

**POSVERDAD EN EL
ARTE:
la imagen visual entre
la verdad y la no
verdad**

**PÓS-VERDADE NA ARTE: a
imagem visual entre a verdade e
a não-verdade**

**POST-TRUTH IN ART: the visual
image between truth and non-
truth**

Silvia Solas^{1, 2}

RESUMEN

El término 'posverdad', de uso relativamente reciente, ha surgido y se ha divulgado preferentemente con referencia a los ámbitos ético y, sobre todo, político. Apunta –y por ello es propio de una época de perspectiva 'posmoderna'- a un espacio en el que prima la indiferenciación, (e incluso en ocasiones, la indiferencia) entre la verdad y la no verdad; ese espacio suele estar signado más por lo emocional que por la razón. Mi propuesta es la de pensar

¹ Doctora en filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, especialista en Estética. Docente a cargo de las cátedras de Introducción a la Filosofía y de Estética, de dicha Facultad. Es miembro del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET. Miembro asociado al Labo AIAC (Arts des Images & Art Contemporain), Paris 8, y del grupo de investigación RETINA.Internacional (Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les Images Nouvelles & Anciennes), dirigido por el Prof. François Soulages. Dirige un proyecto de investigación sobre la imagen y las implicancias estéticas, epistemológicas y didácticas a partir de tópicos fundamentados en la filosofía de Merleau-Ponty. E-mail: silvia_solas@yahoo.com.ar.

² Endereço de contato da autora (por correio): Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Calle 51 E 124-125, Ensenada, Buenos Aires, Argentina.

los alcances posibles del término en un terreno en el que, por su propio estatus, lo sensible juega un papel determinante y en el que, precisamente por eso, la cuestión de la verdad ha resultado siempre una cuestión espinoza: el estético-artístico. Tomaré, para ello, en particular, la manifestación visual, plástica y fotográfica, que ha surgido con el mandato de mostrar lo real –identificándose con lo verdadero–pero que paulatinamente ha mostrado que lo real–la verdad resulta, en términos definitivos, inalcanzable.

PALABRAS CLAVE: Posverdad; arte; imagen visual.

RESUMO

O termo "pós-verdade", de uso relativamente recente, surgiu e foi divulgado preferencialmente com referência aos âmbitos ético e, sobretudo, político. Visa – e por isso é próprio de uma perspectiva "pós-moderna" – a um espaço em que prima a indiferenciação, (inclusive, em certas ocasiões, a indiferença) entre a verdade e a não-verdade; esse espaço costuma estar assinalado mais pelo emocional do que pela razão. Minha proposta é a de pensar os alcances possíveis do termo em um terreno em que, por seu próprio status, o sensível tem um papel determinante e em que, precisamente por isso, a questão da verdade sempre foi considerada uma questão espinhosa: o estético-artístico. Tomarei, para isso, em particular, a manifestação visual, plástica e fotográfica, que surgiu com o mandato de mostrar o real – identificando-se com o verdadeiro – mas que paulatinamente mostrou que o real / a verdade vem a ser, em termos definitivos, inalcançável.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-verdade; arte; imagem visual.

ABSTRACT

The term "post-truth", of relatively recent use, emerged and was disseminated preferentially with reference to the ethical and, above all, political sphere. It points out – and therefore it is proper of a "postmodern" perspective – a space in which undifferentiation (including, at times, indifference) between truth and



ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 1, Janeiro-Março. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2018v4n1p251>

untruth prevails. This space is usually marked by the emotional rather than by the reason. My proposal is to think of the possible scope of the term in a field in which, by its own status, the sensitive has a determining role and in which, precisely for this reason, the question of truth has always been considered a thorny question: the aesthetic-artistic. I will take, for this, in particular, the visual, plastic and photographic manifestation that came about with the mandate to show the real – identifying it with the true – but which has gradually shown that the real / the truth comes to be, in definitive terms, unreachable.

KEYWORDS: Post-truth; art; visual image.

Recebido em: 05.10.2017. Aceito em: 01.12.2017. Publicado em: 01.01.2018.

Transitamos, desde hace ya tiempo, una época de diversos *post*: tal vez sea por el uso extendido del término “post guerra” – al que se recurrió para dar cuenta de momentos muy especiales vividos principalmente por Europa y que tuvieron lugar a principios y mediados del siglo XX-, ese *post* se ha venido utilizando en los discursos filosóficos de manera progresiva: en las últimas décadas hemos ido incorporando a nuestro vocabulario, con cierta creciente habitualidad, términos tales como *postmodernidad*, *posthistoria*, *posthumano*.

