juegan hoy un papel central en el régimen representativo contemporáneo. Hay ya abundante bibliografía al respecto (Bazin, 1971; Barthes, 1977; Baudrillard, 1978; Debray, 1994; Schwartz, 1996; Certeau, 1999; Eco, 2000; Mitchell, 2005; Groys, 2008). Efectivamente, hoy cabe interpretar el *phántasma* con un poco más de amplitud de lo que lo hizo Platón: definiría también toda imagen que sin jugar a la mimesis, es instrumento y vehículo de un sujeto que hace de él una extensión autorepresentativa con competencia pública y agencia semiótica: esto es, que tiene voluntad de ser agente visual identitario aunque el factor de semejanza iconográfica haya desaparecido.

¿Cómo ha condicionado esta mutación a la percepción clásica de la fotografía como espacio de veridicción? La iconoclastia puede aportar algo de luz en esta cuestión. Romper una foto siempre supone la fractura de un orden determinado del espacio y del tiempo; se atenta contra la memoria, contra el archivo general de la vida humana. En innumerables culturas, personas se niegan a ser fotografiadas por miedo a “perder el alma”, a perder la sombra, tal y cómo lo planteó Chamisso en su célebre *Peter Schlemihl* (1814). ¿Podemos suponer la existencia de variaciones respecto a este proceder? Si los estudios sobre la representación nos emplazan al surgimiento de la pintura parietal como un proceso por el cual los humanos

establecían una relación de dependencia ontológica entre imagen y objeto (animal) representado (Whitley, 2005), fue ciertamente con la aparición de la fotografía cuando esta relación cobró una morfología moderna, espejando complejos procesos de significación, precisamente en un momento histórico en que la estética desplegó de modo intenso los mecanismos de control sobre la “potencia” de las imágenes (Freedberg, 2009; Boehm, 2012). La extensa difusión de prácticas que cuestionan el “consenso” de las imágenes (desde los memes, parodias o actos de violencia política sobre las imágenes –de naturaleza iconoclasta- hasta las entronizaciones de la cultura política pop –de corte idolátrico-) apuntan a lo que algunos autores han denominado como el regreso de la “furia de las imágenes” o la “vuelta a la vida de las mismas” (Rancière, 2010; Didi-Huberman, 2013; Fontcuberta, 2016)

Las preguntas que nos planteamos, por consiguiente, son: ¿Cómo determinar la actual condición de la clásica cualidad de la fotografía como vehículo de “portabilidad subjetual” en una era de profundas y extensas transformaciones sobre el papel de la mimesis en la construcción de la identidad pública? ¿Cómo el acto iconoclasta, que introduce potencias políticas en la esfera social, alcanza a espejar estas transformaciones?

Objetivos

Este marco interpretativo (aparente crisis de la mimesis platónica a causa de la ficcionalidad y la mayor presencia del grafismo en la representación individual; creciente refuncionalización de la imagen en términos de debate y/o conflicto social) constituye la base enunciativa para el desarrollo del trabajo de campo docente cuyos resultados parciales aquí se presentan. Dado que el trabajo de campo se ha desarrollado entre un alumnado joven –con un arco de edad entre 19 y 25 años-, la proximidad de sus propias prácticas con estas refuncionalizaciones de la imagen hace posible un conocimiento práctico de las técnicas y formatos que se derivan del marco comentado. Precisamente por ello, se insta a los alumnos a analizar estos nuevos modos de uso mediante un instrumental semiótico ausente habitualmente en la cotidianeidad de su proceder. El primer objetivo, por

consiguiente, es establecer un cuerpo conceptual e instrumental capaz de dotar al alumno de perspectiva de análisis.

Un segundo objetivo es trasladar al alumnado la necesidad de articular competencias de observación e interpretación (mediante técnicas procedentes de las ciencias sociales) que hagan posible una correcta y provechosa gestión de los datos recogidos, dando así respuesta al requerimiento de una matriz de corte sociológico y antropológico –y no meramente técnico- a la hora de gestar perspectivas sobre las transformaciones de la comunicación contemporánea y su impronta en la vida social; y viceversa, esto es, cómo las transformaciones de la vida pública afectan la constitución del régimen actual de comunicación.

Un tercer objetivo –concomitante con el segundo- se define por dotar al análisis de la fotografía de una cierta fenomenología. Siendo la fotografía un medio presente en la vida de las personas desde temprana edad, los hábitos asimilados tienden a naturalizar procesos que son, en realidad, de una gran complejidad. El ejercicio busca generar unas determinadas ópticas críticas que permitan penetrar en esos hábitos y costumbres mediante un “efecto de extrañamiento” que facilite una distancia argumental.

