

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «TRAS LA POSVERDAD»

Entre *fakes* y *factoids*: la condición de lo falso en la difusa esfera del arte contemporáneo tras la era de la posverdad

Ricardo González-García

Universidad de Cantabria

Fecha de presentación: marzo de 2019

Fecha de aceptación: mayo de 2019

Fecha de publicación: julio de 2019

Cita recomendada

González-García, Ricardo. 2019. «Entre *fakes* y *factoids*: la condición de lo falso en la difusa esfera del arte contemporáneo tras la era de la posverdad». En «Tras la posverdad», coordinado por Jorge Luis Marzo Pérez. *Artnodes*. N.º 24: 101-110. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i24.3287>



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

La entrada de la sociedad en lo que se ha venido denominando como «era de la posverdad» –la cual viene alentada por la tecnología digital, los nuevos procesos comunicacionales, como las redes sociales en Internet, y el cambio del escenario político–, induce a muchos campos del conocimiento a trabajar desde los replanteamientos que esta propone. Las premisas en las que se funda conducen a reflexionar sobre la condición de lo falso como algo que transforma nuestra recepción de los mensajes que difunde ese entramado; traducción, interpretación y asimilación de una nueva realidad que, progresivamente, se inmiscuye e impone. Este movimiento inercial que, en ese sentido, se traslada al engranaje social, también modifica la tectónica epistemológica de la presente época y, en concreto, el campo de las artes como reflejo expresivo y crítico directo de las fluctuaciones que experimenta la colectividad.

Profundizando en la condición de lo falso, podemos cerciorarnos de que esta supone una necesidad inherente a la representación artística. Asimismo, investigar sobre cómo el arte

toma en cuenta los parámetros de posverdad que rigen la era actual, y varía su producción en relación a estos, nos lleva a poner el foco sobre la explicación de dos creaciones similares directamente relacionadas: *fakes* y *factoids*, como productos artísticos sintéticos adulterados, tergiversados, o distorsionados al extremo. Creaciones que representan la reverberación de una acelerada realidad que fluye interconectada y que enfatiza el borrado de cualquier delimitación útil para definir cada fenómeno acaecido en ese contexto. Sobre estas circunstancias, podemos señalar la importancia de los retos que, desde el espectro estudiado, lanza al público cierto arte activista. Espectadores quienes, bajo su «contrato de veridicción», serán los que establezcan un juicio crítico ante «verdades» que, posiblemente, no lo sean tanto.

Palabras clave

posverdad, condición de lo falso, arte contemporáneo, *fake*, *factoid*

Between fakes and factoids: the condition of the sham in the diffuse sphere of contemporary art after the post-truth era

Abstract

The entry of society into what has been called the “post-truth era” – which is encouraged by digital technology, new communication processes, such as social networks on the Internet, and the change of the political scenario – induces to many fields of knowledge to work from the restatements that that proposes. The premises on which it is based lead to us to reflect on the condition of the false as something that transforms our reception of the messages that disseminate that framework; translation, interpretation and assimilation of a new reality that, progressively, intrudes and imposes. This inertial movement that, in that sense, is transferred to the social mechanism, also modifies the epistemological tectonics of the present epoch and, specifically, the field of the arts as an expressive and direct critical reflection of the fluctuations that the collective experiences.

*Deepening on this condition of the false, we can make sure that this supposes an inherent necessity to the artistic representation. Likewise, we can research how art takes into account the post-truth parameters that govern the current era, and varies its production in relation to these, leads us to focus on the explanation of two similar directly related creations: *fakes* and *factoids*, such as synthetic products that are adulterated, distorted, or distorted to the extreme. Creations that represent the reverberation of an accelerated reality, that flows interconected and that emphasizes the erasure of any useful delimitation to define each phenomenon that occurred in that context. On these circumstances, we can point out the importance of the challenges that, from the spectrum studied, throw to the public certain activist art. Spectators who, under their “verification contract”, will be those who come before a critical judgment before “truths” that, possibly, are not so much.*

Keywords

post-truth, condition of the sham, contemporary art, fake, factoid

Una mentira repetida mil veces se convierte en verdad
Joseph Goebbels

La verdad es una mentira socialmente aceptada
Friedrich Nietzsche

Introducción

A partir de un recientemente transformado escenario social y político, que se convulsiona debido a la distorsión creada por los mensajes que difunden los nuevos medios de comunicación, emerge en el año 2016 el neologismo «posverdad» como un acercamiento teórico que explica la eclosión de tardocapitalismo. Esta tendencia derivada de la mencionada tergiversación, desdibuja una supuesta objetividad racional en pro de enfatizar dimensiones emocionales o creencias infundadas que van en contra de la constatación fehaciente de los hechos. Pero no se trata aquí de especificar las circunstancias concretas que inducen a la aparición de esta denominada era de la posverdad en nuestra sociedad, ni de desgajar de ahí una diatriba filosófica en torno a la relatividad intrínseca del concepto de verdad, dado que, siendo inestable como veremos, esta fluctúa atendiendo al valor que los grupos sociales asignan a la estructura epistemológica de cada época.