El vocablo ‘posverdad’, aparecido en ese contexto y de uso relativamente reciente, -su aparición se remonta según algunos comentadores a los principios de los años 90 del siglo pasado- ha surgido y se ha divulgado preferentemente con referencia a los ámbitos ético y, sobre todo, político.

Dos grandes acontecimientos internacionales ocurridos en el último año – la salida de Gran Bretaña de la Unión Europea, conocida como *Brexit*, y el triunfo de Donald Trump en las últimas elecciones de los EEUU - han fomentado su uso hasta el punto de que el diccionario de Oxford ha elegido como “palabra del año 2016”,³ la expresión “era de la post-verdad” y define el término que nos ocupa del siguiente modo: “aquello que hace referencia a las circunstancias en las que los hechos objetivos tienen menos influencia para modelar la opinión pública que los llamados a la emoción y a las opiniones personales.” (Cf. Louis Bois, 2016, on-line, s/p)

³ “Las primeras apariciones del término se remontan a 1992, pero su utilización documentada ha dado un salto del 2000 % en 2016 con relación a 2015. Como lo explica Casper Grathwohl del diccionario de la Universidad de Oxford: “La frecuencia de la utilización del término realmente ha aumentado en junio de 2016 con el Brexit y luego de nuevo en julio, cuando Donald Trump obtuvo la investidura presidencial del Partido republicano. La utilización del término no ha mostrado ningún signo de reducción desde estos acontecimientos, no me sorprendería si la post-verdad deviniera una de las palabras que mejor definiesen nuestra época.” (Louis Bois, 2016: s/p; la traducción es mía)

Como subraya la definición, el sentido del vocablo “postverdad” apunta –y por ello es propio de una época de perspectiva ‘posmoderna’- a un espacio en el que prima la indiferenciación, e incluso en ocasiones, la indiferencia, entre la verdad y la no verdad; por lo cual se involucran en ello los *mass-media* que, al transmitir las noticias, y muy particularmente cuando pronostican sucesos venideros, echan mano más que a los hechos que con mayor o menor precisión podríamos llamar objetivos –es decir a los datos-, a cuestiones que apelan a lo emocional, a la opinión subjetiva de quienes mantienen el discurso, generando un sentir generalizado, una “opinión pública”, un sentido común. De ahí que pueda haber, sin que esto resulte un problema, un desfase entre “lo que ocurre” y lo que se dice (en principio, mediáticamente) que ocurre.

Mi propuesta en el presente trabajo es la de pensar los alcances posibles del término en un terreno en el que, por su propio estatus, lo sensible juega un papel determinante y en el que, precisamente por eso, la cuestión de la verdad ha resultado siempre una cuestión espinosa: el estético-artístico. Tomaré como referencia, en particular, la manifestación visual, plástica y fotográfica, que ha surgido con el mandato de mostrar lo real –identificándose con lo verdadero-pero que paulatinamente ha reconfirmado que lo real-la verdad- resulta, en términos definitivos, inalcanzable.

La Verdad

En un momento de la historia del pensamiento en el que, pese a los límites advertidos para la racionalidad científica, aún la confianza en la verdad única y definitiva estaba vigente, Kant establecía esta directiva sobre la cual se fundamentaría la necesaria universalidad de la racionalidad moral:

[...] si bien puedo querer la mentira, no puedo querer, empero, una ley universal de mentir; pues, según esta ley, no habría propiamente ninguna promesa, porque sería vano fingir a otros mi voluntad respecto de mis futuras acciones, pues no creerían ese mi fingimiento, o si, por precipitación lo hicieren, pagaríanme con la misma moneda; por tanto, mi máxima, tan pronto como se tornase ley universal, destruiríase a sí misma (Kant, 2007: 17).

Kant nos previene de las dificultades prácticas que nos acarrearía resignar la defensa de la verdad en favor de una indistinción entre lo verdadero y lo falso. El uso indiscriminado de la mentira terminaría por diluir su diferencia con la verdad; y tal situación nos conduciría, finalmente, a un escenario donde la propia comunicación se haría muy dificultosa, sino prácticamente imposible. ¡Un visionario....!

