

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «TRAS LA POSVERDAD»

¿Qué prueba una imagen?

Raúl León-Mendoza

Universitat Politècnica de València

Fecha de presentación: marzo de 2019

Fecha de aceptación: mayo de 2019

Fecha de publicación: julio de 2019

Cita recomendada

León-Mendoza, Raúl. 2019. «¿Qué prueba una imagen?». En «Tras la posverdad», coordinado por Jorge Luis Marzo Pérez. *Artnodes*. N.º 24: 53-63. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i24.3297>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

Este artículo es un ensayo crítico sobre la imagen-dato, que pretende desvelar las características que la elevan, de entre todos los modos de representación, a su actual estatus de prueba. A partir de dos estudios de caso, donde son usadas imágenes de videovigilancia, reflexionamos sobre la *inflación* que sufre la **imagen-dato** en su circulación, desde su papel original como dispositivo propio del ámbito de la seguridad hasta su actual papel como *recurso* al servicio del entretenimiento de masas. Para explicar las mutaciones que sufre esta categoría de representación (imagen-dato), y su conversión en una prueba en los ámbitos jurídicos y sociales, nos hemos apoyado en la genealogía de la imagen disciplinaria trazada por Tagg, en el concepto de estética forense de Weizman y de imagen-spam de Steyerl.

Hemos hallado en el análisis de los casos estudiados determinadas características propias de la imagen-vigilancia que contribuyen a segregarlas cualitativamente del resto de imágenes contemporáneas. Su aspecto difuso, su relación contingente con el suceso que captan, la aparente ausencia de subjetividad que presentan, la constituyen como una categoría de imagen que mantiene la relación más sólida posible con su referente, siendo prácticamente la misma cosa. La imagen-dato, con su *plusvalía* semiótica, provoca una confusión absoluta entre representación y realidad. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, las imágenes no prueban

nada. Son simplemente un dispositivo de *predicción del pasado*, que sirve fundamentalmente como superficie especular de proyección del deseo de ver lo que se quiere ver.

Como especialistas en la producción de imágenes, tenemos la obligación de poner en crisis estas lógicas de la representación e intentar al menos desvelar los dispositivos de producción de verdad en el régimen escópico de la posverdad.

Palabras clave

imagen, vigilancia, espectáculo, medios de comunicación, verdad

What does an image prove?

Abstract

*This paper is a critical essay about image data that will attempt to uncover the characteristics that will allow images to be considered, among all ways or representation, as evidence. From two case studies where videosurveillance images are used, we have reflected on **image data** inflation, from its original role as a safety tool to its current role as a means of mass media entertainment. To explain the mutation of image data into evidence in a legal domain, we have used concepts of forensic aesthetics by Weizman, image spam by Steyerl and the genealogy of disciplinary images drawn from Tagg.*

By analyzing these case studies, we have found distinct features that we typically encounter in surveillance images that make them stand out from other contemporary images. Their vague appearance, their conceivable relation with the event, and the feigned absence of subjectivity ensure these types of images and their referent have a very solid connection, even to the point that they are considered the same thing. Image data, with its semiotic surplus value, causes complete confusion between representation and reality. Nevertheless, from our point of view, these images do not prove anything. They are merely a device to predict the past, and they serve essentially as a speculative area to project the wish to see what one wants to see.

As experts in image production we have the duty to challenge this dynamic of representation and attempt at least to reveal the mechanisms of producing reality in the scopic regime of post-truth.

Keywords

image, surveillance, show, mass media, truth

Introducción

A diario vemos que imágenes que provienen de cámaras de video-vigilancia se escapan del ámbito que la ley les tiene reservadas (judicial, policial), para filtrarse a los medios de comunicación de masas y aparecer en telediarios y magazines matinales, como una especie de certificado de un suceso.

Nos interesamos por la *circulación* de la imagen-vigilancia como subgénero de la **imagen-dato**,¹ que nos puede arrojar luz sobre su proceso de inflación semiótica. Esta tipología de imágenes (con orígenes de *dispositivo* de poder disciplinario) mantiene en la actualidad un doble estatus: por un lado, como **prueba** en contextos policiales y judiciales; y por otro lado, como **entretenimiento** narrativo-audiovisual.

1. Desde el momento en que la legislación española consideró como un dato de carácter personal «Cualquier información numérica, alfabética, gráfica, fotográfica, acústica o de cualquier otro tipo concerniente a personas físicas identificadas o identificables» (RD 1720/2007), se abrió una nueva categoría para las imágenes: la imagen-dato. Lo que se inauguraba entonces era la consideración como dato de aquellas imágenes obtenidas sobre todo mediante medios de captación automatizada, es decir mediante cámaras de videovigilancia.

Pero ¿se ajusta a derecho este uso de esas imágenes? ¿Qué produce la *inflación* en el valor documental de verdad de este tipo de imágenes? ¿Por qué estas imágenes pueden llevarte a la cárcel y al programa de Ana Rosa Quintana al mismo tiempo? ¿Qué pistas nos da esta doble circulación sobre la ontología de la imagen?

1. Estudio de casos

1.1. Atentados de Barcelona

El pasado 22 de agosto de 2017 una fotografía extraída de un vídeo de una cámara de seguridad del mercado de La Boquería abrió la portada del diario *El País* en su edición impresa. Representada en la imagen, una mancha con forma de persona parece ser Younes Abouyaaqoub. Según apunta el pie de foto, es la imagen «difundida por los Mossos que ayudó a su captura» (García, Cordero y Carranco 2017).

