
Resumen: En virtud del lugar que ocupa hoy la imagen es pertinente realizar un análisis sobre las relaciones que se instauran desde su producción, recepción y distribución. En esta línea cabe escrudiñar en su vínculo con la tecnología (en tanto configuración del aparecer) y muy especialmente en las imágenes generadas a partir de la Inteligencia Artificial (IA)

Palabras clave: Imagen – Producción – Recepción – Tecnología – Inteligencia Artificial

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 75]

^(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008. Docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la Universidad Nacional de las Artes. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y Perspectivas visuales DC/UP.

El título de estas consideraciones (nunca definitivas) mantiene una relación con las formas experienciales de aproximarse a las imágenes, tanto desde el gesto del productor, como de la recepción y también, la distribución. En esa aproximación encontramos hoy una cierta perplejidad. Perplejidad dada por el lugar preponderante que ocupa la imagen -re-cordemos los términos de giro icónico de Götfried Böhm y de giro pictórico de W J. T. Mitchell explicados en los años '90- Con estos términos, ambos describieron los primeros diagnósticos de la iconósfera, es decir la atmósfera plagada de imágenes que estamos presenciando y que, en ocasiones, se manifiesta como una nube que tiende a desvanecerse con facilidad.

Sin embargo, es dable recordar que ya Martín Heidegger y Maurice Merleau Ponty, entre otros, hablaron de la imagen como un modo de aproximación específica al mundo, fenómeno que Heidegger identificaba desde la Edad Moderna. En este sentido, cabe destacar que la existencia ilumina -resulta la razón de ser de la imagen- y, a su vez, la imagen en-

riqueza la existencia a través de sucesivas miradas en el tiempo. Así, lo que le afecta a los seres es la causa de la fotografía ya que es la que posibilita el aparecer.

Por su parte, Bernard Stiegler (2002) identifica a la escritura, la fotografía y el cine como técnicas mnemotécnicas donde “la historia de la vida continúa por otros medios diferentes a la vida.” Estos dispositivos permiten anclar el gesto humano en la materia (condición de posibilidad de la cultura) y son asimismo los soportes de la transmisión del saber y del conocimiento. Wendell Holmes advertía en 1859 que la fotografía, por su posibilidad de circulación, era “una moneda de cambio universal”. Entonces, es dable interrogar al régimen de visualidad contemporáneo sobre cómo se receptionan las imágenes y qué se alberga en ellas.

Como es habitual, las consideraciones que se exponen a continuación, conllevan una continuidad con los escritos anteriores, especialmente con “Narrativas tecnológicas que atraviesan la iconósfera” en el Cuaderno nº 227 titulado *Desafíos de la visualidad ante la iconósfera actual*. En este caso, se considera que resulta evidente que nos encontramos ante un punto de inflexión en la historia de nuestra relación con la tecnología y por eso se intentará ensayar algunas reflexiones en torno a las imágenes generadas a partir de la Inteligencia Artificial (IA)

Juegos de la visualidad

(...) beber el agua de un perpetuo presente que es, asimismo,
el más remoto pasado y el futuro más inmediato.

Octavio Paz⁽¹⁾

La visualidad contemporánea presenta varias aristas a considerar que nos convocan a pensar la imagen y, a su vez, a pensar con ella. Como ya se señalara en el texto mencionado, la técnica/tecnología no es neutra pero sí es histórica y conforma una matriz cultural cuyo inicio a menudo se establece con el descubrimiento de la imprenta en el siglo XV. Cabe agregar que la reproductibilidad técnica no inaugura solo un régimen de visualidad que apareció en un momento histórico determinado, sino también la aparición del vínculo entre cuerpo y visualidad.

Las imágenes establecen relaciones entre manifestaciones de distinto orden al participar de lo emergente. Crean sedimentos que inciden en los modos de ver conformando un ideario que se convierte en un elemento instituyente de los imaginarios individuales y sociales. Es dable recordar que las imágenes que impregnan nuestro imaginario son originadas desde un gesto creador. Por esto, Walter Benjamin consideraba que no hay representación sin *inervación* (2019). El término *inervación* por él utilizado, en varios de sus textos, proviene del ámbito médico-fisiológico y fue utilizado por Sigmund Freud para designar el traslado de cierta energía a alguna parte del cuerpo produciendo fenómenos sensitivos. De este modo, y a partir de este concepto, se considera la intervención de la imagen sobre lo simbólico y sobre el imaginario que conforman nuestra subjetividad.

A su vez, Jean Louis Deótte (2012) reflexiona que la invención que proponen los objetos técnicos linda con una percepción casi-háptica, que propicia lo lúdico de la distracción. Y agrega: “La distracción se opone al conocimiento objetivamente, necesariamente atento.” En varias ocasiones se culpa a las imágenes por mostrar cierta banalidad (al clausurar la reflexión), sin embargo las mismas refieren a la crisis espiritual que se está atravesando, al poseer la cualidad de poner en movimiento las circunstancias. Tal vez por eso, en ocasiones, las imágenes lindan entre su posibilidad de sofocación y un sopor insensibilizante, ya que, como señala Emmanuel Alloa (2020) resultan: “inversamente proporcional a nuestra facultad de señalar con exactitud a qué corresponden”. Además, no sólo debemos considerar lo que las imágenes visibilizan sino también en qué dispositivo esta visibilización es captada. Si hasta cierto momento de la historia de las imágenes, el análisis se constreñía a forma y contenido, en el presente y, en virtud de su incidencia en lo inteligible y en lo sensible, la pesquisa gira en torno a materia, formaciones⁽²⁾ y contenido. Tal vez, a partir de la digitalización de las imágenes se ha confundido una cierta desmaterialización de ellas debido a un proceso de liquidez, en virtud de tratarse de un archivo menos tangible, más fácilmente evanescente y como resultado de una expresión visual mediatizada por algoritmos. Estas materialidades más descorporeizadas mantienen, sin embargo, una estrecha relación con los dispositivos en los que se producen y a través de los que circulan.