Más recientemente, en un artículo sobre la posverdad, Mazarine Pingeot, encuentra en Hanna Arendt un interesante anticipo de las prevenciones que hoy pueden encarnarse en las discusiones por la postverdad, al advertir las consecuencias políticas del descuido de la verdad. Pues en sus reflexiones puede interpretarse que el peligro que nos acecha no es tanto la mentira –que al fin y al cabo para determinarse como tal debe suponer una verdad a la cual contraría- sino la indiferencia respecto de tal distinción:

Dicho de otro modo, el peligro de la postverdad no es la mentira, [...] sino más bien *la indiferencia hacia la distinción entre mentira y verdad*. Hablamos aquí de 'verdad de hecho' y si la pretensión de verdad puede también ser un peligro para la política en tanto lo real está sometido a interpretaciones diversas y contradictorias, ella debe seguir siendo una idea regulativa a menos de caer en un perfecto cinismo. (2017, on-line, s/p; subrayado por la autora; la traducción es mía).

Esto es, existe el claro peligro de que el establecimiento de una verdad instituida de una vez y para siempre, es decir, de una verdad impuesta como la

Verdad, con mayúscula; una verdad que en su categórica afirmación descuida que los hechos –especialmente los hechos históricos, sociales, políticos- son interpretables desde puntos de vista diferentes y, como tales, sujetos a opiniones varias, nos conduzca a regímenes totalitarios. En tales casos la negación de esas verdades es inexcusable. Pero la desaparición de las diferencias entre mentira y verdad puede llevarnos a escenarios semejantes. Como lo expresa la autora, ya Hanna Arendt estimaba que:

El resultado de una sustitución coherente y total de mentiras a la verdad de hecho no es que las mentiras ahora serán aceptadas como la verdad, ni que la verdad será difamada como mentira, sino que el sentido por el cual nos orientamos en el mundo real - y la categoría de la verdad respecto a la falsedad cuenta entre los medios mentales de este fin - se encuentra destruido. (Hanna Arendt, « *Vérité et politique* », dans *La crise de la culture*, folio poche p. 327-328 – citado en M. Pingeot, *Op. Cit.*; la traducción es mía).

Ahora bien, la reflexión y la misma práctica científica posterior al siglo XVIII ha ido mostrando paulatinamente que la verdad que la modernidad ambicionaba, universal y necesaria, es decir, innegable (Descartes diría “indudable” o evidente) está más cerca de la ilusión (o de la creencia metafísica) que de las posibilidades reales del saber humano. La pregunta es, entonces, ¿debemos resignarnos, habida cuenta de que una tal verdad es imposible, a que no haya posibilidades de distinguir entre lo verdadero y lo no verdadero? Un ámbito en el que este problema resuena con ecos muy particulares es el ámbito de la Estética.

La verdad estética

Andrew Bowie señala en su estudio sobre el período moderno (hasta Nietzsche inclusive), que quienes se dedicaron a la reflexión estética en esa etapa –incluso en los primeros tiempos pre-kantianos– ya advertían, en parte, estos problemas relacionados con lo verdadero que, no obstante, no adquieren un estatus significativo en el ámbito filosófico consagrado hasta bien entrado el siglo XX. Bowie atribuye esta dilación de la manifestación explícita de estas cuestiones al olvido que la práctica canónica de la filosofía ha operado sobre autores de la modernidad que resultan clave para la reflexión estética.

Efectivamente, en tanto lo “estético” por definición se liga con lo sensible, y lo sensible no puede sino ser singular, la disciplina Estética nace con el problema originario de qué podría entenderse por verdad en su terreno:

Así, pues, el mismo comienzo de la estética moderna suscita ya la cuestión de qué verdad puede asignarse a las percepciones individuales [...] Baumgarten considera verdad estética lo *wahrscheinliche*, lo verosímil, lo que *parece* verdadero aunque no se pueda probar de forma definitiva que lo es (Bowie, 1999: 17).

En algún sentido, tal afirmación nos recuerda la consideración aristotélica de *Poética*, donde se afirma, precisamente, que a la tragedia –arte arquetípico– no puede pedírsele veracidad sino verosimilitud. Así, constatamos que, desde los inicios filosóficos, la ficción puede interpretarse más que como falsedad, como no verdad (en sentido estricto).