Nuestro objetivo, en cambio, se centra en describir cómo el arte contemporáneo refleja el contexto descrito, insertándose a veces en este, a través del registro de «intensidades sensológicas» que refieren a la impersonalidad del sentir, según palabras de Mario Perniola (2008, 13). Unas sensaciones que intersubjetivamente experimentan los individuos a partir de lo «ya sentido» por otros, como si de un permanente *déjà vu* colectivo de discursos y expresiones se tratara. De ahí que nuestro interés por articular cómo se contempla la condición de lo falso en la esfera artística nos conduzca a establecer una mirada retroprogresiva; a cerciorarnos de que no es una acción recursiva reciente del arte, sino que proviene de aquellas reflexiones filosóficas que definen y distinguen nociones como imagen y fantasma, o doble y representación. Se trata de acercamientos a manifestaciones que, en suma, nos guían a la consideración de diferentes concepciones estéticas desarrolladas en la historia del arte, las cuales dependen, en buena medida, del simulacro como acción sustitutoria de la realidad por donde se cuele lo falso a fin de plantear una situación hipotética que pueda suscitar engaño o reflexión.

Mencionados razonamientos nos permiten pensar sobre la condición de lo falso como una categoría esencial del arte, la cual encuentra en el actual contexto tecnológico y sociopolítico un entorno favorable para su proliferación. Esta especie de *viralización* traspasa las fronteras que delimitan la ficción de lo real, para regocijarse en una circularidad lúdica interminable. Una ambigüedad que, alentada por la actual interdisciplinariedad e hipermediatización icónicamente

saturada, acaba por suspender la percepción del espectador y su capacidad para discernir el hecho real del que no lo es. Por ello, proponer una visión crítica al arte producido dentro del marco de la posverdad supone hacerlo desde los parámetros estéticos desarrollados por la «escuela de la sospecha», expresión con la que Paul Ricoeur reunió los pensamientos de Freud, Nietzsche y Marx, y específicamente a partir del concepto «fetichización de la mercancía» que desarrolló este último.

Desde esta perspectiva que afecta lo social, podemos partir del arte como objeto de estudio, observado a través del prisma de la estética relacional que desarrolla Nicolas Bourriaud (2006). Supone esta acción de análisis, por eso mismo, un acercamiento a una realidad artística que tiene en cuenta su potencial comunicativo y su capacidad para fusionar discursos de raíz socio-política, lo cual la convierte en un dispositivo que, desde sus propios espacios de representación, puede catalizar los debates generados en el espacio público.

1. La producción de «fantasmas» como competencia intrínseca del arte contemporáneo

Hacer visible la subjetiva dimensión emocional, como trata de hacer la posverdad, y superponerla a un mundo objetivo que se nos presenta como supuestamente real conlleva fabricar fenómenos espectrales que no suelen corresponderse con el contexto donde se manifiestan, aunque se camuflen convenientemente. Se configuran, pues, como concreciones que, a modo de simulacros, sustituyen sucesos o disposiciones físicas de la realidad que reclaman una sospechosa autonomía, la cual, eventualmente, puede que tengan. Por esa razón, estas apariciones fantasmales nos conducen a dudar y a replantearnos si aquello que se presenta ante nosotros es algo veraz, o al menos si podemos contrastarlo con algo similar para así considerarlo. Acudir, por tanto, a la noción de fantasma en el arte contemporáneo, como contraposición a la de imagen como doble de otra cosa, es acercarse a un estatus relativo, donde la valoración que asigne el espectador a ese fantasma que se manifiesta en cierta obra puede fluctuar, debido a la falta de reconocimiento y clasificación, dentro de un marco de referencia previamente regulado que defina tal fenómeno.

En este punto, ante la desconfianza que se origina en el espectador y su incapacidad para evaluar eso que escudriña, se torna necesario volver a la anteriormente mencionada escuela de la sospecha, y rescatar las nociones que desarrolla Karl Marx en *El Capital* (1867) para esclarecer una situación que va más allá del propio objeto artístico. Concretamente nos referiremos a los conceptos de plusvalía y al de la «fetichización de la mercancía». Por un lado, aplicado al presente caso de estudio, el primero supondría aquella estimación que va más allá del objeto en sí mismo y que traspasa el valor

asignado a la fuerza de trabajo que lo ha producido. El segundo, en íntima relación con la primera, corresponde a una voluntad mental adjunta a la obra que se independiza del objeto, una disposición que funciona independiente al trabajo de producción, y que aparece como una forma de representación ilusoria que transgrede los límites de su propia configuración para mostrarse como fantasmagoría. Digamos que la sospecha aquí, relacionada con la escuela de igual nombre, tendría que ver con aquella parte invisible que no se percibe en un primer vistazo, pero está y, de algún modo, se manifiesta. A partir de aquí, una constante crítica consecuente llevará a cuestionarnos que, en un sentido metafórico, el arte (contemporáneo) no puede ya asentarse sobre ciertas bases que cimentó la tradición, pese a que, de alguna forma, siempre esté dialogando con ella. Aunque los conceptos de Marx resulten visionarios para el caso que aquí se convoca, también podríamos reforzar nuestra desconfianza, la cual nos lleva a dudar de un arte que ya ha cambiado, para acudir a esas otras dimensiones también invisibles —existenciales o psíquicas— del ser humano: conjeturas que en Nietzsche podrían corresponder al ciclo repetitivo que supone el eterno retorno o supuestos que en Freud nos conducen a un inconsciente desconocido y oculto, en el cual se encuentran las vivencias reprimidas.

