

Sentir, imaginar, confiar: la imatge com a experiència encarnada de valoració visual

Feeling, Imagining, Trusting: the Image as an Embodied Experience of Visual Assessment

REBUT: 07/07/2025 ■ ACCEPTAT: 16/09/2025

Amanda Bernal Pérez / PhD Candidate ERC-Consolidator Grant: Visual Trust.
Reliability, accountability and forgery in scientific, religious and social images
(2021-2026) / Universitat de Barcelona / <https://orcid.org/0009-0007-9148-4029>

Resum

Aquest article explora la valoració visual com una pràctica afectiva, imaginativa i situada, a partir de l'estudi de la fotografia documental en contextos de creació i recepció. Basant-se en una etnografia multisituada que inclou el treball amb fotògrafs documentals, grups focals amb adolescents i observacions d'audiències en festivals, s'argumenta que la confiança visual no és una resposta objectiva davant d'una imatge, sinó una pràctica encarnada: un procés relacional en què cos, emoció i imaginació intervien en la construcció de sentit. Inspirant-se en autors com Elizabeth Edwards, Andrea Soto Calderón, W.J.T. Mitchell, Deborah Poole i Georges Didi-Huberman, l'article defensa que les imatges no només representen, sinó que actuen com a presències actives que afecten i interpel·len. Les fotografies toquen, commouen i generen dubte, obrint espais d'interpretació més enllà de l'evidència visual. En un context marcat per la desinformació i la proliferació d'imatges generades per intel·ligència artificial, es proposa repensar la confiança visual com una pràctica sensible i inventiva, capaç d'articular vincles de percepció, afecte i pensament crític. El treball, inscrit en el projecte europeu Visual Trust, defensa una antropologia visual encarnada, ètica i imaginativa, atenta a la dimensió relacional i política de la mirada.

Paraules clau

Antropologia visual, confiança visual, cognició encarnada, afecte, imaginació, fotografia documental.

Abstract

This article explores visual evaluation as an affective, imaginative, and situated practice through the case of documentary photography in contexts of creation and reception. Drawing on a multisited ethnography that includes fieldwork with documentary photographers, focus groups with adolescents, and audience observations at photography festivals, it argues that visual trust is not an objective response to an image but an embodied practice—a relational process in which body, emotion, and imagination actively shape the production of meaning. Inspired by the works of Elizabeth Edwards, Andrea Soto Calderón, W.J.T. Mitchell, Deborah Poole, and Georges Didi-Huberman, the article contends that images are not merely representations but active presences that affect and address the viewer. Photographs move us, generate doubt, and open interpretive spaces that go beyond visual evidence. In a context marked by disinformation and the proliferation of AI-generated images, this approach redefines visual trust as a sensitive and inventive practice that articulates connections between perception, affect, and critical thought. The study, conducted within the European research project Visual Trust, advocates for an embodied, ethical, and imaginative visual anthropology attentive to the relational and political dimensions of seeing.

Keywords

Visual anthropology, visual trust, embodied cognition, affect, imagination, documentary photography.

INTRODUCCIÓ – LA CONFIANÇA VISUAL COM A PRÀCTICA AFECTIVA I IMAGINATIVA

Ens trobem en un moment de crisi de la veracitat visual. Fontcuberta (1997) ja advertia que la fotografia “menteix sempre”, no pas com a accident sinó com a condició constitutiva de la seva pròpia existència: “la seva naturalesa no li permet fer una altra cosa” (1997, p. 6). Aquesta sospita estructural, avui intensificada per les noves formes de manipulació digital i intel·ligència artificial, no invalida, tanmateix, la confiança que continuem projectant sobre les imatges ni la seva capacitat de vehicular veritats del món. Com mostren les pràctiques socials més quotidianes, les fotografies encara operen com espais de credibilitat, interacció i significació. En aquest context es fa més urgent que mai interrogar com confiem –o deixem de confiar– en les imatges i quines són les vinculacions que hi establim. Aquesta recerca parteix d’una pregunta central: què vol dir confiar en una imatge documental avui?

En un context en què, com ja advertia Baudrillard (1978), la imatge corre el risc de no referir-se a cap realitat sinó de funcionar com a simulacre, cal explorar noves formes d’assentiment visual que no es basin només en la versemblança informativa –la idea de *truthful* [veraç] al que ens remet Edwards (2001, p. 9)–. Lluny d’entendre la confiança com una propietat inherent a les imatges (Ardèvol, 2001) o com un efecte derivat de criteris tècnics o objectius, aquest treball proposa analitzar-la com un procés relacional (Canals, 2020), situat i afectiu, que s’activa en l’encontre entre cossos, contextos i afectes. I, sobretot, posa el focus en la seva dimensió imaginativa: la confiança visual¹ no neix només del que veiem, sinó del que esperem, del que projectem i del que sentim quan ens relacionem amb una imatge.

En aquest sentit, l’article defensa que la valoració de les imatges –entesa com la manera com les percebem, interpretem i hi establim una vinculació– és una pràctica profundament afectiva i inventiva, carregada d’intuïcions, judicis emocionals i expectatives. Fontcuberta (1997) adverteix que la fotografia funciona com un teatre on “ja no hi ha divorci entre la realitat i la representació” (p. 66): un espai on despleguem sospita i imaginació moral per negociar la confiança. La imatge documental, lluny de ser un mirall objectiu del món, esdevé un espai d’interrogació crítica i compromís afectiu, on imaginar, sentir i confiar formen part de l’experiència de mirar.

En aquest marc, el propòsit d’aquesta investigació –i l’eix des del qual s’articula el treball de camp– ha estat explorar com les imatges viuen i adquireixen valor dins de les trobades socials, destacant-ne la dimensió corporal i afectiva. Això implica desafiar el que considero una simplificació de la seva anàlisi: la reducció a una mirada exclusivament racional. La confiança –o la desconfiança– no depèn només del que veiem: està arrelada en el que sentim, en el que esperem i en la manera com ens relacionem els uns amb els altres a través de les imatges.

Des d’aquesta perspectiva analitzo com persones de diferents àmbits generen relacions de confiança o desconfiança amb les imatges. A partir de les tres fases de la vida d’una imatge –gènesi, intensificació pública i valoració social (Canals, 2023)– la recerca aborda tres contextos interconnectats: la creació, la comunicació i la recepció d’imatges. En primer lloc, la creació per

¹ En aquest article s’entén la confiança visual no com un atribut inherent en la imatge, sinó com una pràctica situada d’avaluació de la imatge en condicions d’incertesa (Canals, 2020, p.16). Confiar visualment es refereix a la valoració del mitjà fotogràfic com a fiable, tot i que ignorem parcialment la informació sobre el seu origen o forma de fer-se (Canals, 2020, p.16).

part de fotògrafs que combinen la imatge directa i el vessant més creatiu per retratar fets socials urgents; en segon lloc, la comunicació en contextos on els mateixos fotògrafs o altres mediadors mostren la seva obra; i finalment, la recepció col·lectiva en entorns educatius i festivals. En aquests escenaris, la confiança visual es mostra com una pràctica viva i afectiva, on valorar una imatge implica interpretar i reimaginar el món. L'article es fonamenta en experiències de camp dins el projecte europeu *Visual Trust* (ERC), dirigit pel Dr. Roger Canals Vilageliu (Universitat de Barcelona), dedicat a estudiar la fiabilitat visual en imatges científiques, religioses i socials. La recerca s'ha desenvolupat entre 2022 i 2025 mitjançant una etnografia visual multisituada centrada en aquests tres grups d'informants.