Sobre la misma cuestión, Hans-George Gadamer planteaba en *La actualidad de lo bello* (2000: 54) que la definición de Estética que da Baumgarten cuando la presenta como un “conocimiento sensible”, resulta una

fórmula paradójica si la interpretamos en el contexto de la tradición occidental, para la cual el *conocimiento* solo puede ser *universal*.

Es que, como lo advirtiera explícitamente el propio Kant, lo estético no puede escindirse de la subjetividad. Efectivamente, mientras el conocimiento del mundo de la naturaleza busca sus fundamentos de verdad en el campo de la objetividad, excluyendo al sujeto *individual* (no olvidemos que el sujeto kantiano es uno trascendental, esto es, universal y necesario), el asunto estético es un asunto propiamente *subjetivo*, aunque, y como consecuencia de la postulación de ese sujeto trascendental, lo subjetivo del juicio estético para Kant se presenta de un modo peculiar⁴.

Así, la modernidad resulta una época que nos abre dos caminos que se van a ir distanciando uno del otro: “[...] hace surgir mayores posibilidades de libertad en todos los ámbitos, cosa que resulta especialmente evidente en la producción estética”, esto es, los medios de expresión y de significación aumentan progresivamente con independencia de la importancia del producto; pero, a su vez, “los factores científicos, organizativos y tecnológicos que contribuyen al surgimiento de esas posibilidades pueden producir una sensación aún más acuciante de que esa libertad, en última instancia carece de sentido” (Bowie, 1990: 23).

Es decir que la modernidad es un tiempo en el que, por un lado, se detecta una proliferación de significaciones en el orden de lo individual, pero al

⁴ Como acabamos de aclarar la subjetividad kantiana es una subjetividad trascendental, esto es necesaria y universal (*a priori*), por lo que, finalmente, aun para el juicio estético, Kant planteará la universalidad a través de la postulación de un sentido común. Como Gérard Genette sostiene cuando plantea las diferencias entre una estética objetivista y una relativista, “su estética [la de Kant] es típicamente subjetivista, pero se cuida, o mejor dicho se defiende, en la medida de lo posible del relativismo que parece desprenderse de esta posición. Su defensa consiste como es sabido, en hallar en la apreciación estética lo que Kant llama ‘pretensión legítima’ a la universalidad, es decir a la unanimidad de los juicios de gusto”. (2000: 81)

mismo tiempo, se fomenta la idea de que tales significaciones individuales carecen de importancia frente los grandes objetivos generales de la sociedad en su conjunto. Es en esa disyuntiva entre lo individual y lo colectivo (que no deja de ser la disyuntiva filosófica fundamental, esto es, la relación entre lo singular y lo universal) que se juega gran parte de los esfuerzos de la reflexión estética de los siglos XVIII y XIX. Así, Bowie determina: "La estética filosófica tiene que encontrar la forma de pensar las paradojas que surgen de unificar el potencial de significado individual que deriva del ocaso de la teología y la exigencia de que ese significado alcance algún tipo de validez general" (Ídem).

Cuando Bowie analiza el debate crítico sobre la naturaleza de la modernidad, intensificado especialmente durante las décadas del '80 y '90 del pasado siglo, pone en entredicho la afirmación según la cual el proyecto moderno se encuentra completamente desacreditado por lo cual hemos pasado a una etapa "post-moderna"; lo que implica, asimismo, un descrédito de la racionalidad que acompaña aquel proyecto. En particular, para fundamentar tal apreciación, subraya que el concepto de subjetividad, - principio que, no se discute, define la modernidad-, resulta mucho más complejo de lo que comúnmente se reconoce. Este desconocimiento conlleva el de muchos pensadores –por caso los primeros románticos, así como Fichte, Schelling, Schleiermacher- que no son incluidos adecuadamente en esos debates:

[...] El hecho es que los filósofos para los que la estética es una preocupación esencial a menudo sugieren motivos por los que la razón no podría basarse en la subjetividad que resultan análogos a algunos argumentos contemporáneos. Al mismo tiempo, indican también por qué es un error que la filosofía relegue la cuestión de la subjetividad a ser simplemente función de otra cosa (Bowie, 1999: 20).

