

IMAGEN VIVA

ENSAYOS SOBRE MEDILOGÍA,
VITALISMO Y REPRESENTACIÓN

Tomás Dalpra
Gustavo Gordillo
(compiladores)



IMAGEN VIVA
ENSAYOS SOBRE MEDIOLÓGÍA,
VITALISMO Y REPRESENTACIÓN

IMAGEN VIVA

ENSAYOS SOBRE MEDILOGÍA, VITALISMO Y REPRESENTACIÓN

TOMÁS DALPRA
GUSTAVO GORDILLO
(COMPILADORES)



Imagen viva: ensayos sobre mediología, vitalismo y representación / Romina Grisel Peralta... [et al.]; compilación de Tomás Dalpra; Gustavo Gordillo Álvarez. - 1a ed. - Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca, 2023. 254 p. ; 21 x 14 cm.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-661-485-6

1. Filosofía General. I. Peralta, Romina Grisel II. Dalpra, Tomás, comp. III. Gordillo Álvarez, Gustavo, comp.

CCD 199.82

Tapa y Contratapa: Tomás Dalpra & Gustavo Gordillo
Correctoras: Andrea Noelia Silva Tapia & María Belén Soria
Diagramación de Interior: Tomás Dalpra & Gustavo Gordillo

ISBN: 978-987-661-485-6

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

E.C.U. 2023

Avda. Belgrano 300 - Pab. Variante I - Planta Alta - Predio Universitario - San Fernando del Valle de Catamarca - 4700 - Catamarca - República Argentina

Prohibida la reproducción, por cualquier medio mecánico y/o electrónico, total o parcial de este material, sin autorización de los autores. Todos los derechos de autoría quedan reservados por los autores.

Fotos perdidas de una marea sobre las dunas de un desierto helado.
Fotos de historias rememoradas, desdibujadas por palabras secas.
Nos encandila la adusta inmovilidad en una imagen eterna.
La sinrazón de la sorda caducidad negada por el color.
Fotos de espectros de ojos vacíos como los nuestros calcan el deceso.
Fotos antiguas, fotos de muertos multiplicadas decoloran el tiempo.

Horacio Tarragona, *Fotos*

Índice temático

Prólogo	11
<i>Omar Quijano</i>	
Introducción	15
<i>Tomás Dalpra & Gustavo Gordillo</i>	
IMAGEN, MEDIOS Y TÉCNICA	25
Cultura visual e inteligencia artificial: “vida autónoma” de los algoritmos <i>machine learning</i>	27
<i>Gustavo Gordillo</i>	
La realidad distópica: reflexiones filosóficas sobre el animismo/ vitalismo en la era de la tecnología y la ciencia ficción.....	51
<i>Paula Bustos Paz</i>	
Cultura visual y pantallas. Continuidades y rupturas de la televisión en las plataformas digitales	73
<i>Romina Peralta</i>	
Cultura técnica y algoritmos. La IA como “conjunto técnico”: una mirada operaísta acerca de las relaciones entre hombre y algoritmos generativos	97
<i>Gustavo Gordillo</i>	

Las imágenes sucias, feas y malas	119
<i>Marcelo Pérez Mediavilla</i>	
REPRESENTACIÓN Y VITALISMO COMO MODELO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA LA IMAGEN	140
Vida de las imágenes. Consideraciones desde el vínculo entre el giro biopictorial y el giro material.....	143
<i>Tomás Dalpra & Omar Quijano</i>	
Dimensiones de la imagen y la visualidad desde una perspectiva metodológica.....	171
<i>Emilce Hernández</i>	
La imagen no original y desrealizada en la cultura china	189
<i>Marcelo Pérez Mediavilla</i>	
Entre el Mito y la Doxa: la imagen de frontera, un discurso desnaturalizador. Introducción a la teoría barthesiana	209
<i>María de los Milagros Juárez</i>	
TRADUCCIONES	219
Habitar el afuera. Apertura al no-humano en la experimentación tecno-artística.....	221
<i>Héctor Ariel "Giovanni" Feruglio</i>	

Prólogo

Si la imagen y la visualidad como objetos de estudios señalan “anomalías” para compuestos teóricos de corte disciplinar en las humanidades, el propio giro de sus procesos, o la aproximación a otros fenómenos anómalos, sugieren una complejidad y un desafío aún mayor para un ejercicio protocolar de la interpretación. Tengamos en cuenta que, actualmente, la convergencia entre cultura visual, cultura técnica y cultura científica promueve nuevos ámbitos de producción de imágenes, que las vinculan con lo no humano o inhumano, y hasta con lo poshumano. Si pensar una teoría de la imagen requiere retrotraerse a una “imagen de la teoría” que permita asumir que se ha olvidado que la imagen se encuentra en la forma de pensarla desde el discurso, la emergencia de cualquier aparato teórico vinculado al resultado de esta convergencia supondrá incorporarla como nueva gráfica.