Metodològicament, el treball combina observació participant —amb o sense filmació—, gravacions de veu, entrevistes semiestructurades, dinàmiques de grup focal i pràctiques de creació col·laborativa amb la imatge. Inclou també una dimensió autoetnogràfica, especialment en el context del festival Lumínic, on la meua doble posició —com a codirectora i observadora de les pràctiques de mediació cultural— ha permès una mirada situada sobre els dispositius de validació i circulació de les imatges. En el pla teòric, el text parteix del marc de Canals (2023) i s'inspira en aportacions d'Elizabeth Edwards (2001) sobre la vida social de les fotografies, Deborah Poole (1997) sobre economies visuals, W.J.T. Mitchell (2005) sobre l'agència de les imatges, Georges Didi-Huberman (1997, 2005, 2013) sobre la tensió visible-invisible i Andrea Soto Calderón (2020, 2022, 2025) sobre la dimensió intuïtiva i desitjant de la mirada. S'hi afegixen les lectures del simulacre (Deleuze, 1972; Baudrillard, 1978) i de l'espectacularització (Debord, 2005), així com els treballs de Fontcuberta (1997) sobre veritat i ficció, Benjamin sobre la imatge-fragment i Stuart Franklin (2016) sobre la pràctica documental crítica. Aquesta reflexió, situada entre l'antropologia, la filosofia i les arts, es recolza també en aportacions de la psicologia i la neurociència (Damasio, 1994; De Gelder et al., 2004; Murphy & Zajonc, 1993; Niedenthal, 2007; Simon, 2013; Zeki, 1999; Craig, 2009), que permeten pensar els efectes socials i polítics de les imatges en l'ecosistema visual contemporani.

Finalment, el diàleg establert entre els autors esmentats i l'experiència etnogràfica, permet reconèixer com les imatges documentals actuen com a presències vives (Mitchell, 2005), capaces de convocar afectes, activar memòries i obrir formes d'interpretació que articulen sensibilitats, imaginació i criteris de valoració en múltiples escales.

METODOLOGIA

Aquesta recerca parteix d'un enfocament etnogràfic i visual, dissenyat per captar les formes situades en què les persones creen, fan circular i valoren les imatges documentals. El marc metodològic s'articula al voltant d'una idea clau: la confiança visual és una pràctica afectiva i imaginativa que només pot entendre's des de l'experiència encarnada i contextual dels subjectes implicats. Per captar aquesta complexitat, s'ha adoptat una estratègia de triangulació etnogràfica entre tres escenaris interconnectats que corresponen a diferents moments de la "vida social" de la imatge (Edwards, 2001): fotògrafs, adolescents i audiències. En cada cas s'han activat mètodes específics com l'observació participant, entrevistes semiestructurades, grups focals, tècniques de foto i vídeo-elicítació, i producció col·laborativa d'imatges.

El treball de camp amb fotògrafs documentals va incloure observació i entrevistes en un

seguiment intensiu de quatre autors: Brais Lorenzo (*Habitar o Baleiro*), Guillem Trius (*Svane*, dins el projecte Norden d'OAK Stories), Wayra Ficapal (*El paisatge invisible*) i Núria López Torres (*Después del suicidio*, *Transitar el duelo*, dins *Las curvas de la mente*). Aquestes experiències van permetre accedir a les seves decisions narratives, tensions ètiques i imaginàries, i observar la quotidianitat i xarxes d'afectes que formen part del procés de creació. Paral·lelament, es va generar un arxiu visual i audiovisual de primera mà, alhora objecte i eina d'anàlisi.

El treball amb adolescents es va dur a terme mitjançant grups focals en context educatiu. En sessions regulars durant un curs, se'ls va convidar a valorar imatges des de la seva pròpia experiència a través de dinàmiques orientades a explorar com emergeix la confiança —o desconfiança— davant d'imatges amb càrrega emocional, ètica o política. Aquests espais van posar en joc afectes, humor i imaginació com a eixos del judici visual, mostrant que l'avaluació no és mai purament racional, sinó performativa, grupal i situada.

Finalment, l'observació d'audiències en festivals (Arles, Visa pour l'Image, PhotoEspaña, Art Photo Bcn, Lumínic i altres espais museístics) va permetre analitzar com circula la confiança visual en experiències col·lectives marcades per atmosferes, cossos i dinàmiques compartides de recepció, on les imatges esdevenen llocs de ressonància afectiva (Edwards, 2001).

Aquesta metodologia híbrida es complementa amb una dimensió autoetnogràfica, especialment al festival Lumínic, on participo activament en processos de selecció, promoció i mediació d'imatges. Aquesta doble posició ha enriquit la recerca, oferint una perspectiva situada sobre els dispositius que produeixen i intensifiquen la confiança visual (Canals, 2023).

SENTIR LA IMATGE – ESTÈTICA, AFECTE I NEUROCIÈNCIA

En el context descrit, pot semblar sorprenent abordar la imatge des de la seva dimensió afectiva, ja que, davant la desinformació, les recomanacions actuals privilegien el pensament tecnificat, la verificació de fonts i la comprovació algorítmica. És evident que aquestes són les estratègies correctes —o que, si més no, són les que estan a disposició en l'actualitat— per combatre la desinformació. Tot i això, els afectes i la imaginació són ingredients fonamentals de la nostra manera de mirar i interpretar el món. Davant la sobresaturació visual, que pot conduir a una certa anestèsia (Sontag, 2011; Chouliaraki, 2006), el treball de camp mostra que les imatges encara “ens toquen” i ens commouen (Sontag, 2011; Didi-Huberman, 1997).

Aquest “deixar-se tocar” —entès com un contacte físic i emocional— és la porta d'entrada a una forma de valoració visual que no es fonamenta només en l'anàlisi racional, sinó també en el vincle relacional i corporal. No es tracta d'exactitud informativa, sinó d'una resposta afectiva sovint anterior a la comprensió conscient (Murphy & Zajonc, 1993). Des de la neurociència, De Gelder et al. (2004) mostren que les expressions emocionals activen l'amígdala —centre del processament emocional ràpid— i l'ínsula —relacionada amb la interocepció o “sentir amb el cos” (Craig, 2009)—, modulant la recepció abans de la lectura semàntica.

Així mateix, Murphy & Zajonc (1993) defensen que les reaccions afectives són automàtiques i inconscients, i De Gelder et al. (2007) confirmen que els estímuls visuals amb càrrega emotiva desencadenen respostes neuronals i corporals abans del processament cognitiu. Des de la psicologia i la fenomenologia (Merleau-Ponty, 1945/2012; Gibson, 1979/2015) i l'*embodied cognition* (Varela et al., 1991), la percepció s'entén com una experiència corporal i sensible.

