

Opinión Debates



Algunas observaciones acerca de las imágenes técnicas

Lucas Cordeu

Jazmín Bassil

Ignacio Giralá

Esteban Cardone

Guillermo López Geada

Juan Rovelli

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

esteticaunmdp@gmail.com

Soledad García Denner

Micaela Cauhapé

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

proyectocognicionyartefactos@gmail.com

Resumen

De un tiempo a esta parte, los debates en torno a la multiplicación y heterogeneidad de las imágenes técnicas ha cobrado relevancia en diferentes campos disciplinares. Más recientemente, la elaboración de imágenes con inteligencia artificial profundiza las aristas problemáticas de estos nuevos artefactos tecnológicos, suscitando una serie de interrogantes y reflexiones preliminares que también tienen su expresión en diversas perspectivas filosóficas. En ese marco, integrantes de dos equipos de investigación de la Facultad de Humanidades vienen desarrollando encuentros periódicos de análisis y discusión de las implicancias de estas nuevas realidades, tanto desde el enfoque de la estética y la teoría del arte, como de la filosofía de la cultura material. Partiendo de un texto básico que despunte el debate, los encuentros permiten sistematizar una serie de consideraciones que se ofrecen a la comunidad académica como insumos para nuevas y necesarias reflexiones sobre este tópico de intensa actualidad.

Palabras clave

imágenes técnicas; fotografía no digital; fotografía no humana; ocularcentrismo; visión maquinal

Some observations about the technical images

Abstract

For some time now, debates surrounding the multiplication and heterogeneity of technical images have gained relevance in various disciplinary fields. More recently, the creation of images using artificial intelligence has deepened the problematic aspects of these new technological artifacts, raising a series of preliminary questions and reflections that also find expression in diverse philosophical perspectives. Within this framework, members of two research teams from the Faculty of Humanities have been holding periodic meetings to analyze and discuss the implications of these new realities, both from the perspective of aesthetics and art theory, as well as the philosophy of material culture. Starting with a basic text that initiates the debate, the meetings allow for the systematization of a series of considerations that are offered to the academic community as input for new and necessary reflections on this highly topical topic.

Keywords

technical images; non-digital photography; non-human photography; cularcentrism; machine vision

Fecha de Recepción: 16/03/2025 - Fecha de Aceptación: 21/05/2025

Introducción

El presente texto es el resultado del encuentro Interproyectos 2024, que reunió a dos equipos de investigación de la Facultad de Humanidades nucleados en el Proyecto "Experiencia estética y prácticas artísticas en torno a la imagen contemporánea" (Estética Colectiva) y el Proyecto "Cultura material, cognición y antropocentrismo" (CMAP). Ambos equipos pertenecen al Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea, de esa unidad académica.

Desde unos años atrás, los equipos llevan adelante investigaciones con vasos comunicantes que se fortalecen con una instancia de encuentro que se realiza año a año. En 2024, dicho encuentro se realizó el viernes 13 de Septiembre, a las 14.30 hs. en el aula 1 de la Agrupación Docente Universitaria Marplatense (a.d.u.m.)

Como se trata de un encuentro abierto a la comunidad académica y de interesados e interesadas en general, a los fines de facilitar la introducción en los debates se propone la discusión de ideas en torno a un texto inicial que opera como base para introducir los diferentes puntos de vista de las investigaciones colectivas.

A continuación, entonces, se despliegan las principales aristas y argumentos de los análisis desarrollados para ese encuentro, por ambos equipos de investigación. El análisis desarrollado permitió poner de relieve el carácter ilusorio de cualquier separación tajante del orden de lo humano y lo artefactual, al tiempo que abrir interrogantes nuevos en el marco de esa trama que configura el presente de nuestra vida social.