En los días posteriores a los atentados de Barcelona, bares, sucursales bancarias, cámaras de tráfico y móviles de particulares fueron articulando un relato basado en las imágenes de sus cámaras. Estas imágenes fueron llenando una retícula horaria que marca las posiciones y acciones que estaban realizando sus *protagonistas*. La narración de los hechos se completa con imágenes que generan un *espacio imagénico* (Weizman 2017):

«Poco a poco comienzan a hacerse públicas imágenes de los terroristas y de los vehículos utilizados en el doble atentado en Cataluña. La agencia Colpisa publica dos imágenes captadas [...] por las cámaras de seguridad del peaje de Cambrils» (*La Voz de Galicia* 2017).

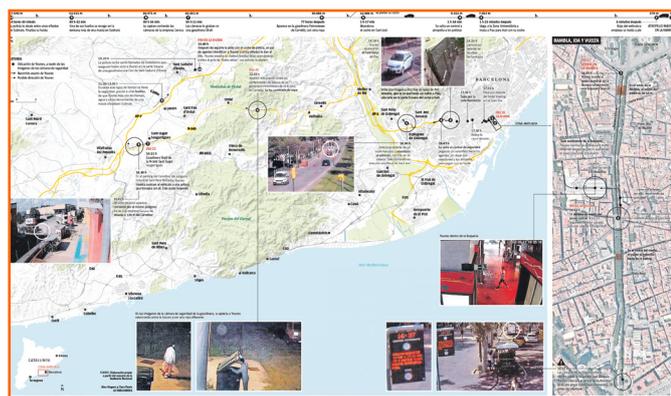


Figura 1. Mapa producido a partir de imágenes de cámaras de videovigilancia. Fuente: «Tras Los Pasos de Younes», s. f.

Las imágenes de Younes que se obtuvieron a través de cámaras de videovigilancia se convirtieron en su **certificado anticipado de defunción**. El 21 de agosto a las 17:25, Younes *cayó* abatido a tiros en un viñedo, portando *supuestamente* un cinturón explosivo falso cuya imagen nunca vimos. Esta forma de morir se repite en el caso de los demás partici-

pantes en los atentados de Barcelona, todos ellos también con cinturón falso de explosivos. En el caso de los atentados de agosto de 2017, las imágenes de la presencia de los terroristas en diversas partes del territorio fueron las imágenes de un rápido degradado hacia su desaparición.

«Pensar que las cámaras son herramientas de representación supone en verdad un malentendido: son, en el presente, herramientas de desaparición» (Steyerl 2014).



Figura 2. Mensaje de Twitter de *Mediterráneo Digital*, 2017.



Figura 3. Fuente: Sánchez Agulló 2017.

1.2. El caso Asunta

Paradigmático es el caso de Asunta Basterra, una niña de 11 años asesinada en 2013, cuyo *proceso* pudieron seguir minuto a minuto *los espectadores* con una cobertura mediática a la altura de un gran evento. Las imágenes obtenidas de cámaras de videovigilancia, que formaron parte de la instrucción judicial y luego del juicio penal, fueron pasando de las dependencias policiales y judiciales a las pantallas de televisión. En el documental «Lo que la verdad esconde: el caso Asunta» se explica el operativo para obtener las imágenes de cámaras de videovigilancia que se incorporan como pruebas a la instrucción:

«[...] se inspecciona toda la ciudad de Santiago para ver dónde hay cámaras, para recoger al día siguiente («Lo que la verdad esconde: el caso Asunta», 2017, 28'50").

«Con círculos concéntricos, vamos desde el principio, hasta abarcar una zona bastante amplia. [...] Se solicita a los establecimientos que nos

aporten esas grabaciones, [...] fueron unas 30 o 32 grabaciones que de una manera o de otra se consiguieron recopilar de distintos establecimientos. («Lo que la verdad esconde: El caso Asunta», 2017, 34'10")

Las imágenes que se obtuvieron por este medio situaban a los sospechosos y a la víctima en determinados lugares y horas que ponían en tela de juicio sus respectivas coartadas. Todas estas fuentes compusieron un relato probatorio con valor de verdad jurídica. La imagen más importante para el *esclarecimiento* del caso y que entró en contradicción con la declaración inicial y *rompió* la credibilidad de la coartada de Rosario Porto (madre de la víctima) fue obtenida de las cámaras de videovigilancia de la gasolinera La Garulesa.



Figura 4. Cámara de videovigilancia de la estación de servicio La Garulesa, con la que se grabaron las imágenes que se convirtieron en prueba durante el juicio. Fuente: León Siminiani 2017.

El comisario de la policía judicial de Santiago encargado del caso comenta de esta forma el hallazgo de la imagen que hizo girar la investigación y condujo a la detención de Rosario Porto:

«[...] nuestro compañero Veiras había observado el vehículo Mercedes color verde, propiedad de Rosario, y lo que le sorprendía es que Rosario iba acompañada de otra persona que, desde su punto de vista, tenía la impresión de que se trataba de Asunta [...] Eso hace que inmediatamente acudamos todos a ver esas imágenes y al final todo el grupo llega a la misma conclusión, que la persona que va junto a Rosario Porto es Asunta («Lo que la verdad esconde: El caso Asunta», 2017, 46'30").

