



<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «TRAS LA POSVERDAD»

La interfaz como *alesthesis*: la verdad como organización sensible

Ester Jordana Lluch

Escuela Massana de Artes y Diseño
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Ramon Rispoli

BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona
(Universitat de Vic/Universitat Central de Catalunya)

Fecha de presentación: marzo de 2019

Fecha de aceptación: mayo de 2019

Fecha de publicación: julio de 2019

Cita recomendada

Jordana Lluch, Ester; Rispoli, Ramon. 2019. «La interfaz como *alesthesis*: la verdad como organización sensible». En «Tras la posverdad», coordinado por Jorge Luis Marzo Pérez. *Artnodes*. N.º 24: 13-21. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i24.3289>



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 problemática en torno a la verdad se ha planteado fundamentalmente desde una perspectiva epistemológica: la cuestión, en este sentido, era la de individuar las condiciones necesarias y suficientes para que una verdad sea postulada y aceptada como tal. Frente a esas *formas epistemológicas* de aproximarse a la cuestión de la verdad, el filósofo francés Michel Foucault proponía un acercamiento distinto, en base a lo que calificaba como las *formas alethurógicas* de la misma, esto es, el modo en que esta se produce en tanto que acto de decir veraz. En su reflexión, el autor exploraba así distintos modos de ese «decir veraz» que atraviesan la historia atendiendo a sus principales formas discursivas. Sin embargo, cabe preguntarse si esas formas alethurógicas no pueden analizarse también, más allá del discurso, en su manifestación sensible.

En este sentido, parece interesante explorar cómo y en qué medida las interfaces concebidas como –«superficies de contacto»— pueden ser pensadas e interrogadas desde el diseño en su carácter de *alesthesis*: esto es, explorar el modo en que son capaces de «manifestar» la verdad (lo que se considera como verdadero) a partir de una particular organización de lo sensible. Desde esta perspectiva, nos aproximaremos a la cuestión de la posverdad atendiendo a sus formas de manifestación sensible y plantearemos algunas cuestiones en torno al régimen de verdad en que funciona.

Palabras clave

formas epistemológicas, formas alethurgicas, régimen de verdad, objetividad, postverdad, interfaz, política

The interface as alesthesis: truth as sensible organisation

Abstract

The issue of the truth has been fundamentally addressed from an epistemological perspective: in this sense, the question was that of identifying the necessary and sufficient conditions so that a truth could be postulated and accepted as such. Faced with these epistemological forms of approaching the question of truth, the French philosopher Michel Foucault proposed a different approach based on what he classified as the alethurgical forms of the truth, that is, the way in which the truth occurs as an act of 'telling the truth'. In his reflection, the author thus explored different manners of 'telling the truth' all throughout history, paying attention to its principal discursive forms. However, we must ask if these alethurgical forms cannot also be analysed beyond their discursive forms in their sensible manifestation. In this sense, it can be worthwhile to explore how and to what extent interfaces –understood as "contact surfaces"– can be conceived and analysed from design in their character of alesthesis: that is, to explore the way in which they are capable of 'manifesting' the truth (that which is considered as true) based on a particular organisation of the sensible. From another perspective, we will approach the question of post-truth by paying attention to its forms of sensible manifestation and we will propose certain questions about the regime of truth in which post-truth functions.

Keywords

epistemological forms, alethurgical forms, regime of truth, objectivity, post-truth, interface, politics

En abril de 2018 la popular plataforma de contenidos Netflix estrenaba el documental *Behind the curve* sobre los llamados «tierraplanistas» (*flat-Earthers*), un movimiento creciente de gente que sostiene que la tierra es plana. Segun ellos, hemos sido sistemáticamente engañados por los poderes fácticos para inducirnos a creer que la tierra es redonda, algo totalmente contrario a nuestra evidencia cotidiana. Se trata de una mentira que se habría construido gracias al truco o a la producción artificial de las numerosas imágenes del planeta tierra que llevamos ya grabadas en nuestro imaginario. Frente a ello, los «tierraplanistas» exhiben mapas de la superficie terrestre desplegada con forma plana en lugar de esférica, y analizan exhaustivamente las imágenes de la NASA para mostrar evidencias de su manipu-

lación. Desde una posición *outsider* –un «afuera» de las verdades establecidas por la ciencia– los «tierraplanistas» apelan así a confiar en nuestra experiencia inmediata y sensible como una «evidencia» que avala su tesis y que sirve de punto de anclaje para desvelar la monumental conspiración de la que hemos sido víctimas.