El detrás de escena de las imágenes digitales

El texto que despunta el debate de esta tarde es un capítulo escrito en 2020, en su primera versión, por Joanna Zylinska, y que integra la compilación denominada *La profundidad de las superficies*¹. El trabajo parte de la cuestión central de la proliferación

¹ Joanna Zylinska es escritora, conferenciante, artista y curadora, y trabaja en las áreas de tecnologías digitales y nuevos medios, ética, fotografía y arte. Es profesora en el Departamento de Humanidades

<https://revista.mdp.edu.ar/boletin>

en el campo artístico de imágenes generadas por inteligencia artificial (en adelante IA), destacando la posibilidad de que, precisamente esta escala no humana de producción, pueda facilitar una comprensión ontológica distinta de la práctica fotográfica, desde allí se expone la tensión que da título al trabajo: "Fotografía no digital".

Para introducir la complejidad del campo problemático en el que se insertan las afirmaciones de la autora, puede ser de utilidad recordar que nuestro sistema actual de organización económica y social es identificado por múltiples autores como una nueva fase del capitalismo en la que las relaciones productivas se estructuran a partir del valor de la información, los servicios, los desarrollos informáticos, los programas y las aplicaciones, entre otros bienes, cuya existencia (antiguamente considerada inmaterial) parecía alejarlos de la forma mercancía.

No obstante, la etapa de lo que se suele denominar capitalismo cognitivo estructura su lógica mercantil dominante en función de estos bienes. Para el mundo del trabajo, esto indica un desplazamiento desde la fuerza de trabajo material a lo que Berardi (2007) identifica como la fuerza creativa, en torno a la cual se vuelve más difícil la accesibilidad al valor producido y a las condiciones de su producción.

La inteligencia artificial emerge en este escenario que ya estaba atravesado por profundas mutaciones en el orden de vida de nuestras diferentes, aunque idénticamente capitalistas, socialidades. Emerge en un momento en el que la enorme generación de datos y la diseminación masiva de dispositivos configuran lo que Eric Sadin (2018) ha denominado "el acompañamiento algorítmico de la vida", que va de la mano de un conjunto de mutaciones en las experiencias individuales e intersubjetivas, que incluyen también la esfera de las experiencias estéticas en sentido amplio. Independientemente del juicio negativo que conlleva el diagnóstico de autores como Sadin o Berardi², lo cierto

Digitales del King's College de Londres. El tomo referido fue compilado por Clara Tomasini y Juliana Robles de la Pava y publicado en Buenos Aires (Alfonso y Luz Castillo, 2022).

² En *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (2017), Bifo Berardi sostiene que la expansión de estos desarrollos tecnológicos y el modo en que vertebran la cultura, la economía y la vida posee consecuencias en clave individual: como el aumento de la ansiedad y la depresión; y en términos

es que la atención a estas transformaciones tecnológicas, y su impacto en la esfera de las experiencias productivas y sociales, denota una alteración profunda en las dimensiones de la sensibilidad humana, la percepción del tiempo y del espacio, la capacidad de atención y reflexión conscientes, los procesos cognitivos, los vínculos sociales y las dinámicas políticas.

La complejidad de estas tramas tecnológicas, inescindibles de la vida humana, son también el objeto de investigación artística desarrollado por el artista con el que Zylinska dialoga en su artículo. Trevor Paglen se destaca, a los ojos de la autora, por haber encarnado en sus obras el ensamblaje de lo humano y lo no humano³, evidenciando siempre un "comando" del artista en dicho ensamblaje. La particularidad en la que repara Paglen desde la última década es que ese comando ha cambiado de propiedad. Ya no es el artista quien opera "el dispositivo híbrido para exhibir las limitaciones de la visión humana" (Zylinska, 2020: 74), sino que las computadoras adquieren la habilidad de "ver" de forma autónoma.

De este modo, la autora afirma que "el vínculo entre ver y saber ha quedado cercenado en la cultura algorítmica", en el sentido de que "la clásica promesa marxista de que, al exponer las condiciones de injusticia, habría una mayor actividad política y, finalmente, una liberación" (p. 77) ha sido desacreditada por el uso que las personas le dan a plataformas y redes sociales tales como Facebook o Amazon, a sabiendas de que éstas las espían, rastrean sus movimientos y analizan sus datos personales con fines comerciales.