Esta correlación cultural sobre la imagen supone el desplazamiento del marco conceptual propio de la cultura visual clásica (mímesis, representación, sentido, espectáculo, etc.) hacia una nueva disposición teórica que la vincula a conceptos propios de las imágenes digitales (activación y operación). Con esto último nos referimos,

entre el amplio abanico de tematizaciones, a lo que Trevor Paglen denomina “imágenes invisibles” (2019, *Revista La Fuga* n° 22, p. 1). La particularidad de estas imágenes, dependientes de la autonomía de la máquina para “aprender” (*Machine Learning*), se sostiene en un vitalismo de la técnica.

Dentro del campo de los estudios visuales, los planteos que teorizan la imagen en relación al pensamiento sobre la técnica o cultura técnica, han considerado la bioimagen como un desarrollo particular que instala la discusión acerca de la vida de las imágenes. Implica la concomitancia entre tecnología digital y biología, lo cual permite que el imaginario persistente en la historia del arte de crear una imagen viva se materialice mediante los avances de la biocibernética.

Como se aprecia, la base genuina de estas cuestiones para los estudios de la imagen en sus distintos formatos es un inquietante y singular intitulado: la vida de las imágenes. Aquí también, la derivación problemática de la analogía entre imágenes y organismos vivos requiere retrotraerse a una teoría de la analogía que incluya el proceso analógico mismo como forma de pensarla desde el discurso. El entrelazamiento con la problemática de las imágenes es el “querer” ser parte de un marco narrativo y discursivo, lo cual comprende la necesidad y carencia como aspectos propios de todo querer. Por ello, la pregunta no puede partir desde otro lugar que no sea por *lo que quieren* las imágenes, ni desde otro procedimiento que no sea una práctica reflexiva que deleve sus secretos, destruya sus silencios, las deje hablar y acepte esa incomodidad y desasosiego.

Este desplazamiento de la pregunta por lo que

significan a la pregunta por lo que quieren las imágenes supone una estrategia metodológica de inversión respecto a elementos que las diagnostican como síntomas a curar, al modo de la crítica marxista y la hermenéutica freudiana. Se trata, en todo caso, de atravesar el carácter animista, mágico y personificado de las imágenes como un síntoma incurable. En términos benjaminianos, es un desandar a “contrapelo”, atender a lo propio de la imagen, el deseo, la memoria sensorial, la presencia, lo olvidado en sí de todo pensamiento, allende cualquier pretensión reflexiva, logocéntrica, o puramente representacional y homogénea.

La temática en cuestión desde hace décadas en el campo de la cultura visual es, entonces, la agencia de la imagen. Y con esto no se quiere remitir a algo estrictamente antropomórfico, la personificación o prosopopeya respecto a un elemento simbólico o ícono, porque la vitalidad o animación en sus características implican también a animales o incluso a la materia. Se trata de pensar el modo en que las imágenes se tornan individuos complejos adquiriendo múltiples identidades; y el modo en que las fantasías, las reanimaciones vitalistas y animistas en la imagen, incluidos los órganos protésicos como máquinas vivas, envuelven a las formas de vida figurativas y a las imágenes técnicas (fotografías y cine, desarrollos biocibernéticos), convertidas actualmente en parte de la cultura colectiva.

Lo que estos planteos ponen en escena es la indagación de un tipo de vitalismo que se mantiene vigente desde una larga tradición de debate: desde las premisas historicistas-evolucionistas decimonónicas, el debate metafísico-biológico del siglo XX en su contraposición forma-vida (Bergson, Simmel / Driesch), el estructuralismo

vitalista (von Uexküll) y el vitalismo de Deleuze, hasta la concepción de vida que comienza a constituirse en la cultura técnica actual. Será el permanente rodeo de este tema del vitalismo/animismo de la imagen, de su agenciamiento, el que desgaste los límites y ofrezca una apertura a variadas orientaciones.

El presente libro *Imagen viva. Ensayos sobre mediología, vitalismo y representación*, compilado por los docentes Tomás Dalpra y Gustavo Gordillo, presenta algunos de estos rodeos que empujan los límites hasta el punto en que su tensión cede al reorientarse. En este caso, hacia las imágenes de fronteras, religiosas, digitales; a la comprensión del vitalismo en la relación imagen y materia, y al carácter de práctica reflexiva en el análisis de las imágenes. Se trata de orientaciones que buscan ensamblar perspectivas afines, enfoques ensayísticos que apuestan a la búsqueda de una forma de visualizar una dialéctica de las definiciones. El punto en tensión, decíamos, donde esta dialéctica se suspende en una oscilación que permite vislumbrar hallazgos teóricos.

Escrito por docentes investigadores de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca (FH-UNCA), integrantes de un proyecto de investigación sobre la revisión crítica de modelos teóricos del animismo/vitalismo para la imagen, el libro es una contribución a generar escenarios de debates respecto a la cultura visual y técnica, dos tópicos académicos de gran relevancia actual en las humanidades.