Los «tierraplanistas» constituyen uno de los casos más grotescos del fenómeno denominado como posverdad, cuyas consecuencias es necesario examinar con atención. Cuando se convoca la noción de postverdad, suele citarse la definición elaborada por el diccionario Oxford, donde el rasgo fundamental de la misma es que los hechos objetivos son menos influyentes que las emociones o las creencias personales. Si bien es difícil establecer un marco de análisis común

para la multiplicidad de fenómenos convocados como ejemplos de postverdad, nuestra propuesta, a partir del caso de análisis convocado, es reflexionar justamente en torno a la importancia que se concede a los hechos «objetivos» y al papel sustancial que tiene las imágenes en él.

Por lo tanto, nuestro abordaje será examinar cómo la cuestión de la verdad se manifiesta a través de interfaces sensibles, construidas a partir de imágenes y producciones gráficas, y cuáles son sus efectos. Para ello, en primer lugar, nos serviremos de la caja de herramientas foucaultiana para atender al modo en que la manifestación de la verdad produce determinados efectos de poder que es necesario analizar de modo entrelazado. En segundo lugar, tomaremos la categoría de *alethurgia*, formulada por el autor en los años ochenta, para desplazarla al ámbito de lo sensible, y caracterizaremos así como *alesthesis* las formas de manifestación sensibles de lo verdadero.

A partir de ahí, analizaremos diferentes modos en que esa *alesthesis* se ha configurado sensiblemente a través de la imagen y el diseño y examinaremos cuáles son sus rasgos característicos y sus modos de funcionamiento. Por medio de esas aproximaciones podemos dar cuenta de cómo las *interfaces*, concebidas como superficies de contacto que permiten articular elementos heterogéneos, conforman modos de verificación en el seno de distintas formas de manifestación sensible y los efectos políticos que se acompañan a estos modos. Por último, plantearemos hasta qué punto, desde la perspectiva desarrollada a lo largo de nuestra contribución, la cuestión de la postverdad puede ser analizada a partir del modo en que opera sobre esas interfaces sensibles. A partir del recorrido, realizado, abriremos algunas preguntas en torno a la crisis del contrato de verificación (Brusadin y Marzo 2017) que acompaña la posverdad.

El régimen de verdad y la *alethurgia*

La pregunta por el modo en que la verdad funciona en el seno de determinadas relaciones de saber y poder constituye, como es sabido, uno de los ejes fundamentales del trabajo filosófico de Foucault. Una aproximación que centra su atención en el modo en que la verdad opera en el seno de nuestras sociedades, qué efectos tiene, cómo se produce, se reconoce como tal o se manifiesta. En este sentido, por verdad hay que entender:

«un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados. La “verdad” está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan» (Foucault 1992, 189).

Si bien, como decíamos, la cuestión de la verdad atraviesa transversalmente numerosas de las investigaciones históricas realizadas

por Foucault, nos interesa desplegar particularmente cómo el autor aborda la cuestión en el curso de *El gobierno de los vivos*, impartido 1980. En él Foucault explora cómo, más allá de las consideraciones epistemológicas que remiten a las condiciones y criterios que determinan que un enunciado sea verdadero o falso, podemos aproximarnos a la problemática de la verdad examinando cómo se manifiesta y qué efectos produce. Desde esa perspectiva, en el marco de las premisas metodológicas desplegadas al inicio del curso, Foucault convocará dos conceptos sumamente interesantes para avanzar en esa dirección. En primer lugar, desde la pregunta por los modos en que la verdad se manifiesta efectivamente, esto es, el «conjunto de los procedimientos posibles, verbales o no, por los cuales se saca a la luz lo que se postula como verdadero en oposición a lo falso, lo oculto, lo indecible, lo imprevisible, el olvido [...]» (Foucault 2014, 24). Foucault propondrá aproximarse a la exploración de esos procedimientos a partir del neologismo de *alethurgia*: los modos y formas en que la verdad se manifiesta explícitamente, se convoca y se hace presente, situando como reverso aquello que quedará del «otro lado». En segundo lugar, desde la pregunta por el modo en que, en el seno de determinadas relaciones, la verdad funciona como algo que debe ser proferido por determinados individuos. Esa otra «dimensión» ligada a la verdad es lo que Foucault caracterizará como *régimen de verdad*, y lo define como el «conjunto de los procedimientos e instituciones que prometen y obligan a los individuos a realizar, en ciertas condiciones y con ciertos efectos, actos bien definidos de verdad» (Foucault 2014, 116).

