

# La verdad es hija de la imagen: reflexiones sobre la posverdad en los tiempos del giro visual

## *Truth is the daughter of images: thoughts on post-truth in the visual turn era*

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez  
Universitat de València

### Referencia de este artículo

Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis (2021). La verdad es hija de la imagen: reflexiones sobre la posverdad en los tiempos del giro visual. En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº22. Castellón de la Plana: Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I, 27-44. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2021.22.3>

### Palabras clave

Imagen; posverdad; objetividad; cultura visual; giro visual; postfotografía.

### Keywords

Image; post-truth; objectivity; visual culture; pictorial turn; post-photography.

### Resumen

El objetivo del presente artículo es contextualizar la problemática sobre la posverdad y las imágenes en el contexto cultural del giro visual. Para ello se analiza la

historia de las imágenes técnicas, desde la fotografía y su continuidad en la post-fotografía, con la intención de subrayar la construcción cultural que está detrás de la asociación entre verdad, prueba y evidencia con relación a las imágenes. El artículo cuestiona la materialidad de la imagen, ya sea analógica o digital, como garante de su verdad o mentira y se cuestiona por las prácticas visuales que están detrás de esas asunciones. El artículo también analiza temas teóricos y sociológicos que son fundamentales para entender el contexto de la posverdad y las imágenes, como el giro visual, el capitalismo de ficción o las cultural virtuales. Finalmente, el artículo estudia el papel de las imágenes en el contexto geopolítico de las plataformas de la Web 2.0.

### **Abstract**

The aim of the present paper is to contextualize the complex relationship between post-truth and the image in the cultural context of the pictorial turn. To this aim, the history of the mechanical image, from photography to post-photography, is analysed to highlight the cultural construction and negotiation of notions such truth, evidence and objectivity in relation to images. The paper criticizes the materiality of the image, analogical or digital, as symptom of truth. The paper also inquires about the visual practices that support such symptom. The paper also analyses theoretical and sociological topics that are relevant to understand the role of images in the post-truth era, such as pictorial turn, virtual cultures or capitalism of fiction. Finally, the paper analyses the role of images in the geopolitical context of the Web 2.0 applications.

### **Autor**

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez [Luis.Vives@uv.es] es Profesor Titular en el departamento de Historia del Arte de la Universitat de València (España). Sus investigaciones abordan la historiografía del arte, el arte y la teoría del neobarroco, los regímenes escópicos de la modernidad y la posmodernidad, la fotografía como elemento ideológico e identitario y la iconoclasia contemporánea.

- La boca de la verdad. Según la leyenda,  
si un embustero mete ahí la mano,  
la boca se la morderá.  
- ¡Qué terrorífico!  
- Atrévase a hacerlo.  
*Roman Holiday*, William Wyler, 1953.

*Troppo vero.*  
Inocencio X ante su retrato pintado por Velázquez en 1650.

Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído.  
Juan 20,29.

## 1. Introducción

En el año 1982, el grupo británico de música pop *Bucks Fizz* compuso la canción *My camera never lies* con la que alcanzó un cierto reconocimiento entre las listas de los éxitos sonoros del momento y entre la prensa musical especializada. La canción, integrada en su álbum *Are you ready?*, abordaba una historia de amor por medio de una temática muy original, la fotografía, y su pegadizo estribillo reproducía un tópico asociado a la imagen técnica desde su invención en las primeras décadas del siglo XIX: la objetividad y veracidad de toda imagen obtenida con una cámara fotográfica<sup>1</sup>. Los componentes de *Bucks Fizz* se hacían eco de una idea que atraviesa la teoría e historia de la fotografía desde sus orígenes aunque con toda probabilidad no hubiesen leído ningún libro especializado sobre el tema. La cultura fotográfica ha cimentado la asociación o simetría entre imagen y verdad de un modo tan potente (Fontcuberta, 2015) que se ha convertido en un cliché que se desliza con total facilidad en una canción pop de los años 80.

Casi cuatro décadas después, en 2020, otro grupo musical hablaba de las imágenes de un modo radicalmente distinto. La canción *Post-truth era*, incluida en el álbum *V* del grupo norteamericano de *trash* metal *Havok*, expresaba en su estribillo la sospecha y desconfianza que la imagen ha adquirido en la contemporaneidad<sup>2</sup>. Expresiones como *don't trust your eyes* o *the eyes are useless* que se cantan en el estribillo evidencian el recelo y suspicacia que lo visual y la imagen tienen en la era de la posverdad. La canción y su claro contenido de crítica política proyectan otro tópico sobre la imagen que se ha conformado en los últimos tiempos: la fácil

1 [BucksFizzVEVO]. (2010, Diciembre 20). *Bucks Fizz. My camera never lies [Video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QYDy4oSegNQ>

2 [Century Media Records]. (2020, Marzo 27). *Havok. Post-truth era (Lyric video) [Video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5lhcvz3QV1s>

manipulación que tendrían las imágenes, sobre todo a partir del desarrollo de la tecnología digital con la consiguiente desconfianza que estas tendrían.