Omar Quijano
Dpto. Filosofía, FH-UNCA
Junio 2023, Catamarca

Introducción

El punto de partida de la obra que el lector tiene ante sí puede adivinarse a partir de uno de los versos escogidos para el epígrafe: “Fotos de espectros de ojos vacíos como los nuestros”¹. La analogía entre las imágenes y quienes las vemos puede sonar, en principio, a poco más que una licencia poética, una expresión ocurrente que se circunscribe exclusivamente al ejercicio de la destreza literaria o imaginativa. Sin embargo, el poder de las metáforas no puede subestimarse. Las metáforas, que bien podrían considerarse una especie particular de imagen, son un insumo fundamental en el conjunto de las mediaciones que tenemos a disposición para dar sentido a la realidad. Si nuestro lenguaje para referirnos a lo icónico presenta afinidades con nuestro lenguaje para referirnos a lo vivo, por ejemplo, una imagen “viral”, una imagen que nos “atrapa” o una imagen que “dialoga”, entonces, no es superfluo intentar un trabajo analítico con el fin de problematizar las estructuras que sostienen un isomorfismo tan particular.

¹ Jano (2023). Fotos [Canción]. En *Un Rostro Apócrifo*. Estudios [Plutonio, Córdoba - Argentina](https://jano3.bandcamp.com/t) <https://jano3.bandcamp.com/t>

La presente compilación de ensayos y de una traducción es el resultado de las investigaciones desarrolladas por un equipo de docentes e investigadores, en el marco del Proyecto de Investigación y Desarrollo Interdisciplinario (PIDI-SLyP-UNCA) “Entre la cultura visual y la cultura técnica: revisión crítica de los modelos teóricos del animismo/vitalismo para la imagen”. El “giro biopictorial” propuesto por Mitchell sugiere la noción de “imagen viva” como instancia crítica a las tendencias hegemónicas de la comprensión y la semiótica en la Cultura visual y la Filosofía del arte. El *bio* de las imágenes constituye un terreno problemático que abarca no sólo a la pregunta por aquello que le insufla “aura” a las imágenes figurativas y técnicas, sino también a las propias nociones de “animismo” y “vitalismo” como modelos teóricos y metodológicos críticos. Por ejemplo, la vinculación entre *bío* e imagen técnica (conformadas por artefactos tecnológicos y digitales) constituye un espacio fértil para el análisis de problemas relativos a la técnica desde estos modelos teóricos.

Los ensayos que constituyen este libro abordan el *bio* de las imágenes (figurativas y técnicas) y el marco conceptual en el que se sostiene desde y para un terreno interdisciplinario. Como señala Rancière, si el saber filosófico es un saber fronterizo, enfocado en los objetos litigiosos disputados por otras disciplinas ya constituidas, entonces, la imagen y la técnica son cuestiones indiscutiblemente filosóficas. Jaloneados por la semiótica, los estudios culturales y de los medios, la historia y crítica del arte, la Antropología, la Psicología, los avances de la biocibernética, el reconocimiento facial, las omnipresentes cámaras y pantallas, las videollamadas y la incipiente

inteligencia artificial, las imágenes y los artefactos persisten e insisten en su peculiar forma de diálogo aparentemente silencioso. Y es precisamente esa persistencia, con sus diversas modulaciones, la que convoca a los autores que aquí presentamos.

El libro se compone de tres secciones temáticas: “Imagen, Medios y Técnica”; “Representación y Vitalismo como Modelo Teórico-Metodológico para la Imagen” y “Traducciones”. La heterogeneidad teórica de los textos obedece a la complejidad del asunto a tratar, que se pone de manifiesto con el sencillo acto de examinar el amplísimo campo semántico y práctico de la imagen y la técnica. Esta amplitud y su consiguiente ambigüedad, sin la que la metaforización sería imposible, no es vista aquí como el enemigo que hay que desterrar, sino como un recurso que merece ser explorado, refinado y aprovechado.

En la primera parte, “Imagen, Medios y Técnica”, las discusiones se abren con el ensayo de Gustavo Gordillo “Cultura visual e Inteligencia Artificial: ‘vida autónoma’ de los algoritmos *Machine Learning*”. Este texto se propone problematizar la noción de “vida autónoma” de los sistemas de aprendizaje automático, desde el modelo teórico del vitalismo/animismo para la imagen propuesto por William J. T. Mitchell. La pandemia por COVID-19 nos introdujo por completo al interior de los sistemas de IA *Machine Learning*. La “inteligencia” que le atribuimos a estos algoritmos radica en la “búsqueda” de datos, clasificación, medición y “aprendizaje” autónomos, cuyos procesos los tornan una suerte de organismos o “cajas negras”. En otras palabras, las facultades de recolección y aprendizaje de la IA *Machine Learning* ponen de manifiesto lo que entendemos como su constitutivo “deseo”. Al igual que la imagen “deseante” que

nos propone Mitchell, el “deseo” de los algoritmos de aprendizaje automático se orienta por una “carencia” incognoscible, la que nos muestra su inmanente condición “vital”.