Por consiguiente, las representaciones artísticas —clasificadas ya como sospechosas—, que en principio pueden ser consideradas como bienes inútiles dentro de la práctica social, ya parten de una configuración fantasmagórica intrínseca que, al insertarse en terreno ajeno —más allá del marco expositivo, por ejemplo— pueden generar situaciones «conflictivas» que inducen al replanteamiento y al cuestionamiento crítico de circunstancias que afectan o involucran a la sociedad. A partir de la comprensión de esta idea, los artefactos artísticos son, en sí mismos, una plusvalía añadida a la mecánica social, y son fagocitados por el sistema e insertados en un flujo económico consustancialmente especulativo. No cabe duda de que este universo objetual, en ocasiones paradójicamente inmaterial, orbita adscrito al mercantilismo que genera la ley de la oferta y la demanda; en el núcleo mismo donde la plusvalía definida por Marx se desarrolla y se expande desde la fantasmagoría que representa, junto con su carácter especulativo adjunto como «nada» añadida.

Siguiendo la línea de estas palabras, no olvidemos que esta «nada» —lo que en términos filosóficos podría ser un vacío fundante, como «fondo sin fundamento» o *Ungrund*, así denominado por Schelling (Duque 1998, 309)—, que mediante estrategias de *marketing* nos vende el sistema, se ayuda de una estética que anteriormente pertenecía al territorio propio del arte y se disuelve ahora (Bauman 2007; Michaud 2007) en los modos de vida bajo apariencias que vienen diferenciadas por los «mandatos» de unas modas transitorias que, progresivamente, «estetizan» el mundo (Lipovetsky 2015). Siguiendo esa inercia y bajo el amparo de los parámetros que esgrime la posverdad, una manifestación (política o artística) bien orquestada puede llegar a generar ahora todavía más plusvalía que antes. Así,

lo que desde una mecánica ideal interesada (política o artística) del crecimiento y la especulación aparece como idóneo, por otra parte ocasiona un desajuste que deriva en desigualdades y precariedad.

Esta «estetización» —producida por un diseño y un *marketing* que toca la dimensión emocional del consumidor y pretende crear una necesidad— trabaja a favor de la fantasmagoría que supone una «realidad correspondiente» (Certeau 1999, 24), la cual se extiende invadiendo todas las parcelas sociales, comprometiendo también al sector político y al artístico. Comparativamente, la función política de la estetización del diseño y la estetización artística son divergentes; siendo el objetivo de la primera transformar la realidad, haciéndola más atractiva para el usuario, mientras que la segunda la acepta tal y como es, en tanto que fallida y disfuncional (Groys 2016, 67). Por ello, es aprovechando esta segunda competencia o «desarreglo», según cómo se mire, que la condición de lo falso se inmiscuye para dar cabida a toda una serie de manifestaciones artísticas actuales que guardan mucha relación con posturas activistas.

En medio de este *totum revolutum* enmarañado, donde cada campo intercede en el otro y viceversa, ya no hay manifestación artística que, de un modo más o menos consciente, no se muestre como una acción política que busca restablecer cierto «orden» dentro de la sociedad, aunque no se diga explícitamente. Desde un convencimiento crítico total, en ocasiones determinadas expresiones artísticas pueden llegar a reaccionar al extremo, en contra del adormecimiento que provoca en el ciudadano la estetización del diseño. Para ello, hacen uso de estrategias similares a las que la mencionada estetización del diseño utiliza, a fin de alertar y hacer reflexionar al indefenso consumidor. En función de llevar sus objetivos a la práctica, este tipo de acciones artísticas pueden llegar a salirse del marco de representación o referencia, con el fin de establecer complicidades recíprocas con la cotidianeidad; fusionándose o confundiendo con ella para instalar «*fakes* artísticos activistas», como ficciones y trampas simbólicas que «conectan con una tradición sorprendentemente larga de experimentos con identidades políticas “sin identidad”» (Brusadin 2016, 72).

Un ejemplo pionero de este tipo de irrealidades interactivas que pueden conducir al desconcierto de la masa social y provocar escándalo o terror, fue la difusión radiofónica de la obra de ciencia ficción *La guerra de los mundos* (1898), de Herbert George Wells. Un programa en el que Orson Wells dirigía y dramatizaba en 1938, junto a The Mercury Theatre, una invasión extraterrestre del planeta Tierra. Alarmados, muchos oyentes que no escucharon la introducción cayeron en el error de creer que aquel relato correspondía a un hecho real. Impactado por cómo afectan este tipo de hechos a la sociedad, años más tarde, Orson Wells, quien reconocía que «en la nueva medialidad hay una redefinición de arte», se volvería a interesar por el tema dirigiendo el film *F. for Fake* (1973), para investigar sobre las falsificaciones que se producen en el mundo del arte y el fraude que todo ello conlleva. Un docudrama que era en sí mismo falsario, pues si atendemos a

la última declaración que ahí realiza, reconocemos su propensión a delatar la propia condición de lo falso: «Nosotros, los mentirosos profesionales, esperamos ofrecer la verdad; me temo que el nombre pomposo que tiene es arte» (Marzo 2016, 164).

Más reciente y cercano, recogiendo la herencia de estas estrategias, supone la obra *postfotográfica* de Joan Fontcuberta. Según detalla Jorge Luis Marzo (2018, 159) el mismo artista, en su artículo «Desfosilizar la verdad» –para la exposición *Fake: no es verdad, no es mentira* (2016-2017) en el IVAM–, compila una lista de términos implicados en la creación de un *fake*, a saber: falsedad, mentira, engaño, fraude, impostura, ficción, *fake*, infiltración y camuflaje. Como artista comprometido con esta forma de creación, sus propias palabras, en una entrevista titulada «El engaño hecho arte» –concedida al Diario El País el 11 de febrero de 2007–, son esclarecedoras para lo que supone la condición de lo falso en el arte contemporáneo:

«Ofrezco mentiras desactivadas para que el público se prevenga de las verdaderas, las grandes mentiras. Es como inocular vacunas, para crear anticuerpos. ¿Es una broma mi trabajo? En todo caso, una broma para impedir que nos cuelen bromas como la existencia de armas de destrucción masiva en Irak. Creo que, sin querer en absoluto ser paternalista, hay una componente pedagógica en mi trabajo» (Rodríguez 2018, 115.)