Ambos clichés se refieren a la imagen y, de modo más concreto, a las llamadas imágenes técnicas, es decir, la imagen obtenida por medios mecánicos. Lo paradójico es que ambos clichés adjetivan el mismo objeto, la imagen, pero son contradictorios y opuestos en sus intenciones. La imagen técnica se describe como objetiva pero, al mismo tiempo, como manipulada. Esta doble naturaleza responde a los usos y valores que la imagen obtenida por medios mecánicos ha recibido desde la invención de la fotografía a comienzos del siglo XIX. La desconfianza hacia las imágenes en la era de la posverdad y las *fake news* es una historia que comienza con la invención de la objetividad de la imagen mecánica y que se conforma como una convivencia entre la ilusión de verdad y la manipulación. Con las imágenes técnicas establecemos un contrato de veracidad que deber ser cuestionado y problematizado en un movimiento entre el pasado y el presente que ayude a comprender los mecanismos por los que las relaciones entre imagen y realidad han sido, y son, complejas, poliédricas, políticas y culturales.

## 2. Imagen y verdad en los (nuevos) medios

La posverdad y las *fake news* son un fenómeno propio de nuestro tiempo que mantiene vínculos políticos y epistemológicos con las imágenes y la cultura visual. Posverdad fue un término elegido en el año 2016 por el diccionario de Oxford como palabra del año y su uso y significado indican que estamos en un contexto en el que las nociones de verdad, realidad, ficción o mentira se emplean para interpretar el mundo que nos rodea. La posverdad es una situación en la que los hechos objetivos son menos determinantes para interpretar un hecho que las emociones, las creencias o las opiniones (Rodríguez Ferrándiz, 2018: 23-24). Las *fake news*, por su parte, se basan en una versión refinada de la falsedad pues aluden a una presentación deliberada de hechos falsos o confusos como noticias verdaderas (Tandoc, Lim y Ling, 2017: 1-17, Gelfert, 2018: 84-117). En el ámbito del arte, el *fake* ha adquirido unos matices que lo han convertido en un género autónomo pues su objetivo no es tanto el engaño deliberado como la transgresión y el hecho de provocar una pensamiento crítico en los espectadores (Fontcuberta, 2016: 89-103).

Ni la posverdad ni las *fake news* dependen exclusivamente de su presentación, proyección o transmisión por medio de imágenes pero estas, sin embargo, se han convertido en un objeto que ha recibido gran parte de las reflexiones recientes sobre estos conceptos sobre todo con el desarrollo de la imagen digital a partir de los años 90. Hoy en día, el desarrollo de lo digital ha llevado a terrenos en los que el realismo y verismo de una imagen generada por medios artificiales puede confundir al espectador como es el caso de los *Deepfake*. La manipulación, no obstante, no siempre se consigue con una tecnología de última generación pues

una imagen descontextualizada y difundida en redes sociales puede crear el mismo efecto al hacer pasar por real una situación que no tendría nada que ver con el suceso con el que se le asocia. La mentira en imágenes puede hacerse con medios ultramodernos o con recursos más mundanos. De hecho, lo que se conoce como la imagen pobre (Steyerl, 2014: 33-48), la imagen de mala calidad que tiene la facilidad de propagarse a través de las redes, es uno de los vehículos para las *fake news*. La imagen pobre abandona la calidad por la rapidez de distribución para difundir ideas y visiones del mundo como si una octavilla, panfleto u hoja volante se tratase.

La tecnología digital se ha asociado desde sus inicios con la manipulación y por extensión con el *fake* y la posverdad. Esa tecnología se engloba en lo que se ha definido como postfotografía (Mitchell, 1994, Fontcuberta, 2011), concepto que sirve para acuñar un nuevo escenario epistemológico y tecnológico en el que los valores asociados al medio fotográfico habrían entrado en crisis: si la fotografía analógica se vinculó a la verdad y a la objetividad, la fotografía digital, y por extensión toda imagen producida por los nuevos medios informáticos, dejaba de sostener ese orden para vincularse con el cinismo, la manipulación y la mentira. La imagen digital se enfrentó con los conceptos y valores asociados a la fotografía analógica como si fuese su continuidad natural. Es en esta prolongación donde hay que interrogar la continuidad o ruptura de la idea de verdad asociada a la imagen producida de manera automática pero, sobre todo, donde hay que entender la construcción cultural que está detrás de esta asociación. La pregunta por la verdad o mentira en las imágenes en los tiempos de la posverdad debe acometerse, en parte, a partir de un estudio y análisis de la historia, los valores y usos de las imágenes producidas de manera mecánica o técnica.

Hay que advertir que los valores que se asocian con las imágenes técnicas, ya sea la verdad o la manipulación, no son resultado de la materialidad de la imagen. La asociación entre imagen digital y engaño no es algo que venga dado con el desarrollo tecnológico ni es inherente al medio. Fontcuberta ha explicado que la historia de las imágenes técnicas es un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo (Fontcuberta, 2015: 17). Para Mitchell, sería conveniente desprender la idea de realismo que en el discurso sobre el medio fotográfico ha estado vinculada con la ontología del medio. A su vez, señala que es una falacia sostener que esa ontología está determinada por su materialidad (Mitchell, 2015: 51-61), idea que también ha apuntado Flusser, para quien la objetividad de la imagen técnica es un engaño (Flusser, 2001: 18).