Damasio (1994) ho formula amb la hipòtesi del “marcador somàtic”, segons la qual les emocions guien les decisions sense consciència plena. Altres estudis mostren que observar una obra d'art activa circuits emocionals i motors, generant respostes corporals immediates (Zeki, 1999; Ramachandran, 1999).

La confiança visual no deriva d'un criteri objectiu, sinó de la capacitat de la imatge —entesa com a agent social actiu (Mitchell, 2005; Didi-Huberman, 1997)— de generar una relació sensible amb qui la mira. Tal com adverteix Soto Calderón (2022), cal obrir espais de lectura no subordinats a normativitats, capaços de fissurar les creences que limiten les nostres formes de veure i existir.

a. Veure és ser afectat: la imatge com a toc perceptiu

Didi-Huberman (1997) descriu la mirada com un gest volàtil i fracturat, i la imatge com una papallona: vulnerable, mal·leable i oberta a la interpretació, posant en risc el seu estatus com a objecte social. Veure és un acte actiu i inestable, exposat al desbordament, que expressa la tensió entre el visible i l'ocult. La percepció és afectiva i cocreativa: l'espectador construeix significats amb la imatge, i hi confiem només quan sentim que ens toca (Didi-Huberman, 1997; 2013). Edwards (2001) afegeix que el to afectiu d'una imatge —la seva capacitat de ressonar perceptivament en el cos— precedeix el significat i sosté la seva potència sensible. Aquesta ressonància, articulada amb el reconeixement, la memòria o la intuïció, és condició de la confiança visual: confiem no perquè una imatge sigui clara, sinó perquè ens afecta. La seva densitat —capacitat d'acumular capes de sentit i obrir múltiples lectures— amplia les interpretacions més enllà de la intenció de l'autor, activant altres imatges i idees segons la mirada situada de l'espectador (Bernal Pérez, 2025b; Didi-Huberman, 2005; Soto Calderón, 2022). Edwards (2001, p. 5) es pregunta: “Quin és el to afectiu a través del qual projecten el passat al present?” I adverteix: “En molts sentits, una fotografia nega la història. Com a fragment d'espai i temps, desafia les connexions diacròniques, ja que està desconnectada del flux de la vida del qual va ser extreta” (p. 8). Quina és, doncs, la ressonància que ens obliga

a aturar-nos davant una imatge: la que remet al passat o la que convoca nous futurs a través de l'afecte i la imaginació?

Imatge 1 | “Después del Suicidio, Transitar el Duelo”



Font: Fotografia del projecte “Después del Suicidio, Transitar el Duelo” que forma part del projecte “Las curvas de la mente” de Núria López Torres. 2024. Reproduïda amb permís de l'autora.

En la fotografia anterior es percep com el temps queda encapsulat i fragmentat, obrint pas a múltiples lectures i realitats possibles. En el treball de Núria López Torres sobre el suïcidi, l'autora subratlla la dificultat de retratar allò —o aquella persona— que ja no existeix en el pla material (comunicació personal, 2025). Davant d'aquest buit, recorre a elements contextuais, relats familiars i imatges simbòliques o intervingudes per fer visible l'escletxa: aquell interstici on la presència resta latent i des d'on la imatge s'expandeix per permetre l'accés.

Pel que fa a la capacitat de la fotografia per retratar una realitat, Edwards (2001, p. 3) adverteix que les imatges no poden reduir-se a representacions de forces socials ni a expressions d'una alteritat codificada, ni tampoc a simples formes d'espectacle dins la matriu sociopolítica (Debord, 2005). A l'antropologia i les ciències socials, les fotografies s'han emprat sovint per definir “cultures”, però seria un error limitar-les a aquests usos (Edwards, 2001, p. 5). Com apunta l'autora, “els mecanismes de les fotografies són massa complexos. Són dinàmicament ambigües, ja que funcionen en el món real i dins de l'experiència quotidiana, no només en un món teòric imaginat” (Ibid, p. 3).

Aquesta qualitat fragmentària i “no processada” del mitjà (Edwards, 2001, p. 5) esdevé condició per a la seva elaboració com a “estat” creat i sostingut des de l'acció estètica i discursiva (Soto Calderón, 2025). Aquest procés, sovint desplaçat per la distracció o l'explotació espectacular (Debord, 2005), és clau per comprendre les imatges no només com fissures ideològiques, sinó també com espais de cura i relació (Soto Calderón, 2025). Tot i que les imatges aspiren a un tancament contextual, la seva obertura i fractura permeten la seva reintegració en nous usos històrics (Edwards, 2001; Didi-Huberman, 2013).

Les imatges no tenen un significat fix i, en transitar per diferents contextos, mostren la seva vulnerabilitat conceptual i potència expressiva. Aquesta capacitat de transformació revela la seva naturalesa performativa i afectiva com a objectes socials actius (Edwards, 2001; Mitchell, 2005; Soto Calderón, 2020). En aquesta línia, Fontcuberta (1997) sosté que l'estatut de veritat de la fotografia no prové de la seva fidelitat al món, sinó dels usos socials i culturals que la legitimen. La veritat fotogràfica depèn, doncs, de les convencions que la sostenen. L'exposició pública de les imatges convoca un espai d'atenció significativa, on mirar és també sentir i prendre consciència del propi acte de veure.

Segons l'experiència etnogràfica d'aquesta recerca, aquesta consciència es manifesta en la mirada anticipada —aquella que precedeix l'acte de fotografiar— i que implica imaginar abans de construir la imatge. El fotògraf, en aquest gest previ, ja convoca l'espectador imaginat. En aquesta operativitat, la performativitat no és ficció sinó compromís afectiu amb una mirada conscient. L'avaluació i anticipació en la creació d'imatges no són actes purament racionals, sinó pràctiques situades, emocionalment carregades i relacionals, on es negocia la confiança i la creativitat juga un paper central. En altres paraules, la imatge no només busca ser vista: obre un espai on l'acte de mirar esdevé experiència afectiva i significativa. La seva presentació performativa —el fet que actui en ser mostrada— convoca aquest estat: la imatge, en la seva teatralitat i potència afectiva, obre un espai perquè l'espectador esdevingui conscient no només del que veu, sinó del seu propi acte de veure.

Si el lector ho permet, se'l convida a mirar una única imatge com l'inici d'una història oberta: una fotografia que, segons el context que l'acompanya, pot portar-lo per camins molt diferents. Es proposa dedicar uns instants a observar-la detingudament i seguir les instruccions que segueixen.

Imatge 2



Font: Fotografia del projecte “Svane”, que forma part del projecte “Norden” de Guillem Trius. 2023. Reproduïda amb permís de l'autora.

1. Sense una reflexió prèvia excessiva, escrigui o pensi tres paraules que li vinguin al cap. Poden correspondre a emocions, qualitats visuals o idees generals.
2. **Context A.** Consideri la següent situació: aquesta fotografia ha estat presa en un centre de rehabilitació, on els pacients participen en teràpia aquàtica per tractar el dolor físic i emocional.
3. **Context B.** Ara imagini una altra situació: la imatge mostra un home celebrant el seu aniversari en un llac sagrat, com a ritual de renovació i força personal.
4. Revisi de nou el record de la imatge inicial mentre pensa en cadascun d'aquests dos **contextos**. Si ho desitja, escrigui o pensi una nova paraula per a cada versió.
5. Finalment, es proposa respondre a les qüestions següents:
 - Què ha canviat en la seva percepció quan s'ha modificat la història al voltant de la imatge?
 - De quina manera la seva imaginació ha influït en allò que ha vist?