Estas y otras situaciones simuladas o reales, acogidas por espectadores y consumidores como participantes del entramado cultural y económico, se adscriben a un tácito «contrato de veridicción», formulado en 1980 en el terreno de la lingüística por Algirdas Greimas (1983). Dicho convenio comporta la mayor o menor confianza en un hecho que se acepta como verdadero, aunque, en realidad, pueda no serlo. Desde esta idea de régimen de veridicción, cada sociedad acepta unas verdades o creencias compartidas que el paso del tiempo se encarga de asentar o descartar. A su vez, estas sustentan posteriores tectónicas epistemológicas que, en primera y última instancia, responden a una constante taxonomización de códigos y lenguajes que se van adaptando a casos y contextos específicos. Por eso, trastocar ese principio desde el cual se rige y articula la relación existente entre las palabras y las cosas –como sucede cuando el arte cuestiona cómo se traducen determinados hechos al espectador y este los asimilan–, supone toda una revolución que conduce a una constante redefinición *ad libitum*, la cual trabaja en función de determinar el dominio semiótico de los códigos interpretativos (Barthes 1977, 47).

Ser conscientes de que la sociedad, el arte y la ciencia trabajan desde el mayor o menor crédito que otorgamos a un sistema contrastado por determinado marco de referencia, y no sobre la verdad –como concepto absoluto sobre el que edificar conocimientos sólidos–, ayuda a comprender cómo interpretamos los fenómenos y, consecuentemente, a reconocer el «verdadero valor» que damos a las cosas, hechos o sucesos. Supone, por tanto, esta la razón pro-

porcional originaria que aprovecha la era de la posverdad para crear un permanente estado fluctuante que, en mayor o menor medida, arrastra o disfraza controversias ideológicas que no resuelve, pero que presentadas de modo estético, seducen al público. Si buscamos pruebas, vemos que el producto resultante de estas dialécticas acaba reflejándose en la reestructuración de instituciones y otros estamentos de poder al son de «verdades líquidas» fantasmales de las que el ciudadano cada vez desconfía más, y le ocurre lo mismo al tratar de comprender el arte contemporáneo.

Al placer por la desconfianza, dada la imposibilidad que posee el espectador para sujetarse a una estructura epistemológica invariable, juega el arte desde la Antigüedad clásica. Esta demostración la podemos efectuar si acudimos a la distinción filosófica que se establece entre la noción de imagen (*eidolon*) –como sombras que guardan íntima relación con una patología tanática derivada–, y la de fantasma (*phántasmata*) –como aquellos «reflejos» más fugaces y, por tanto, más difíciles de fijar y definir–, que propone Platón (1960, 254) en *El sofista*. Para él, este último concepto posee una capacidad de transformación inaudita, que convence a multitud de gente, al hacer pasar por reales cosas que solo existen en apariencia, o que solo pueden ser reconocidas al mostrarse como fenómenos aparentes. Ahí se halla, indefectiblemente, el germen de todas las vueltas reflexivas a las que el arte nos puede transportar, y sobre todo el contemporáneo, cuando pertinentemente aborda la noción de simulacro.

Si cada estatuto de la imagen siempre nos hace sospechar sobre su condición replicante y nos induce a pensar sobre la existencia de una realidad original que se halla fuera de nuestro alcance –como ocurre en el Mito de la Caverna–, el escurridizo fantasma establece siempre una acción sustitutoria que devora a su modelo pues, aunque también parezca un doble a ojos de un sugestionado espectador, de modo paradójicamente monstruoso no es semejante a otra cosa, sino que se presenta de una forma autónoma, singular y desvinculada que ocupa el lugar de su propio original. Al no haber una ley de simetría aplicable al comportamiento del fantasma, tampoco existe una regla fija que determine su evolución dentro del régimen icónico del arte contemporáneo. Desde ese carácter voraz y depredador suyo, posiblemente su último y «verdadero» objetivo sea llevar a cabo el *complot* que supone hacer desaparecer, con su presencia, la misma «realidad real» (Rosset 2008, 77).

2. Recepción del arte: suspensiones de la percepción y problemas de traducción

La hiperconectividad interrelacionada entre esferas sociales que facilitan las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación genera un sistema que, en su conjunto, tiende a un creciente enmarañamiento. Esta situación ocasiona, a su vez, dinámicos reflujos inter-

conectados que originan un pensamiento complejo. Su símil filosófico podría ser la idea deleuziana de *rizoma*, siendo la de *palimpsesto* aquella que pudiera corresponder a su metáfora gráfica. De manera irremediable, puede que esta situación nos arrastre a un caos, no exento de cierto enajenamiento, que impida distinguir en qué esfera social nos movemos o cuáles se conectan para dar lugar a determinada realidad. Mientras un espectador puede sentirse confuso, incapaz de percibir y distinguir con claridad ante tal tesitura, esta misma supone un campo abonado para que la condición de lo falso se manifieste en el arte y dé lugar a cierta «estética de la ofuscación», mediante la cual este busca ciertos resquicios del entramado social para colarse.