El resultado de la *ampliación de la imagen*² obtenida por la cámara de seguridad de la gasolinera se consideró un documento probatorio de la presencia de la víctima en un momento y lugar determinados. El

propio agente Veiras afirma que se *prepara* la documentación para el juez instructor de forma que sirva para «demostrarle» que la mancha blanca que aparece en la imagen no es un reflejo del vehículo, sino una persona «de estatura cortita» (León Siminiani 2017).



Figura 5. Ampliación de la imagen de la gasolinera La Garulesa mostrada por el agente Veiras en el contexto del documental. Fuente: León Siminiani 2017.

2. Marco teórico

2.1 Estética forense de la imagen-dato

La súper-imagen libre de subjetividad

Como explican Keenan y Weizman sobre el proceso de identificación de Josef Mengele a través de una calavera hallada 1985 en un cementerio brasileño, «fue la aparición de una imagen no vista anteriormente la que produjo el potencial para la convicción» (Keenan y Weizman, Eyal 2015). Como dice el agente Veiras en el citado documental: «Aproximando esa imagen lo máximo posible, pues se llega a la conclusión de que la persona que va al lado todo indica que es Asunta» (León Siminiani 2017).

«La ciencia forense implica, entonces, una relación entre tres componentes: un objeto, un mediador y un foro» (Keenan y Weizman, Eyal 2015). La figura del mediador (forense) que precisa un cuerpo sin vida para *comunicar* los sucesos determinantes que lo condujeron a su muerte no es necesaria si contamos con la imagen. Al igual que le ocurre al forense con los huesos (o los cuerpos), la imagen nos *habla* directamente a nosotros sin necesidad de un intérprete que «escuche».³ Sin duda, nosotros somos el forense, acostumbrados como estamos a que la *imagen nos hable* directamente de nuestra biografía.⁴ En

2. Volveremos al final del artículo sobre este *procedimiento* de ampliación de imagen (en la ficción y en la práctica real) con la finalidad de identificar personas o cosas.

3. Parfraseando las declaraciones del Dr. Clyde Snow, uno de los científicos responsables del caso Mengele (Keenan y Weizman, Eyal 2015).

4. Del contacto entre los *cuerpos* y los dispositivos técnicos de representación de los mismos resulta un material documental que articula el campo de lo posible, deseable, desviado, patológico, etc. Estas tecnologías funcionan generando una verdad documental que, en movimiento circular, incluye, re-constituye, transforma y sustituye a la realidad. De esta forma funcionan las imágenes del cuerpo en nuestra biografía particular y social. Sobre estas representaciones trabajan especulativamente Jara Rocha, Femke Snelting en *Possible Bodies* (s. f.)

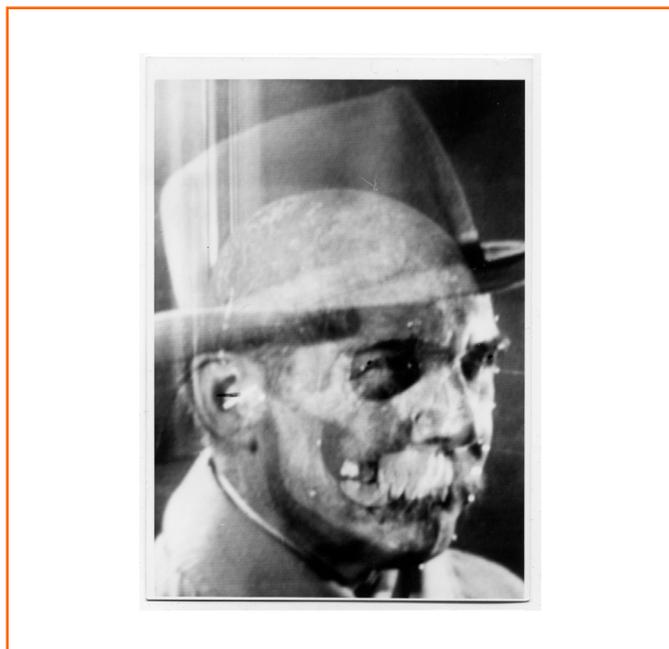


Figura 6. Imagen de la calavera encontrada superpuesta a documentación fotográfica de Josef Mengele. Fuente: «Mengele's Skull» s. f.



Figura 7. Ampliación del plano extraído de la cámara de videovigilancia de la estación de servicio en la que se superpone una silueta a la imagen obtenida. Fuente: León Siminiani 2017.

contraposición con los testigos,⁵ las imágenes «aunque nos hablen suavemente, nunca mienten y nunca olvidan» (Joyce y Stover 1993).

Puesto que la imagen nos *comunica* el pasado de sus *representados*, en esta operación estamos realizando un acto de *personificación del objeto-imagen* que, más allá de convertir a la representación en un sujeto normal, le añade las cualidades de objetividad que no concede al testigo («Los seres humanos, después de todo, olvidan y mienten» (Keenan y Weizman, Eyal 2015)), y eleva el *objeto-representación* a la categoría de «súper-sujeto» (Keenan y Weizman, Eyal 2015).