Según Bowie la famosa fórmula de la “muerte del arte” hegeliana es interpretada por Heidegger –fuente a la que recurren prácticamente todos los críticos de la modernidad- en el sentido de que los comienzos del siglo XIX representan el fin de la era del gran arte puesto que éste ya no puede aspirar a ser “verdadero” en sentido estricto: la verdad comienza a definirse por la capacidad del sujeto para objetivar el mundo a través de la ciencia. Pero hay algo que, al parecer de Bowie, Heidegger descuida y es la producción musical. En esa interpretación, Heidegger sigue al Nietzsche crítico de Wagner, y, al igual que el propio Hegel, identifica la música con el sentimiento; por lo que sólo la “gran poesía” o “el pensamiento” pueden ofrecer la verdad sobre la existencia. Sin embargo, para Bowie, es precisamente la música como forma no representativa y no conceptual, la que, por eso mismo, está habilitada, según su interpretación, como medio para comprender “aquellos aspectos de la subjetividad que no pueden reducirse a lo cognoscitivo, lo ético o lo emotivo” (Ídem: 21).

La explicación “post-moderna” de la modernidad constituye así una suerte de reduccionismo que descuida, además de la producción musical que para Bowie resulta sustantiva, las reflexiones en torno al lenguaje en los orígenes de la hermenéutica moderna que plantea la necesidad de interpretar las visiones del mundo a través de lenguajes concretos,⁵ lo que desmiente la visión de los grandes relatos totalizadores con la que se describe a la modernidad en aquella explicación.

Por otra parte, la noción de sujeto presente en todas las reflexiones estéticas del período de la modernidad se resiste a ser reducido a categorías

⁵ Por ejemplo la crítica de Hamann a Kant en 1784 cuando le reprocha el no haber reconocido la función de los lenguajes concretos en la constitución de las categorías (Cf. Bowie, 1999: 22-23).

generales: no resulta sencillo reunir los sujetos individuales, empíricos, con una subjetividad inteligible y general. Bowie ve en las dificultades que enfrenta la pintura frente a la invención de la fotografía una ilustración de este problema filosófico más amplio.

La verdad en la pintura y en la fotografía

Ahora bien, señalemos que el ámbito estético, si lo entendemos en el sentido más específico en que fue entendido después de Kant –recordemos que Hegel nos prevenía acerca de la ambigüedad del término “estética” prefiriendo el de “filosofía del arte”- se constituye en torno a la situación de que sus objetos son *ficcionales*, esto es, no reales en sentido estricto. Por lo cual, de algún modo, se acepta, de hecho, que hay en ello, al menos, un juego complejo en el que la dupla verdad-mentira no aplica del mismo modo en el que suele usarse para describir “lo que sucede” en el mundo real, esto es, en su interpretación clásica de adecuación-inadecuación entre ser y pensar. Una interesante definición al respecto la da Pablo Picasso cuando reconoce en una entrevista que “el arte es la mentira que nos acerca a la verdad.”⁶

Se impone, entonces, la pregunta acerca del alcance de la cualidad de verdadera cuando hablamos de la obra artística, es decir de lo ficcional.

En su *Estética de la fotografía*, el estudioso de la imagen François Soulages plantea que hay dos modos de entender el sentido del término ficción: una es la que lo opone o asocia con lo falso o engañoso y la otra con lo inventado o imaginado. Tradicionalmente ha habido una inclinación a asumir el primero de los sentidos subsumiendo en él al segundo; es decir, los productos

⁶ Declaraciones hechas a Marius de Zayas en 1923, aparecidas en mayo de ese mismo año en la revista *The Arts* de Nueva York.

imaginarios también son falsos. Como en la concepción platónica, lo ficcional se relega al plano de lo falaz: son las imágenes o sombras de la caverna que nos mantienen engañados respecto de la realidad del mundo.

Ya la fenomenología proponía que la oposición realidad-ficción no debe confundirse con la oposición realidad-irrealidad, pues, estrictamente hablando, lo ficcional no es irreal: como mostraba Marcel Proust en su majestuosa obra *En busca del tiempo perdido*, los sueños, los reflejos, las ilusiones, son reales para quien los vivencia.⁷

Con cierta resonancia de la concepción aristotélica de la *Poética*, Soulages destaca que la identificación entre ficción y mentira o falsedad, no advierte que lo ficcional puede ser una fuente de verdad en tanto vehículo hacia lo universal. Cuando Aristóteles sentencia que la poesía es más filosófica que la historia (entendida como crónica histórica), lo que para el gran filósofo de la antigüedad significa más verdadera, lo que quiere decir es que la poesía (y por extensión podríamos aventurarnos a considerar que todo el arte) apunta a generar tipos universales (aunque se encarnen en personajes con nombres propios) y a acontecimientos que podrían suceder (o sea, que son imaginados); mientras, por su parte, la historia relata hechos que han sucedido y que son, por tanto, singulares. De esta manera, la ficción, esto es, lo imaginario, no describe el mundo real existente sino que fomenta su construcción en clave de probabilidad o verosimilitud. En otro contexto y en otra época pero con resonancias semejantes, Paul Klee diría que la pintura no describe lo visible sino que *hace visible*.