El desarrollo de la imagen digital debe entenderse de manera más amplia en función del contexto cultural pues es ahí donde se pueden encontrar las claves que permitan comprender los usos que se aplican a la imágenes técnicas. Los modos de representar el mundo son consecuencia de los cambios en los modos de ver el mundo (Lister, 1997: 17). Las máquinas, sean las analógicas o las digitales, no son las que cambian la historia sino que los usos que se hacen de ellas son los que

determinan la condición de la imagen. El acento no debe ponerse, pues, en las posibilidades del medio o las características de la máquina sino en los usos que los espectadores aplican a esa tecnología. Son las prácticas visuales que protagonizan los espectadores las que moldean un modo de ver y una cultura visual que se refleja en una tecnología determinada (Crary, 2007). Por lo tanto, es conveniente pensar en la imagen fotográfica como un objeto cultural y no como un objeto tecnológico, desterrando el determinismo y fetichismo tecnológico que apuntala que las máquinas pueden hacer historia o provocar los cambios culturales (Heilbroner, 1967). Este es un debate que afecta a la materialidad de la imagen y a aquellas consideraciones que sustentan la ontología del medio en su fisicidad y orientan la discusión hacia dos posiciones enfrentadas: verdad e imagen analógica tangible frente a mentira e imagen digital virtual. Esta dualidad, sin embargo, no se da como tal en la historia sino que en ambos casos se trata de valores, conceptos e ideas que se solapan y confunden. Ni la imagen analógica es verdadera ni la digital es falsa sino que ambas son construcciones culturales propias de su tiempo.

La imagen digital se engloba dentro de lo que Manovich calificó como los nuevos medios (Manovich, 2005), un concepto con el que se refiere a los efectos de la revolución informática sobre la cultura visual. La cultura de los nuevos medios se refiere a la cultura que se dirige hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizadas por el ordenador, objeto que ha mediatizado desde hace varias décadas la producción, distribución y comunicación de imágenes de todo tipo. Así como la invención de la fotografía incorporó al medio unos usos y valores realistas en consonancia con la cultura burguesa que la engendró, el desarrollo de los nuevos medios no puede desligarse de la cultura contemporánea pues la lógica de los nuevos medios refleja la nueva lógica social. Si la sociedad industrial y la modernidad explican la ontología de la imagen fotográfica, la sociedad postindustrial y la posmodernidad explican la imagen digital y los valores que a ella se le asocian (Manovich, 2005: 63-71).

La imagen digital, sin embargo, es paradójica pues refuerza elementos de la cultura analógica al tiempo que los desplaza por otros nuevos (Manovich, 1995: 1-20). Muchos debates se han focalizado en la oposición entre reproducción analógica de la realidad y producción digital de la realidad. Este debate pone el foco en la cuestión material de la imagen y si el cambio del papel a lo digital implica cambios en los usos. Para Manovich, el cambio de material es indiferente a la valoración que hagamos del medio fotográfico pues lo que es relevante no es la tecnología sino los usos que se hacen con esa tecnología. Con esta perspectiva, el discurso público no ha prestado todavía la suficiente atención ni se han dirigido los esfuerzos a observar y aprender cómo se construye tanto la verdad como la mentira en la imagen. Casi se torna irrelevante discernir si son ciertos o falsos determinados enunciados que podemos leer o ver en los tiempos actuales de la posverdad pues lo relevante debería ser la falta de herramientas críticas con las que analizar esa producción

de discursos (Guardiola, 2019: 242, Marzal Felici, 2021: 1-18). Se cumplía así la profecía de Walter Benjamin que advertía que el analfabeto del futuro sería aquel que no supiera leer las imágenes (Benjamin, 2007: 403).

### **3. Elogio de la manipulación y la imposibilidad de las imágenes puras.**

Las reflexiones sobre la posverdad olvidan en muchas ocasiones que la fotografía analógica es también una manipulación (Marzal Felici, 2008: 68). Lo difícil en este punto es reconocer que la imagen analógica ya era una interpretación y que la posverdad no ha traído nada nuevo bajo el sol. La fotografía siempre ha mentido pero nos faltan, como espectadores y observadores, mecanismos con los que desmontar el modo en que producen sus efectos de verdad. Más que una dualidad entre objetividad y manipulación que se daría entre imagen analógica e imagen digital, es urgente pensar en que toda fotografía es una interpretación (Sontag, 2007: 20) y que no hay imágenes que puedan arrogarse la condición de objetividad que se ha asociado con tanta facilidad a la imagen fotográfica analógica y, por extensión, a las imágenes técnicas. Didi-Huberman ha expresado la manipulación que afecta a todas las imágenes pues no existe ninguna imagen pura que no haya sido resultado de una manipulación en mayor o menor grado. Por lo tanto, lo que urge es desprenderse de la falsa ilusión de que la imagen es un espejo que refleja la realidad y que una imagen es como la pura visión. Lo importante es determinar en una manipulación qué ha hecho la mano y con qué propósito, sea al nivel que sea (Didi-Huberman, 2013: 13-14). Las únicas imágenes que no serían una manipulación sólo existen en el campo de la teología y la religión con la tradición de las imágenes *acheiropoietas*, imágenes no hechas por mano humana sino resultado de una impresión divina, como el Santo Sudario de Turín o la Verónica. La manipulación no es un concepto que deba entenderse en clave negativa sino que alude la intervención de la mano en el proceso de creación de la imagen. La imagen técnica se manipula siempre pues se trabaja con la luz, el tiempo de exposición o los tonos. Además, las imágenes técnicas son en dos dimensiones mientras que la realidad es percibida por el ojo de manera tridimensional (Batchen, 2004: 211-212).