Lo que se manifiesta en este proceso de puesta en valor de la interpretación de la representación es el surgimiento, a través de una figura retórica, de un *aparato discursivo* legitimador de la relación sólida entre objeto/suceso y representación. El pasado es algo sobre lo que solamente el testigo-objeto puede dar cuenta, puede ser prueba, puede arrojarlos conocimiento. El objeto «se ha convertido en una matriz epistemológica común en la que los discursos de las ciencias humanas, la ley e incluso el entretenimiento popular se atraen cada vez más» (Keenan y Weizman, Eyal 2015).

Tras el mínimo análisis⁶ nos aparece la inconsistencia de esta operación. Las ciencias forenses, si operan así, se parecen demasiado a la adivinación. Suponer que la imagen identifica o representa quizá

sea suponer demasiado. ¿Cómo es posible confundir una mancha de píxeles con una persona? ¿Cómo la imagen se puede convertir en una prueba que produzca una verdad jurídica? ¿De dónde viene y cómo se refuerza este *certificado* de documento (copia por contacto) de la realidad que tienen la imagen-dato?

La respuesta la encontramos en la genealogía de la imagen a la que Tagg (Tagg 2005a) se refiere para establecer el crucial papel de la economía de la fotografía en el asentamiento y desarrollo de instituciones de la sociedad disciplinaria. En el interior de los manicomios, orfanatos, hospicios e incipientes instituciones policiales «la imagen habla por sí misma con la más notoria precisión» (Gilman, Diamond, y Conolly 2015). Surge y se desarrolla en este contexto una imagen-dato con suficiente «calidad judicial» y con unas características técnicas y procedimentales fuertemente definidas: objetividad, precisión, absoluta nitidez, adecuadas condiciones de exposición, neutralidad, frontalidad, sin efectos dramáticos.⁷

«La idea misma sobre qué es lo que constituye una prueba tiene una historia [...] que implica técnicas y procedimientos definidos, institu-

5. Es interesante referir de nuevo el documental *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, en el que una testigo ocular (Clara Baltar) afirma que vio a Asunta a la misma hora que la policía la sitúa dentro del coche de su madre.

6. En el caso de la *Calavera de Mengele*, el paso del tiempo es un factor determinante que contribuye a *desvelar* la inconsistencia del dispositivo de imágenes que se construyó para generar un conjunto documental con valor probatorio.

7. Se hace acopio de características estéticas que constituyen la imagen-dato (Tagg 2005b).

ciones concretas y relaciones sociales específicas —es decir, relaciones de poder— (Tagg 2005b).

Son estas instituciones de *conocimiento* de las sociedades disciplinarias las que *produjeron* la imagen-dato como un dispositivo de control, de examen y de verdad en el que la imagen se constituye como un soporte donde se fijan las operaciones de observación cada vez más extendidas y minuciosas. Es esta idea de la representación que no *miente*, segregada de otras representaciones, la que ha llegado hasta el presente.

Para Tagg, el desarrollo de la fotografía se conforma como un dispositivo *transparente* del pensamiento realista que consigue generar una identidad indistinguible entre significante y significado en la que «[...] el proceso de producción de un significado a través de la acción de una cadena de significantes no se ve». En la fotografía documental se establece una relación con la realidad donde la verdad es una *emanación* mágica, una epifanía que aparece autónoma de los contextos específicos e instituciones que le asignan este valor de verdad.

2.2. Giro estético de la imagen-dato

La contingencia en el testigo y en el documento

Pero, ¿se han mantenido intactas las características de la imagen-dato y las instituciones necesarias para perpetuar un tipo de representación válida como prueba en una época de profundo descrédito de la representación (política, visual, etc.)? En este sentido, la posmodernidad ha *disuelto* el concepto de historia. Por lo tanto, la objetividad es una empresa imposible y *artificial* y esto tiene sus consecuencias en el ámbito de la representación aceptable como verdad. Las características que antes se asociaban a la objetividad de la representación en las sociedades disciplinarias se asocian ahora con la producción interesada de representaciones.

La *imagen-spam* que «retrata personas potencialmente *sin defectos*» (Steyerl 2014) es una imagen *producida* de forma *controlada* por entornos corporativos⁸ que expresa claramente esta crisis de representación. Parece que nuestra amplia *cultura visual básica* ha aprendido a interpretar la *imagen-spam* como una representación que genera un vector de deseo o una tensión de consumo, pero que es incapaz de representar la verdad.

«La imagen que de la humanidad ofrece el *spam*, [...] es un retrato cabal de lo que la humanidad en realidad no es. Es su imagen en negativo» (Steyerl 2014).

Podría parecer así que la humanidad no mantiene más relación con la representación que el ocultamiento mediante unos tipos de representaciones *ideales* que, por su artificio, no guardan ninguna relación con lo que consideramos la Realidad. Pero pensamos que hay dos categorías de representación que desbordan la *imagen-spam*: Las imágenes difusas de las que la propia Steyerl habla en *Incertidumbre documental* (Steyerl 2011) y la imagen-vigilancia.⁹ Estas dos categorías aún mantienen el pulso de representación de la verdad heredado de la imagen disciplinaria, pero constatamos en ellas una inversión de las características estéticas que anteriormente certificaban la relación del documento con la realidad.