⁷ El estudioso de la obra proustiana Louis Bolle sostenía que la mejor definición de fenomenología había sido expuesta en tono ficcional por la *Recherche* cuando expresaba que la experiencia –y muy particularmente la experiencia artística– se constituía en nuestra relación con los efectos de los fenómenos (aunque estos sean imaginarios) y no con las causas. (Cf. Bolle, L., 1967).

Pero, entonces, ¿de qué tipo de verdad se trata?

Volviendo al análisis de Bowie sobre la relación entre pintura y fotografía, que apenas dejamos señalado en el apartado anterior, advertimos que le otorga a la fotografía un lugar más propio de lo técnico y desde allí, un corrimiento del plano subjetivo en el que se encuentra la pintura. Dicho de otro modo, una foto es el producto de un aparato tecnológico que cualquiera puede aprender a utilizar y, como tal, pareciera no depender de manera tan estricta del sujeto productor como sí ocurre con una obra pictórica:

La fotografía cumple la función de detener, de una forma más obvia y más eficaz que la pintura, la marea de la transitoriedad que sigue al declinar de la era teológica. La tecnología elimina al sujeto individual que produce la imagen, al ser capaz por sí mismo de producir imágenes instantáneas del tiempo [...] Es posible reemplazar algún aspecto de una habilidad estética particular por un medio tecnológico general (Bowie, 1999: 269).

Sería esa la razón de los cambios producidos en la práctica pictórica a partir de la aparición y difusión de la fotografía: “Esta sería una manera de comprender el posterior surgimiento del arte no representativo, arte que no necesita apuntar a una verdad situada en el mundo, más allá de sus propias formas.” (Ídem)

Bowie se suma así a las interpretaciones que han visto en la aparición de la fotografía una chance para el despliegue de la pintura hacia caminos no representacionales, es decir, hacia la abstracción. Camino que directamente nos aleja de la consideración de la verdad en términos de *adecuatio*.

Sin embargo, nos parece que la fotografía ha andado bastante camino como para dejarla relegada al ámbito de lo técnico y no asumir que también forma parte del mundo del arte. Por lo cual, tanto la imagen visual pictórica

como la fotográfica, pueden considerarse en un mismo sentido. De hecho, la fotografía también ha experimentado la producción abstracta,⁸ en la que se visualizan, no representaciones de cosas o hechos, sino imágenes de texturas, de formas, de distorsiones.⁹

François Soulages estima, al considerar que toda toma fotográfica es una ficción y parafraseando los dichos de Paul Klee sobre la pintura, que “la ficción puede ser fuente de verdad”, en la medida en que “hace visible” (Cf. Soulages, 2005: 119). Los mundos imaginarios que nos abren las producciones visuales del arte (sean figurativas o no) son potencialmente críticos del mundo dado; de tal modo, visibilizan lo que hemos naturalizado de modo que ya no vemos, ni siquiera cuando eso naturalizado nos oprime. Son, entonces, productos creativos que nos dicen del mundo incluso aquello que las verdades establecidas sobre él por otros medios nos ocultan:

La fotografía permite no captar la realidad sino acceder a la contra-realidad que, por contragolpe, critica la realidad del mundo: tal vez la ficción es el mejor medio para comprender la realidad [...] La fotografía debe ser no solamente puesta en escena y actuación, debe ser invención; en esto el fotógrafo es creador (SOULAGES, 2005: 84).

A modo de cierre

Si nos dejamos llevar por las definiciones o descripciones que corren sobre la posverdad, como hemos planteado al principio, tendríamos que

⁸ Cabe aquí la aclaración de que la denominación de “abstracto” para el arte no figurativo es discutible en tanto puede estimarse que, en un sentido estricto, todo arte es “abstracto”; el cuadro de René Magritte, *La traición de las imágenes*, aquél que a la imagen de una pipa le opone la leyenda “esto no es una pipa” nos introduce de lleno, a través de medios ficcionales, en esta cuestión.