A lo largo de la historia, señala Foucault, encontramos múltiples regímenes de verdad posibles, múltiples modos por los cuales se establece un vínculo entre el sujeto y la manifestación de la verdad, modos que se despliegan como una pluralidad, tanto sincrónica como diacrónicamente, y en el seno de los cuales se constituyen recíprocamente tanto un objeto como un sujeto de conocimiento. En el momento en que situamos la cuestión de cuáles son los modos que adopta el *régimen de verdad* moderno y el modo en que se manifiesta, la remisión al despliegue de la ciencia y sus modos de producción de verdad resulta ineludible. Esa aproximación –reiteramos– no tiene tanto que ver con examinar cuál es el régimen epistemológico que se configura en torno a la ciencia moderna, como con desplegar esa doble dimensión en torno a su funcionamiento. Foucault afirmará que, si bien eso que denominamos de modo singular como «la» ciencia acoge en su seno multitud de juegos de verdad y modos muy distintos de constituir lo verdadero, todos responden a un mismo *régimen de verdad*: «un régimen en el cual el poder de la verdad se organiza con el objeto de que en él lo verdadero mismo garantice la coacción. Es un régimen donde la verdad coacciona y liga porque lo verdadero es verdadero y en cuanto lo es» (Foucault 2014, 122). Las formas de verdad producidas por la ciencia moderna tienen, por lo tanto, ese efecto de poder, en el momento en que algo se manifiesta como verdadero en el seno del régimen científico se produce una suerte

de «suplemento» respecto a sí mismo por el cual, aquello que se ha demostrado va a generar un efecto que tiene que ver con el poder y no solo con el saber.

La cuestión es entonces examinar cómo esa manifestación de la verdad constituye también, más allá de toda dimensión epistemológica, un modo de gobierno de los individuos y, desde el momento en que esa verdad va más allá de un efecto de conocimiento en torno al modo de ser del mundo, tiene como efecto que los individuos van a conducirse de un modo determinado a partir de que determinadas verdades sean proferidas como tales. Foucault señalará en este sentido que «la producción de la verdad en la conciencia de los individuos mediante procedimientos lógico-experimentales» no sería sino uno los modos posibles en que ese gobierno de los individuos ha funcionado a lo largo de la historia. Es decir, la cuestión de la verdad no remite a una cuestión epistemológica vinculada a los modos de producir conocimiento, sino que más allá de esa relación hay que analizar también cuál es el efecto que la verdad de la ciencia tiene en el nivel de la «conducción» de los sujetos y la capacidad de incitar o incidir sobre sus conductas.

A partir de la caja de herramientas que nos proporciona Foucault, nuestro propósito es examinar cómo a través de las interfaces se configuran también *regímenes de verdad*, esto es, modos de manifestar la verdad que tienen como efecto ese «suplemento» de poder sobre nosotros y cómo la verdad se manifiesta en ellas a través de procedimientos sensibles: en concreto, a través de la imagen o el diseño. Si Foucault definía como *alethurgia* el conjunto de procedimientos «verbales o no» por los que se manifestaba la verdad, nos interesa explorar cómo esa manifestación no verbal de la verdad puede desplegarse en formas sensibles. Por lo tanto, nos gustaría proponer el término de *alesthesis* para caracterizar los modos sensibles en que se manifiesta la verdad. Para ello, nos centraremos en explorar, en primer lugar, cómo esa relación entre imagen y verdad se despliega en el ámbito de la ciencia, para examinar posteriormente cómo funciona en el campo del diseño gráfico.

La *alesthesis* moderna: *let reality speak for itself*

La cuestión de los «regímenes escópicos» y el rol primario de la vista en la construcción del conocimiento científico en la época moderna han sido objeto, como es sabido, de estudios ya célebres (Jay 1993). Por lo que respecta a los objetivos específicos de la presente investigación, nos parece especialmente significativo el análisis que Lorraine Daston y Peter Galison efectúan en *The Image of Objectivity* (1992), en tanto que permite entender que entre principios del siglo xviii y el siglo xix –el período de consolidación de la racionalidad científica moderna– cambian radicalmente las condiciones bajo las cuales es posible hablar de objetividad, y que estas diferentes nociones de

La interfaz como *alesthesis*: la verdad como organización sensible

objetividad son capaces de traducirse en modos muy determinados de entender qué es una imagen objetiva y verídica. Su estudio nos permite dar cuenta de las alteraciones históricamente situadas de lo que hemos denominado como *alesthesis*.

El argumento fundamental de Daston y Galison es que tales cambios son entendibles a partir de un análisis «en negativo»: la idea misma de objetividad –defienden– puede definirse sólo negativamente, en relación a una determinada noción de lo que se supone ser subjetivo:

«Objectivity is related to subjectivity as wax to seal, as hollow imprint to the bolder and more solid features of subjectivity. Each of the several components of objectivity opposes a distinct form of subjectivity; each is defined by censuring some (by no means all) aspects of the personal. The history of the various forms of objectivity might be told as how, why and when various forms of subjectivity came to be seen as *dangerously* subjective» (Daston y Galison 1992, 82).