Por último, un último objetivo, no por ello menor, es la configuración de modelos alternativos de análisis sobre el papel de la fotografía y de la imagen en la constitución del espacio privado (incluyendo aquí las funciones de intimidad, confianza o familiaridad) en términos de identidad y subjetividad, y cómo este diseño opera y se despliega en la esfera pública. En pocas palabras, distinguir los patrones que guían la esfera privada y la esfera pública en el nuevo régimen comunicacional. Tradicionalmente, ha existido una separación *quasi* estricta entre fotografía privada y pública. En términos generales, la primera habitaba en el ámbito familiar y doméstico, su radio de acción era limitado y rara vez se filtraba en el dominio público, que quedó restringido a los órdenes institucionales, informativos, comerciales o artísticos. Con la rápida implantación de las redes sociales -Instagram surge en 2010, sostenida bajo formato expresivo exclusivamente iconográfico, siendo la red que más crece con diferencia a fecha de 2017-, esa línea divisoria acelera su desvanecimiento,

en un marco general de reajuste de las funciones que regulaban lo público y lo privado de la imagen. El acto iconoclasta realizado en privado al rasgar la foto de una persona querida comparte determinadas sintomatologías con otros fenómenos de iconoclastia pública: para comprender la condición social de la fotografía, es necesario pues observar las funciones que el medio adquiere en relación a un espacio dado.

Desarrollo de la innovación

El trabajo de campo en el que se sustenta la presente investigación parte de alrededor de 500 registros videográficos realizados desde 2012, que describen las diversas reacciones de las personas frente a las que se les rompió su retrato. La grabación del material ha corrido a cargo de alumnos y alumnas de diversos centros universitarios de Barcelona, siendo un proyecto de carácter docente desarrollado mayormente en asignaturas de iconografía, semiótica y sociología de la imagen. La técnica de trabajo de campo viene prestada de la antropología visual, muy útil para dirimir ciertos fenómenos que se producen especialmente “alrededor” de la imagen. A los alumnos, se les solicitaba que imprimieran una imagen de la persona con la que iban a interactuar, y emplazaran secretamente una cámara de vídeo (normalmente un *smartphone*) para registrar la escena resultante. Debían situarse frente a la persona, a ser posible en un entorno doméstico, y rasgar el retrato sin mediar palabra ni emociones. Debían asimismo permanecer en silencio mientras el interpelado reaccionaba a la acción.

Recientemente, tras intercambiar ciertos datos e informaciones con el profesor W. J. T. Mitchell de la Universidad de Chicago, el autor ha tenido conocimiento de experimentos similares llevados a cabo por él y por su colega universitario Tom Cummins a principios de la década del 2000.

Resultados

Selección del archivo del trabajo de campo (online):

“¿Por qué me rompes?. YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=q918s72Vdl4>>

[Subido por el autor el 4 de mayo de 2017]

El archivo generado por el trabajo de campo permite observar determinados patrones:

En las personas interpeladas:

-El 68% manifiesta confusión en diversos grados. El 38% restante reacciona con relativa indiferencia. De ese 68%, un 70% muestra abierto disgusto y gestos de estupefacción, mientras hace preguntas del tipo “¿Qué pasa?”, “¿Qué te he hecho?”. En el 92% de las personas que están sonriendo en el momento anterior a la acción, la sonrisa desaparece del rostro.

-Tras la acción, un 28% recoge del suelo, de la mesa o de la mano del actuante los trozos de la fotografía e intenta recomponer *in situ* la imagen original.

-En casi la mitad de los casos, las personas interpeladas comentan relajadas, justo antes de realizarse la acción, el contexto y época en que la imagen fue tomada.

-En un 30% de los casos, se hacen referencias al valor de “originalidad” de la imagen: la gravedad de la acción se dirime, en este sentido, en relación a la condición de original, copia, fotocopia o impresión, por este orden. Hay que hacer notar que la rotura de las fotografías de tamaño carnet ejerce un mayor efecto negativo que el de las impresiones de mayor tamaño.

-Un 31% se expresa con fórmulas que tienden a identificar imagen y persona, como “me has roto”, “¿por qué me rompes?”, “¿me quieres matar?”.

-En el caso de las personas de más edad, es habitual la referencia a la “mala suerte”, al “yuyu” o a la “magia” implícita en el acto de rasgar la imagen.

-En el caso de las relaciones de parejas jóvenes (como sucede entre los alumnos actuantes), el 80% de las personas interpeladas pregunta “¿Me estás dejando?”.

-Un 6% responde de forma violenta, expresando amenazas, o incluso mediante la agresión física.

En las personas actuantes:

-Un 33% de los ejecutantes manifestó reparos de diverso tipo a la hora de llevar a cabo la acción, expresando su incomodidad ante el peligro de “abrir” heridas o malentendidos con sus personas más estimadas. Declinaron la invitación a participar en el trabajo de campo un 7% de los alumnos, generalmente porque “no se atrevían” o porque “no tenían acceso” o “no conocían” a personas “de suficiente confianza”.