⁹ Pueden verse algunos ejemplos, entre otras, en la siguiente página web: <http://clubdefotografia.net/fotografia-abstracta-definicion-y-ejemplos/>

admitir que se trata de la producción de una adhesión generalizada motivada más por afinidades emocionales o sentimentales, incluso ideológicas, que por certezas o certidumbres, por flexibles que éstas pudieran ser. La posverdad revela un convencimiento, un sentimiento puramente subjetivo, que se origina en emociones, es decir, en lo que convencionalmente hemos desligado de lo racional. Pero que se generaliza, muy especialmente, a través de los medios masivos de comunicación y se constituye en una suerte de “verdad pública”. Una especie de “mentira verdadera”, para utilizar la expresión del film de James Cameron de 1994.¹⁰

Pero si esto fuera así, más valdría hablar de una “pre-verdad”, ya que tales características nos retrotraen a un tiempo previo al advenimiento de la propia verdad. No se ve con claridad que se diferencie demasiado de los antiguos mitos, al menos en lo que refiere a sus efectos (admitiendo que sus causas y las vías de su difusión son tecnológicamente mucho más complejas y diversificadas). Así, las “verdades” mediáticas, aun cuando podrían ser desmentidas en silencio y en las sombras por los propios hechos, instalan un “sentido común” que tiene más de mítico, en tanto depende de la creencia y de cierta adhesión incondicional, que de reflexivo.

En el ámbito de la estética y tal vez más aun en el de la filosofía del arte, como hemos tratado de mostrar, esta tensión entre la verdad y la no verdad, es prácticamente constitutiva.

¹⁰ *True Lies*, película de EEUU que se estrenó en 1994 y que dirigió James Cameron. Fue interpretada en sus papeles protagónicos por Arnold Schwarzenegger, Jamie Lee Curtis y Tom Arnold. Lo que allí se pone en juego son, por un lado, las mentiras que la doble vida de un espía le obliga a hacer pasar por verdades; y, por otro, aquellas que, por circunstancias de la complejidad de la trama, el protagonista se ve llevado a generar y que se tornan ciertas cuando algunos hilos que mantienen la mentira se convierten en verdaderos. Algunos de los personajes viven en una suerte de escenario donde la mentira y la verdad no son tales, y por tanto se confunden entre sí.

Reconozcamos que hay interpretaciones filosóficas contemporáneas que atribuyen a la obra de arte la cualidad de ser portadora de verdad: sin olvidar a Nietzsche, el caso emblemático puede ser el de Heidegger. Aunque, como ha quedado dicho, Heidegger prefiera la palabra, en particular la poética, para establecer la “casa del ser”, ya es célebre su análisis de la pintura de los zapatos de Van Gogh como ámbito en el que se muestra la esencia (Cf. 1996). También Maurice Merleau-Ponty le atribuye al arte –como al lenguaje o a la propia ciencia- la posibilidad de *expresar* al mundo. Sin embargo, esto se da en el horizonte de lo hermenéutico; es decir las obras artísticas son la ocasión, podríamos convenir que simbólica, para *construir*, es decir imaginar, descripciones con las que nos explicamos el mundo en el que vivimos. Son, como quería Picasso, una suerte de vehículo, para acceder a “verdades” que, lejos de la estabilidad con que la cultura occidental ha supuesto tradicionalmente la verdad, resultan, en principio, interpretables; es decir, móviles, inestables y complementarias entre sí, incluso si se contradicen.

En ese sentido, podríamos convenir, asimismo, que lo que sí hay son *verdades artísticas*. Es decir, verdades imaginarias, verdades ficcionales, mundos creados o inventados que no por ello, carecen de coherencia interna y, como diría Aristóteles, de *verosimilitud*. Es lo que nos permite *vivenciar* las peripecias de los personajes, incluso de las obras fantásticas o de ciencia ficción, como si estuviéramos viviéndolas realmente. Lo destacable es que, a diferencia de los sueños, *sabemos* que no las estamos viviendo y, sin embargo, hacemos *como si* las creyéramos ciertas. Las vivimos como verdades, a sabiendas de que no lo son; por lo cual de ninguna manera podrían asociarse a la *posverdad*.