A partir de esta premisa, para ilustrar tales alteraciones toman como objeto de estudio concreto las diferentes tipologías de imagen producidas y utilizadas por los autores de atlas científicos, esto es, colecciones de láminas descriptivas en diferentes campos del saber (de la anatomía a la botánica, de la paleontología a la astronomía) del siglo xviii a los principios del siglo xx.

Hasta la segunda mitad del xix, el principio conductor de la objetividad era lo que las autoras definen como *accuracy* o «fidelidad a la naturaleza» de la imagen: eso significaba esencialmente deshacerse de lo contingente, de lo idiosincrático del mundo sensible para representar el fenómeno en cuestión en su aspecto arquetípico. En un horizonte epistemológico aún moldeado por la metafísica platónica, la *verdadera* naturaleza no se hallaba en la especificidad y en la inevitable imperfección del fenómeno concreto, sino más bien en el modelo ideal/universal al que este remitía. Por esta razón, era imprescindible que el autor del atlas *seleccionara* lo que tenía necesariamente que aparecer en la imagen del objeto de estudio y lo que, en cambio, no podía aparecer. En este marco epistemológico, ser objetivo significaba siempre encontrar la manera para hacer la naturaleza más inteligible: estandarizar los fenómenos y reducirlos a sus invariantes. La cuestión era, pues, *cómo* estandarizar. En concreto, algunos autores preferían ir hacia lo *arquetípico* (el esquema morfológico básico de cierta especie natural, a partir del cual todas las formas concretas de tal especie podrían ser potencialmente derivadas), otros hacia lo *ideal* (el modelo perfecto de tal especie, sin ninguna imperfección contingente), otros hacia lo *característico* (una forma no tipizada ni idealizada sino concreta, y que a pesar de ello fuese capaz de ser «representativa» de una entera clase de formas similares).

En este sentido, este último modelo de imagen –la característica– marcó un cambio sutil pero decisivo: la intervención crítica del autor era evidente también en este caso y, sin embargo, quedaba limitada

únicamente a la selección de la imagen que valdría como representativa, sin ninguna modificación material de la imagen misma. A partir de ese momento, intervenir materialmente significa ya contaminar la capacidad de la realidad de hablar «por sí misma».

Esta transformación de la idea de objetividad, algo lenta al principio, se hizo de improviso más rápida debido a la aparición –tanto en la producción como en la difusión del saber científico– de las máquinas (la cámara clara, la fotografía, los rayos X). Progresivamente, pues, se pasó del paradigma de la «fidelidad a la naturaleza» al de la «objetividad mecánica»: ya que se le asociaba a las máquinas la capacidad de representar lo real con el máximo grado de *neutralidad* posible. Ahora, el peligro de lo subjetivo se hallaba justamente en la intervención humana: las imágenes no retocadas, no intervenidas en ningún modo son las que paulatinamente ganarían el mayor poder de verificación.

Esta nueva visión mecanizada de la objetividad –evidencian Daston y Galison– tenía una connotación moral tan evidente como crucial: para enseñar la verdad, el científico había de portarse casi como un asceta, abstenerse de cualquier intervención/selección para no «contaminar» la imagen con la huella de su subjetividad, y dejar así cualquier juicio en las manos del lector. Ninguna intervención crítica era permitida, ni siquiera la que se limitara a la selección de una imagen representativa: el científico produce y difunde datos imparciales, y es tarea del lector darles sentido.

Así, el ideal del científico moderno humilde e imparcial –devoto a la ciencia hasta el punto de esforzarse en eliminar cualquier residuo de su propia subjetividad– se traducía en una determinada manera de entender la imagen portadora de verdad: si antes los defectos del modelo habían de borrarse en aras de la *accuracy* hacia las formas arquetípicas / ideales / características de la naturaleza, a partir de ahora serán justamente estos defectos y contingencias los que tendrán que salir a la luz en aras de la «no intervención» (más bien, constituyen justamente sus *pruebas*). La imagen no intervenida, con todos sus desperfectos, es una imagen neutral, depurada de toda parcialidad de lo subjetivo: es la propia naturaleza que «habla por sí misma».

Sin embargo, y de forma algo paradójica, la supuesta humildad del científico de finales de siglo xix y de principios del xx –concluyen Daston y Galison– escondía en realidad una forma más o menos celada de *soberbia*: quienes practicaban esta forma de ascetismo secularizado (el *courage de s'abstenir*, en las palabras del filósofo de la ciencia francés Ernest Renan), lo hacían con el objetivo de reconocerse y, sobre todo, de ser reconocidos como los *embajadores* de la incuestionable objetividad científica. Una vez más, se revela el nudo inextricable que entrelaza mejor el saber con el poder.