### **4. Negociar la objetividad en la imagen.**

La fotografía es engendrada por una cultura científica que va a apuntalar su valor documental y su pura objetividad (Batchen, 2004: 139; Robins, 1997: 54-55; Dubois, 1996: 20-29; Fontcuberta, 2011: 67-68). En este sentido hay que entender que la relación fotografía y verdad se sostiene por ser pensada por una cultura particular, la burguesa, que sustentaba unos valores propios del momento que había que apuntalar: objetividad, verdad, archivo, documento, industrialización, eurocentrismo, empirismo, positivismo, conocimiento, etc. (Fontcuberta, 2011: 61-67). No obstante, el concepto que se maneja habitualmente de realismo o verdad es

monolítico pero esto no se ajusta a la realidad del momento, donde es posible encontrar una crisis de fe en torno al empirismo y la objetividad (Sekula, 2003: 146).

André Bazin ha sido, probablemente, quien mejor y de manera más sencilla ha sintetizado la objetividad de la imagen fotográfica. Bazin sitúa la fotografía en una historia emparentada con la pintura, como si fuese una continuidad de esta en sus usos e intereses (Bazin, 1990: 23-31). La pintura occidental se habría preocupado a partir de la siglo XV, con el desarrollo de las máquinas de perspectiva, por representar de manera fidedigna la realidad y por satisfacer lo que Bazin califica como «la necesidad de la ilusión» (Bazin, 1990: 25). La fotografía habría conseguido redimir esta obsesión con el realismo puesto que la mano del artista queda excluida en favor de una reproducción mecánica de la realidad. La imagen fotográfica adquiere una originalidad respecto a otras técnicas de creación de imágenes basada en la objetividad que le dota de una potencia de credibilidad que no gozan otras disciplinas de la imagen. Esta objetividad en la representación es lo que explica que el conjunto de lentes que sustituye al ojo humano reciba el nombre de objetivo. En la fotografía se produce una transfusión de la realidad o una huella de lo real en la que lo fotografiado se adhiere a la reproducción, otorgando el valor documental y verídico de la imagen como una pura revelación de lo real.

La invención de la fotografía y su popularización a partir de 1839 coincide en el tiempo con el desarrollo del positivismo filosófico pues en ese mismo año August Comte estaba acabando su *Course de philosophie positive*. La fotografía y el positivismo filosófico compartían que el estudio de lo que nos rodea solo es posible con la observación de la realidad. El positivismo filosófico aspiraba a la objetividad absoluta y la cámara fotográfica logra satisfacer ese deseo. La cámara deviene el instrumento idóneo para esa observación pues su funcionamiento se basa en un registro maquínico, impersonal y neutral de la realidad.

La objetividad de la imagen fotográfica es un concepto que tiene, a su vez, su propia historia. En los discursos sobre la imagen fotográfica y la estética documental, la objetividad es un valor que se asocia a la imagen generada por la cámara como si fuera un valor o característica de esta, connatural e incorporado de manera espontánea a la cámara y a la imagen (Ledo, 1998). Sin embargo, la objetividad como sinónimo de verdad o certeza hay que situarla en el desarrollo de las ciencias empíricas y no se puede hablar de ella con relación a la imagen hasta mediados del siglo XIX. La asociación entre objetividad e imagen fue explorada, contestada, debatida y problematizada en el panorama de las ciencias experimentales a lo largo del siglo XIX. La aparente relación natural entre objetividad e imagen fotográfica, entre objetividad e imagen científica, debe entenderse en el panorama de los usos de los imágenes con propósitos científicos y epistemológicos en el siglo XIX (Daston y Gallison, 2007). En esos momentos, la imagen mecánica, la producida por la máquina fotográfica, tuvo que luchar por reconocer su condición de objetividad. La fotografía no crea la objetividad mecánica sino que su asunción hay que situarla



en los debates y turbulencias sobre la ética y la epistemología de la imagen pues esos valores no venían dados con la invención de Niépce. La relación de la imagen fotográfica con la objetividad fue compleja ya que no todas las imágenes que se asociaban con la objetividad a mediados del siglo XIX eran fotografías ni todas las fotografías fueron consideradas, al momento, como imágenes objetivas.