De este modo, podríamos sustentar la idea de que tales verdades no se desentienden completamente de la racionalidad. Por el contrario, se sustentan

en una legalidad, solo que fundamentada en supuestos divergentes de los supuestos dualistas: no se trata de una racionalidad erigida en oposición a lo sensible o perceptual, sino todo lo contrario.

Cuando Merleau-Ponty sostiene, en *L'Oeil et le spirit*, que hay en la pintura un *logos* de formas, líneas y colores, (1986: 54)¹¹ o Gilles Deleuze determina que lo propio de una pintura como la de Francis Bacon es su "diagrama" (2002, p.101-112),¹² desde perspectivas diferentes están reconociendo, precisamente, un orden propiamente pictórico, una suerte de legalidad interna que podríamos interpretar como una "verdad artística" y que no reniega de lo racional, en los términos en que se interpreta lo racional en estos contextos.

Por lo cual, dicha legalidad nada tiene que ver con la lógica con la que analizamos los discursos, cualesquiera sean. Conlleva en su propia definición el no ser verdad en el sentido estricto en que la ha definido la tradición occidental, para utilizar la referencia de Gadamer que hemos expuesto. Incluso, hasta es admisible que el terreno artístico es impermeable al principio de no contradicción. De modo que el concepto de posverdad, en estos términos, resulta para la filosofía del arte, inocuo: no puede haber posverdad, donde no hay, categóricamente, "verdad".

En las palabras de Merleau-Ponty con las que propongo concluir este trabajo aparecen los cruces entre la verdad, la ficción, lo real, el sentido, con los que todo artista tiene que enfrentarse cuando hace su obra. Y en los que se

¹¹ "[...] hay un sistema de equivalencias, un Logos de las líneas, las luces, los colores, los relieves, las masas, una presentación sin concepto del Ser universal."

¹² "Así, pues, el diagrama es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos. Y la operación del diagrama, su función, dice Bacon, es 'sugerir'. O, más rigurosamente, introducir 'posibilidades de hecho' [...]" (G. Deleuze, 2002: 103).

adivina que la cuestión no se dirime en términos de adhesión puramente emocional como parecen querer establecer quienes hablan de posverdad:

El sentido de lo que va a decir el artista *no está* en ninguna parte, ni en las cosas, que todavía no tienen sentido, ni en sí mismo, en su vida informulada. El artista, desde la razón ya constituida, (...) intenta comunicar con una razón que abrazaría sus propios orígenes. (2000: 47; el destacado es del autor)

Referencias

BOIS, Louis, «Qu'est-ce que le concept de « Post Vérité » ? » en **Institut Montalembert, Etique et Politique**, on-line : <http://www.institut-montalembert.fr/edito/quest-concept-de-post-verite-1458/> (última consulta, marzo de 2017)

BOLLE, Louis, **Marcel Proust ou le complexe d'Argus**, Paris, Grasset, 1967.

BOWIE, Andrew, **Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual**, Madrid, Visor, 1999

DELEUZE, Gilles, **Francis Bacon. La lógica de la sensación**, Madrid, Arena, 2002.

GADAMER, Hans-George, **La actualidad de lo bello**, Buenos Aires, Paidós, 1998

GENETTE, Gérard, **La obra del arte II, La relación estética**, Barcelona, Lumen, 2000

HEIDEGGER, Martin, "El origen de la obra de arte", en **Caminos del Bosque**, Madrid, Alianza, 1996

KANT, Emmanuel, **Fundamentación de la metafísica de las costumbres**, trad. Manuel García Morente, San Juan (Puerto Rico), Pedro Barbosa, 2007,

MERLEAU-PONTY, Maurice, **"La duda de Cézanne" en Sentido y sin sentido**, Barcelona, Península, 2000



ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 1, Janeiro-Março. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p251>

MERLEAU-PONTY, Maurice, **El ojo y el espíritu**, trad. J. Romero Brest, Barcelona, Paidós, 1986

PINGEOT, Mazarine, «Pour mieux saisir la post-vérité, relire Hannah Arendt», online : <http://theconversation.com/pour-mieux-saisir-la-post-verite-relire-hannah-arendt-71518>, (última consulta : enero de 2017)

SOULAGES, François, **Estética de la fotografía**, Buenos Aires, La Marca, 2005