Esta obnubilación representa, genéricamente, un gran subterfugio que conlleva el reto por descubrir y revelar aquello que se esconde tras una intencionada «suspensión de la percepción». Dependiente de la subjetividad humana, la percepción que posee la sociedad de cada época responde a una construcción que se sirve de los medios icónicos de ese momento, y de la tecnología y sistemas de representación de la que hagan uso los mismos. Entre científico y cronista, el artista va registrando la vibración de su entorno y tanto él como el poder institucional luchan, en desigualdad de condiciones, por la atención de un observador que, ilusoriamente, se piensa con libertad absoluta de elección sin deparar hasta qué punto se halla condicionado. Para Jonathan Crary (2008, 23), la mirada del espectador experimenta una transformación profunda a finales del siglo XIX, tras la invención del cine y la mecánica de entretenimiento que viene auspiciada por una lógica comercial incipiente que por entonces comienza. Según Crary, la capacidad de atención del espectador, como uno de los aspectos cruciales de la modernidad, entra en crisis.

Actualmente, este mirar distraído, que posa el espectador frente a las imágenes artísticas de la saturada iconosfera, conlleva una falta de traducción e interpretación de las mismas. La circunstancia de una recepción dificultosa de los mensajes visuales que ahí se generan se suma a la entrada del arte en una situación agónica tras las premisas hegelianas acerca del fin del arte, la cual conlleva que este, desde una perspectiva histórica (simbólica, clásica y romántica), y otra sistemática de las diferentes disciplinas, sea «la exposición sensible de lo absoluto» (Hegel 1989, 53). Desde el contexto romántico donde se activa la anterior sentencia, el arte comienza a desarrollarse más allá de sí mismo «dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo» (*Ibid*, 66), lo que provoca una *desartización* propia que recorre dos vías: una, la auspiciada por la industria cultural, y otra, la de carácter reflexivo. Desde esta instauración del arte como problema, también hay lugar para las falsas apariencias, pues puede haber un arte mercantil disfrazado de filosófico que trata de evitar un vacío sinsentido, y es posible que permanezca un arte filosófico camuflado de mercantil, a fin de asegurar su propia supervivencia. La bifurcación señalada representa diferentes actitudes a la hora de afrontar lo que puede acabar siendo una disolución absoluta de la praxis artística, pues las fronteras que la delimitaban se vuelven ahora cada vez más

difusas, dado que: «el arte se ha convertido en nuestra atmósfera, está en todas partes y ya no podemos pensarlo como algo específico y diferenciado de otros fenómenos culturales» (Vilar 2010, 267).

Los procesos comentados, relacionados con la estética y la percepción, preparan así al arte contemporáneo para su entrada en una era de la posverdad que, posiblemente, siempre estuvo ahí. Empero, a esta nueva circunstancia que ahora aceptamos y asimilamos, puede que le deba de corresponder una nueva tectónica epistemológica que se vaya construyendo a medida que avancen los derroteros, relativamente recientes, de la noción de posverdad. Porque, como señala Genette, no existe un divorcio irreconciliable entre el conocimiento y las actitudes estéticas. Aunque las correspondencias entre ambos campos sean inevitables, la estética se mueve sin cortapisas cuando la teoría se debilita desde el momento en que esta ya no puede sustentarse sobre objetividades sólidas generadas por el afianzamiento en hechos probados, ciertos o verdaderos. El autor lo expresa así:

«Sería tentador establecer una relación de incompatibilidad entre la actitud estética y la adhesión teórica o pragmática, pues la primera resulta en cierto modo liberada por el debilitamiento o la desaparición de la segunda, como si la inteligencia no pudiera verse totalmente convencida y totalmente seducida a un tiempo. Pero sin duda hay que resistirse a esa sensación» (Genette 1993, 25).

Desde su perpetuo carácter especulativo, puede que arte siga buscando posibles fisuras que puedan desmontar esta compatibilidad existente entre la actitud estética y su adhesión teórica. Por lo tanto, aunque la episteme parezca adelantarse en la explicación de ese hecho intencionadamente tergiversado que supone el *fake*, es la estética la que, siguiendo cierto rebufo de la primera, anima esta correlación para dispersarse por los modos de vida.

3. *Fakes* y *factoids* en el arte contemporáneo

La condición de lo falso en el arte contemporáneo es un hecho generado por la libertad de acción que, gracias a la asimilación del concepto de postproducción, posee el artista. Este, aceptando un eminente contexto informativo, que en todo momento se halla abierto a la referencialidad, puede ahora ayudarse de todo aquello que la gran oferta cultural de la densa iconosfera del *metamedio digital* le ofrece, para el desarrollo procesual de sus creaciones. Esta circunstancia provoca que, cada vez con mayor frecuencia, los artistas desechen la idea romántica de creación a partir de la nada y se ayuden de la reutilización, reinterpretación, reproducción y re-exposición de material ya creado (imágenes, obras de arte...) propio o ajeno. Esta actitud apropiacionista, derivada del *ready-made* duchampiano (Bourriaud 2007, 24), consiste en beneficiarse de lo ya originado para ser difundido en un contexto diferente. Esta libertad de acción, en contra

de normas o formas de concebir tradicionales, representa el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de *fakes* y *factoids* artísticos —como señal inequívoca de un tiempo distorsionado, contaminado y adulterado—, así como su posterior estudio. No obstante, en un mundo del arte convergente que acepta influencias, interferencias y hasta «expolios», un análisis que identifique cada acción apropiacionista que pueda delatar una condición de lo falso supondría un laborioso trabajo de traducción, pues muchas referencias iniciales se encuentran ya ilegibles por la superposición de sucesivas capas de diversa índole.