Debemos preguntarnos sobre cuáles son ahora «los mecanismos o las normas [...] mediante los cuales se distinguen la verdad y la falsedad» (Tagg 2005a) en el régimen escópico contemporáneo. La nitidez, la adecuada exposición y la frontalidad son ahora consideradas artificios. Ahora son las huellas de la contingencia con la que se ha captado la imagen las que certifican la proximidad entre signo y referente. Estas huellas se inscriben en la imagen-dato contemporánea a través determinadas características estéticas. En el caso del *reportero de guerra*,¹⁰ con el que arranca el texto *Incertidumbre documental* (Steyerl 2011), la urgencia del momento a documentar provoca desviaciones (interrupciones, lapsus, zonas borrosas, etc.) que, si bien en el testigo harían que el testimonio se desestimase, son consideradas en la imagen pruebas de su veracidad, del cuerpo presente en el momento y en el lugar del acontecimiento. Tras el *giro estético* de la imagen-dato, estas máculas de contingencia se han vuelto pruebas de veracidad.¹¹ Con o sin operador de por medio, lo que cuenta es que *el aparato de visión* esté dentro de aquello que quiere captar, sin distancia, en el *centro de la tormenta*, aunque la imagen resultante no *se vea*.

La contingencia se expresa en la IV por la **presencia ininterrumpida** de la grabación, y sus máculas de autenticidad tienen que ver con la reducción de la frecuencia de muestreo por la economía del almacenamiento o de la transmisión. Esta *pobreza visual* es la que nos asegura que el suceso que vemos está captado por casualidad, por coincidencia, **por azar**, en contra de lo que ocurre con la imagen corporativa, que produce las representaciones con mucha más parafernalia técnica y conceptual. Parece como si la IV se *encontrara* por accidente con la representación, mientras que el resto de tipos de imágenes la *fabrican*.

Insertos en el seno de sociedades capitalistas, donde detrás de todo hay un interés económico, la IV nos ofrece *desinteresadamente*

8. Entendido en sentido amplio desde la publicidad hasta la información. Es ampliable a la autorrepresentación en redes sociales. Estamos decididos a fabricar y distribuir nuestras representaciones *controladas*.

9. En adelante IV.

10. A esta estética del reportero de guerra podemos añadir las de las grabaciones apresuradas con teléfonos móviles de algún evento fortuito.

11. También observamos este cambio en ciencias sociales que han avanzado desde la separación metodológica con el caso de estudio en pos del mantenimiento de la objetividad, a las contemporáneas metodologías de investigación-acción donde el investigador es y está en el seno de aquello que pretende estudiar.

su producto: **la verdad**. Las cámaras estaban allí para *proteger* bienes privados (esfera de lo económico civil) y nos acababan mostrando su utilidad penal casi por accidente. La IV no es prueba de parte, simplemente es, simplemente está, independientemente de los deseos de la defensa o de la acusación. Esta *imparcialidad accidental* de la IV **incrementa la plusvalía de su valor documental**.

«La especulación no es solo una operación financiera sino también un proceso que tiene lugar entre un signo y su referente, una repentina mejora milagrosa o un giro que rompe cualquier resto de relación indicial» (Steyerl 2014).

La IV no es lo que deseamos ser, es lo que somos en este instante. La IV certifica el hecho bruto de presencia en un lugar, cuyo residuo documental es la imagen. Mientras que en la *imagen-spam* somos capaces de intuir una representación *interesada y controlada*, la IV es una imagen que nos parece siempre *desinteresada, descontrolada e imparcial* y por lo tanto verdadera.

2.3. Circulación de la imagen-dato

El proceso de especulación sobre la imagen-dato culmina con su inserción en el campo de circulación de la *imagen-spam*. Como hemos visto en los casos de estudio previos, las imágenes procedentes de cámaras de videovigilancia se *filtran* a los medios de comunicación de masas¹² y su impacto depende del valor contradictorio que producen en contraste con el resto de imágenes circulantes.

Este *doble uso* de la imagen-dato como prueba y como espectáculo también *hunde sus raíces* en la genealogía de la imagen disciplinaria. Paradigmáticas son las imágenes de los niños de la *Clínica del Dr. Barnardo*, que Tagg glosa en el capítulo *Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica*. En ellas se pueden ver dos fotografías en forma de díptico de los niños antes y después de su paso por la *clínica*. En la de *antes* se observa al niño en el estado en el que se *encontró* en la calle y la de *después* se le muestra *limpio* y en ocasiones ocupado en oficios productivos. Con este *dispositivo*, el Dr. Barnardo no solo pretendía certificar la validez de su institución, sino que se servía de las imágenes para difundirlas y hacerlas circular con fines publicitarios, con el objetivo de obtener fondos económicos. Las imágenes del Dr. Barnardo inauguraron el doble uso de la imagen-dato: «Al tema de la observación-dominación se sumaba el de la publicidad y el del cuerpo como mercancía» (Tagg 2005b).

En la actualidad, los dispositivos disciplinarios de visión están implantados en la práctica totalidad del territorio. Como afirmó Foucault (Foucault 2004), estos dispositivos salieron del interior de sus instituciones para ocuparlo todo, pero ahora la imagen-dato que



Figura 8. Niños del Dr. Barnardo. Extraídas de seanarthurjoyce 2014.



Figura 9. Composición. Arriba, la figura de cabecera de la web de Cristina Cifuentes. Extraído de (Cifuentes, s. f.). Abajo fotograma del video de Cifuentes en la trastienda de Eroski. Extraído de Cerdán y Ruiz Coll 2018.