En clave similar, el ensayo de Paula Bustos Paz, titulado “La realidad distópica: reflexiones filosóficas sobre el animismo/vitalismo en la era de la tecnología y la ciencia ficción”, nos propone repensar los conceptos de “animismo” y “vitalismo” en relación a la concepción actual de la tecnología como “organismo vivo”, en el contexto de la Inteligencia Artificial como punto álgido del desarrollo tecnológico. De esta manera, el empleo de recursos tomados del cine y la literatura de ciencia ficción permiten ilustrar y poner en tensión algunas de las concepciones filosóficas aportadas por la Modernidad en torno a la reflexión sobre el debate entre la “razón humana” frente a la “razón artificial”.

En el terreno de los medios y la comunicación digitales, Romina Peralta, con su ensayo “Cultura visual y pantallas. Continuidades y rupturas de la televisión en las plataformas digitales”, parte del tránsito de lo analógico a lo digital. Este paso marcó un proceso revolucionario en las distintas maneras de producción, distribución y consumo de las imágenes, con lo que se constituyó un nuevo ecosistema en el que Internet, las plataformas y las redes sociales son el escenario que favorece la rapidez y el carácter global de circulación de la cultura visual. En este marco, la televisión, como tecnología que posibilita la comunicación, modificó de manera sustancial, entre otras cosas, la forma en la que los sujetos percibimos el mundo y nos relacionamos. Su trabajo, entonces, pretende exponer algunas ideas para el análisis del surgimiento y despliegue

de la televisión como medio de la cultura visual y su correlato en las nuevas pantallas propiciadas por el desarrollo tecnológico.

Siguiendo en la tematización sobre la tecnología, el trabajo de Gustavo Gordillo, *El efecto “caja negra” de la IA como “conjunto técnico”: una mirada operaísta a la relación entre hombre y algoritmos generativos*, ofrece un planteamiento crítico acerca de las relaciones humano-máquina, en el que la “máquina” es la Inteligencia Artificial de aprendizaje y generación maquínicos en su fase de “caja negra”. Este trabajo parte de la noción de “conjunto técnico” de Gilbert Simondon (2007), que implica una relación de complementariedad y transferencia entre el hombre y los objetos técnicos en la era cibernética. Este modelo explicativo brinda herramientas teóricas para tematizar los lazos que se tejen entre el hombre y la IA como “caja negra”. Por último, esta caracterización de la IA de aprendizaje y generación maquínicos es considerada desde dos enfoques contrapuestos de la corriente operaísta.

El último ensayo que da forma a esta primera sección del libro corresponde a Marcelo Pérez Mediavilla y se titula “Las imágenes sucias, malas y feas”. Este trabajo hace hincapié en que, cuando se trata de imágenes, antes que preguntar qué significan, mejor es averiguar qué quieren. La diferencia no es irrelevante: la primera opción supone continuar explotando premisas y vocabulario de análisis instalados por la tradición verbocéntrica; mientras que la segunda chance levanta la sugerencia de salirse del campo de investigación dominado por las maneras del lenguaje verbal y los métodos lógico-lingüísticos. Para correrse de este eje de examen, W. J. T. Mitchell y P. Wagner e H. Steyerl proponen detenerse en el aspecto material de

las imágenes. Es por ello que aquí ha de asociarse la densidad que revisten las imágenes religiosas, vanguardistas y meramente técnicas, en tanto permiten apreciar el potencial de lo que el estudio convencional ha tendido a despreciar.

En la segunda parte, “Representación y Vitalismo como Modelo Teórico-Metodológico para la Imagen”, el debate sobre la noción de “imagen viva” y sus implicancias metodológicas se abre con el ensayo de Tomás Dalpra y Omar Quijano “Vida de las imágenes. Consideraciones desde el vínculo entre el giro biopictorial y el giro material”. En él, los autores se proponen comprender la amplitud de perspectiva que la noción de lo vivo ofrece aplicado por comparación a las imágenes. En esa amplitud encontramos, respecto a los objetos materiales, revisiones críticas sobre la noción de “agencia” vinculada a acepciones teóricas del “vitalismo” de principios del siglo XX. El recorte presentado supone una consideración exploratoria de cómo se perfilan ciertas nociones de vitalismo, se reactualizan o revierten lecturas según hallazgos conceptuales y metodológicos desde la vinculación comparativa, especialmente las que realizan Mitchell sobre la imagen que vive y Bennet sobre la materia vibrante, pasando por referencias puntuales en Bruno Latour y Bill Brown respecto a una agencia más distributiva de las cosas.

En una línea similar de reflexión, Emilce Hernández, con su ensayo “Dimensiones de la imagen y la visualidad desde una perspectiva metodológica”, se propone recuperar algunas formulaciones de los debates sobre la imagen que tienden a construir modelos de análisis o ideas de visualidad adaptadas a su propia ontología. Los efectos que genera la imagen llevan a que adquiera el carácter de una

presencia que no tiende a la representación como modelo hilemórfico, o a un enfoque desde una perspectiva pura. Teniendo en cuenta que este aspecto genera una especie de corrimiento respecto a las formas tradicionales de incorporación de lo visual en los procesos de conocimiento e investigación, interesa revisar qué puede implicar este carácter singular de la imagen y las tensiones que genera en el seno de la función representacional. Desde autores como Bal, Catalá Domènech, Rancièrè y Mitchell, la autora recorta la indagación en torno a algunas de las nociones que dilucidan una metodología de lo visual, tales como conceptos viajeros, dispositivos epistémicos para la imagen, imagen pensativa y la imagen como fuente material de conocimiento.