Si atendemos a la primera acepción aquí contemplada, se puede decir que el término *fake* salta del ámbito periodístico a su aplicación en otros campos, como puede ser el tema que aquí se convoca: el arte contemporáneo. Lo que hoy se conoce como *fake news*, comenzaron a considerarse noticias con información tergiversada por un error producido, en ocasiones, intencionadamente. A partir de ahí, la mayor repetición de manipulaciones, in(tro)ducidas en la desorganización entrópica de los procesos comunicativos de la hipermediación digital, origina que los prosumidores —capaces de consumir a la vez que modificar mensajes— caigan en un estado de perpetua «inofocación». Así es como este fenómeno, que se produce a causa de la sobrecarga informativa, puede llevar al usuario a cierta parálisis electiva, que le impida decidir si un hecho es más o menos veraz.

En el sistema interconectado que entraña internet, cualquier información —sea bulo o no—, prolifera a modo de *organismo memético*, por lo cual podemos tomar ejemplo del paradigma biológico para afirmar que tanto los *fakes* como los *factoids* se *viralizan* fácilmente en dicho *metamedio* y originan consecuentes «mutaciones culturales» (Dawkins 1993, 216). Esta replicada fantasmagoría, que acaba por provocar la adulteración de la sociedad y el arte, también genera hechos y fenómenos sucedáneos que aparentan lo que no son. Por ello, en tanto que simulación ilimitada, en ese contexto «ya nada se refleja realmente, ni en el espejo, ni en el abismo (que solo es el desdoblamiento infinito de la conciencia)» (Baudrillard 1991, 9-10). Esto echa por tierra, consecuentemente, cualquier posibilidad de afianzamiento o certidumbre.

Si a esta puesta en abismo del simulacro añadimos que cierta «lógica de la dispersión viral de las redes» no se sustenta ya por asignaciones de valor ni de equivalencia, obtenemos que, lejos de significar una revolución, lo que se produce es «una circunvolución, una involución del valor». Es así cómo, desde una «metástasis interna del sistema», que se manifiesta como «autovirulencia febril», trasciende su propia razón y se acaba produciendo toda una «pontencialización fantástica» (Baudrillard 1991, 9-10), desde la cual también podemos experimentar cierta sensación nostálgica de pérdida respecto a aquello que podemos intuir que suponía cualquier hecho o fenómeno en origen. Así, para considerar la parte inmaterial y virtual de los objetos artísticos creados en este sistema o a partir de este —los cuales pueden entenderse como obra-mensaje (objeto) o proceso—, puede que sea necesario descifrar en qué medida se expresa esa pérdida,

falta o vacío, como elemento constituyente en el que se inscriben (Rodríguez 2012, 314).

Debido a este requisito, y siguiendo la estela de esta condición de lo falso que aquí se evidencia, es oportuno señalar que ese vacío fundante —ya aceptado— de la era actual hace que los arquetipos del pensamiento simbólico se hallen hoy degradados, «despojados de sus connotaciones originales, o incluso privados de toda carga mítica y metafórica», como señala Gillo Dorfles (2010, 26). Por ello, dentro de un descentralizado sistema rizomático que incita a la *hiperperreproductibilidad digital*, es consecuente la progresiva e inevitable pérdida de aura, ya reflexionada por Walter Benjamin, que soporta el objeto artístico (Brea, 1991). Este fenómeno hace que autores como Bourriaud vean ahora dicho aura en la colectividad y no en la obra: «El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse» (2006, 73). Respecto a este incidente, si en el arte canónico de la Antigüedad, según Dorfles, se producía un «trasvase del símbolo al fetiche», en la actualidad se produce, precisamente, una tendencia que sustituye esta correspondencia. Es decir, se emulan procesos artísticos a los cuales se vacía de contenido simbólico de tal forma que, lo que anteriormente se presentaba como obras fetichizadas, a las que se adscribía un aura, aparecen ahora como —o se pueden ven suplantadas por— sucedáneos hechos (artísticos) tergiversados, o, como los califica Dorfles (2010, 11): «simulados, banalizados o artificialmente agrandados, 'hinchados'; hechos, por así decir, incompletos o desviados».

Este suceso —transformado casi en norma productiva dentro del sistema neoliberal—, ya lo apreció en 1973 Norman Miller, al escribir una biografía de Marilyn Monroe que incluía en su libro el término *factoid* (factoide en castellano). Con ello pretendía aludir a la creación de un hecho completamente falso —la imagen de la actriz, en su caso—, que se había inventado únicamente para prolongar su exposición pública y, así, manipular la opinión del espectador. Aunque sujeto a un fuerte interés prorrogativo, dicha elaboración no tiene que dejar de atender a una labor de traducción e interpretación, a pesar de que la velocidad que comienza a adquirir la inercia de determinadas ampliaciones pueda llegar a superar al ser humano. Por lo tanto, desde un sistema digitalmente catalizado, que afecta ahora tanto a la sociedad como al objeto artístico, sería indispensable establecer una correspondencia adecuada entre las palabras y las cosas para, reactualizando el proyecto foucaultiano, aportar luz a la construcción de la episteme contemporánea.