Ocularcentrismo en perspectiva

Una primera cuestión al respecto de este punto de partida, nos obliga a indicar que la ruptura de ese vínculo entre ver y saber (y el impacto político de él derivado) no es un

colectivos, facilitando la expansión de la globalización, el surgimiento y la profundización de lo que denomina el semicapitalismo y, en clave política, el crecimiento del racismo y las posturas fundamentalistas.

³ Para un acceso a las imágenes puede consultarse el propio texto de Zylinska (2020: p. 74 y siguientes).

fenómeno propio de la cultura algorítmica; aún cuando profundice en ella ciertos rasgos de su devenir. En tal sentido, la relación histórica que privilegia lo visible con el conocimiento ha sido advertida y considerada como un sesgo inherente a la cultura occidental.

El denunciado ocularcentrismo -esto es, el privilegio que ostenta la visión en el orden de nuestro vínculo con el mundo- habría menospreciado el carácter amplio de la recepción sensible, individualizando el canal visual como portador privilegiado de la capacidad de conocer. Ya en la Antigüedad el pensamiento filosófico se forjó merced a un sinfín de metáforas visuales. Resulta posible corroborar que los tempranos conceptos filosóficos, y los modos de pensar que instruyeron, están impregnados del orden de la visión. Así también como los modos de decir visuales determinaron el lenguaje corriente: "la vista es el sentido con el que más se ha identificado nuestra capacidad de categorizar, simbolizar, determinar, fijar, significar, comprender y explicar" (Borea de la Portilla, 2017: 1). Más cerca en el tiempo, se señala a la modernidad como el enclave histórico determinante en la discusión acerca del mencionado privilegio de la visión: sea tanto por la diversificación de los regímenes escópicos allí en juego, como por la conciencia crítica de la relación con el conocimiento. Los estudios de Martin Jay, por ejemplo, reconocieron la disputa que entablan modos de ver diversos, cuya encarnadura se encuentra en el arte pictórico del siglo XV en adelante.

En ese contexto, la perspectiva renacentista contribuye a estabilizar una forma de representación que el autor norteamericano considera relevante a la hora de construir un punto fijo, inmóvil y distante de la realidad, en el sentido de generar una organización racional del espacio que "agrupa los datos visuales y los estabiliza, transformándolos en un campo unificado, accesible por completo a la razón" (Hernández Navarro, 2007: 51). Al respecto, Jonathan Crary invoca la metáfora de la "caja negra": un espacio despersonalizado, teóricamente imparcial que pretende asociar al acto de ver una neutralidad y posición de privilegio que encarna la relación de conocimiento objetivo del mundo. Todo ello consolida la consideración de la visión como órgano

superior del conocimiento: "la vista se ha considerado que es el sentido capaz de proporcionar el acceso más inmediato y veraz al mundo exterior observado, así que ha fusionado la capacidad visual con la propia cognición" (Bergua, 2023: 54). No obstante, la modernidad habría alcanzado también la conciencia de los límites de la relación entre conocimiento y verdad que contribuyó a solventar. A ello refiere Hernández Navarro cuando sostiene que "el archivo escópico de la Modernidad –la condición de posibilidad de lo visible– está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar" (Hernández Navarro, 2007: 28).

Los regímenes escópicos que completan el estudio de Martin Jay, a saber, la pintura holandesa del siglo XVII y el barroco, servirían para ilustrar la crisis de confianza que se volvía evidente durante la propia modernidad. Johannes Vermeer representó escenas características por su intimidad y misterio; buena parte del sentido que construye se sustrae a la mirada. El estilo de Vermeer resulta elocuente a la hora de ejemplificar un modo de representación que no se consagra a la mera ubicación de cosas o aspectos en el espacio, sino que convoca un mirar consciente de la imposibilidad de acaparar lo visto en toda su integridad. De allí que se consagre a su obra un mirar calificado de *voyeurista*: involucra algo parecido a un espiar incompleto, antes que al mirar neutro que se halla a la base del encuentro cognitivo con el mundo. "Lo que ocurre en el lienzo tiene lugar fuera de la visión del espectador y se extiende más allá de lo que él puede ver, más allá de sus dominios." (Hernández Navarro, 2007: 54-55). Por su parte, el régimen escópico barroco pondría en tela de juicio el modo de ver renacentista, para dar lugar justamente a aquello opaco, ilegible, indescifrable. El barroco no se interesa por "reflejar la naturaleza" o la realidad, sino por deformarla en cierto modo. "Así es como verdaderamente produce uno de aquellos 'momentos de malestar' que según Jacqueline Rose se oponen a la petrificación del orden visual dominante." (Jay, 2003: 237). Por ese motivo Hernández Navarro nos recuerda que Walter Benjamin calificaba como melancólico al espíritu barroco: el fracaso de la representación y sus imposibilidades contribuyen, entre otras cosas, a volver palpables los límites de la visión.