En el problemático terreno de la “representación”, Marcelo Pérez Mediavilla nos presenta, con su trabajo “La imagen no original y desrealizada en la cultura china”, que de Byung-Chul Han y François Jullien se obtiene la idea concertada de que en la sensibilidad estética de los pueblos chinos es dominante una ontología que polemiza con la creencia occidental, fetichista, de que las cosas son realidades renuentes a ingresar en el flujo del tiempo y la alteración constante. Debido a esto, conceden una cierta idea de que las imágenes consiguen multiplicarse, ingresando en un flujo derivativo hecho de mínimas diferencias y copias irónicas, al que además se suman desrealizaciones pictóricas que evitan distinguir, de una manera clara y distinta, la figura del fondo. La conciencia china es proclive a una “desobjetivación” o una caída de la representación, en que no cuenta la autoridad del origen de las cosas, su irrepetible identidad, junto con esa imperiosa

necesidad artística de reflejar y respetar su serena estabilidad autocontenida.

El trabajo que cierra esta segunda parte del libro continúa en el plano de discusiones en torno a la “representación”. María de los Milagros Juárez, en “Entre el Mito y la Doxa: la imagen de frontera, un discurso desnaturalizador. Introducción a la teoría barthesiana”, plantea que las singularidades de los acontecimientos históricos configuran la identidad de la escritura revolucionaria, aquella gestada a los márgenes del discurso dominante y legítimo en pos de una voz colectiva. La escritura artística está, entonces, encargada de unir mediante el trazo, la realidad de los actos y la idealidad de los fines de quien ejecuta la obra, es decir, su responsable. Por ello, las zonas de poder y del despoder acaban por instituir una escritura axiológica. La configuración de la lectura de estas escrituras dependerá de la naturalidad de los discursos circundantes e invitará al estallido de los lenguajes en un proceso de desnaturalización y desmitificación.

En la tercera y última sección, “Traducciones”, los lectores se encontrarán con un texto de Vincenzo Cuomo traducido por Héctor Ariel “Giovanni” Feruglio, cuyo título es “Habitar el afuera. Apertura a lo no humano en la experimentación tecno-artística”. En esta traducción, Cuomo, por un parte, reflexiona sobre algunas líneas de la investigación tecno-artística contemporánea (en particular sobre la poética inmersiva e hibridante), a la luz del paradigma filosófico de la ontología orientada a objetos; y, por la otra, muestra cómo fue anticipado por el trabajo teórico y experimental de John Cage en la década de 1950, sesenta años antes en el siglo pasado. Asumiendo esta

perspectiva teórica, la pregunta de cómo nos convertimos en “post-humanos” se transforma necesariamente en otra: ¿cómo pensamos de nuestro ser no humano?

Los temas recorridos por los distintos autores muestran la amplitud crítica que se desprende del *bio* como tópico para las imágenes. Como podrá advertirse en la lectura de estos ensayos y de la traducción, la heterogeneidad temática es el síntoma de una Filosofía que mantiene firme su compromiso con la interpelación e incomodidad interdisciplinarias a la época y a la cultura. Los umbrales aquí trazados por los autores ponen ante los lectores una serie de puertas teóricamente atractivas, cuyos goznes abren focos de exploración para una crítica que de seguro no se contentará con los puntos finales de cada texto. Las imágenes y su modulación técnica dan forma a un escenario temático sobre el que, si bien nada está agotado para el pensamiento, estos ensayos filosóficos algo tienen para decir.

Tomás Dalpra & Gustavo Gordillo
Catamarca, invierno de 2023

IMAGEN, MEDIOS Y TÉCNICA

Cultura visual e inteligencia artificial: “vida autónoma” de los algoritmos *machine learning*

Gustavo Gordillo²

Entretanto, Dédalo, que aborrecía Creta y su largo exilio,
movido por el amor a su tierra natal, estaba encerrado por
el océano.

Ovidio, *Las metamorfosis*, v. 180

Introducción

El presente trabajo se propone problematizar la noción de “vida autónoma” de los sistemas de Inteligencia Artificial³ *Machine Learning* desde el modelo teórico del vitalismo/animismo para la imagen propuesto por William John Thomas Mitchell. Este objetivo implica el desarrollo de dos aspectos: el primero, enmarcado en el “giro biopictorial” propuesto por Mitchell (2017), se focaliza en lo que el autor entiende como “imagen deseante”; el segundo⁴, encuadrado en los planteos antropológicos de la

² Doctorando del Doctorado en Humanidades con mención en Filosofía (UNT), Licenciado en Filosofía (UNCA) y Profesor en Filosofía y Ciencias de la Educación (UNCA). Investigador y docente concursado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca (UNCA).

³ A partir de este momento, se referirá a esta categoría con sus iniciales: IA.