Tecnofilia o tecnofobia

Un aparato es una configuración técnica del aparecer.
Jean Louis Deótte⁽³⁾

Si bien las elucubraciones sobre la tecnología datan de bastante tiempo ya, se aprecia en la actualidad una caracterización de ella como algo automático e imparable que induce a un posible futuro colapso. Se distingue la existencia de una preocupación en virtud de que el devenir carece de una forma vislumbrable y tiende a una dificultad de reconocernos en el futuro.

La expresión Inteligencia Artificial fue utilizada por primera vez en 1955 por el matemático John McCarthy en la Universidad de Dartmouth College, en Hanover, New Hampshire (USA). Luego, sus antecedentes más inmediatos son la web 2.0, los celulares y la permanente actualización del software. También el surgimiento de las computadoras personales y su integración a la vida cotidiana. Continuaron coadyuvando a la aparición de la Inteligencia Artificial, la convergencia de la capacidad de procesamiento y almacenamiento junto a las redes de comunicación.

Si bien hace tiempo que las máquinas reemplazan el trabajo manual, estamos hoy ante dispositivos que buscan reemplazar el trabajo de la mente y, por tanto, esto provoca una gran disrupción ya que los algoritmos se van implicando en actividades cualitativas como la creación artística. Catherine Malabou (2024) sostiene que el cálculo algorítmico es capaz de simular el no-cálculo, es decir simular la libertad creadora. En consecuencia, modelar-

se sobre nuestras capacidades. Se están generando además, computadoras idóneas para un auto-aprendizaje (on line learning) con lo que aumentarán sus capacidades de asimilación y acomodación, simulando así la plasticidad cerebral.

El uso de la IA, a través de su proceso “texto a imagen”, provoca una alianza entre ambos, diferente a la tradicional. Parte además, de una acumulación estadística y extrae de allí su materia prima logrando un verdadero extractivismo de datos. La carga no consiste solamente en permitir el almacenamiento, la indexación sino la manipulación más sencilla de corpus cifrados de todo tipo con vistas a diferentes finalidades. En este proceso se advierte una especie de hibridez temporal donde lo nuevo se impone con fuerza pero lo anterior es integrado de manera tal que no desaparece.

Los numerosos y variados procesos no presentan una clara descripción de cómo se arriba a un resultado. A este fenómeno se lo denomina black box.

Luego, en algunos casos, al no poder responder certeramente con una imagen en relación al texto impulsor, la IA devuelve una respuesta estereotipada. Quizás sea esta característica de composición y recomposición la que resulte atrayente para los que la utilizan para entablar sus enunciaciones. Es, tal vez, por esta característica que su resultado presenta una estética que pone de manifiesto su origen maquínico.

La posibilidad de creación de contenido desde cero (creación de imágenes) le resulta al productor un desafío. En este sentido, y es el impulso preponderante de este escrito, es importante comprender que las imágenes creadas por IA existen, tan sólo, porque hay un ser humano que le da sentido.

Las imágenes generadas por la IA alteran la relación entre lo imaginario y lo real. Por eso el peligro es la creación de lo que se denomina fakes. También la homogeneización y estandarización de los gestos, de las experiencias, de los modos de pensar que anulan la singularidad, simplemente para cumplir con los requerimientos de la era capitalista actual. Actualmente, los especialistas establecen una diferencia entre la existente IA Generativa vigente con una futura, aún no concretada, que recibe el nombre de IA General que emularía las competencias del ser humano. Max de Esteban (2022) relata que el inversor en tecnología suele ser muy sofisticado y, a diferencia del de Wall Street, es mucho más peligroso en virtud de que su deseo es cambiar el mundo a partir de una convicción de su capacidad de liderar la posibilidad de transformaciones sociales, políticas, culturales, etc. A propósito, Eric Sadin (2020) advierte sobre cómo la figura humana se somete a sus propios artefactos con el objetivo prioritario de responder a intereses privados y de instaurar una organización de la sociedad en función de criterios principalmente utilitaristas.

Resulta interesante también, detenerse en la actitud hiper integrada⁽⁴⁾ que se desprende de instituciones, personalidades y medios con respecto al desarrollo de la IA. Se reconoce una verdadera operación de promoción. Uno de los inventores de la *Propaganda* como se llama su libro publicado en 1928 fue Edward Bernays, sobrino de Sigmund Freud. Emigrado a Estados Unidos realizó diversas campañas publicitarias y explicó cómo utilizar una retórica para captar, cristalizar emociones y crear tendencias. Estamos asistiendo a estas campañas en pro de la IA. Resulta pertinente agregar que el ya mencionado Sadin (2020) considera que todo este proceso de la IA no ha sido lo suficientemente explorado teóricamente teniendo en cuenta los dilemas que origina. Lo primero que este autor

cuestiona es su nombre ya que los términos que se utilizan contribuyen a forjar nuestras representaciones.