Los análisis de Daston y Galison nos han permitido recorrer, en el campo de las ciencias, cómo la producción sensible de las imágenes objetivas se efectuaba a través de dos estrategias distintas: por un lado, una objetividad que se genera a partir de diseñar un elemento-

tipo que constituye un modelo que pueda servir como estándar (sea desde la estrategia del arquetipo, del modelo ideal o del elemento característico); por otro lado, una objetividad que se genera a partir de concebir la mediación tecnológica como garante de la no-intervención humana en la producción de imágenes. Si bien, como indicábamos, los autores situaban como premisa de su análisis que la objetividad y la subjetividad pueden analizarse históricamente en una relación mutuamente constitutiva, desde una perspectiva foucaultiana, la cuestión sería más bien mostrar que tanto el sujeto como el objeto de conocimiento se configuran a partir de un determinado régimen de verdad y una voluntad de verdad.

La *alesthesis* como interfaz

Daston y Galison, como se ha visto, analizan los modos históricos de producirse de la *alesthesis* moderna en el ámbito de las ciencias naturales. Nuestro interés, ahora, es desplazarnos al ámbito del diseño gráfico, para analizar cómo en las imágenes de diseño –concretamente en el campo del diseño de la información– se produce esa manifestación de lo verdadero a partir de una determinada configuración sensible. En el desarrollo histórico del *information design*, podemos reconocer tentativas de «eliminar lo subjetivo» muy parecidas a las formas analizadas anteriormente: tentativas de elaborar un lenguaje lo más *neutral* posible, eliminando cualquier parcialidad de carácter personal o cultural.

Un primer ejemplo lo encontramos a finales del siglo xviii: el desarrollo de una serie de estrategias gráficas ligada a la emergencia de la estadística que van a marcar el modo de «hacer hablar a los datos» por sí mismos a través de su representación. La publicación del *Commercial and Political Atlas* de William Playfair en 1786 marcó un punto de inflexión en esa historia. A partir de la confluencia de la matemática cartesiana, la filosofía empirista y la influencia de la cartografía, Playfair desarrolló todo un conjunto de representaciones gráficas que permanecen hasta hoy (Spence 2006).

Otro caso muy significativo –esta vez relacionado con la iconografía– es el de los isotipos (International System of Picture Education), inventados en la década de 1920 por el sociólogo, economista y teórico de la ciencia austriaco Otto Neurath. Entregado a la tarea positivista de poner la ciencia al servicio de la emancipación social, Neurath trató de encontrar una forma de comunicación más efectiva, capaz de eliminar la arbitrariedad de las palabras: un lenguaje *ideal* y universal en el cual el grado de interpretación fuese el más bajo posible (Patton 2009). Los isotipos de Neurath fueron el resultado de su esfuerzo de prescindir por completo del lenguaje verbal para crear signos visuales «lo más cercanos posible a lo que representan» (Hartmann 2005, 706), llevados al grado máximo de iconicidad, justamente para eliminar todo lo que era *variable* cultural y, por lo tanto, irreducible contingencia. Aquí el paradigma de la objetividad se

situaba simultáneamente tanto contra la heterogeneidad de lo contingente –generando iconos arquetípicos e ideales– como contra la parcialidad de la perspectiva, reduciéndola al máximo.¹ Sin embargo, muy lejos de cualquier supuesta objetividad y neutralidad, los isotipos no dejaban de constituir estándares visuales visiblemente europeos y eurocentristas (Pater 2016, 130-131).

En el caso del diseño tipográfico, Robin Kinross (1985) puso de manifiesto que el sorprendente éxito, a mediados del siglo xx, de la Swiss Typography ahondaba sus raíces en una concepción de la objetividad como neutralidad: con su «grado cero» de la decoración formal, las tipografías suizas de palo seco (como la Univers) eran la perfecta manifestación sensible de un lenguaje científico, preciso, neutral: *sans-serif* significa antes de todo *sans-ideology*. No es casual –defiende el autor– que justamente después de la Segunda Guerra Mundial se fueran imponiendo en el ámbito del diseño de la información conceptos procedentes de campos muy diferentes como la ingeniería eléctrica y la informática: «nociiones como “mensaje”, “feedback” y “redundancia” pudieron entrar a formar parte del bagaje mental de todos, en particular de todos los diseñadores», porque se pensaba que las interacciones discursivas entre humanos pudiesen ser perfectamente entendibles, predecibles y neutrales, con «el mismo orden y la misma simplicidad esencial de un circuito eléctrico» (Kinross 1985, 27). La máquina, aquí, es metáfora para el lenguaje. Ejemplar a ese respecto es el caso de la Hochschule für Gestaltung Ulm –una de las escuelas más célebres del diseño moderno– donde la sobriedad y la esencialidad formal modernista iban de la mano del el interés por la cibernetica y por las teorías de la información. El estilo gráfico de Ulm proporcionaba un sentido de eficiencia, sobriedad y seriedad, pero este *proporcionar un sentido* –ponía en evidencia Kinross– era en sí mismo, inevitablemente, un acto retórico: «si nada puede ser libre de retórica, ¿qué se puede hacer para que *parezca* ser libre de retórica? El estilo (porque de esto se trataba) de la HfG Ulm fue una respuesta» (Kinross 1985, 29). En otras palabras, la de la tipografía de Ulm era una verdadera «retórica de la neutralidad».