⁴ Los tópicos desarrollados en esta parte se constituyen en una fuente de múltiples problemas filosóficos acerca de la IA *Machine*

tecnología, consiste en una reconstrucción teórica de “algoritmo de aprendizaje automático” para identificar los aspectos que pueden estructurar su aspecto “vital”.

La pandemia por COVID-19 introdujo al ser humano por completo en el interior de los sistemas de IA *Machine Learning*, es decir que, comunicarse, alimentarse, estudiar y acceder a la salud mental y física, fueron algunas de las actividades humanas que se vieron absorbidas por plataformas digitales para su realización. El contexto de encierro sanitario fue un escenario propicio para el uso intensivo de las soluciones tecnológicas que permitieron reencauzar el funcionamiento de la vida laboral, social y personal. Autores como Morero (2020), Avaro (2021) y Sadin (2022) coinciden en que la temprana consolidación de los sistemas de IA *Machine Learning* se debe a que operaron como mecanismos de supervivencia y de tolerancia ante las implicancias psicológicas negativas de esta situación. La vida fue capturada y mediatizada por un sinfín de *bots* y algoritmos que, mientras hacían posible el discurrir cotidiano de las estructuras sociales, ganaban terreno entre los humanos, se independizaban paulatinamente de su control y extraían datos personales y otras informaciones para alimentar un amplio espectro de servidores.

El funcionamiento de los algoritmos de aprendizaje automático parece indicar algo distinto de su realidad científica, pero intrínseco a ella. El modelo teórico del animismo/vitalismo propuesto por Mitchell (2017) es

Learning, por ejemplo, ontológicos, epistemológicos, políticos y de poder. Por este motivo, se sugiere realizar la lectura bajo la indicación del objetivo y prestar especial atención a las aclaraciones en notas al pie sobre posibles temas de investigación.

conceptualmente rico para tematizar la naturaleza compleja de estos sistemas, cuyas consecuencias a futuro son difíciles de precisar debido a la imposibilidad de conocer sus condiciones por la absorción estadística permanente de las contingencias.

El “giro biopictorial” propuesto por Mitchell (2017) sugiere pensar a las imágenes como entidades que “desean”. Las claves para esta dislocación teórica están en el supuesto de que las imágenes no son meros productos culturales que están subordinados a la subjetividad, sino cuasi-agentes o “parodias de personas”. La pregunta por la imagen se traslada desde un modelo interpretativo hilemórfico a uno ergonómico, en el sentido que el “deseo” de las imágenes es una zona de indeterminación significativa, cuyo contenido es escurridizo a los modelos de la interpretación abstractas. Las imágenes “quieren” aquello de lo que carecen y no poder para influir o dominar, por lo que Mitchell (2017) entiende que la “carencia” hace a la imagen una entidad “subalterna”. La influencia en los espectadores surge de los restos de impotencia y no de los signos del deseo positivo.

Cuando se analizan las particularidades que presentan el funcionamiento y la práctica de los sistemas de IA *Machine Learning*, algunos aspectos del modelo teórico de vitalismo/animismo para las imágenes parecen resonar con cierta fuerza. Estos sistemas digitales son productos culturales con propósitos específicos, cuyo cumplimiento exitoso depende de su intrínseca y autónoma capacidad intelectual. La “inteligencia” que se les atribuye a los algoritmos de aprendizaje automático radica en sus facultades de “búsqueda” de datos, clasificación, medición y “aprendizaje” a partir de ellos. Los procesos de triangulación y razonamiento inductivo y deductivo se

producen en el marco de “sociedades artificiales”, cuyas “tramas fisiológicas” de cooperación cognitiva son heterogéneas, descentralizadas, dinámicas y evolutivas. Los resultados de los procesos de recolección y aprendizaje automatizado son multidimensionales, por lo que habilita frecuentes debates acerca de las bondades y perjuicios del empleo y expansión permanentes de estos sistemas. Sin embargo, la presente indagación sólo se concentra en las particularidades de la técnica de “aprendizaje automático”, dado que, en las actividades de indagar, registrar y aprender, se esconde un “deseo” o “carencia” incognoscible que le da a la IA *Machine Learning* su inmanente condición “vital”.

El vitalismo/animismo para la imagen: imagen deseante

En el marco de la “Cultura visual”, Mitchell (2017) plantea un “giro biopictorial” de la tematización de la imagen. Este giro consiste en que la cuestión central sobre la “imagen” no está situada en lo que “significa” o en lo que “produce” en quienes las observan, sino en lo que “quiere” o “desea”. A partir de esto, el autor presupone que la imagen esconde una constitución vitalista/animista. Un cuestionamiento inmediato a esta idea es la tesis de que las imágenes son objetos culturales cuyas afecciones dependen de las tensiones entre las intenciones de sus autores y la subjetividad histórica y cultural que las perciben. No obstante, un análisis más profundo de las experiencias muestra a las imágenes como productos culturales que suelen ser “marcados” por los rasgos de la subjetividad y la animación. Por ejemplo, todo hombre racional, moderno y

secular sabe que la fotografía de algún ser querido no está viva, pero, a pesar de esto, cualquiera de ellos sería renuente a desfigurarla o destruirla. La imagen fotográfica no parece ser una mera distribución de tinta sobre un papel, sino una suerte de “organismo” que, a partir de lo que le falta, tiene la facultad de promover y prohibir prácticas. Algo similar ocurre con la *La Gioconda* (1503-1506) de Leonardo Da Vinci. La observación del rostro de la modelo, desde distintos ángulos mientras camina en la dirección opuesta, genera la sensación de que su mirada se desplaza siguiendo al espectador. A partir de este fenómeno, puede pensarse que esta imagen artística parece estar “viva”. Por lo tanto, si la mirada de la modelo persigue al observador en su desplazamiento, ¿qué quiere la *Gioconda*?