No se puede olvidar que el medio fotográfico no nació con una identidad indefinida. En la presentación del invento de Daguerre por parte de François Arago en 1839 se alabaron las posibilidades del nuevo medio tanto para la ciencia como para el arte, lo que dotaba a la imagen de una condición artística y subjetiva pero también científica y objetiva. En esta dualidad y tensión es donde debe situarse una parte de la historia del medio fotográfico y de los valores y usos que la imagen ha tenido desde entonces. Las posibilidades artísticas del medio jugarán en contra de las posturas que defendían su aplicación con fines científicos y objetivos. Por el contrario, el acento puesto en su objetividad erosionaba la lucha por la artísticidad de la fotografía. Ambas posturas muestran, por un lado, la lucha por la desaparición de la agencia humana en la génesis de la imagen y, por otro, la defensa de la intervención humana en este proceso. En el siglo XIX se detecta una ruptura y oposición entre los usos científicos y los usos artísticos de la imagen fotográfica que será fundamental para consolidar la confianza en la promesa de verdad y objetividad de esta. Sin embargo, la relación entre ciencia y arte había sido prolífica y colaborativa desde el siglo XVI pero será en el siglo XIX cuando una serie de factores dinamiten esta colaboración. Uno de ellos será el desarrollo del concepto romántico de artista que defenderá la expresión del yo y la subjetividad como condición indispensable de la obra de arte. Esta defensa afectará a la confianza en la imagen manual como algo con pretensiones de objetividad y, al mismo tiempo, acelerará la asociación entre objetividad e imagen mecánica (Daston y Gallison, 2007: 115-190).

Para entender estos vaivenes, no se puede olvidar que la objetividad no fue el único valor que se negoció con relación a la imagen fotográfica pues las nociones de verdad o prueba también tuvieron que producirse y pensarse. El discurso sobre la verdad de la imagen técnica se ha sustentado en base a una serie de suposiciones que se resumen de manera ejemplar en el conocido texto de Roland Barthes, *La cámara lúcida*. En distintos momentos de su ensayo, Barthes insiste en el certificado de autenticidad que tiene la imagen obtenida por la cámara. Para Barthes, en la imagen fotográfica prima «el poder de autenticación (...) sobre el poder de representación» (Barthes, 1989: 36) y que «nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí», lo que hace que la referencia sea «el orden fundador de la fotografía» (Barthes, 1989: 32). La naturaleza indicial de la fotografía, el vínculo entre referente e imagen, ha sostenido este relato en el que la verdad y la realidad se han adherido a la imagen fotográfica sin que se haya cuestionado el proceso histórico y cultural que la ha provocado. La imagen no puede ser reducida a una

emanación mágica, como pretende Barthes de manera tan poética y maternal, sino que hay que atender a las prácticas e instituciones que la fundamentan. La posición de la imagen fotográfica como prueba y como verdad es algo que debe producirse y negociarse antes que se pueda consolidar. Por lo tanto, la relación entre imagen y verdad es producto de una cultura, la burguesa, y de un contexto, la consolidación de los estados-nación a lo largo del siglo XIX (Tagg, 2005: 7-47).

## **5. La gran imagen del mundo: el giro visual, el capitalismo de ficción y la transubstanciación de lo real.**

No se puede desligar el fenómeno de la imagen digital y la posverdad de un contexto epistemológico que desde mediados del siglo XX ha subrayado el proceso de espectacularización de lo real y la construcción de la realidad como simulacro. Este contexto es poliédrico y en él se pueden distinguir distintos elementos que conforman la concepción del mundo como imagen y el valor ontológico que esta ha adquirido en las últimas décadas. En este proceso hay que atender al llamado giro visual, concepto que fue acuñado a mediados de la década de los 90 del siglo XX para definir el creciente papel que las imágenes estaban adquiriendo en nuestra relación e interpretación del mundo y de la realidad. Este concepto fue acuñado de manera independiente por W.J.T. Mitchell y por Gottfried Boehm, que lo denominan respectivamente *pictorial turn* e *ikonische wendung* (Mitchell, 1994b; Boehm, 1994). El giro visual alude y hace referencia a cuestiones epistemológicas y técnicas sobre el papel de las imágenes en la cultura. Por un lado, el giro visual pone de manifiesto que nuestra comprensión y acercamiento a la realidad se basa, cada vez más, en imágenes. Es un cambio de paradigma en la comprensión del mundo que desplaza al anterior paradigma vigente desde mediados del siglo XX: el giro lingüístico de Richard Rorty que ponía el acento en los textos como eje articulador de la realidad. Por otro lado, al cambio de paradigma epistemológico se añade un cambio tecnológico pues la interpretación de la realidad a partir de imágenes se produce gracias al aumento de medios con el cine, la televisión, la imagen digital o internet. Ambos cambios van de la mano y no se pueden entender uno sin el otro pues se retroalimentan mutuamente (García Varas, 2011: 16-28; Gómez Isla, 2016: 123-138).