Pese a sus diferencias, en los varios casos, vemos constituirse distintas interfaces sensibles que vehiculan esa manifestación de la verdad como *alesthesis*, de manera análoga a las imágenes científicas analizadas por Daston y Galison: su claridad, su transparencia y neutralidad remiten a la misma «estética de los asuntos-de-hecho o de *Gegenstände*» –por decirlo con las palabras de Latour (2016, 24)– despojada de todo rasgo de subjetividad.

La *alesthesis* de la posverdad

Llegados a este punto, cabe abordar cómo desde el recorrido realizado podemos acercarnos a la cuestión de la posverdad, a partir del modo en que pone a funcionar esas interfaces sensibles. Los análisis que hemos incorporado nos han permitido mostrar que, tanto en el caso de las imágenes científicas como en el caso del diseño gráfico, uno de los elementos fundamentales del modo en que se convoca la verdad es en relación a la necesaria «neutralidad», que debe configurar su manifestación sensible. Ahora bien, más allá del modo en que se presentan como *alesthesis*, esas formas gráficas pasan también a formar parte de ese «suplemento» al cual Foucault hacía referencia en relación con el modo de funcionamiento de nuestra verdad; a esa dimensión de la verdad como *régimen* que convoca un gesto de aquiescencia, un suplemento cuya aparición comporta un gesto de sometimiento. Eso significa que toda verdad que se postule y se presente desde ese régimen de verdad no solo será acatada como tal, sino que será susceptible de dirigirnos, organizar nuestro modo de conducirnos en base a ella.

A partir de esa aproximación, podemos cuestionar hasta qué punto la posverdad arraiga en la preeminencia de las emociones o creencias respecto a los hechos. Como vemos, una de las batallas fundamentales que se despliega en el *régimen de la posverdad* es, justamente, la batalla por los hechos y por el modo en que estos vehiculan o manifiestan una contra-verdad. Desde esa perspectiva, la posverdad se afirma a partir de contrafácticos que se oponen una y otra vez a los «hechos oficiales» y que generan, por lo tanto, sus propios «hechos».

Retomando el caso con que iniciábamos nuestra reflexión, podemos ver que los «tierraplanistas» utilizan una doble estrategia para generar un efecto de verdad en sus afirmaciones. Por un lado, establecen un espacio de veridicción a partir de analizar las imágenes «técnicas» oficiales que convocan como *pruebas*, evidencias del monumental engaño del que habríamos sido víctimas. Y lo hacen a partir de revelar la falsedad o el carácter construido de las imágenes técnicas y «neutrales» con las que supuestamente la ciencia nos ha «manipulado» a lo largo del pasado siglo.

En este sentido, las estrategias de postverdad se apropián de todas las interfaces que –como se ha visto– performan la *alesthesis* moderna (imágenes, representaciones estadísticas, iconografías, etc.) para volver esos efectos de veridicción contra ella misma. Tanto las *fake news* como las teorías de la conspiración se presentan bajo las mismas formas de *alesthesis*: muestran «evidencias» bajo la forma de

1. Una búsqueda análoga de lo objetivo, más allá del *information design*, puede encontrarse también en el discurso de la arquitectura y del diseño industrial modernos. Los protagonistas de la época de oro del diseño funcionalista –entre ellos Walter Gropius y Hannes Meyer, dos figuras clave de la experiencia de la Bauhaus– se pronunciaban explícitamente a favor de la utilización de la axonometría isométrica como sistema ideal de representación de objetos y espacios, en lugar de la perspectiva. Dejando invariadas dimensiones y ángulos de tales objetos/espacios en relación a los tres ejes cartesianos, las isometrías eran un instrumento de elaboración gráfica perfectamente coherente con las premisas y los objetivos de la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) en arquitectura y diseño: la representación era objetiva justamente cuando de ella desaparecía el ojo humano y la deformación que inevitablemente se le asociaba.

imágenes obtenidas mecánicamente –a menudo detalles captados a partir de *zooms* técnicos que permiten revelar algún aspecto intrigante– o vídeos de cámaras ocultas o grabaciones clandestinas; aportan declaraciones de «fuentes expertas» o con un acceso privilegiado a determinados datos técnicos; usan gráficos estadísticos e infografías para reforzar determinadas tesis, etc.² No se trata, pues, de cuestionar el papel que esas imágenes o diseños guardan con la verdad, sino de denunciar que han sido manipuladas técnicamente, buscando obtener por sus propios medios otras imágenes. La red se nutre así de narraciones que se basan en todo ese conjunto de interfaces sensibles para producir relatos provistos de un «efecto de veridicción». Solo hay que observar la cantidad de vídeos y documentales *amateurs* que, utilizando las mismas estrategias retóricas que el documental de investigación, «desvelan» o «revelan» datos y hechos (a partir de fotos, entrevistas, etc.) que «prueban» determinadas hipótesis.