L'exercici *Dos contextos, dues lectures* ha estat una pràctica desenvolupada dins aquesta investigació amb diferents públics, tant en contextos educatius (instituts) com acadèmics (congressos). Prenent com a objecte una fotografia de Guillem Trius, mostra que la imatge mai és neutra ni autosuficient: la seva interpretació depèn del context, de les emocions, de les experiències prèvies, de la mediació que se'n fa (Bernal Pérez, 2025b) i de les expectatives de qui la mira. Petits canvis narratius activen significats afectius molt diferents, revelant la imatge com un espai obert i relacional on l'espectador esdevé coautor del sentit. La confiança visual no depèn només del que veiem, sinó del que sentim i imaginem en relació amb els altres.

En aquesta línia, Franklin (2016) recorda que, per al crític del segle XIX John Ruskin, la “veritat de la impressió” —aquella vinculada a les nostres sensacions i idees entorn de l'experiència visual— és més important que la “veritat material”. En *The Documentary Impulse*, Franklin (2016, p. 6) assenyala que en l'impuls documental coexisteixen dues formes de “fet”: una fredament objectiva i l'altra carregada, emotiva i poètica; una factual i l'altra romàntica.

Imatge 3 | “The Typical Photojournalist” [El típic fotoperiodista]



Font: Imatges creades amb el prompt “The Typical Photojournalist” [El típic fotoperiodista] utilitzant el programa d'IA Midjourney. Producció pròpia, 2025.

Imatge 4 | “Photjournalist bringing back the truth” [Fotoperiodista que retorna la veritat]



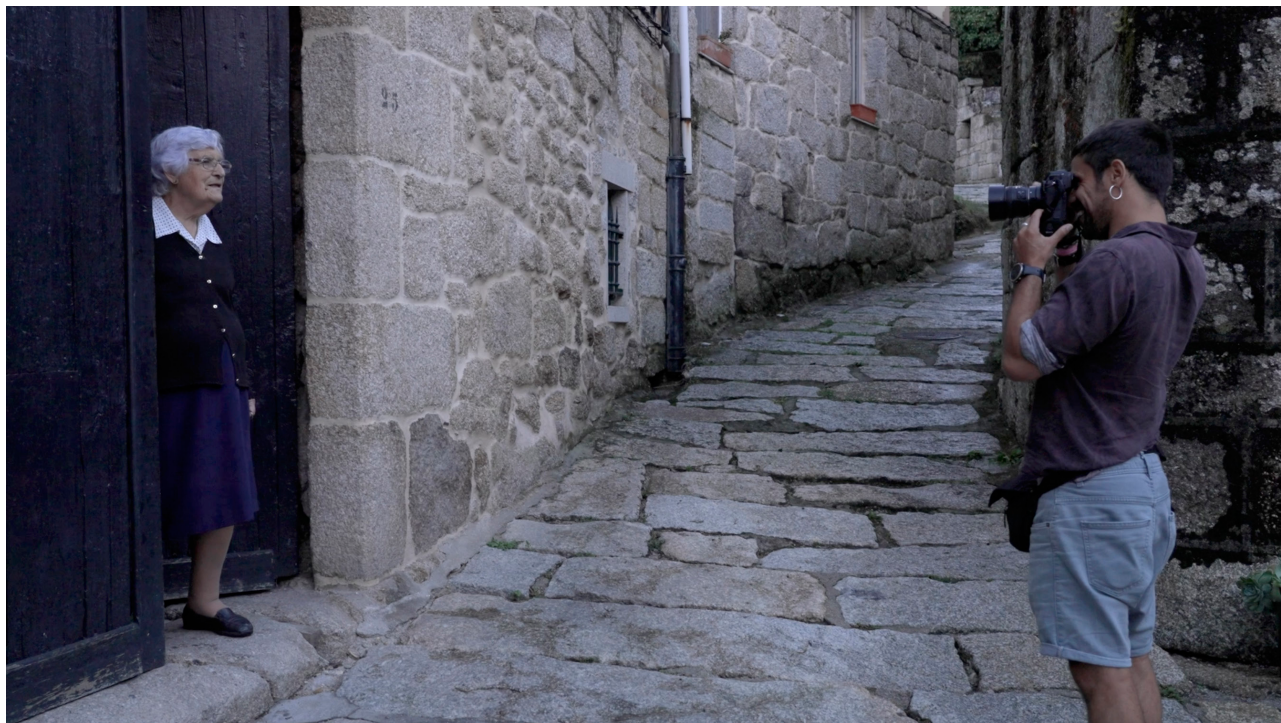
Font: Imatges creades amb el prompt “Photjournalist bringing back the truth” [Fotoperiodista que retorna la veritat]. Producció pròpia, 2025.

La complexitat d'aquest procés es fa evident quan ens preguntem quin paper juga el fotoperiodista o fotògraf documental en la valoració d'una imatge. Les imatges anteriors poden resultar familiars: evocuen la figura estereotipada del fotoperiodista —individualista, racional i distant—, sovint associada a una imatge masculinitzada dins la cultura visual. Aquestes imatges es van generar el maig del 2025 amb Midjourney, utilitzant consignes com “el fotoperiodista típic” i “photojournalism bringing back the truth”. Aquesta última parafraseja una conversa amb Julianne Newton durant la II International Conference Visual Trust (Barcelona, 2024) sobre les representacions estereotipades del fotoperiodisme i les expectatives que generen (Bernal Pérez & Newton, 2024).

Des d'aquest plantejament, l'article convida a visualitzar el vídeo referenciat a continuació, que recull experiències etnogràfiques d'aquesta recerca —fotògrafs, adolescents i audiències en un festival de fotografia— amb especial atenció als moments que mostren la dimensió afectiva

i imaginativa de la pràctica fotogràfica. La peça audiovisual (Bernal Pérez, 2025a) és accessible en línia: <https://vimeo.com/1098439429?share=copy#t=0>. Per a aquest exercici d'anàlisi, es proposa visionar el fragment comprès entre el minut 02:22 i el minut 04:44, on apareix el fotògraf Brais Lorenzo, la pràctica del qual desafia els estereotips habituals del fotògraf documental.

Imatge 5 | El fotògraf Brais Lorenzo i la seva àvia



Font: producció pròpia, 2024.

Del visionament del vídeo sobre l'encontre entre Brais Lorenzo i la seva àvia emergeix una imatge molt diferent del fotoperiodista paradigmàtic —individualista, aventurer i “caçador” d’imatges—: una figura arrelada a la incertesa, el qüestionament ètic i el compromís emocional. El fotògraf reconeix que retratar persones grans constitueix un repte carregat de dilemes morals (comunicació personal, 2025). Per això va començar fotografiant la seva pròpia àvia abans de retratar l'àvia d'algu altre, explorant així les implicacions afectives del gest fotogràfic.