Mitchell (2017) advierte que el “deseo” de las imágenes es una zona de indeterminación y que se manifiesta como “carencia”. La noción de imagen como producto “deseante” cuestiona el modelo “hilemórfico” de representación y abre las puertas a un esquema interpretativo que invita a las imágenes a manifestarse. La observación directa de una imagen pone ante el espectador los signos de dominio público del deseo positivo, es decir, las expresiones directas del deseo de las imágenes. Pero, si la expresión de un deseo es “carencia” antes que poder para exigir o para hacer demandas, la pregunta que surge como un vehículo para un abordaje más preciso es ¿qué quieren las imágenes en términos de carencia? Según Mitchell (2017), esta pregunta logra:

una dislocación sutil del objetivo de la interpretación, una ligera modificación de la imagen que tenemos sobre las mismas

imágenes (y quizás signos). Las claves para esta modificación/dislocación son (1) asentar la ficción constitutiva de las imágenes como seres “animados”, cuasi-agentes, parodias de personas; y (2) asentar el constructo de las imágenes no como sujetos soberanos o espíritus desencarnados, sino como subalternos [...] Es crucial para este movimiento estratégico que no confundamos el deseo de la imagen con los deseos del artista, del observador o incluso de las figuras de la imagen. Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; no es ni siquiera lo mismo que dicen que quieren (p. 72).

La comprensión de las imágenes como objetos dependientes de su autor y de las subjetividades que las miran descuida el carácter orgánico que las constituyen, de modo que este reduccionismo debe superarse a través del reconocimiento del elemento vital que vuelve tripartita⁵ su estructura: fines, efectos y deseos. La idea de que el “deseo” de una imagen radica en su “sentido directo”, o en lo que exige sea decodificado por los espectadores (fines), es una comprensión asociada a los modos convencionales de crear imágenes, por ejemplo, la propaganda política o los anuncios comerciales en los que la imagen desea que el destinatario compre un objeto o vote por un partido político. El “deseo”, que constituye el estatuto vitalista de las

⁵ Desarrollar las categorías de “fines” y “efectos” de las imágenes comprende un trabajo que, de hacerlo aquí, desbordaría el objetivo planteado. Por lo tanto, la exposición teórica sobre la imagen se concentrará en la noción de “deseo”.

imágenes, debe comprenderse como “carencia” y, en cuanto tal, es un punto de fuga semiótico para todo modelo de comprensión y control hermenéuticos. Las imágenes no son solamente un espacio de significación predefinida y un efecto arrancado de las relaciones y conflictos entre esa significación y el mundo de la vida de quienes las observan, sino también, una demanda de sentido desde su “carencia” constitutiva. Esto no quiere decir que las imágenes sean entidades carentes de poder, sino que pueden ser mucho más débiles de lo que se cree. El desplazamiento de la pregunta por las imágenes desde el “hacer” hacia el “querer” las posiciona en un lugar de “subalternidad”, porque no se explican desde:

el modelo del poder dominante que se ha de contrarrestar hacia el modelo del subalterno que se ha de interrogar o (mejor) invitar a hablar. Si el poder de las imágenes es como el poder de los débiles, eso podría indicar por qué su deseo es fuerte en correspondencia: para compensar su real impotencia (Mitchell, 2017, p. 60).

La “carencia” de las imágenes emite una llamada cuyos efectos y reacciones, en quienes las miran, surgen del encuentro intersubjetivo entre los signos legibles del deseo que expresan y los restos de carencia o impotencia (lo que no tienen). Por esto, frente a una imagen, la comprensión se descentraliza o se desliza desde los signos del deseo positivo y desde el sujeto histórico hasta la imagen en sí misma. La “carencia” expone su *bío* y exige que simplemente “se les pregunte qué es lo que quieren, comprendiendo que

la respuesta bien podría ser nada de nada” (Mitchell, 2017, p. 75).

El estatuto vitalista/animista de las imágenes las posiciona como una entidad crítica que disloca toda pretensión de representación “hilemórfica”, es decir, que pretenda acomodar los planos figurativo, material o vital a una forma abstracta. Al estar constituidas por un potencial organizador y desorganizador subalterno, las imágenes se tornan “organismos” cuya conformación es tan compleja que no puede ser racionalizada por el modelo clásico de la representación materia-forma. A partir de esto, se considera que la representación visual es una construcción inestable, heterogénea y ergonómica, que debe abandonar toda pretensión de rigor isomórfico, de exactitud, de control del sentido y, por sobre todo, debe renunciar a la imposible subordinación semiótica de la imagen.