Si se realiza una consideración sobre qué herramientas utiliza cada época para delinear su discurso, cabe preguntarse aquí, cómo se puede mantener una *poiesis* que dé cuenta de lo singular/plural cuando todo ha sido sincronizado a través de una enorme fuerza tecnológica. Para ello tal vez sea importante reflexionar sobre el modo en que nos relacionamos con la tecnología, hasta qué punto delegamos en ella, especialmente cuando se comisiona la creatividad en la IA. El próximo título se adentra en ello.

Juegos infinitos

(...) lo que yo hago es pensar sin el apoyo que proporciona el terreno firme. Denken ohne Geländer: es decir, cuando uno sube o baja por unas escaleras, siempre puede agarrarse a la barandilla para no caer; pero hoy hemos perdido esa barandilla.

Hannah Arendt(5)

Este apartado del presente artículo pone el énfasis en aquellos proyectos poiéticos que muestran una búsqueda enunciativa. En el vasto campo de posibilidades visuales generadas a partir de la IA, la atención reflexiva está dirigida a analizar en profundidad a cuatro productores que tratan de concebir imágenes en las que se aprecia una exploración de sentido.

Dos de ellos son artistas visuales catalanes y de franja etaria similar: Joan Fontcuberta (1955) y Max de Esteban (1959) pero también se hará mención a un proyecto en particular llamado *Desembarco* de Fede Ruiz Santesteban (Uruguay, 1980) señalando además a Alexia Achilleos (1985) y Theopisti Stylianou-Lambert (ambas de Chipre). La elección de estos productores visuales se debe a que todos cultivan un vínculo con la tecnología en general, y con la IA en particular e introducen un discurso significativo.

Joan Fontcuberta en la serie *Nemotipos* engloba distintos proyectos, creados a través de la IA. Su nombre se relaciona con los comienzos de la fotografía en cuanto a las técnicas de los calotipos y los daguerrotipos. Para él, estamos presenciando el momento en que la IA toma el relevo de las técnicas fotográficas conocidas hasta ahora. Por eso, la palabra *nemotipo* que proviene del latín *nemo*, significa “nadie” ya que estas imágenes son generadas por algoritmos.

Las muestras estuvieron exhibidas en Murcia, en la Sala Verónicas desde febrero 2024 hasta el 28 de abril de ese mismo año y en la Galería T20 de la misma ciudad. La curaduría fue realizada por Sema D’Acosta y estuvo compuesta por una compilación de diferentes proyectos. Las imágenes fueron realizadas aplicando la tecnología GAN-Generative Adversarial Networks y algunos procesos de machine learning.

Resultan interesantes las series *De rerum natura* y *OYM (Orquídeas y macarras)*. En la primera, desarrolla una temática ya abordada por él con dispositivos analógicos en proyectos anteriores (Herbarium y Fauna), que, en este caso, es la creación de variedades de flora inventadas. Siendo indudablemente una temática muy entrañable para Fontcuberta, él

mismo explica en su libro *Desbordar el espejo* (2024), que cada variedad de la categoría flores presenta una apariencia específica pero que hay patrones comunes que dan identidad al conjunto. Por eso el algoritmo puede generar variedades inexistentes con morfologías articuladas que aparentan pertenecer a la naturaleza.

En OYM confronta fotografías de orquídeas con retratos de personajes marginales, mutilados o con malformaciones genéticas. En la misma encontramos tribus urbanas, almas marginales, inadaptados, friekis, junto a una variedad de flores de características hiperdelicadas y por tanto frágiles como también excéntricas. En los dípticos de esta serie se aprecia una suerte de *reenactment* de las fotos de Joel Peter Witkin (1939). Fontcuberta mismo manifiesta que toda imagen es deudora de imágenes previas. Se percibe una heterocronía en muchas de sus fotografías que, además, es una característica ya mencionada en la generación de imágenes a partir de la IA.

En colaboración con Pilar Rosado, artista multidisciplinaria, licenciada en Bellas Artes y en Biología, se puede apreciar la serie *La petite mort*. Este nombre de procedencia francesa alude al momento en que los cuerpos, tras los intensos cambios de ritmo respiratorio generados durante el acto sexual, sufren una hiperventilación que genera una pequeña falta de riego sanguíneo en el cerebro y produce un mínimo desvanecimiento. Los rostros creados con IA muestran los cambios de la expresión de la cara en ese instante. Su formato de presentación recuerda a los archivos fotográficos de frente y perfil de utilización policial en el control poblacional.

Es habitual que este productor visual ligue presentaciones hipercontemporáneas con antecedentes visuales históricos estableciendo vínculos con la memoria, la verdad y la materia. Sus diferentes proyectos siempre generaron una sensación de desconcierto, éstas últimas abonan a una cierta desidentificación.

Fontcuberta (2024) aclara con respecto a la IA que la misma no es buena ni mala y que sólo hay que verificar que esté bien o mal programada para que colaboren con nosotros en tareas que le podamos delegar. Y agrega: “No hay que temer a la tecnología sino a la gente que la crea y a la gente que la utiliza.”

Max de Esteban utiliza la IA como materia visual, sonora y textual para dar a conocer su gesto *poiético*. Desde una exhaustiva investigación, desde la búsqueda de lo que se denomina *research based art*, es decir que recurre a la “investigación-creación” pone el eje en los actos de investigación dentro de la práctica artística. Por citar algunos ejemplos dentro de la historia del arte; las obras de Miguel Angel, de Leonardo, el cuadro *Guernica* de Pablo Picasso, entre otros, resultan un producto creativo realizado a partir de una investigación, de una búsqueda de conocimiento alrededor de un tema. La “investigación-creación” posibilita un encuentro entre lo interior y lo exterior y apela también a una mirada abierta e interdisciplinaria.