Aquest enfocament exemplifica el que Didi-Huberman (1997) descriu com una mirada interpel·lada: una pràctica situada que, segons Edwards (2001), s'inscriu en biografies socials i relacionals, i que, en la línia de Mitchell (2005), reconeix la imatge com a agent d'una relació afectiva entre cossos i mons. Franklin (2016), partint de Grierson, destaca la importància de la intimitat sobre la realitat: “La intimitat amb el fet en qüestió és el tret distintiu del documental, i no és especialment rellevant de quina manera s'aconsegueixi” (p. 7).

La ingenuïtat d'una lectura purament semiòtica redueix la imatge a un sistema tancat de signes, ignorant-ne l'ús social i la càrrega afectiva. Davant d'això, Edwards (2001) proposa una percepció encarnada: la imatge actua sobre el cos abans de ser llegida. Aquesta visió, que integra inscripció, context i subjectivitat, permet entendre la fotografia com una experiència sensible i situada, més que com un signe convencional o una lectura intel·lectual (Barthes, 1990). En aquesta línia, Franklin (2016) parla de “l'impuls documental” com la força interna que porta els fotògrafs a retenir allò viscut: moments que volen conservar o transformar, persones i llocs significatius. Aquest impuls, alimentat per la curiositat, la indignació o el desig de reforma, aspira en última instància a immortalitzar la memòria.

En aquest punt, la recerca planteja tres dimensions clau de l'avaluació i anticipació dels fotògrafs documentals: la creació de confiança com a mediadors entre realitat i narrativa (Bernal Pérez, 2025b); la vacil·lació ètica i l'especulació creativa; i la interrogació afectiva, on les imatges conviden a qüestionar emocions. Aquesta última s'articula en el que anomeno “ancoratges emocionals” —terme recuperat de la psicologia—, entesos com els vincles entre experiència visual i bagatge vital, és a dir, com una imatge ens afecta segons les nostres experiències prèvies i futures.

La recerca mostra que la percepció d'“autenticitat” (Bernal Pérez, 2025b) i la construcció retòrica poden coexistir: els fotògrafs creen imatges que busquen generar una veritat experiencial i fomentar el compromís ètic i emocional amb el món. A *The will to see. The documentary photographer as a mediator and the issue of trust* [La voluntat de veure. El fotògraf documental com a mediador i la qüestió de la confiança] (Bernal Pérez, 2025b), ja avançava que l'autenticitat té una dimensió ètica i estètica, mobilitzada com a mediació entre el món visible i la seva representació narrativa. En aquest context vaig proposar el concepte de “propòsit autèntic”, que “no pretén ser la paraula final sobre la interpretació de les imatges”, sinó que expressa “la intenció i el compromís del fotògraf” (p. 132).

En conjunt, el diàleg entre material etnogràfic i aportació teòrica defensa una mirada complexa i encarnada sobre la fotografia, que consideri no només els usos ideològics, sinó també la seva capacitat d'inscriure afectes, evocar el passat i actuar en contextos específics. La vacil·lació ètica, l'especulació creativa, la interrogació afectiva i la recerca de coherència narrativa són fonamentals en els modes de fer del fotògraf documental, juntament amb un coneixement subtil i difícil de classificar: la intuïció, tema que s'aborda a continuació.

b. Intuïció, teatralització i coneixement sensible

La relació amb la imatge s'inicia amb la intuïció (Soto Calderón, 2025), una forma de coneixement sensible i prelingüístic (Berger, 2008). La intuïció no és una forma d'irracionalitat, sinó una saviesa inconscient: una informació emmagatzemada i accessible de manera no deliberada, a la qual recorrem sense saber exactament com. Actua com una forma de coneixement corporal i afectiu que orienta la percepció més enllà del raonament. Mirar és un acte de presència activa: la imatge no representa, sinó que presenta una intensitat que reclama ser sentida. Aquesta experiència, vinculada a l'*embodiment*, implica percebre com la imatge afecta, ressona i s'inscriu en el cos i l'atmosfera (Edwards, 2001). La intuïció manté obert el sentit, mentre que la imaginació —entesa com la capacitat de desbordar l'esquema corporal d'un objecte— activa noves possibilitats. Des d'aquest fer imaginatiu, la imaginació produeix realitats i formes de fer realitat; sense ella, no hi ha imatge ni experiència visual. La mirada, així, és també una pràctica corporal.

La imatge fotogràfica no és només una captura, sinó la materialització d'allò imaginat (Belting, 2012, citat a Bernal Pérez, 2025b, p. 131; Tarkovski, 1996). La imaginació, lluny de ser una fugida del real, és una força generativa que vincula cos, pensament i representació. Produeix realisme intens (Didi-Huberman, 2018, citat a Bernal, 2025, p. 131) i és material (Soto Calderón, 2022), arrelada a experiències físiques i relacions generatives (Soto Calderón, 2025).

Aquesta dimensió encarnada del coneixement visual (*embodiment*; Edwards, 2001; MacDougall, 2005) mostra que la imatge compromet el cos i activa un desig de contacte més

que de completud. En entrar en contacte amb el món material, s'activa una imaginació que desplaça els límits del que esperem, expandint la percepció més enllà del que podem comprendre racionalment (Bachelard, 1964). La fotografia neix d'una imaginació material: un desig encarnat de donar forma al que només s'intueix, on veure, sentir i imaginar són inseparables. La intuïció, lligada al coneixement d'un context, permet percepcions diferencials i nous ancoratges. Obre, així, un camp per a allò que encara no té forma conceptual, establint l'abast d'allò possible i complementant la imaginació.

Imatge 6 | Una exposició al festival Visa Pour l'Image



Font: Producció pròpia, 2022.

En continuïtat amb el vídeo anterior (<https://vimeo.com/1098439429?share=copy#t=0>), es proposa ara visualitzar el fragment entre el minut 4:46 i el 5:48. Les imatges mostren el pas d'una multitud pels passadissos del festival Visa Pour l'Image (Perpinyà, 2022), seguint el flux de fotografies penjades a les parets. Els silencis compartits, l'atenció sostinguda, els gestos corporals sobtats i la intensitat afectiva de la mirada col·lectiva constitueixen formes de valoració que expressen desig i un anhel de comprensió. Sobre la noció de desig, Fisher (2016) parla del “desig encallat”: un desig que no impulsa el canvi, sinó que circula en bucles repetitius regulats pel mercat i la cultura popular. El “realisme capitalista” —assenyala— ens fa incapaços d'imaginar alternatives, condemnant-nos a desitjar més del mateix. En contraposició, Deleuze (1972) entén el desig com una força creativa i productiva capaç de generar nous assemblatges, mentre Lyotard (1993) descriu una “economia libidinal” que organitza l'energia afectiva més enllà del poder i l'economia.

Mirar, per tant, no és només percebre, sinó participar en un camp de forces socials i econòmiques que modelen els nostres afectes —com assenyalen Fisher (2016), Deleuze (1972) i Lyotard (1993)—, però, en el context de les audiències d'un festival, aquesta mirada col·lectiva també pot desbordar aquests marcs. Els gestos, els silencis i les ressonàncies compartides revelen que el desig no opera només com a mecanisme de reproducció capitalista, sinó com

una força inventiva capaç de generar noves formes d'identificació, de relació i de transformació sensible amb el món.