De modo que es posible disipar los temores de Zylinska respecto del carácter invisible que pudieran adquirir las condiciones de nuestra existencia cuando sólo las máquinas fueran capaces de “ver” las imágenes que dan cuenta de ellas. Los indicios de esas condiciones, las notas específicas de las operaciones y materialidades que las constituyen, poseen cualidades sensibles que exceden el matiz informacional de las imágenes que la autora denomina fotografías “no humanas”. La premisa de este concepto, sostiene, es la inadecuación de la teoría tradicional de la fotografía respecto del panorama actual de las imágenes. Zylinska incluye dentro de esa teoría tradicional las obras de Barthes y Sontag. No sólo resulta justificada, sino especialmente necesaria la elaboración de conceptos y abordajes que den cuenta de los fenómenos fotográficos contemporáneos, que puedan trascender los límites e inadecuaciones históricas de la citada teoría tradicional, cuyos exponentes desde luego no conocieron la “cultura algorítmica”.

Sin embargo, al mencionar a Sontag en este contexto, Zylinska parece pasar por alto que dicha autora ha teorizado precisamente acerca del problema que ella misma señala en el propio texto, es decir, la ruptura entre el ver, el saber y el actuar en relación a la experiencia fotográfica; problema que Zylinska circunscribe, como hemos señalado, a la cultura algorítmica. Así, por ejemplo, en su célebre ensayo “En la caverna de Platón”, de 1973, la autora estadounidense analizaba algunas de las condiciones bajo las que se observan fotografías, destacando, entre otras variables, la novedad, la repetición, la distancia y el encuadre. En este sentido, Sontag señala que, por ejemplo, una exposición repetida a las imágenes provoca que los acontecimientos retratados pierdan realidad; o, por otro lado, considera que la posibilidad de adoptar múltiples encuadres “refuerza una visión nominalista de la realidad social” transformando el mundo “en una serie de partículas inconexas e independientes”. Así, al menos en el trabajo citado, Sontag concluye que la fotografía “anestesia (...) atomiza, controla y opaca la realidad” (2006: 38-41); conclusión en la que, evidentemente, la ruptura entre el ver y el saber cobra un lugar protagónico.

Interrogantes acerca de la visión maquinal

Por otro lado, Zylinska sostiene que existe una afinidad entre su concepto de *fotografía no humana* y el concepto elaborado por el artista Trevor Paglen de *máquina vidente*. Este último se refiere al hecho de que "...las fotografías no se pueden tratar como entidades separadas porque son parte de una red tecnológica más amplia de producción y percepción (...). Por lo tanto, es el mismo acto de observarlas lo que establece de manera performativa su identidad como imágenes independientes" (Zylinska 2022: 78-79). El concepto de *fotografía no humana* se refiere, en principio, "a fotografías que no son de humanos, para humanos ni hechas por humanos". Hasta ahí, la definición coincide con las máquinas videntes de Paglen. Sin embargo, la autora da un paso más al afirmar que esta categoría "también entiende al ser humano como una máquina vidente" (2022: 79), en la medida que los seres humanos somos seres inherentemente tecnológicos y, por lo tanto, *todas* las imágenes, desde las pinturas rupestres hasta las fotografías de bodas, "presuponen un elemento no humano (...), ejecutado mediante algoritmos técnicos y culturales" (2022: 79).