Cabe destacar que de Esteban escapa a las respuestas estereotipadas de la IA para desarrollar un discurso que pasa a integrar la estructura formal de su narración. En su praxis se reconoce que es quien sienta las bases de la conversación al establecer claramente el propósito de cada proyecto.

Se analizarán aquí algunos de éstos apreciados en la web y también en la exposición *Dies Irae* albergada en el Centro del Arte Contemporáneo Muntref desde el mes de octubre 2024 hasta febrero 2025 en Buenos Aires, Argentina. Ferran Barenblit, su curador indicó que el título de la muestra proviene de un himno medieval homónimo. En esta exhibición se observaron seis videos y diez series de imágenes cuya temática central son las infraestructuras clave del capitalismo contemporáneo.

Llama especialmente la atención que de Esteban utiliza la IA, que es creada por empresas que quieren asegurarse la conservación de lo que el *establishment* instaaura, para realizar en sus diferentes proyectos, operaciones de pensamiento crítico. La ya mencionada plasticidad de la IA podría convertirse, en ausencia de toda vigilancia crítica y ética, en dispositivos que aseguren la normalización. En este sentido, sus diferentes proyectos son interpeladores para cualquier persona que transita la realidad contemporánea. Así despliega un hondo examen hacia lo que percibe como una dominación y una sumisión que conducen a una cancelación del futuro.

Tal vez las 20 fotografías que integran la serie *White Noise* tengan una relación con el proyecto *A Forest* por la clave tonal oscura y acerada que ambos presentan. Las imágenes de *White Noise* presentan bellos paisajes en blanco y negro que alertan sobre una posible visión a futuro de la naturaleza tras una catastrófica polución de ceniza y polvo. En las esquinas de cada foto un rectángulo de color realza su presencia. Estos rectángulos no nos sacan de la atmósfera imperante, simplemente señalan. Los pie de foto mencionan la presencia de posibles bacterias.

Integran este proyecto un conjunto de imágenes de acercamientos a árboles que ponen de relieve sus formas orgánicas. *Fractal Landscapes*, a diferencia de las anteriores despliega una vivaz sensualidad. Impresas a todo color sobre tela de bandera, de aprox. 2,95 x 1,40 m y colocadas en lo alto para que el receptor pueda transitar a través de ellas

Completa el proyecto, el video enigmático *A Forest* de 23 minutos que nos invita a deambular por un bosque. La estética de la imagen no condice del todo con la voz queda, algo cínica que se escucha sobre el sonido del viento. Su decir resulta alarmante, al mencionar las consecuencias económicas, laborales y sociales de las aplicaciones de la IA. La autora de estas líneas hizo registros videográficos y fotográficos de esta pieza. Una de las fotos captó el momento en que la voz (subtitulada abajo) anunciaba “Se acabó la privacidad.” Presenta así un imaginario distópico dando la sensación de un acontecer espectral que alerta sobre cosas que aún no han ocurrido del todo.

La serie *20 Red Lights* está integrada por videos y fotografías. Se refiere al mundo de la economía neoliberal y su dinámica. Los círculos rojos funcionan como llamados de atención, de alerta contra esta amenaza del capitalismo tardío. Un video de 15 minutos en loop propone cuatro entrevistas ficcionales con ejecutivos de Wall Street que alaban la desregulación y la mediación financiera.

En esta misma línea, *20 Investors* muestra las sedes de los principales inversores, es decir los lugares del poder. Un número en rojo sobre cada foto, de aspecto extremadamente digital, alude a cifras ficticias de activos. En su totalidad este proyecto provoca desasosiego en virtud de que visibiliza la asimetría del sistema internacional de flujos financieros cuyas

consecuencias son las reconfiguraciones del mundo, de nuestros cuerpos y, por ende, de nuestra subjetividad.

Varias series integran el proyecto *Binary Code*. La serie homónima al proyecto es un remix de imágenes de distinta procedencia donde aparecen cuerpos y rostros junto a silos industriales. Ambos se entremezclan, de algún modo, para unir lo orgánico con lo objetual creando una especie de palimpsesto con características intertextuales. Algunos rostros resultan familiares del mundo del cine y de la política con la intención de recombinar fragmentos de la memoria. El remix, heredero del collage vanguardista, es un producto digital y cultural de alto poder comunicativo, ya que las imágenes son el resultado de una mezcla de fragmentos de diversos campos. Producto de prácticas como cortar, copiar y pegar para tomar muestras de materiales preexistentes y re combinarlos según las necesidades expresivas del productor a efectos de expandir o resemantizar. *Binary Code* se presenta en diferentes tonalidades. Con respecto a este proyecto, de Esteban reconoce que estas combinaciones tienen relación con que su archivo está lleno de imágenes de mujeres y de silos que lo fascinan. Identifica que no hay narrativa en esta serie y aclara: “Son puros objetos visuales que pretenden reivindicar su significado en su particularidad material.” (2022)

Una cantidad de ejecuciones, *Rethorics of silence*, las 21 fotografías que integran *A Forest* y que aluden a una red neuronal que, en búsqueda de su propia representación, se saca selfies, más *Proposition One* y *Proposition Three: Touch me not* (entre otros) crean texturas, tramas significantes a través de capas sobreimpresas que, en algunos casos, presentan formas rizomáticas. En la primera, el algoritmo respondió con imágenes que se asemejan a sotobosques con líquenes y telarañas.