El desplegament de la imatge implica una teatralitat afectiva: la imatge no només es veu, sinó que es viu com una escenificació que convoca una presència conscient. Aquesta es manifesta com un força atmosfèrica, que convoca una consciència encarnada: l'espectador no només veu, sinó que sent que està veient i s'afecta mútuament amb la imatge. Com assenyalen Poole (1997) i Soto Calderón (2025), la imatge actua dins de règims de visibilitat i relacions socials, però també obre escenes sensibles que ordenen coneixement i activen creences. En aquest sentit, podem veure com les imatges sempre excedeixen el seu significat —es desborden— obrint relacions de tensió entre el visible i l'invisible, la presència i l'absència (Didi-Huberman, 1997). Aquesta tensió es presenta com una posada en escena de l'afecte i de la contemplació atenta (Edwards, 2001, p. 17). Allò que Edwards anomena *conscious behold* descriu una manera de mirar en què l'espectador pren consciència del seu propi acte de veure. Aquesta actitud perceptiva, lluny de ser purament mental, es manifesta com una disposició corporal i emocional, una qüestió d'“ètica ordinària” (Canals, 2020): “un sentiment, creença o expectativa que algú o alguna cosa és bo, fiable i honest, i capaç de complir les expectatives” (Canals, 2020, p. 1).

En els adolescents, la teatralitat de la imatge pren formes espontànies i sovint humorístiques. En contextos de recepció col·lectiva als instituts, aquesta esdevé un espai d'interacció afectiva, on la mirada conscient es veu amplificada per la dimensió social. Reaccions com la identificació, el rebuig o el desig es manifesten corporalment, reconfigurant el sentit i la performativitat de la imatge, com es pot observar del minut 00:16 al 02:22 (disponible en línia <https://vimeo.com/1098439429?share=copy#t=0>).

Imatge 7 | Fotograma de vídeo d'un grup focal a l'institut INS Leonardo de Sant Cugat del Vallès



Fonts: Fotografia de producció pròpia, 2024.

La dimensió col·lectiva de la recepció transforma la imatge en un catalitzador de vincles emocionals i posicionaments morals, activats a través del cos i de la relació amb els altres i a través de respostes amb aquells qui consideren “els seus iguals”. La conseqüència inevitable que conclou aquest apartat és com la teatralitat de la imatge és una pràctica encarnada que interpel·la, afecta i convoca valoració (Fried, 1980; Edwards 2001). També, com el seu sentit s’activa en la interacció amb l’espectador (Didi-Huberman, 2009; Edwards, 2001), on confiar-hi és fruit d’una coreografia situada de gestos i afectes.

c. L’ambivalència de la imatge, la percepció com a interrupció i el cos com a lloc de valoració

La percepció —o acte perceptiu concret— pot entendre’s com un tall dins la continuïtat del món: “no es pot reconstruir el moviment amb posicions a l’espai o instants en el temps, és a dir, amb talls immòbils” (Deleuze, 1983, p. 9). En altres paraules, la percepció és un acte de *coupure mobile*, un tall dinàmic en el flux de la realitat que selecciona una part del continu i converteix un fragment en presència. Aquest tall perceptiu —també afectiu— obre una escletxa on s’inscriuen emocions i s’activa una intensitat no només sensorial, sinó corporal i significativa: una forma d’atenció que supera la lectura intel·lectual.

Aquestes imatges-fragment (Benjamin, 1969; 2009) —arrencades del flux continu de l’experiència— constitueixen espais de fractura i obertura (Edwards, 2001; Didi-Huberman, 2009). Si en el Renaixement i el Classicisme la bellesa se sostenia en la plenitud del cos viu i la totalitat simbòlica, Benjamin situa l’art en l’àmbit de la ruïna: la bellesa cedeix el lloc a la mort, que esdevé central. D’aquesta tensió entre sentit i caducitat neix l’al·legoria, entesa en fotografia com un llenguatge trencat i obert a relectures crítiques.

En coherència amb això, Benjamin formula la noció d’*imatge dialèctica*, aquell instant crític en què passat i present s’uneixen en un esclat per formar una constel·lació:

“

No és que allò que és passat il·lumini allò que és present, ni que allò que és present il·lumini allò que és passat; més aviat, la imatge és allò en què allò que ha estat s’uneix en un flaix amb l’ara per formar una constel·lació [...]” (Benjamin, 1999, p. 463).

Aquesta concepció reforça la lectura de la fotografia com a imatge suspesa i oberta, capaç d’interrompre la linealitat de l’experiència i desplegar un camp crític i polític més enllà del mer document.

Sobre aquesta noció de realitat fragmentària, Edwards parla d’*uncontainable edge i fracture points* —vora incontenible i punts de fractura— per descriure imatges que no tanquen significat, sinó que el mantenen obert, disponible per ser reactivat:

“

El marc intensifica i produeix una fractura que ens fa ser intensament conscients del que hi ha més enllà (...) enquadrat, constrenyit, delimitat però alhora incontenible. El límit de la fotografia i l’obertura dels seus contextos són a l’arrel de la seva incontenibilitat històrica en termes de significat.” (Edwards, 2001, p. 19).

Els enquadraments, recorda Derrida (1987, citat a Edwards, 2001), són essencialment construïts i fràgils: restriccions imposades a un discurs que amenaça constantment de desbordar-se. Les imatges generen ambivalència —i és precisament aquesta ambivalència la que multiplica la

seva potència afectiva. Més que com a proves objectives, funcionen pel seu potencial d'afectar, suggerir i obrir interpretacions en disputa.

A les etnografies d'aquesta recerca —des dels gestos especulatius dels fotògrafs fins a les recepcions corporals dels adolescents i les audiències— constato que la confiança visual no sorgeix de la certesa, sinó d'aquesta ambivalència i de la possibilitat d'afectar i ser afectat dins la fractura de la imatge. La imatge documenta i performa; mostra i convoca; representa i commou. Valorar visualment una imatge és, així, navegar les seves ambivalències des d'una posició situada, sensible i activa: no per resoldre-les, sinó per habitar-les com a espai d'invenció i d'afectació mútua.

Imatge 8 | Fotografia del projecte "El paisatge invisible" de Wayra Ficapal. 2024



Font: Reproduïda amb permís de l'autora.

En el cas dels fotògrafs, una de les situacions on l'ambivalència es fa més palpable és el gest de mirar des de diferents punts de vista abans de fotografiar. La càmera no és només un dispositiu de registre, sinó un instrument especulatiu: els fotògrafs anticipen la mirada d'un altre, imaginem com serà rebuda la imatge i activen així una teatralitat ètica ja esmentada. L'ambivalència és l'espai potencial de construcció del fotògraf, el ventall creatiu i ètic que li permet formular una proposta capaç de generar mobilitzacions al món.