No debemos olvidar que, bajo el manto de la interdisciplinariedad y la transversalidad, todos los ámbitos sociales —pensados a modo de esferas sloterdijkianas— se ven en el presente constantemente adulterados por ese fondo de polución que los puede delimitar o destacar, sí, pero también integrar o disolver, desde la aceptación de una situación interferente que se acaba convirtiendo en paradigma de un mundo contemporáneo eminentemente híbrido. Se trata de una propensión

hacia la síntesis, que guarda las apariencias dentro de este orbe, de una interminable lista de objetos que podríamos considerar como *factoids*: «imitaciones de la madera o del metal, flores de plástico [...]». Y de «pseudo-acontecimientos» o «supuestos hechos» que, alentados por instantánea virtualidad tecnológica, dislocan tiempos y espacios, estableciendo nuevas relaciones de poder. Son dominios que, por ejemplo, Paul Virilio (1997, 59) comprende inseparables de la mencionada velocidad y los sitúa, desde esa conjunción, por delante del poder marxista de la economía y del poder foucaultiano del conocimiento.

A causa de este motivo, el arte contemporáneo se apoya en –pero también se establece como dispositivo crítico de– la triada tecnología-velocidad-poder, para instaurarse como privilegiado espacio de representación que, en ocasiones, rebasa su propio marco para ensayar la condición de lo falso a fin de activar la capacidad reflexiva del espectador, antes o después de que este caiga en el engaño perpetrado. En ese sentido, puede que, visto desde la frontera difusa que separa lo falsario de algún atisbo de «verdad», el arte contemporáneo se instaure como atalaya desde la cual reflexionar la lógica de esta época, si es que, en último término, responde a alguna. Es un territorio abierto, en definitiva, a interpretaciones desde las cuales el espectador puede llegar a otear la relación sociedad-arte desde el registro de lo imaginario, una vez que lo real se halla camuflado y el símbolo desgastado.

Por ello, desde la presente disertación, se cree firmemente que la finalidad que posee la condición de lo falso que establece el arte contemporáneo puede servir para la emancipación del sujeto, posibilitando su propia autodeterminación y una toma de conciencia que, de algún modo, lo libere de las ataduras que coyunturalmente lo vinculan al velo de falsedad que el propio sistema extiende. Desde el entendimiento de esta correspondencia, se podría llegar a considerar adecuada aquella celeberrima frase pronunciada por Picasso: «el arte es una mentira, pero una mentira a través de la cual podemos descubrir la verdad, al menos la verdad que nos es posible comprender» (Schwartz, 2013).

Conclusiones: tergiversaciones artísticas aceptadas tras la era de la posverdad

En el contexto aquí descrito, muchas manifestaciones artísticas actuales son producto de –o se comprenden desde– las nuevas relaciones e intereses que han inaugurado los automatismos a los que nos arrastra un sistema en red como internet. A esto hay que sumar los cálculos y determinaciones algorítmicas conllevadas por el *big data*, como conjunto globalizado de datos y su compleja posibilidad combinatoria. Debido a la velocidad en que esta información es puesta en circulación y va creciendo en volumen, muchos de los procesos comunicacionales se resuelven, en ese contexto, mediante *bots*. El hecho de comprobar que las retroalimentaciones que ahí se realizan

no siempre sean entre humanos hace que las relaciones reflejadas en la pantalla, aunque se muestre a modo de narcisista espejo, no siempre acaben siendo tan transparentes como desearíamos. Esta situación convierte al usuario conectado en red en un ser desprotegido ante la toma de decisiones, dubitativo a la hora de establecer un «contrato de veridicción» con otros. Desde esta «pérdida» a la cual se expone el individuo, dentro de este nebuloso escenario donde el interlocutor aparece desdibujado y la desconfianza puede llegar a ser absoluta, actúan muchas producciones artísticas que, de modo subversivo, tratan de activar una percepción suspendida del espectador mediante nuevas formas de concepción artística. Muchos de estos productos, que escapan a la «norma» impuesta por la tradición, se presentan ahora como *fakes* y *factoids* para una mercantilizada industria cultural que vivió su esplendor en el siglo *xx*, dando pie a lo que Guy Debord denominó «sociedad del espectáculo».

Sin embargo, esta sociedad del espectáculo ya no es unidireccional, aunque luche por mantener un monopolio que se desmorona a fuerza de democratización de expresiones y vías alternativas de percepción. Explicando ese cambio, lo que antes aparecía en una relación vertical puede aspirar ahora a una horizontalidad que ocasione la descentralización total del conjunto de las relaciones culturales. Esta situación conduce a luchas competitivas –entre uno y otro sistema del darse a ver– que acaban derivando, una vez más, en un confuso contexto, en el cual los estímulos y ofertas (culturales) luchan por abrirse paso; multiplican su difusión mientras, paradójicamente, se denota una falta de reacción o respuesta en un, posiblemente, agotado receptor. Es una homogeneización, en definitiva, que ha llevado al usuario de estas propuestas a un desinterés mesetario, a un colapso sistemático, donde existe bastante indiferencia ante los estímulos que plantean sospechosas producciones artísticas. Aun así, un utilitarismo –ahora más que una utilidad– bien entendido del arte sería aquel que incida en este tedioso contexto para reconstituirlo, volviendo a seducir a receptores, consumidores o espectadores. Desde lo que supondría este posible contraataque o revulsivo, el concepto de *fake* y el de *factoid* actúan como resortes que reconocen y entienden la distorsionada realidad, ejerciendo una labor crítica de cuestionamiento que puede impulsar cambios en el ámbito de lo social.