Por otro lado, la posverdad funciona posicionándose *fuera* del régimen de verdad moderno, denunciando su carácter parcial o señalando sus insuficiencias a partir de convocar una verdad, cuya fuerza de verdad arraiga, justamente, en esa posición *outsider*. Se ataca así a determinados resultados científicos, argumentando que no «hay datos» suficientes o no hay consenso científico (en relación con el cambio climático, por ejemplo, o con los efectos supuestamente perniciosos de las vacunas). Esa brecha suele ir acompañada de la denuncia del carácter «interesado» de ciertas verdades, de cómo es necesario «sospechar» que las verdad, en el fondo, oculta «algo». Una vez ese carácter «mediado» de determinados discursos ha sido presentado como sinónimo de «sospechoso», podrá configurarse una nueva forma de veridicción que funciona justamente presentándose como ajena a esos dispositivos. Por lo tanto, tomando como premisa la desconfianza en el «establishment», una de las estrategias para generar un efecto de verosimilitud será presentarse a partir de esa posición *outsider*. Para ello, tanto a nivel discursivo como sensible, se utiliza un lenguaje «sin filtro» e «inmediato», lejano de las mediaciones conceptuales y técnicas propias de la ciencia, que apela a la evidencia empírica desde la inmediatez de nuestra relación sensible con el mundo. Las formas de *alesthesis* que acompañan esa verdad despliegan «formas de diseño espontáneo y pobre» (Brusadin y Marzo 2017; Coleman 2014; Nagle 2017) en tanto que ese carácter manifiestamente informal permite reforzar esa posición de inmediatez desde la que se habla. La producción sensible a partir de medios técnicos al alcance de cualquiera (textos manuscritos fotocopiados, carteles realizados con tipografías generalistas con apenas intervención gráfica, videos *home-made*) configura una estética visiblemente *amateur* que parece servirse de su carácter de *no-expertise* para performar esa fuerza de verdad del lenguaje «sin filtro», en oposición a la naturaleza «construida» del lenguaje del *establishment*.

El recorrido realizado nos ha permitido, en primer lugar, mostrar que la verdad no funciona tan solo a nivel discursivo o de enunciación: las interfaces sensibles, como se ha visto, son dispositivos fundamentales para analizar su modo de funcionamiento. En segundo lugar, nos ha permitido cuestionar hasta qué punto la posverdad comporta una puesta en crisis de la verdad, que se sostiene en la facticidad en favor de emociones o creencias. Lejos de una desatención a los hechos, hemos visto que se libra una poderosa batalla en torno a los mismos. Finalmente, nos ha permitido mostrar que la posverdad configura su propio espacio epistemológico a partir de una suerte de «realismo inmediato» que se apoya en la propia experiencia sensible. A partir de ese recorrido podemos, pues, convocar algunas reflexiones y abrir algunas preguntas. De entrada, explorar hasta qué punto la crisis del contrato de veridicción (Brusadin y Marzo, 2017) que vehicula ese conjunto de fenómenos calificados como posverdad, opera sobre la base de un nuevo régimen de verdad que no arraiga tanto en el cuestionamiento de los hechos como garantes de la verdad, sino más bien en la capacidad de cualquiera de acceder a la verdad de los hechos de modo directo e inmediato. Y, desde esa perspectiva, cabría preguntarse también hasta qué punto ese sujeto neoliberal al que se ha repetido una y otra vez que la realidad «depende de sí mismo», que tiene la «verdad en su interior» y que solo tiene que «esforzarse para conseguir lo que quiera», está en la base de esa suerte de «realismo» cuya fuerza de verdad radica en esas prácticas y tecnologías neoliberales de producción de sí.

Referencias bibliográficas

Andersen, Kurt. 2017. «How America Lost Its Mind». *The Atlantic*, septiembre 2017. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/09/how-america-lost-its-mind/534231/>

Bounford, Trevor. 2000. *Diagramas digitales. Cómo diseñar y presentar información gráfica*. México D.F.: Gustavo Gili.

Brusadin, Bani y Jorge Luis Marzo. 2017. «Diseño y postverdad: prácticas creativas difusas, invención artística e imaginario tecnológico en plena crisis del contrato de veridicción». *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad* 2, n.º 4: 5-23.