En cada uno de los proyectos, se tiene la sensación de asistir a una mezcla de realidad actual con ficción especulativa hacia el futuro; explorados en tono crítico, que configuran sentido. Así verdad y simulacro coexisten y se potencian entre sí.

Se advierte, en la mayoría de las series (desde *Propositions* en adelante), la unión entre texto (escrito o sonoro) e imagen. Esta fructífera combinación de lenguajes coadyuva, a través de la dramaturgia de cada una, a que el receptor realice e internalice las conexiones de significado propuestas.

En varios proyectos se puede apreciar también un trabajo colaborativo con personas de distintas especialidades permitiendo así un intercambio de saberes que resulta enriquecedor para el concepto global de cada uno.

Continuando con la figura del espectador, toda la obra de Esteban requiere una mirada atenta y detenida. Nada es reconocible a primera vista y requiere un esfuerzo perceptivo para una honda lectura sobre esta crítica a la acumulación capitalista.

Su obra tiene un carácter ensayístico que, en parte es descripta en el libro compilado por él mismo, denominado *Estética de la extinción* (2022) donde también reflexiona sobre sus inquietudes y formas de trabajo. Recuerda una primera aproximación al dispositivo fotográfico cuando su abuela le regaló alrededor de los 13 años un libro de Robert Frank y, su conexión con el arte, gracias a las frecuentes visitas a los museos con su padre. Relata que a partir de 2011 consideró que la fotografía tradicional ya no representaba la contemporaneidad. Aduce, entre otras razones, porque ya no estamos inmersos en un mundo industrial pero sí tecnológico que se ha expandido a todos los ámbitos de lo humano ya

que “el mundo digital está construyéndonos la vida” (2024). Manifiesta que este cambio lo obligó a repensar lo que significa “representar”. Aclara también que la relación del artista con el objeto nunca es unívoca. Aparece así una negociación entre idea y realidad, entre el signo que detenta el objeto y la enunciación del productor. Le resulta importante el aspecto relacional de la fotografía y la identifica como un arte “ciborgiano, un producto humano-maquinal.” Agrega también que su intención es “desvelar a través de la ficción.” Actualmente está trabajando en ingeniería genética. Un anticipo de ello se ha visto en la serie *Lamb of God* con la sensación de una inquietante extrañeza. Como es habitual en sus proyectos, ésta serie se despliega a través de video y fotografías. La manipulación genética requiere fuertes debates morales y éticos porque no se debe olvidar que tanto la ciencia como la tecnología no son neutrales.

La extrañeza, la tiniebla, lo fantasmático que acompaña al receptor tras ver las obras de Esteban dan cuenta de la posibilidad de que los espectros que rondan nuestro presente están muy próximos a convertirse en realidad.

En su proyecto *Desembarco*, **Fede Ruiz Santesteban** intenta recuperar trazas de su historia familiar, procurando visibilizar las dificultades de los procesos migratorios que las generaciones que lo precedieron tuvieron que afrontar. La posesión de pequeñas imágenes muy deterioradas constituye el puntapié inicial. Se propone entonces abastecer ese archivo con imágenes generadas por la IA.

En la pequeña entrevista que le realicé, cuenta que utiliza Midjourney desde hace dos años. Sus solicitudes a esta herramienta son alimentadas por esas pocas fotos y por relatos de la vida de cada uno, transmitidos a través de las generaciones. Se asegura de este modo un juego ficcional del aspecto, por ejemplo, de los parientes que no llegaron nunca a Uruguay. Por medio de los motores de la IA, logra que el resultado se asemeje a las narraciones orales que se transmiten entre las diferentes generaciones de una familia. Surgen así placas de acetato que luego son reveladas con líquidos sustentables (sin componentes tóxicos ni contaminantes) de desarrollo propio y que se activan al ser sumergidos en el mar. Ruiz Santesteban suele trabajar con adaptaciones no tóxicas a procesos antiguos de revelado que incluyen el mar como vínculo con su entorno. De algún modo, cada antepasado aparece en las costas uruguayas como desenlace de su proceso migratorio y es mostrado con una serie de retratos a distintas edades. Sus rostros revelan los sustantivos esperanza pero también pérdida y extrañamiento que los movimientos diaspóricos suelen determinar.

Hay una actitud performativa en su modo de revelar las fotos, el aparecer de las imágenes tiene directa relación con los procesos migratorios en los que el mar es el intermediario. Así es como el recurso de la performatividad empuja el discurso hacia afuera al contener las condiciones de enunciación, su impacto en el receptor, su inscripción histórica y su densidad narrativa. Se advierte en ellas, una textura expresiva, producto de la huella que deja la arena.

Hallamos en esta serie que, si bien utiliza la IA, aparece también un gesto de rebeldía a la sobreadaptación a los mandatos tecnológicos imperantes, una manera de desautomatizar y desestereotipar.