En les experiències amb adolescents, les imatges són rebudes amb una barreja d'humor,

identificació, rebuig o fascinació. Aquí, l'ambivalència es viu corporalment: la imatge no és només “allò que mostra”, sinó “allò que fa sentir”. La resposta activa —rialles, comentaris, gestos compartits— indica que la valoració visual passa per una lectura afectiva i moral construïda col·lectivament. La fotografia esdevé així un espai de joc seriós, on es qüestiona i s'imagina alhora. La imatge obre l'oportunitat d'abordar aspectes transcendents del món que sovint es donen per descomptats i que només emergeixen gràcies a aquest activador visual.

En l'observació d'audiències en contextos de promoció de la imatge, l'ambivalència es manifesta en una suspensió perceptiva: la imatge no només es veu, sinó que es sent i s'incorpora a través de l'atmosfera creada. Els espectadors experimenten una consciència encarnada del seu propi acte de veure. El sosteniment d'aquesta incertesa esdevé l'activador d'una relació de confiança o desconfiança: hi ha implicació amb allò que es veu i s'estableix un compromís entre nosaltres i la imatge a través d'aquests processos.

L'ambivalència, base per construir vincles afectius i imaginatius, és també font d'instabilitat interpretativa i potencial especulatiu (Edwards, 2001, p. 22). Edwards recorda que tota lectura fotogràfica és provisional:

“

Jo reconec que aquestes no són més que lectures parcials i provisionals de les fotografies, ja que aquesta és la naturalesa de les fotografies” (2001, p. 22).

Aquesta instabilitat no és un límit, sinó una qualitat constitutiva de la imatge. Les fotografies tenen “cruesa, contenibilitat, resistència i, en última instància, incognoscibilitat” (Edwards, 2001, p. 22). Lluny de fixar una veritat, obren espais d'especulació sobre què veiem, com i des d'on: enunciats intencionats, però també incisions aleatòries on batega la possibilitat de l'arbitrari (Edwards, 2001, p. 109).

La imatge pot entendre's com un espai de contenció paradoxal, on coexisteixen les limitacions dels marcs institucionals —normes de presentació, formes de legitimitat o dispositius d'exhibició— i la llibertat interpretativa dels espectadors. El constrenyiment institucional no elimina l'impacte afectiu de la imatge; sovint és en la tensió entre l'esperat i el sentit on emergeix el seu valor perceptiu i emocional.

En el cas dels fotògrafs, aquesta obertura es manifesta en el diàleg constant amb allò que no poden controlar de la imatge. La fotografia és entesa com a testimoni parcial i experiència situada: el fotògraf assumeix la incertesa com a condició de responsabilitat narrativa i ètica, i com a espai per imaginar altres formes de presència i reconeixement. Entre els adolescents, les lectures provisionals esdevenen pràctiques especulatives i corporals. Les imatges no són rebudes com a documents tancats, sinó com a provocacions que activen respostes —comentaris, gestos o teories del món inventades— i funcionen com a catalitzadors d'imaginació moral i afectiva. En les audiències, el gest de mirar revela una ambigüitat fonamental entre el que la imatge mostra i el que calla. Aquest espai de “resistència i incognoscibilitat” (Edwards, 2002, p. 22) genera una experiència afectiva de suspens i una confiança basada no en la certesa, sinó en la relació amb allò que resta opac: una escletxa de vivificació i intensitat que ens posa en contacte amb el món d'una altra manera.

En aquest context, confiar no significa únicament creure en una imatge, sinó experimentar una sensació de presència i implicació. Des de la psicologia de la percepció i la neurociència sabem que aquest sentir s'activa corporalment abans de formular-se discursivament (Damasio,

1994; Niedenthal, 2007). Les respostes immediates —silencis, sospirs, gestos d'incredulitat— poden entendre's com formes de valoració encarnada: intuïcions que emergeixen del cos i precedeixen el llenguatge reflexiu. Així, la confiança visual no és una afirmació racional, sinó una pràctica sensible i encarnada. El cos sap abans que el llenguatge pugui traduir-ho, i aquest saber no és aliè a la imatge: és la mateixa imatge la que el convoca, l'activa i el sosté en el pla de l'experiència.

CONCLUSIONS – LA VALORACIÓ VISUAL COM A PRÀCTICA SITUADA: CAP A UNA ANTROPOLOGIA VISUAL ENCARNADA, AFECTIVA I IMAGINATIVA

En conclusió, l'anàlisi desenvolupada al llarg d'aquest article mostra que la percepció i la valoració de les imatges no poden entendre's com processos merament racionals o analítics, sinó com experiències encarnades (*embodied cognition*, Varela et al., 1991) on tot el cos participa. Aquesta perspectiva contrasta amb les visions tecnocràtiques de la veritat visual, que redueixen la imatge a verificació algorítmica o autenticació informàtica. Les pràctiques etnogràfiques i les aportacions teòriques aquí revisades mostren que la confiança visual es construeix com una experiència sensible i situada, on la biografia social de la fotografia (Edwards, 2001) i la seva naturalesa relacional esdevenen centrals.

Les imatges no només “signifiquen”, sinó que “volen”, “actuen” i “ens miren” (Mitchell, 2005). Aquesta agència convida a entendre la confiança visual com una pràctica afectiva i imaginativa, situada en contextos socials específics plens d'expectatives i marcs de valoració compartits. Com assenyala Fontcuberta (1997), l'important no és que les imatges garanteixin veritat, sinó que ens obliguin a interrogar-la. La intuïció, com a saber prelògic i sensible (Soto Calderón, 2025), opera abans de la comprensió racional i s'activa quan la imatge obre una intensitat des d'on s'inicia la valoració com a experiència d'implicació.

Confiar en una imatge no és esperar que digui la veritat, sinó sostenir la seva intensitat: habitar la incertesa que obre i reconèixer que el seu valor no rau tant en el que representa com en el que activa. Els fotògrafs ho fan des de la incertesa narrativa i l'hesitació ètica; els adolescents, des de la curiositat i l'humor; les audiències, des de la força atmosfèrica de la imatge. En tots els casos, confiar en la imatge és sostenir una incertesa amb el cos i viure-la des de l'afecte.

Davant la proliferació d'imatges generades per IA i la desinformació visual, pensar la confiança com una relació afectiva i situada és fonamental per repensar el vincle amb allò que veiem i per impulsar una pedagogia crítica de les imatges. Aquesta hauria d'anar més enllà del mite del “nadiu digital” i reconèixer la necessitat d'aprendre a mirar. Com recorda Scolari (2019), les habilitats visuals no són innates, sinó fruit de la pràctica i l'atenció. Una pedagogia visual crítica hauria d'ensenyar no només a descodificar imatges, sinó a practicar formes d'atenció i relació: aprendre a escoltar el que la imatge obre. En un entorn digital que tendeix a eliminar el dubte, obrir espais per a la contemplació i el joc visual és, avui, una forma d'activisme cultural.

Lluny de ser un obstacle, l'ambivalència de la fotografia és la condició de la seva potència valorativa i creativa. Aquesta naturalesa híbrida i inestable permet una recepció afectiva i

inventiva, on valoració i confiança no es basen en la certesa, sinó en la disposició a sostenir la incertesa des del cos: un saber intuïtiu que es manifesta en gestos, silencis i atmosferes compartides (Soto Calderón, 2025). Des de la neurociència, Murphy & Zajonc (1993) i De Gelder et al. (2004) mostren que les respostes emocionals corporals precedeixen la comprensió racional, confirmant que sentir amb el cos és una forma de coneixement que orienta la percepció abans que el pensament.