La propuesta de Boehm entiende que las imágenes tienen una lógica propia para crear sentido que no se puede reducir a lo verbal y apunta que el estudio filosófico de las imágenes tiene lugar como una búsqueda de su particular lógica icónica. Esta perspectiva no se ha tenido en cuenta a la hora de estudiar la relación entre las imágenes y la posverdad pues ha predominado un discurso que ha asociado imagen digital o postfotografía con manipulación y mentira (Mitchell, 1994a; Fontcuberta, 2010) sin que se haya atendido a las posibilidades de lo icónico como medio con una lógica particular para crear sentido que no comparte con otras

disciplinas o medios. Se ha dado por supuesto que la imagen digital puede mentir con más facilidad pero no se ha atendido a cómo se genera ese sentido. Boehm reconoce que las imágenes se usan por doquier pero no sabemos cómo funcionan ni como proponen sentidos o interpretan la realidad. Boehm argumenta que la desconfianza hacia las imágenes, o las reticencias y resistencias a entender cómo generan sentido, es la consecuencia de un proceso histórico que ha minado sus posibilidades como lenguaje y que se articula en torno a grandes hitos históricos. En primer lugar, la prohibición de hacer imágenes que se establece en el *Éxodo* con el episodio del becerro de oro y, en segundo lugar, la desconfianza hacia las imágenes que Platón expone en el mito de la caverna y su marginación en la ciudad ideal que propugna (Boehm, 2011: 87-106).

Paralelamente a estas reflexiones de corte teórico sobre el papel de las imágenes, otras aproximaciones desde la sociología trataron de entender el papel de las imágenes en nuestra sociedad. Vicente Verdú acuñó el concepto «capitalismo de ficción» para describir la nueva fase en la que habría entrado el capitalismo que se caracterizaría por la voluntad por crear ficciones, simulacros e imágenes. Así, el capitalismo habría pasado de una primera fase enfocada a la producción de bienes y de una segunda etapa centrada en alentar al consumo a una tercera etapa en la que la producción de ficciones, imágenes y simulacros sería el objetivo anhelado. Explica Verdú que «los dos primeros capitalismo se ocuparían ante todo de los bienes, del bienestar material; el tercero se encargaría de las sensaciones, del bienestar psíquico. La oferta de los dos anteriores era abastecer la realidad de artículos y servicios mientras la del tercero es articular y servir la misma realidad; producir una nueva realidad como máxima entrega. Es decir, una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada, puerilizada» (Verdú, 2009: 10-11). En esa segunda realidad la imagen se convierte en la herramienta fundamental pues es la que vehicula «el paso de lo espeso a lo invisible, de lo real a lo virtual» (Verdú, 2009: 159). La ficción es el estilo que el capitalismo ha elegido para seducirnos y la imagen es el medio en que esa ficción adquiere la condición de realidad. Lo irreal se convierte en real por el arte de magia del capitalismo.

Se advierte, de este modo, que en la década de los 90 del siglo XX se activan las reflexiones sobre la naturaleza de las imágenes en la posmodernidad con la acuñación del giro visual y del capitalismo de ficción. Junto a estas ideas, Eduardo Subirats ha contribuido a la comprensión del papel de las imágenes y los simulacros en el contexto de la cultura digital como elementos conformadores de realidad (Subirats, 2001). A lo largo del siglo XX se detecta un proceso de espectacularización de lo real y de la consideración de la realidad como un simulacro. Basándose en las reflexiones de Debord (1999) y Baudrillard (1984), Subirats describe la noción contemporánea de espectáculo que ha contribuido a conformar la cultura virtual en la que vivimos. Ese espectáculo supone la destrucción de la experiencia de la

realidad, el carácter virtual de la existencia y el empobrecimiento de nuestra relación con esa realidad que se ha visto diluida y suplantada por la producción técnica de imágenes (Subirats, 2001: 12-17). El análisis de Subirats no sólo describe el proceso de virtualización de la cultura sino que pone de relieve que el simulacro compite ontológicamente con lo representado. La cultura virtual no describe exclusivamente la naturaleza digital o virtual de las imágenes que pueblan nuestra cultura (la cuestión del medio o la materialidad) sino que se refiere a un sistema de valores que adquieren un estatus de realidad más verdadero que la propia experiencia verdadera y que la propia experiencia subjetiva e individual de la realidad. La dimensión fundamental de la reproducción mediática de la realidad es su valor ontológico como principio generador de realidad. En la cultura virtual, dice Subirats, «la condición ontológica del ser es su transformación en imagen. Sólo la imagen es real» (Subirats, 2001: 96). Ese carácter ontológico no descansa en que la imagen tenga un carácter realista o en la mera reproducción ilusionística de la realidad sino que la cultura como espectáculo, en el que la imagen desempeña un papel primordial, es la forma secularizada de la inversión sacramental de lo real (Subirats, 2001: 99). En las imágenes de las culturas virtuales se produciría una transubstanciación de lo real que hace que la imagen tenga ese valor ontológico similar a la realidad. En la imagen habría una presencia efectiva de la realidad, una plusvalía (Mitchell, 2014: 82-118) que le dotaría del poder para ser tan real, o más, que la realidad.