Una búsqueda similar la llevaron a cabo **Alexia Achilleos**, artista finlandesa-chipriota, en un proyecto colaborativo junto a **Theopisti Stylianou-Lambert**. Llamado *The Archive of Unnamed Workers*, procura recuperar la memoria de trabajadores chipriotas que participaron de las excavaciones arqueológicas realizadas en la zona a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Sus retratos están ausentes en los archivos fotográficos de las excavaciones. Por eso, tratan de reparar la falta mediante la creación de cuarenta retratos ficticios utilizando la tecnología de aprendizaje automático Generative Adversarial Network (GAN). Ambas partieron de los archivos fotográficos de la Expedición Sueca a Chipre así como de archivos del Departamento de Antigüedades de Chipre, entre otros, para llegar a estos nuevos retratos de trabajadores chipriotas en yacimientos arqueológicos. Las imágenes finales son completamente artificiales y no se parecen a ningún trabajador real. En su lugar, rinden homenaje a los innumerables trabajadores no fotografiados que han contribuido a la arqueología chipriota, pero que siguen sin ser nombrados ni reconocidos. Los retratos generados por inteligencia artificial se transfirieron posteriormente a diapositivas fotográficas de 35 mm (película reversible), una tecnología muy utilizada a mediados del siglo XX. En la exposición, los retratos se proyectaron utilizando un proyector de diapositivas carrousel Kodak con una bombita de tono cálido para acentuar la noción de archivo. En este caso, su enunciación es realizada desde la convergencia de los archivos fotográficos, los macrodatos, la inteligencia artificial y la teoría poscolonial.

Alexia trabaja con estos procedimientos ligados a la IA también en otros proyectos. Interesante es también la reflexión que ambas productoras realizan sobre la IA. En este sentido reconocen que las narrativas hegemónicas y las condiciones de poder se transfieren a las herramientas de IA generativa de texto a imagen mediante los datos utilizados para entrenar esos modelos. Consideran que los conjuntos de datos de IA han heredado patrones históricos y visiones del mundo que exacerban las desigualdades y marginan aún más a los grupos históricamente marginados.

Inscriptas también en la labor de pesquisa que ya se mencionara anteriormente como *research based art*, su proyecto también contiene una gran cuota de activismo.

Las dos últimas producciones relevadas, una desde la esfera privada, la otra desde la pública, buscan reparar algunas lagunas de representación.

Desafíos del productor y del receptor

“El futuro ya no es lo que solía ser”

Paul Valery

La agencia es comprendida como un conjunto de fuerzas heterogéneas de aprehensión que se produce en el lugar de encuentro entre el receptor y la obra. La pregunta es, entonces, cómo agenciar, cómo atravesar la afectación que la imagen nos provoca, en tanto facilitadora de nuevas relaciones y nuevas significaciones para que el receptor se sienta activamente convocado.

Las imágenes constituyen pues procesos cognitivos, entendidos éstos como los procesos en los que el ser humano interactúa con su entorno. Los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación. De este modo, la actividad simbólica, en tanto proceso libre, conlleva una intencionalidad hermenéutica que aúna lo sensible con lo inteligible. Estas líneas consideran a las imágenes como superficies de inscripción privilegiadas, enfatizando en la conexión física, la huella, la traza de la estela que las origina. En los últimos tiempos, las características tecnológicas han modificado las variables de lo icónico-indicial-simbólico hacia lo icónico-simbólico, sin embargo el recorte de tiempo y espacio del gesto productor, restituye el aspecto indicial en virtud de que la huella del hacedor queda impresa en el objeto.

Resulta pertinente establecer aquí que la imagen encuentra su fuerza en la medida que conmueve y convoca al pensamiento. A propósito, Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* advirtió en la Carta 14 que en el arte la inteligencia trabaja para la sensibilidad y viceversa. (en Zourabichvili, 2021). Cabe preguntar entonces, hasta qué punto forma parte la fotografía de la aceleración que estamos viviendo por su posibilidad de señalarla. Como establece Cornelio Castoriadis (1997): “El pensamiento es esencialmente histórico, cada manifestación del pensamiento es un momento en un encadenamiento histórico y es también -si bien no exclusivamente- su expresión.” Tal vez sea por eso que Bernard Stiegler (2015) señala que no es posible pensar la imaginación desligada de su determinación tecnológica y material. En este sentido, la coyuntura actual induce a cuestionarnos sobre cómo las imágenes nos relacionan con los modos de representación y simbolización presentes en ese juego de asemejar y diferenciar, al circunscribir focos de atención y al homogeneizar. En tal sentido, Michel Foucault (2000) señalaba que “No hay ejercicio del poder sin cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, a partir y a través de ese poder.” Las prácticas sociales y artísticas pueden alterar estos discursos estereotipados. Para eso, Jacques Rancière (2008) propone: “(...) La estrategia del artista político no consiste en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción.” Para él, el arte y la política no son dos entidades separadas sino que deben ser puestas en vinculación, ya que ambas se encuentran ligadas en tanto reconfiguraciones de espacio y de tiempo. Continuando con este pensador, en su libro *El espectador emancipado* (2010) se encuentran dos pensamientos alrededor de las figuras del productor y del receptor que iluminan la formulación de este apartado: “Toda situación es susceptible de ser hendida desde su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación.” Y con respecto al receptor-espectador: “cuanto más contempla, menos es.”, en la que reclama una postura activa, se retorna así al concepto esbozado en el ya mencionado artículo anterior sobre el concepto polisémico de *interrupción*: la imagen posee la condición de posibilidad de interrumpir el transcurrir y habilita a la detención de la mirada. Es capaz entonces de interrumpir lo dado, lo hegemónico, la tradición. La interrupción rompe con procedimientos administrativos alienantes de repetición y, por tanto, de abolición de la sensibilidad. Hannah Arendt (1978) expresó: “El pensamiento exige un detenerse y pensar”. De este modo, la interrupción favorece la explosión del sentido de la imagen y la misma opera como un hiato que convoca al cuestionamiento. Tal vez, porque la interrupción coadyuva a revelar lo latente.