12. En muchos puntos de la legislación española, se establece que «Las grabaciones realizadas por los sistemas de videovigilancia no podrán destinarse a un uso distinto del de su finalidad» (Ley 5/2014, de 4 de abril, de Seguridad Privada 2017).

producen *se ve* en ámbitos policiales y judiciales, funciona como una **prueba**, se *disfruta* en telediarios y magazines matinales y constituye una verdad compartida intersubjetivamente al servicio del *entretenimiento*. **Las cámaras de vigilancia son cámaras de televisión**. Los viejos dispositivos de visibilidad disciplinaria se han reconfigurado como un **género audiovisual documental con entidad propia**.



Figura 10. Imagen obtenida de la página web de Telecinco. Fuente: «Las imágenes de Asunta de las cámaras de seguridad el día del crimen, en "AR"» 2014.

La extensión de este tipo de captación de imágenes convierte la totalidad del territorio urbano en una especie de *plató de televisión* y, por lo tanto, nuestra vida en un *potencial espectáculo audiovisual*. Presuponemos la existencia de millones de escenas grabadas de todos los lugares del mundo. *Secuencias latentes* que esperan ser un plano necesario para un relato sobre la verdad. Millones de *reality shows* listos para emitir, que esperan un interés público por ser vistas: **una audiencia**.

«[...] las imágenes fotográficas o en movimiento son peligrosos dispositivos de captura [...]. **Te pueden encarcelar o avergonzarte para siempre**» (Steyerl 2014).

Situadas dentro del flujo constante de imágenes y frente a las mismas, las imágenes-dato son una pieza fundamental de las narrativas de la era de la posverdad. Un *clavo ardiendo* de la deteriorada relación entre *la cosa* y su representación. La IV es la última categoría de imagen a la que *agarrarse* para mantener la institución de la verdad a través de la representación. En nuestro actual estado de guerra icónica, la imagen-dato es el lugar del consenso sobre el valor de la representación. Tiene el valor del testigo, sin sus inconvenientes e inconsistencias y sobre todo sin biografía y, por lo tanto, sin intereses, sin ideología. Es prácticamente la mirada de Dios sin religión.

Insertas en la *imagen-spam*, las IV son más activas que ninguna otra, menos espejismo y más reflejo que ninguna, mucho menos lo que se desea y mucho más lo que se es o se rechaza. Insertas en el flujo de las imágenes visibles, las IV son un **poder absoluto, de réplica imposible**.

Conclusiones

Hemos visto que una serie de fuerzas *empujan* a una modalidad concreta de representación en el interior de la matriz epistemológica hacia su posición central como conocimiento, como representación de la verdad. Puesto que organizar el mundo de las representaciones entorno al eje verdad-ficción depende de determinados recursos estéticos y de determinadas instituciones capaces de constituir esta relación, podemos afirmar que estamos ante una producción intersubjetiva. Lo que establece el vínculo transparente entre verdad y representación es «un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen [...]» (Tagg 2005b).

«La naturaleza indicial de la fotografía —el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo— es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado» (Tagg 2005a).

Cualquier imagen puede *empujarse* hacia un lugar u otro del eje del conocimiento y, por lo tanto, afirmar que una imagen es real (es más real o no es ficción) es en esencia negar la totalidad del sistema de producción de verdad instituido en base a las imágenes.

«Lo Real es un complejo de discursos dominantes y dominados que determinados textos excluyen, separan o no significan. Si el texto o la imagen va a representar una realidad que es diferente y tal vez determinante de la propia imagen, entonces esta representación sólo será posible mediante un acto de negación, mediante una demostración de la incoherencia del sistema de imágenes dominantes» (Tagg 2005a).

De esta forma la imagen no es otra cosa que su contexto y, por tanto, incapaz por sí misma de ser nada más que una documentación sobre las relaciones de poder que se inscriben en ella cuando en esta superficie en blanco se *revela* un significado. «El problema es histórico, no existencial» (Tagg 2005b) y, por lo tanto, el problema de la imagen es político, no ontológico, puesto que **la representación no existe** aislada de las relaciones de poder que la producen y de las que la propia imagen se encarga en reproducir.

Las operaciones, tanto conceptuales como técnicas, que realizamos sobre determinadas imágenes, son burdas operaciones *extractivas de la verdad* del campo siempre abierto de la realidad. Son constantes las menciones (en la realidad y la ficción) a los procedimientos de ampliación sobre la imagen digital, en el intento de ver nitidamente algo representado que aparece *demasiado pequeño*. Sin embargo, cuando ampliamos una imagen dada (con x resolución de partida), el espacio que ampliamos se *rellena* de píxeles calculados matemáticamente, que responden a las características medias de sus

vecinos. Es decir, **entre dos píxeles no hay nada**. Aquello que surge en la separación de dos unidades mínimas de la imagen digital es siempre una entelequia más o menos sofisticada algorítmicamente.