A causa, justamente, de mencionado desgaste cultural, puede que la esperada fuerza reactiva no emerja ya del propio circuito artístico, sino de otros contextos, como son las redes sociales de internet. En ese sentido, como bien explica y clasifica Juan Martín Prada (2015, 2018) –quien críticamente explora de modo pormenorizado todos aquellos comportamientos artísticos participativos e interrelacionados que utilizan la tecnología digital y las redes sociales para sus fines artísticos–, existen ahora manifestaciones que establecen nuevos marcos de referencia para indagar creativamente tales asuntos. Estos estudios derivados de la situación descrita, en su conjunto, implican profundos análisis acerca del impacto que la hiperconectividad social ha tenido para el arte. Estamos, pues, ante una nueva realidad donde

la posverdad reverbera, dado que nos obliga a trabajar, entre la intención y el accidente, a partir de un mapa definido ya por un mundo en red y sus propias características más o menos deseadas. Supone, por tanto, un conjunto de configuraciones de un sistema que, prometiéndolo su consolidación en la seguridad de búsquedas de información fiable, al mismo tiempo genera automatismos en forma de *memes* que lo desestabilizan. Tras una asimilación de cierta posproducción que funciona a todos los niveles, se generan manipulaciones que, aprovechando el *big data* y la viralidad, tergiversan mensajes para controlar la libertad de opinión del usuario acerca de temas sociales y políticos, como indica Marwick y Lewis (2017).

En su conjunto, estas nuevas circunstancias y los fenómenos que ahí se manifiestan nos conducen, desde la investigación, a incidir en procedimientos analíticos interdisciplinarios e interrelacionales de sentido holístico, que persistan en la búsqueda de una nueva estructura de conocimiento que resignifique y esclarezca todo el conjunto. Supone esta, por tanto, una acción alternativa necesaria para considerar la distorsión de la realidad que cuestionan *fakes* y *factoids* artísticos, en tanto que recursos que aún son capaces de enfatizar las posibilidades que posee la ficción. Los procedimientos artísticos así entendidos pueden, además, entroncar con posiciones críticas capaces de llegar a desmantelar ciertos resortes, por los cuales la sociedad de control y sus andamiajes simbólicos ejercen su poder.

Haciendo uso de *fakes* y *factoids* para salir al encuentro de aquellas fisuras que, posiblemente, crezcan parejas al sistema neoliberal, algunos sectores del activismo artístico generan falsos indicios improbablemente creíbles, o descentralizan cualquier tipo de actividad social, propagando productos que, intencionalmente, mezclan realidad y ficción, a fin de cuestionar y desgastar formas tradicionales y hegemónicas de creación y recepción. Muchas de esas prácticas artísticas que, en la actualidad, hacen uso de esta condición de lo falso que aquí se ha dejado patente, en multitud de ocasiones son producto de un «ejército» de practicantes *amateurs*, que no hacen otra cosa que, desde su condición *outsider*, poner pertinentemente en tela de juicio tanto al gran sistema del arte profesional —aquel sistema cerrado por galerías y museos— como, finalmente, el papel que, devenido de una actitud romántica, adopta el artista dentro de ese gueto.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R., 1977. *Image Music Text*. Londres: Fontana Press.
- Baudrillard, J. 1991. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. 2007. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Bourriaud, N. 2007. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. 1991. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama.
- Brusadin, B. 2016. «Somos ovejas disfrazadas de lobos. Reflexiones sobre el origen del *fake* y su evolución en la época de las redes». En J. L. Marzo (ed.). *Fake: no es verdad, no es mentira*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Certeau, M. 1999. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Crary, J. 2008. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Dawkins, R. 1993. *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat Editores.
- Dorfles, G. 2010. *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*. Madrid: Sequitur.
- Duque, F. 1998. *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la Crítica*. Madrid: Akal.
- Genette, G. 1993. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Greimas, A. J. 1983. *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- Groys, B. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hegel, W. G. F. 1989. *Lecciones de estética*. Madrid: Akal.
- Lipovetsky, G. 2015. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Martín, J. 2018. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal.
- Martín, J. 2015. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Marwick, A.; Lewis, R. 2017. *Media Manipulation & Disinformation Online*. Nueva York: Data & Society Research Institute.
- Marzo, J. L. 2018. *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Madrid: Cátedra.
- Marzo, J. L. (ed.) 2016. *Fake: no es verdad, no es mentira*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Michaud, Y. 2007. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perniola, M. 2008. *Del sentir*. Valencia: Pre-textos.
- Platón 1988. *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Rodríguez, M. 2012. *Cómo la red ha cambiado el arte*. Gijón: Trea.
- Rodríguez, R. 2018. *Máscaras de la mentira. El nuevo desorden de la posverdad*. Valencia: Pre-Textos.
- Rosset, C. 2008. *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada Editores.
- Schwartz, G. A. 2013. «El poder transformador de la mentira». [artículo en línea] *Arte, Literatura y Ciencia. Hacia un mestizaje del conocimiento*. [Fecha de consulta: 20 de febrero de 2018]
- Vilar, G. 2010. *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Virilio, P. 1997. *Pure War*. Nueva York: Semiotext(e).

CV

**Ricardo González-García**

Universidad de Cantabria

gonzalezgr@unican.esDepartamento de Educación,
Universidad de Cantabria.Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52
39005 Santander (Cantabria)

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis: *Interferencias: influencia de otros medios icónicos en la estética de la pintura* (Premio Extraordinario de Doctorado), y licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Como profesor de Expresión Plástica y su Didáctica, en la facultad de Educación de la Universidad de Cantabria, y artista plástico, sus líneas de investigación giran en torno a la Expresión plástica, la Educación artística, la Historia del Arte, la Estética, los Estudios de Cultura visual y las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

<http://www.ricardogonzalezgarcia.com/>