## **6. Un país llamado *Facebook*: la imagen y el nuevo orden geopolítico**

Es relevante señalar el papel que la imagen técnica tuvo en el proceso de crecimiento y consolidación del Estado burgués en el siglo XIX pues una de las actuaciones que dotó a la fotografía de un poder para evocar la verdad fue su movilización dentro de los aparatos emergentes de la nueva forma del Estado. A partir de las revoluciones burguesas, el poder ya no lo detenta un monarca absoluto sino que se reestructura y vehicula a través de una microfísica del poder que se apoyaba en las nuevas tecnologías, como la fotografía, para disciplinar a los ciudadanos. La fotografía permitió al Estado burgués introducir en la vida cotidiana de los individuos el principio del panóptico y, por extensión, su control por medio de diversas estrategias (Sekula, 2003: 133-200; Fontcuberta, 2011: 67-81). El Estado se levantaba, pues, como uno de los garantes y defensores de la simetría entre verdad e imagen fotográfica. La imagen digital, sin embargo, se orienta hacia la posverdad en un escenario geopolítico muy distinto pues, en los últimos años, el desarrollo de la web 2.0 y sus plataformas ha supuesto un desafío para la soberanía nacional de los países. Cuando leemos que *Facebook* ha sido definido como «el país más grande del mundo» (Guardiola, 2019: 223), lo que se pone de relieve es la emergencia de unas plataformas en la web 2.0 que no solo responden al entretenimiento sino que

son un espacio que pueden afectar a la estabilidad democrática de un país o región con la difusión de bulos, mentiras y *fake news* (Gracia, 2017: 37-48).

Fontcuberta bautiza a la fotografía digital con el término *fotografi@* (Fontcuberta, 2011) para apuntar que el espacio de la web 2.0 y su lógica colaborativa es un lugar en el que la imagen digital campa a sus anchas. Este término describe el lugar en el que vive la imagen digital en oposición al de postfotografía, más preocupado por entender qué es una imagen digital. Sería pertinente profundizar en el papel que la imagen digital ha tenido y tiene en el escenario geopolítico que se está definiendo tras el surgimiento de la web 2.0 para arrojar algo de luz sobre sus usos y valores (la manipulación esencialmente en su peor faceta) en un contexto en el que las corporaciones que controlan las plataformas pueden interferir en la soberanía de un estado. Debemos intuir que nos aventuramos a un nuevo modelo de orden mundial en el que las corporaciones están absorbiendo parte de las funciones de los antiguos estados-nación (o cuestionándolos) y en el que la imagen técnica desempeña un papel relevante. Si la posverdad nace al mismo tiempo que la web 2.0, nos enfrentamos a dos fenómenos que no pueden entenderse por separado. La imagen analógica desempeñó una función en la conformación de los estados-nación en el siglo XIX pero se debería analizar con más detenimiento el papel que la imagen digital desempeña en la conformación de las grandes empresas de tecnología informática que son las que proporcionan las plataformas en las que la posverdad y las *fake news*, sean en imágenes o no, se difunden y extienden con una facilidad que pueden suponer una amenaza a las democracias occidentales. El estado burgués ejerció su poder gracias a la fotografía analógica mientras que el poder neoliberal de las plataformas de la web 2.0 se proyecta en los bulos y en la desinformación que en ellas se crean y comparten. Este escenario ha llevado al sociólogo Anthony Giddens a reclamar la redacción de una suerte de carta magna que ampare a los ciudadanos, a sus derechos y libertades ante el poder que están adquiriendo las empresas de tecnología (Guardiola, 2019: 94-95). Una constitución para los ciudadanos digitales de la gran república de internet es un primer paso para garantizar derechos en un nuevo marco político pero también es un reflejo de los problemas y desafíos que los usos de las imágenes y los *fakes* están planteando en el mundo contemporáneo.

Los estados modernos en el siglo XIX emplearon la fotografía a modo de panóptico como herramienta para el control y vigilancia de sus ciudadanos, especialmente de los criminales. El contexto actual ha cambiado la figura que ejerce el control y la vigilancia pero lo que no ha desaparecido es el principio del panóptico aplicado a la lógica de la imagen digital. Las grandes corporaciones de internet como *Facebook* son las que ejercen el principio del panóptico gracias a un refinamiento del sistema. Si en el contexto decimonónico eran los aparatos del Estado, como la policía, los que encarnaban ese principio, en el contexto actual son los usuarios los que auto-ejercen esa vigilancia a través de las redes sociales. El principio de

transparencia que define estas redes esconde el principio del panóptico y la vigilancia (Han, 2013). Lo relevante de este hecho es la continuidad de una práctica de ejercicio del poder a través de las imágenes que se mantiene desde la cultura burguesa del XIX hasta la cultura digital del siglo XXI.

Urge poner una distancia crítica entre el ojo y la imagen para aprender a desmontar el efecto de verdad o mentira que arrastran las imágenes con ellas. Ante el escenario de la posverdad hay que retomar a Roland Barthes, que nos enseñó los mecanismos por los que un texto es capaz de provocar un efecto de realidad (Barthes, 1968: 179-187) para poder aplicarlos a los efectos de verdad que producen las imágenes. Es lo que Guardiola ha reclamado bajo la forma de una ruptura del hechizo de las imágenes del flujo del capital simbólico dominante, es decir, el desvelamiento de los mecanismos que empujan a ciertas imágenes a ser más visibles. La viralidad no siempre responde a los gustos individuales sino que se ajusta a las estrategias de marketing que las corporaciones han implementado (Guardiola, 2019: 138). La mayor visibilidad o viralidad de *fakes* respondería más bien a los intereses de las corporaciones tecnológicas que proporcionan las plataformas para su distribución y no al éxito de la difusión de una mentira en imágenes.