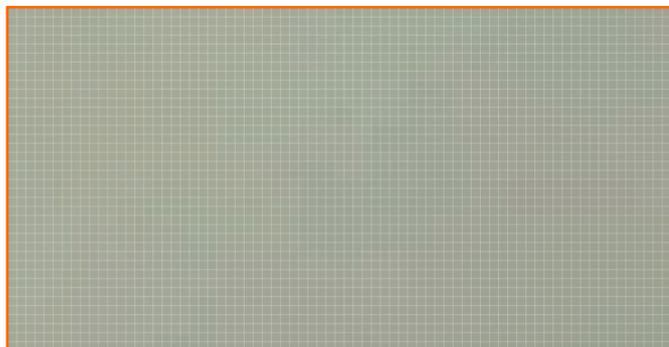


Figura 11. Ampliación de una imagen hasta hacer visible su matriz de píxeles.

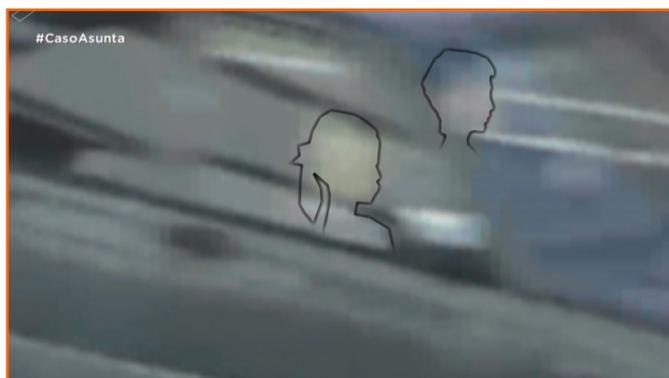


Figura 12. Fotograma extraído de la cámara de la estación de servicio La Garulesa, al cual se superponen unas siluetas a la imagen obtenida, coincidiendo con el testimonio en el que el agente afirma ver a Asunta dentro del coche. Fuente León Siminiani 2017.

Por lo tanto, lo que expresa el agente encargado de *analizar* las imágenes del caso Asunta es el **deseo de ver** y su **predisposición a encontrar** mediante la *ampliación* de la imagen *el fantasma* de Asunta. Tampoco los *analistas* aliados pudieron *ver Auschwitz* en las fotos aéreas. En tanto que superficie proyectiva del deseo de encontrar, ¿quién sabe qué o quién podremos encontrar en el futuro en las mismas representaciones?

«La primera imagen que los Aliados realizaron del campo de concentración de Auschwitz es del 4 de abril de 1944. [...] Nunca se las mencionó en ningún acta. Los analistas no tenían la tarea de buscar los campos y, por eso, no los encontraron» (Farocki 2014).

Debemos intentar contrarrestar el **poder absoluto de la imagen-dato** en nuestro relato social y penal, ponerlo en crisis, aunque sea por un momento. ¿Qué tipo patología se diagnosticaría a alguien que dijera en sentido literal: «los huesos nos hablan»?

Creemos que los huesos no nos hablan y que las imágenes no nos representan, o al menos que ambas verdades instituidas no se pueden confundir al cien por cien con la realidad. Quizá simplemente podamos, como proponen Keenan and Weizman, considerar nuestra **mirada forense** como «una práctica proyectiva involucrada en la invención y la construcción de nuevos foros por venir» (Keenan y Weizman, Eyal 2015).

Al igual que los clientes de Edouard Buguet (fotógrafo de espíritus), asistimos desde nuestras pantallas a un elaborado ritual,¹³ cuya parafernalia ya no nos resulta aparatosa, tras el cual confundimos la representación con la realidad, empujados solo por la fuerza de nuestro **deseo de ver**. Después de que Buguet confesara ante la prefectura de policía la *naturaleza* de sus imágenes, sus clientes



Figura 13. Fotografía de espíritus de Buguet (aproximadamente 1870). Fuente: Santoro 2016.

13. Se hace esperar al cliente un tiempo considerable, bajo una atmósfera de expectación creciente. Una caja de música suena en la lejanía, al otro lado de la pared. Al final de la primera y larguísima sesión, lamentos de impotencia, excusas, disculpas: se le dice que vuelva al día siguiente, pues el esfuerzo ha agotado al fotógrafo. Cuando el cliente retorna para una nueva sesión, Buguet irrumpe súbitamente en el cuarto en estado de trance. Camina en círculos imprecando a la cámara. Se lanza al suelo, se retuerce, coge su cabeza entre las manos, emite sonidos incomprensibles. Y solo entonces: el foganazo (Santoro 2016).

continuaron afirmando que aquellos fantasmas fotografiados eran sus familiares. ¿Es que acaso no lo eran?

«A pesar de la detallada confesión, sus víctimas se niegan a creer en la posibilidad del engaño. Ellas continúan reconociendo a sus familiares en las fotos» (Santoro 2016).

Como los clientes de Buguet, hemos perdido la capacidad de poner su *economía del saber* en tela de juicio y de negarnos a aceptar determinadas interpretaciones cerradas sobre nuestras representaciones. A día de hoy, nos hemos *plegado* casi por completo y preferimos continuar adelante creyendo firmemente que lo que vemos, las manchas de píxeles sobre la superficie de nuestras pantallas, constituyen un saber autónomo e independiente de nuestra posición en el mapa. Somos ya incapaces de ver que estas imágenes no son más que una superficie en blanco, una nada de potencia proyectiva infinita. El error es dejar que nos establezcan el corte epistemológico que separa las imágenes de Buguet del resto de las imágenes. En definitiva, **todas las imágenes son solo representaciones de nuestros fantasmas:**

«Lo que está en juego en esta lucha no es solamente esta economía política sino lo que la reviste: un modo universalizado de representación [...], una “economía de signos”, un régimen de sentido» (Tagg 2005b).