Los proyectos aquí analizados trabajan desde la ficción pero se apoyan en la semejanza. Utilizan la ficción como un método para tensar los tejidos del relato de lo real y provocar una vibración. De algún modo, buscan una conexión sin fronteras que impulse otras perspectivas de lo sensible y lo inteligible. Por su parte, Andrea Soto Calderón (2022) convoca a apariencias capaces de producir desajustes que fueren otros modos de ver. A todo esto, Walter Benjamin consideró: “La verdad no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar a partir del incendio del velo, donde la forma alcanza su mayor grado de luz.” (en GDH, 2007)

El ya mencionado Jean Louis Deótte (2012) considera que los aparatos modernos configuraron la sensibilidad común. En este sentido, advierte que sólo si seguimos esa aproximación podremos descubrir un modo de apreciar el mundo y de apreciar una época.

Se puede agregar entonces que la tecnología introduce nuevas posibilidades continuamente. Esto produce en ocasiones un desfasaje de asimilación de los procesos de subjetivación, produciendo una sensación de apabullamiento. Por eso, se impone la pregunta sobre qué vectores de subjetividad desea activar el productor en el receptor y a partir de cuáles modalidades del aparecer.

En las posibilidades de agencia tanto del productor como del receptor influye muy especialmente la relación que se establece entre los seres humanos y las posibilidades tecnológicas. Probablemente en la actualidad haya que comprender que la tecnología ejerce una profunda transformación sobre la iconósfera y sobre la condición humana ya que ha dejado de ser una mera herramienta. Mark Fisher (2018) opina, al respecto, que altera la experiencia de la vida cotidiana. Por eso es relevante pensar que nada está predeterminado sino que está en función de la interacción que se establece con ella. Una vez más resulta de vital importancia la alfabetización visual y tecnológica en virtud de que la acumulación de datos de la IA se basa en estereotipos históricos, sociales y culturales y prejuicios políticos desde miradas normadas anglocéntricas, eurocéntricas y de ideologías de supremacía blanca.

Simplemente para cerrar el artículo

Podemos arriesgar que la perplejidad que sentimos hoy tiene relación con esta frase de Spinoza:

Tanto más frecuentemente se impone una imagen a nuestra consideración, cuanto mayor es el número de imágenes a las que está unida. En efecto, cuanto mayor es el número de imágenes a las que otra imagen está unida, tantas más causas hay por las que puede ser suscitada.⁽⁶⁾

La imagen va componiendo su sentido a partir de un régimen de visibilidad que cada dispositivo y que cada contexto le propone. Los cambios de episteme que se vienen desarrollando marcan un desconcierto por los cambios en la percepción y nos obligan a renovar nuestras capacidades para alcanzar una cabal comprensión de la imagen.

Cabe señalar que la imagen resulta un elemento objetivador del escenario circundante. Por un lado, objetivador pero también, adjetivador: las imágenes pueden mostrar según distintos puntos de vista. Justamente por eso, proceden en ocasiones por intromisión y resultan instituidoras. Por su cualidad enigmática, el acto de la imagen consiste en provocar -ya sea desde un modo latente o evidente- una sensación y un pensamiento.

La gran cantidad de imágenes que nos circunda hoy y las relaciones que estas producen entre sí, nos ponen ante el imperativo de hacer una atenta lectura hermenéutica desde su producción, recepción y distribución. Además, la obra más que encriptar su sentido al momento de su creación, continúa generando instantes experienciales en sus sucesivas recepciones.

Más allá de todo lo que estudiemos sobre la distribución, se coincide absolutamente con Hans Belting (2007) de que el lugar último de la imagen no es el museo, la pared, las publicaciones, etc. sino “el ser humano”. Ya que se ha mencionado el ardor que despierta el incendio del velo, se acuerda también con George Didi Huberman cuando se refiere a que el receptor debe atreverse a acercarse al rostro a la ceniza (2007).

En tal sentido, se adhiere también a lo escrito por Ticio Escobar acerca de que el arte permite vincular presencia y ausencia, desconocer sus propios límites, iluminar donde otras esferas fracasan y abrir, como ya se ha indicado, a “opciones políticas de la mirada.” (2015). Se apuesta pues a una imagen que siga develando los diversos síntomas de la actualidad, que sea realizada por un gesto comprometido, creativo y vital (tal vez un tanto insurgente, como indica Didi Huberman en varios textos) y que apele a la sensibilidad y pensatividad del receptor para recuperar herramientas para una mirada hacia el provenir.

Posiblemente resulte importante entender que no nos debemos adaptar a la tecnología como tal sino internalizar que nada está predeterminado sino que está en función de la relación/interacción que establecemos con ella. Probablemente esta relación/interacción solicite la adquisición de nuevas competencias. La vorágine tecnológica reclama profundas reflexiones éticas, políticas y sociales.

La intención de este escrito ha sido pues esbozar una mirada curiosa hacia diferentes gestos utópico-imaginativos y situados. Por eso, sin ser ni apocalípticos ni integrados, es vital comprender que la resistencia se encuentra en la creación activa de significado y considerar que la imaginación (manifestada a través de cualquier tecnología) puede ser generadora de una *poiesis* que, al formular, conduzca a la pensatividad y a la sensibilidad. Por ello la imagen siempre puede convertirse en un haz de impulso enunciador.