Encara que la crítica postmoderna posés en dubte la possibilitat de veritat a la imatge — Baudrillard (1978) hi veia només simulacres desvinculats del real—, les pràctiques etnogràfiques observades mostren que la confiança visual continua essent possible com a compromís afectiu i encarnat amb el món. Confiar en una imatge no és esperar que ens digui la veritat, sinó reconèixer que la seva força rau en la capacitat d'afectar-nos i d'obrir relacions sensibles i imaginatives amb la realitat.

Així, la imatge documental no és un final, sinó una obertura: un espai on la confiança s'activa com a disponibilitat afectiva i imaginativa, amb el cos com a agent viu de l'experiència visual i del coneixement.

Fonts de finançament

Aquest article forma part del projecte ERC Visual Trust: Reliability, Accountability, and Forgery in Scientific, Religious, and Social Images (Investigador principal: Roger Canals, 2021–2026; www.visualtrust.ub.edu). Aquest projecte ha rebut finançament del European Research Council (ERC) en el marc del European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Program (grant agreement No 101002897).

Declaració de conflicte d'interessos

L'autora de l'article declara no tenir conflictes d'interès financers, professionals o personals que hagin pogut interferir inapropiadament en aquest treball.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ardèvol, E. (2001). *Imatge i coneixement antropològic*. Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura, (27), 0043–64.
- Barthes, R. (1990). *Camera Lúcida. Nota sobre la fotografia*. Paidós Comunicació.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós SA.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations* (H. Arendt, Ed.; H. Zohn, Trans.). New York: Schocken.
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project* (R. Tiedemann, Ed.; H. Eiland & K. McLaughlin, Trans.). Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2009). *The origin of German tragic drama*. Verso books.
- Berger, J. (2008). *Modos de ver*. Editorial GG.
- Bernal Pérez, A., & Newton, J. (2024, 22 de maig). *The paths of photographic images: Institutions and regimes of evidence* [Sessió coorganitzada]. III International Conference Visual Trust: On Image-Intensification, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.

- Bernal Pérez, A. (2025a). La confiança visual com a pràctica afectiva i imaginativa. [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/1098439429#t=0>
- Bernal Pérez, A. (2025b). *The will to see: The documentary photographer as a mediator and the issue of trust* (pp 130-143). A House of European History (HEH) (Ed.), *Exhibition catalogue: Presence of the Past. A European Album*. Directorate-General for Communication, European Parliament. https://historia.europa.eu/system/files/2025-04/Exhibition_Catalogue_2025.pdf
- Canals, R. (2020). Visual Trust. Reliability, Accountability and Forgery in Religious, Scientific and Social Images. *Anthrovision*. Vaneasa Online Journal, (8.1). <https://journals.openedition.org/anthrovision/6945>
- Canals, R. (2023). *La imatge que mai no acaba. Un viatge per l'antropologia visual, des del cinema etnogràfic fins a la intel·ligència artificial*. Gedisa.
- Chouliarakis, L. (2006). *The spectatorship of suffering*.
- Craig, A. D. (2009). How do you feel—now? The anterior insula and human awareness. *Nature Reviews Neuroscience*, 10(1), 59–70. <https://doi.org/10.1038/nrn2555>
- Damasio, A. R. (1994). *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. Putnam.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- De Gelder, B., Snyder, J., Greve, D., Gerard, G., & Hadjikhani, N. (2004). Fear fosters flight: A mechanism for fear contagion when perceiving emotion expressed by a whole body. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 101(47), 16701–16706. <https://doi.org/10.1073/pnas.0407042101>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *L'anti-oedipe*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting images*. The Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros S. A.
- Edwards, E. (2001). *Raw Stories. Photographs, anthropology and museums*. Berg Publishers.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista*. Caja Negra Editora.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili.
- Franklin, S. (2016). *The documentary impulse*. Phaidon Press Limited
- Fried, M. (1980). *Theatricality and Absorption: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. The University of Chicago Press.
- Gibson, J. J. (1979/2015). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press Classic Editions
- Good, J., & Lowe, P. (2020). *Understanding photojournalism*. Routledge.
- Lorenzo, B. (2025). *Entrevista personal amb Amanda Bernal Pérez*. Comunicació interna, inèdita.
- Lyotard, J. (1993). *Libidinal economy*. Indiana University Press.
- MacDougall, D. (2005). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press.

- Maison Européenne de la Photographie. (2025, setembre 25). *Entre documentaire et fiction, réinventer les formes du photojournalisme: Conférence de Cristina De Middel* [Conferència]. París, França. <https://www.mep-fr.org/event/entre-documentaire-et-fiction-reinventer-les-formes-du-photojournalisme-conference-de-cristina-de-middel/>
- Merleau-Ponty, M. (1945/2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Obra original publicada el 1945).
- Mitchell, W. (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Murphy, S. T., & Zajonc, R. B. (1993). Affect, cognition, and awareness: Affective priming with optimal and suboptimal stimulus exposures. *Journal of Personality and Social Psychology*, 64(5), 723–739.
- Newton, J. (2001). *The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality*. Routledge.
- Niedenthal, P. M. (2007). Embodying emotion. *Science*, 316(5827), 1002–1005. <https://doi.org/10.1126/science.1136930>
- Poole, D. (1997). *Vision, race, modernity. A visual economy of the andean image world*. Princeton University Press.
- Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6–7), 15–51.
- Scolari, C. A. (2019, juliol 17). No hi ha nadius digitals, els adolescents adquireixen les seves habilitats digitals a través de l'aprenentatge informal. Universitat Pompeu Fabra. https://www.upf.edu/recercaupf/-/asset_publisher/RVNxhLpxnc9g/content/no-hi-ha-nadius-digitals-els-adolescents-adquireixen-les-seves-habilitats-digitals-a-traves-de-l-aprenentatge-informal/10193?utm_source=chatgpt.com
- Simon, H.A. (2013). *Administrative behavior* (4th ed.). Simon and Schuster. (Treball original publicat el 1947).
- Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. DEBOLSILLO.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.
- Soto Calderón, A. (2025, 17, 18 i 19 de juny). *El dinamisme de les imatges*. Seminari “Imaginació i intuïció” i “Simulacre i fantasma” dins del cicle “El dinamisme de les imatges”, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona.
- Tarkovski, A. (1996). *Esculpir en el tiempo*. (Rialp).
- Torres, N. (2025). *Entrevista personal amb Amanda Bernal Pérez*. Comunicació interna, inèdita.
- Varela Francisco, J., Evan, T., & Eleanor, R. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.
- Zeki, S. (1999). *Inner vision: An exploration of art and the brain*. Oxford University Press.

Fitxa bibliogràfica:

Bernal Pérez, A. (2025). Sentir, imaginar, confiar: la imatge com a experiència encarnada de valoració visual. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 41(2), 171-191. <https://doi.org/10.56247/qua.560> [ISSN2385-4472]