La gran diferencia identificada por la autora es que el proceso de visión autónoma de las máquinas traería consigo que no seamos capaces de captar las condiciones de nuestra existencia material. Puede observarse en este punto un desplazamiento problemático en la argumentación de la autora: desde la interpretación de fotografías e imágenes no humanas en el marco de un régimen tripartito que refiere a las dimensiones de la producción, la recepción y la imagen en sí; hacia la tensión en que estas imágenes se presentan con lo que denomina la *fotografía no digital*, cuya clave ontológica fundamental está dada por la posibilidad de manipulación.

Es en torno a este problema que la cuestión de la creatividad artística ocupa a la autora. Para abordar este interrogante menciona diferentes obras y prácticas artísticas que se han producido mediante la utilización de una plataforma de trabajo informático remoto denominada *Mechanical Turk* (MTurk). La particularidad de esta plataforma es que ofrece trabajo realizado por una inteligencia que, como destaca la autora, "no llega a ser

artificial" (Zylinska, 2022: 84), puesto que las tareas las realizan trabajadores anónimos y de bajo costo. El objetivo de la producción de arte con este tipo de herramientas dependería, según Zylinska, del afán de explorar las dimensiones de la creatividad en este contexto y de interpelar renovadamente el rol del artista/autor-a, en función de la sutil participación de ellos mismos en el proceso que, centralmente, recurre y demanda una producción colectiva en sentido literal: se *colectan* trabajos individuales realizados aisladamente por personas que dependen de esa plataforma de Amazon.

No se trata de la integración de una comunidad de artistas o de la participación social en una propuesta creativa o recreativa que dé lugar a la obra final. Zylinska describe extensamente el proceso realizado para una obra de su autoría, "View from the Window" (2018), a través del cual pretende haber puesto en evidencia no un cuestionamiento humanista a la tecnología, sino la dependencia -también existente- de lo digital y tecnológico respecto de lo que denomina "los trabajadores (no) digitales", como los más de 100 *turkers* que fotografiaron la vista de sus propias ventanas para la obra mencionada.

El hecho de visibilizar el trabajo precarizado de magnitud global, que sostiene el aprendizaje visual de las máquinas supone la ganancia de materializar la nube vaporosa, como afirma Zylinska, puesto que pone de manifiesto el carácter concreto de la discusión en juego. Recuerda que el entrenamiento de inteligencias artificiales depende de un sustrato tecnológico tangible (componentes de *hardware*, redes y conexiones tangibles, memorias, unidades de almacenamiento, periféricos de entrada, etc).

Evidenciar la retroalimentación del vínculo entre seres humanos y máquinas puede ser considerado de utilidad para evitar posicionarse de forma maniquea entre quienes responsabilizan al desarrollo tecnológico exclusivamente por sus consecuencias negativas (posiciones tecnófobas), y quienes, por exceso de confianza, le adjudican calidad benefactora. De modo similar, en otro de los capítulos del libro, Laura González Flores subraya el carácter material de las imágenes digitales: interroga acerca de las relaciones de procesos de producción de los componentes que dan soporte a la

circulación masiva de imágenes en nuestros días, y no oculta su preocupación por el gravísimo impacto ambiental de dicha actividad.

El costo energético, la localización y disputa geopolítica por los recursos para la fabricación de insumos tecnológicos constituyen una dimensión poco estimada en la discusión pública. "Las susodichas tecnologías "desmaterializadas" no solo consumen materia: son las más vastas y pesadas industrias de materialización jamás pensadas (...) la industria informática, requiere del uso de metales raros para modular los flujos eléctricos en los aparatos digitales" (González Flores, 2022: 11). Estos rasgos de la materialidad de las imágenes digitales, articulados directamente con las tareas de inteligencia humana que dan lugar a esa fotografía no-digital que denomina el artículo, se presentan en la dirección opuesta a esa fotografía no-humana que, con Paglen, Zylinska nos pide reconocer.