## **7. Samantha tenía razón: la imagen digital y la distancia con el mundo**

Hay un último punto a destacar en las reflexiones de corte teórico sobre la ontología de la imagen digital que atiende a su desconexión con cualquier dimensión referencial con el mundo. Las publicaciones sobre la fotografía digital de los años 90 y principios del siglo XXI señalaron que la imagen hecha a base de píxeles era de una naturaleza diferente a la analógica pues desaparecía la huella de la realidad y, con ella, la objetividad de la imagen. La imagen digital nacía amparada por la desconfianza y abona el terreno al *fake* y a la posverdad. Sin embargo, en los últimos años se han producido aportaciones renovadas sobre el sentido de la imagen digital que han subrayado que la imagen postfotográfica y otras imágenes digitales como las producidas por algoritmos, se habrían alejado de su relación con el mundo, como si se hubiesen desconectado de él. Es lo que se ha definido como las «*discorrelated images*» (Denson, 2020). Con esta huida del mundo, al igual que hace el sistema operativo Samantha en la película *Her* de Spike Jonze al abandonar a su enamorado Theodore de carne y hueso, las imágenes ejemplifican y sancionan su deserción definitiva con la realidad y nos abre los ojos a que su simetría con la verdad es un peso que se arrastra desde hace dos siglos. Conviene soltar este lastre para alcanzar un alfabetismo visual que nos permita interpretar de manera crítica el papel que tienen y tendrán las imágenes en nuestro mundo.

## Referencias

- Barthes, Roland (1968). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Batchen, Geoffrey (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudrillard, Jean (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, Walter (2007). *Obras*. Madrid: Abada.
- Boehm, Gottfried (1994). *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- Boehm, Gottfried (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes. En: García Varas, Ana (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Crary, Jonathan (2007). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Daston, Lorraine y Gallison, Peter (2007), *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Debord, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Denson, Shane (2020). *Discorrelated images*. Durham: Duke University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2013). Cómo abrir los ojos. En: Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Dubois, Philipe (1996). *El acto fotográfico: de la representación a la percepción*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, Villem (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Fontcuberta, Joan (2011). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2015). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Fontcuberta, Joan (2016). Desfossilizar la verdad. En: Marzo, Jorge Luis (2016). *Fake. No es verdad, no es mentira*. Valencia: IVAM.
- García Varas, Ana (2011). Lógica(s) de la imagen. En: García Varas, Ana (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gelfert, Axel (2018). Fake news: a definition. En: *Informal logic*, vol.38, n°1. Windsor: University of Windsor: 84-117.

Gómez Isla, Juan (2016). Cómo nos hablan las imágenes. Perspectivas desde el giro icónico. En: Conderana, José Alberto (coord.). *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Gracia, Jordi (2017). La posverdad no es mentira. En: Ibáñez Fanés, Jordi (ed.). *En la era de la posverdad*. Barcelona: Calambur.

Guardiola, Ingrid (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo del mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia.

Han, Byul-Chun (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

Heilbroner, Robert L. (1967). Do machines make history? En: *Technology and culture*, vol.8, nº3. Baltimore: Johns Hopkins University Press: 335-345.

Ledo, Margarita (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Lister, Martin (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

Manovich, Lev (1995). The paradoxes of digital photography. En: *Photography after photography. Memory and representation in the digital age*. S.L: G+B Arts: 1-20.

Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.

Marzal Felici, Javier (2008). La muerte de la fotografía. Revolución digital y crisis de identidad del medio fotográfico. En: *Revista de occidente*, nº 328: 67-83.

Marzal Felici, Javier (2021). Propuestas para el estudio de las imágenes en la era de la posverdad. En: *Profesional de la información*, vol. 30, nº 2: 1-18.

Mitchell, W.J.T. (1994a). *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT.

Mitchell, W.J.T. (1994b). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The Chicago University Press.

Mitchell, W.J.T. (2014). La plusvalía de las imágenes. En: Gondra Aguirre, Ander y López de Munain, Gorka (coords.). *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander: Shangrila.

Mitchell, W.J.T. (2015). *Image science. Iconology, visual culture, and media aesthetics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Robins, Kevin (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En: Lister, Martin (ed.). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

Rodríguez Ferrándiz, Raúl (2018). *Máscaras de la mentira. El nuevo desorden de la posverdad*. Valencia: Pre-Textos.

Sekula, Allan (2003). El cuerpo y el archivo. En Gloria Picazo y Jorge Ribalta, (eds.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.



- Sontag, Susan (2007). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Subirats, Eduardo (2001). *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tandoc, Edson C.; Lim, Zheng Wei y Ling, Richard (2017). Defining “fake news”. A typology of scholarly definitions. En: *Digital journalism*, vol.6, n° 2. Abingdon: Taylor & Francis: 1-17.
- Verdú, Vicente (2009). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Madrid: Anagrama.