-Un 9% enseguida rompe a reír (normalmente a causa de la sorpresa del interlocutor), trastocando la secuencia completa de la acción.

-Acabada la acción, un 54%, abraza a la persona interpelada, declara la “falsedad” del acto y la condición de “experimento universitario”, dando manifiestas muestras de cariño e intentando restañar la confianza momentáneamente cuestionada.

-Cuando se muestran los resultados, los alumnos actuantes quedan sorprendidos, no por el resultado específico del caso particular de su acción (que lo naturalizan dentro de la vida doméstica y cotidiana de la familia o la pareja), sino por el patrón común que se deriva del visionado de todo el conjunto.

Conclusiones

Los datos nos invitan a concluir que:

- 1) persisten los viejos mitos platónicos del *eidolon* (la vinculación y fidelidad de la copia a su original) en los modos de percibir la imagen de un sujeto.

- 2) el acto de la rasgadura de la fotografía abre un espacio de conflicto (o fantasma) social, en forma de ansiedad emocional y brecha de confianza, que los actores tienden a cancelar lo antes posible.

El 68% de los interpelados manifestó confusión en diversos grados. En el caso de este grupo mayoritario, parecen poder aplicarse la ya clásica lectura de Barthes (1977) sobre la idea de “emanación”, de “impresión” umbilical del sujeto sobre su imagen. Una idea vinculada al presupuesto heideggeriano de la metástasis entre objeto y sujeto: “Parte de mí es el objeto y parte del objeto soy yo. No hay nada parecido a un yo puro o a un objeto apartado de ese yo. Hago que la imagen ocurra, y la imagen me recuerda que yo también ocurro” (Heidegger, 1958; citado en Marzo, 2013: 15). Pero también planteada en las tesis de André Bazin: “La imagen fotográfica es el objeto en sí mismo [...] Comparte, por virtud del mismo proceso de de su transformación, el ser del modelo del cual es la reproducción; es el modelo” (Bazin, 1971: 19).

No obstante, la pervivencia de esta condición convive hoy con interpretaciones más recientes que señalan veloces cambios en la relación de sentidos entre cuerpo, imagen y afecto (Featherstone, 2007), mostrando cómo la percepción constante del propio cuerpo en movimiento ha alterado nuestra interpretación de la imagen fija y de su *portabilidad* subjetual, en especial mediante el uso de iconografía no fotográfica.

También cabe preguntarse otra cuestión: Si una mayoría de los sujetos interpelados se enoja, ¿es, tal vez, porque las fotografías nos sobreviven? ¿Acaso porque una fotografía hace a menudo imposible la distinción entre los que han vivido y los que aún viven? No es difícil advertir que en la respuesta a este aparente acto de iconoclastia (rasgar un retrato) lo que se manifiesta es una dislocación profunda de la secuencia existente entre lo presente y lo póstumo: se trastoca el orden por el cual el fantasma debe sustituir a la cosa. Al quebrar al fantasma antes de que la cosa efectivamente desaparezca, parecería que se subvierte la posibilidad misma de una vida póstuma, de una memoria futura. De ahí, que un gran número de las personas interpeladas se apresure a restituir la figura con los fragmentos de la foto rota.

Al mismo tiempo, la acción, al desencadenar una turbulencia social, una ansiedad emocional, una brecha de confianza, parece alentar un dispositivo semántico desconocido y descontrolado: aparece un vórtice poco domesticado. El breve acto se revela útil para explorar el proceso de domesticación de las imágenes y las actitudes que conducen, por el contrario, a su desnormalización, espejando ciertas demandas analíticas sobre la “desnaturalización” de la percepción fotográfica (Rancière, 2010), o la urgencia por volver “furiosa” a la fotografía (Fontcuberta, 1997).

Referencias

- BARTHES, R. (1977). *Image Music Text*. Londres: Fontana Press.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAZIN, A. (1971). *What is Cinema?*. Berkeley: University of California Press.
- BOEHM, G. (2012). “Iconoclastia. Extinción-superación-negación”. En OTERO, C. (ed.). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina, p. 37-54.
- CERTEAU, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.
- ECO, U. (2000). *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FEATHERSTONE, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- FONTCUBERTA, J. (2013). “Vidas de la imagen”. En MARZO, J. L. (ed.). *No tocar, por favor. El museo como incidente*. Vitoria: Artium, pp. 46-59
- FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- GROYS, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.
- MARZO, J. L. (2013). “Imágenes con sordina”. En MARZO, J. L. (ed.). *No tocar, por favor. El museo como incidente*. Vitoria: Artium, pp. 12-31.
- MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria: Sans Soleil.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

SCHWARTZ, H. (1996). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra.

WHITLEY, D. S. (2005). *Introduction to Rock Art Research*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.