Notas

1. Paz Octavio (1967), *El arco y la lira*, Editor digital: ElCavernas
2. En su libro *Estética Relacional* Nicolás Bourriaud (2008) menciona que para las prácticas artísticas contemporáneas en lugar de utilizar el concepto de formas se debe considerar el más abierto de formaciones, como oposición a un objeto cerrado. Las producciones actuales que se desarrollan a partir de distintos dominios se reconocen como obras abiertas que convocan a un receptor que establezca relaciones, se plantee interrogantes y que esté atento a las tensiones que se hallan en lo intersticial.

3. Déotte Jean Louis (2012), *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière, Santiago: Metales Pesados
4. Se hace referencia aquí a las categorías “apocalípticos e integrados” creadas por Umberto Eco y mencionadas en el libro del mismo nombre, 2004, Buenos Aires: Lumen/Tusquets.
5. Arendt Hannah (2019) *Ensayos de comprensión, 1953-1975*. Volumen II – Hannah Arendt: Página Indómita
6. Spinoza Baruch, *Ética, parte quinta, proposición XIII y demostración*

Referencias bibliográficas

- Alloa Emmanuel (2020), *Pensar la imagen, Santiago de Chile: Metales Pesados*
- Arendt Hannah (1978), *La vida del espíritu, e-pub: Titivillus*
- Belting Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz
- Castoriadis Cornelio (1997), “El Imaginario Social Instituyente”, *Zona Erógena*. N° 35 (hallable en www.educ.ar)
- De Esteban Max (comp) (2022), *Estética de la extinción*, Madrid: Turner Publicaciones
- Déotte Jean Louis (2012), *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière, Santiago de Chile: Metales Pesados
- Didi Huberman Georges (2007), “Cuando las imágenes tocan lo real” en AA.VV. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Ediciones Arte y Estética
- Escobar Ticio (2015), *Imagen e intemperie*, Buenos Aires, Capital Intelectual
- Fisher Mark (2018), *Los fantasmas de mi vida*, Buenos Aires: Caja negra
- Foucault Michel (2000), *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Fontcuberta Joan (2024), *Desbordar el espejo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Holmes Wendell Oliver (1859), “The Stereoscope and the Stereograph”, Boston: Phillips, Sampson, and Company
- Malabou Catherine (2024), *Metamorfosis de la inteligencia*, Santiago de Chile: Palinodia/Cebra
- Niedermaier Alejandra (2019), “La imagen como brecha del tiempo”, *Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen, Cuaderno n° 93*, Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Paz Octavio (1967), *El arco y la lira*, Editor digital: ElCavernas
- Rancière Jacques, (2008), “El teatro de las imágenes”, en AA.VV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados
- Rancière Jacques, (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial
- Sadin Eric (2020), *La inteligencia artificial o el desafío del siglo: anatomía de un antihumanismo radical*, Buenos Aires: Caja negra
- Soto Calderón Andrea (2022), *Imaginación material, Santiago de Chile: Metales Pesados*
- Stiegler Bernard, (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Editorial Hiru
- Zourabichvili François (2021), *El arte como juego*, Buenos Aires: Editorial Cactus

Bibliografía

- AA.VV. (2023), Voces de la IA, *Revista Telos n° 123*, Madrid: Fundación Telefónica
- Barreiro Alberto (2024), “*Las tres tareas humanas esenciales para convivir con la inteligencia artificial*”, Madrid: Retina, Prisma Media
- Didi Huberman Georges (2024), *¿Por qué obedecer?*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- García Varas Ana (comp, 2011), *Filosofía de la imagen*, Universidad de Salamanca
- Niedermaier Alejandra (2024), “Narrativas tecnológicas que atraviesan la iconósfera”, *Desafíos de la visualidad ante la iconósfera actual, Cuaderno n° 227*, Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Niedermaier Alejandra (2022), “Latidos visuales de un tiempo incierto”, *Actores inesperados: lo que atraviesa el campo de la imagen, Cuaderno n° 129*, Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Soto Calderón Andrea (2020), *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados
- Stylianou Lambert Theopisti, Alexia Achilleos (2025), “The archive of unnamed workers”, AA.VV., *The Routledge Companion to Global Photographies*, London: Routledge

Recursos digitales

- Darío Bursztyn, (Entrevista del 30.11.24) a Max de Esteban, *Revista de Cultura y Pensamiento Crítico Puro Chamuyo*. <https://purochamuyo.com/los-mil-retratos-de-las-estructuras-del-capitalismo/>
- <https://www.maxdeesteban.com>
- <https://federuizsantesteban.com>
- <https://alexiaachilleos.com/the-archive-of-unnamed-workers>

Abstract: Given the place that the image occupies today, it is relevant to carry out an analysis of the relations that are established between its production, reception and distribution. Therefore, it is worth to investigate its link with technology (as a configuration of appearance) and, in particular, with the images generated by Artificial Intelligence (AI).

Keywords: Image – Production – Reception – Technology – Artificial Intelligence

Resumo: Em virtude do lugar que a imagem ocupa hoje, é pertinente realizar uma análise das relações que se estabelecem a partir de sua produção, recepção e distribuição. Nessa linha, vale a pena examinar seu vínculo com a tecnologia (como uma configuração do aparecer) e, especialmente, nas imagens geradas pela Inteligência Artificial (IA).

Palabras chave: Imagem – Produção – Recepção – Tecnologia – Inteligência Artificial

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