Incapaces de *agenciarnos* nuestras representaciones, estamos a expensas de ver en las imágenes-dato el resultado de un deseo localizado y de pensar que lo que estas imágenes representan es la única verdad de entre todas las que se compone la realidad. Lo que nos demuestra esta economía de signos es que la imagen-dato, más que representar la realidad, nos representa a nosotros mismos. Estas imágenes funcionan hoy como un espejo que nos devuelve el *retrato* de la «naturaleza precaria de las vidas contemporáneas» (Steyerl 2011):

«Porque estas imágenes no representan nada. Simplemente son demasiado difusas» (Steyerl 2011).

Referencias bibliográficas

- «Barcelona | Possible Bodies». s. f. [Fecha de consulta: 11/05/19] <https://possiblebodies.constantvzw.org/inventory/?Barcelona>.
- Cerdán, Manuel, y Miguel A. Ruiz Coll. 2018. «El vídeo que demuestra que Cristina Cifuentes robó 2 cremas Olay en Eroski». *OKDIARIO*, 25 de abril de 2018. <https://okdiario.com/investigacion/2018/04/25/cristina-cifuentes-robo-hiper-2011-asamblea-madrid-este-video-2176899>.
- Cifuentes, Cristina. s. f. «Cristina Cifuentes». [Fecha de consulta: 10/03/19]. <http://blog.cristinacifuentes.es/>.
- Farocki, Harun. 2014. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, Michel. 2004. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- García, Jesús, Dani Cordero y Rebeca Carranco. 2017. «Los Mossos matan al autor de la masacre de Barcelona». *El País*, 22 de agosto de 2017, sec. Portada.
- Gilman, Sander, Hugh Diamond y John Conolly. 2015. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Echo Point Books and Media.
- Joyce, Christopher y Eric Stover. 1993. *Witnesses from the Grave: The Stories Bones Tell*. Grafton.
- Keenan, Thomas y Weizman, Eyal. 2015. *La calavera de Mengele: el advenimiento de una estética forense*. Sans Soleil Ediciones.
- La Voz de Galicia*. 2017. «Atentados en Cataluña: Los terroristas preparaban uno o más atentados con explosivos en Barcelona», 20 de agosto de 2017. <https://www.lavozdeg Galicia.es/retransmision/espana/2017/08/17/atentados-cataluna-interior-da-desarticulada-celula-terrorista/01071502984920008163983.htm>.
- Telecinco. 2014. «Las imágenes de Asunta de las cámaras de seguridad el día del crimen, en “AR”». 2014. telecinco. 7 de marzo de 2014. http://www.telecinco.es/elprogramadeanarosa/sucesos/asunta-basterra/ar-ofrece-las-imagenes-de-asunta-grabadas-cameras-seguridad-el-dia-del-crimen_2_1759830041.html.
- Siminiani, León. 2017. *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta*. Documental. <https://www.filmaffinity.com/es/film364836.html>.
- Ley 5/2014, de 4 de abril, de Seguridad Privada*. 2017.
- Mediterráneo Digital. 2017. «Felicidades a los @mossos por el “juicio rápido” a Younes Abouyaaqoub y a todos los yihadistas. ¡Eternamente GRACIAS!» Tweet. @MediterraneoDGT (blog). 21 de agosto de 2017. <https://twitter.com/MediterraneoDGT/status/899663788047294465>.
- «Mengele’s Skull». s. f. Forensic Architecture. [Fecha de consulta: 19/10/18]. <https://www.forensic-architecture.org/file/mengeles-skull/>
- RD 1720/2007*. 2008. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2008-979>
- Sánchez Agulló, Edgar. 2017. «La FOTO de Younes Abouyaaqoub muerto». *Mediterraneo Digital Politicamente Incorrecto*, 21 de julio de 2017. <https://mediterraneodigital.com/espana/ceuta-y-melilla/la-foto-de-younes-abouyaaqoub-muerto.html>
- Santoro, Pablo. 2016. «Capturando los fantasmas. Edouard Buguet, el (anti)fotógrafo de espíritus». *Agente provocador*, 2016.
- seanarthurjoyce. 2014. «Dr. Barnardo: Saint or Villain?» *Chameleonfire1* (blog). 6 de octubre de 2014. <https://chameleonfire1.wordpress.com/2014/10/06/dr-barnardo-saint-or-villain/>
- Steyerl, Hito. 2011. «Incertidumbre documental - Re-visiones». *Re-visiones*, 2011. <http://re-visiones.net/antiores/spip.php%3Farticle23.html>

Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.

Tagg, John. 2005a. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.

Tagg, John. 2005b. «Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica.» En *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.

«Tras Los Pasos de Younes». s. f. [Fecha de consulta: 21/10/18]

<http://lirelactu.fr/source/la-vanguardia/7108aa67-1a08-4a03-9b1e-180219f9d891>

Weizman, Eyal. 2017. *Forensic architecture : hacia una estética investigativa*. RM Verlag, S.L.

CV



Raúl León-Mendoza

Universitat Politècnica de València
raulemen@esc.upv.es

Dpto. de Escultura
Universitat Politècnica de València
Camino de Vera, s/n
46022 Valencia

<http://www.upv.es/ficha-personal/raulemen>