Coleman, Gabriella. 2014. *Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy: The Many Faces of Anonymous*. Londres: Verso.

Daston, Lorraine y Peter Galison. 1992. «The Image of Objectivity». *Representations* 0, n.º 40 (otoño): 81-128. <https://doi.org/10.2307/2928741>

Foucault, Michel. 1992. «Verdad y Poder. Entrevista con M. Fontana». En *Microfísica del Poder*, edición a cargo de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, 175-189. Madrid: La Piqueta.

2. Obviamente, el mero hecho de que esas interfaces presenten algunos discursos como verdad no significa que el receptor los reciba y los acepte como tal.

Foucault, Michel. 2012. *Lecciones sobre la voluntad de saber: curso en el Collège de France (1970-1971)*. Buenos Aires: FCE.

Foucault, Michel. 2007. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: FCE.

Foucault, Michel. 2014. *El gobierno de los vivos. Curso en el Collège de France (1979-1980)*. Buenos Aires: FCE.

Hartmann, Frank. 2005. «Humanization of Knowledge Through the Eye». En *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, edición a cargo de Bruno Latour y Peter Wiebel, 698-707. Cambridge: MIT Press.

Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Kinross, Robin. 1985. «The Rhetoric of Neutrality». *Design Issues* 2, n.º 2 (otoño): 18-30. <https://doi.org/10.2307/1511415>

Latour, Bruno. 2004. «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern». *Critical Inquiry* 30, nº. 2: 225-248. <https://doi.org/10.1086/421123>

Latour, Bruno. 2016. «Del Realpolitik al Dingpolitik – o de cómo hacer las cosas públicas». *Acta Sociológica*, n.º 71 (septiembre-diciembre): 13-50. <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2016.71.58944>.

Nagle, Angela. 2017. *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester (UK)/Washington (USA): Zero Books.

Pater, Ruben. 2016. *The Politics of Design. A (Not So) Global Manual for Visual Communication*. Ámsterdam: BIS Publishers.

Patton, Phil. 2009. «Neurath, Bliss and the Language of the Pictogram». [Fecha de consulta: 19/10/18] <https://www.aiga.org/neurath-bliss-and-the-language-of-the-pictogram>

Spence, Ian. 2006. «William Playfair and the Psychology of Graphs». En *Proceedings of the American Statistical Association, Section on Statistical Graphics*, 2426-2436. [Fecha de consulta: 18/10/18] https://www.researchgate.net/publication/228091928_William_Playfair_and_the_Psychology_of_Graphs

CV



Ester Jordana Lluch

Escuela Massana de Artes y Diseño
(Universitat Autònoma de Barcelona)
ester.jordana@escolamassana.cat

Escuela Massana de Artes y Diseño
Pl. Gardunya 9, 08001 Barcelona

Licenciada en Psicología y en Filosofía. Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, con una tesis sobre la cuestión de la transformación en el pensamiento de Michel Foucault. Actualmente es profesora en la Escuela Massana de Artes y Diseño (centro adscrito a la Universidad Autónoma de Barcelona). Forma parte de la Cátedra de Filosofía Contemporánea de la Universidad de Barcelona y es miembro de la Red Iberoamericana Foucault. Su campo de investigación se despliega entre el pensamiento crítico, la estética y la política contemporáneas.

CV

**Ramon Rispoli**

BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona
(Universitat de Vic/Universitat Central de Catalunya)
ramon.rispoli@baued.es

BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona
Carrer Pujades 118, 08005 Barcelona

Licenciado en Arquitectura por la Università degli Studi di Napoli «Federico II». Doctor acreditado en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo por el Politecnico di Torino. Actualmente es docente e investigador en BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona (centro adscrito a la Universidad de Vic/Universidad Central de Catalunya) y miembro del grupo de investigación consolidado GREDITS (Grup de Recerca de Recerca en Disseny i Transformació Social). En sus investigaciones se ocupa principalmente de cuestiones de teoría e historia del diseño, de la arquitectura y del arte, con especial atención a sus dimensiones estéticas y políticas. Es coordinador editorial –en colaboración con Mara Martínez Morant– de la revista científica semestral *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*.

El artículo es el resultado de la estrecha colaboración de las/os dos autoras/es. Con respecto a la redacción de las partes específicas del texto, la primera y cuarta parte («el régimen de verdad y la alethurgia» y «la alesthesis de la posverdad») son a firma de Ester Jordana Lluch, y la segunda y tercera parte («la alesthesis moderna: let reality speak for itself» y «la alesthesis de la interfaz») son a firma de Ramon Rispoli. La introducción ha sido redactada de forma conjunta.