Conclusión: humanidad y artefactualidad

Luego del análisis de los argumentos del texto de base, y de los debates desarrollados en el encuentro por parte de ambos equipos de investigación, es posible afirmar que la fotografía no-digital torna visible la dependencia de lo tecnológico respecto de lo humano, sin negar el viraje en la relación de la producción de imágenes, que también González Flores identifica: "...más que producir nosotros las imágenes son éstas las que nos producen, subjetivándonos" (2022: 69). Zylinska analiza la forma en la que el sustrato humano de esa producción se hace evidente, y se muestra también como condición de lo artificial, volviendo innegable la determinación mutua de humanidad y artefactualidad.

Mantener la tensión que configura esa dialéctica histórica podría pensarse como parte de una respuesta a la solicitud de la autora respecto del sostenimiento de acciones de resistencia ante la uberificación de nuestras prácticas artísticas, así como de producción y transmisión de conocimientos. Además de evidenciar una condición de la materialidad de estas imágenes que suspende la *digitalidad* -entendiendo que, en estas fotos, "el disparo es apenas el comienzo", y dicho disparo es un acto digital, es decir, dactilar,

ejecutado por los dedos-, el concepto de Zylinska pretende habilitar instancias que nos permitan "...lanzar una mirada oblicua, una mirada nueva..." (Zylinska, 2022: 91). Acaso aquello que Didi-Huberman apuntaba con la expresión *dialectizar lo visible*: "fabricar otras imágenes, otras montañas, miraras de otra manera (...) Frotarse los ojos, en suma: frotar la representación con el afecto, lo ideal con lo reprimido, lo sublimado con lo sintomal" (Didi-Huberman, 2014: 77). En el universo de las imágenes técnicas, las fotografías no-digitales entrañan cierta opacidad que se asoma a mostrar la insuficiencia de la visión maquinal.

Lo sintomal es, en estas imágenes, lo que se resiste a sucumbir a la determinación absoluta del orden tecnológico. Tal instancia no ha sido aún completada en la historia. La preocupación que entrañan las imágenes no-humanas se funda sobre el equívoco de una separación entre artefactos y humanidad, que las condiciones de vida actuales se encargan de refutar críticamente.

Referencias bibliográficas

- Berardi, Franco (2007) *Generación Post alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Berardi, Franco (2017) *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bergua, José Angel, Moya, Laura (2023). *Ocularcentrismo y occidentalidad. Más allá del debate sobre las modernidades*. *Imaginación o barbarie*. nº 26.
- Borea de Portilla, Alejandra. (2017) *Nombrar con los ojos. Una crítica al ocularcentrismo desde la fenomenología*. Disponible en <http://textos.pucp.edu.pe/texto/Nombrar-con-los-ojos-Una-critica-al-ocularcentrismo-desde-la-fenomenologia>.
- Didi-Huberman, Georges (2014) "Volver sensible/Hacer sensible", en AAVV, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Gonzalez Flores, Laura (2022) "Luz escrita, hoy. Materia, programa, código " en Tomasini y Robles de la Pava (Comps) *La profundidad de las superficies*. Buenos Aires: Alfonso y Luz Castillo.
- Hernandez Navarro, Miguel Ángel (2007) *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Ayuntamiento de Alcobendas.
- Jay, Martin (2003) *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós.
- Paglen, T. (2016). *Invisible images (your pictures are looking at you)*. The New Inquiry.
- Sadin, Eric (2018) *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara. Trad. C. Gardini.
- Zylinska, Joanna (2022) "Fotografía no digital", en Tomasini y Robles de la Pava (Comps.) *La profundidad de las superficies*. Buenos Aires: Alfonso y Luz Castillo.

Lucas Cordeu, Jazmín Bassil, Ignacio Giral, Esteban Cardone, Guillermo López Geda y Juan Rovelli integran el Proyecto "Experiencia estética y prácticas artísticas en torno a la imagen contemporánea" (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2024-2025).

Soledad García Denner y Micaela Cauhapé integraron el Proyecto "Cultura material, cognición y antropocentrismo" (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2023-2024).