Sistemas inteligentes o de “aprendizaje automático”

La Inteligencia Artificial es una rama de las Ciencias de la Computación que, en diálogo con la Psicología Cognitiva, diseña y programa algoritmos o códigos lógico-matemáticos que emulan el comportamiento inteligente para resolver tareas de forma rápida y eficiente (Montserrat Meya, 1980; Martínez, 2022). María Vanina Martínez (2022) plantea que, pese al importante debate en relación a la clasificación de la IA, es posible identificar dos grandes ramas de esta disciplina: la IA basada en conocimiento (IA simbólica) y la IA basada en datos (IA subsimbólica). La diferencia entre ambos sistemas radica en el modo en que cumplen con éxito las metas o propósitos para los que fueron programados.

La “IA basada en conocimiento” surgió del descubrimiento de que el comportamiento inteligente se puede traducir en un lenguaje lógico-matemático. Ahora bien, las reglas de inferencia responden a objetivos y estos se complementan con una representación de la realidad en la que la máquina será funcional. En otras palabras, a partir de estos insumos, la computadora puede funcionar de manera inteligente en la parcela de la realidad o “mini mundo” sobre el que está programada (Martínez, 2022). Sin embargo, la conducta inteligente de estos sistemas tiene límites acotados, porque su actividad queda restringida a la repetición de un único patrón sobre condiciones materiales precargadas. Por ejemplo, una aspiradora inteligente cumple funciones precargadas de higiene en el marco de la representación de un determinado espacio físico.

La “IA basada en datos” parte del descubrimiento de que el comportamiento inteligente puede ser ampliado mediante los registros de navegación que dejan los usuarios en la *web*. La técnica que hace posible este proceso es el “aprendizaje automático” o *Machine Learning*, cuyo poder lo adquiere a través de una adaptación cada vez más adecuada a los comportamientos y a los cuerpos que suceden en su exterior (Martínez, 2022). Estos algoritmos, en los que resuena el concepto de “deseo” de las imágenes (Mitchell, 2017), consisten en un sistema que aprende cómo debe comportarse conforme a lo que toma del ensamblaje tecnológico: *hardware*, estructura de datos, comportamientos y acciones de los cuerpos. Ahora bien, “¿y qué es lo que ve en los datos? Busca patrones que sean estadísticamente más significativos que los otros y, de distintas maneras, los toma como reglas para resolver las tareas que son su objetivo” (Martínez, 2022, p. 50).

Como plantea Eric Sadin (2022), muchas son las características que hacen “inteligente” a los algoritmos de aprendizaje automático, pero, dentro de este amplio espectro, pueden destacarse las siguientes: (a) “facultad de autonomía” o iniciativa para la toma de decisiones; (b) “capacidad de razonamiento” debido a la potencia de triangulación de datos y a su combinación según una inferencia deductiva (e inductiva); (c) “disposición al aprendizaje” gracias a la adquisición progresiva de datos a través de sus “experiencias” con los usuarios y de sus “intercambios”; (d) “flexibilidad multiplataforma” que permite su libre desplazamiento por todas las redes con el fin de ingresar en los nodos relacionados con sus objetivos, de manera que son “insituables”; (e) “cooperación” o intercambio de datos con otros algoritmos; y, por último, (f) “incorporeidad” por su constitución formal⁶. A partir de la “flexibilidad multiplataforma”, la “cooperación” y la coyuntura puesta por los usuarios, los algoritmos de aprendizaje automático constituyen afinidades provisorias que dan lugar a “sociedades artificiales”, cuyas tramas son heterogéneas, descentralizadas, dinámicas y evolutivas. Según Sadin (2022), esta “socialidad” presenta características similares a los conjuntos biológicos complejos y “confirma, bajo otra forma, la delegación de responsabilidad concedida a los ‘organismos incorpóreos’ que, además, ‘actúan de común acuerdo’” (p. 114).

Los sistemas de IA *Machine Learning* son entidades sociopolíticas y tecnológicas que conforman una estructura de plataformas sobre la que se desarrolla gran parte de la vida de las sociedades actuales (Avaro, 2021). Según Dante

⁶ Cfr. Sadin, 2022, p. 108-113

Avaro (2021), la temprana consolidación de estos sistemas de IA surgió de la necesidad de sobrellevar las consecuencias psicológicas negativas y las limitaciones motoras del encierro sanitario por la pandemia debido al COVID-19. Pese a los desarrollos de la ciencia y la tecnología, los únicos medios de supervivencia fueron los métodos ya conocidos de aislamiento social, cuarentena de enfermos y distanciamiento social. Estas medidas generaron un uso más intensivo de las soluciones tecnológicas, las cuales permitieron reencauzar el funcionamiento de la vida social, laboral y personal. El escenario social se resignificó mediante la interacción con:

bots y algoritmos tanto para abastecerse de comida como para trabajar, mantenerse escolarizado, entretenerse o saludar, al menos, a sus seres más queridos. La vida cotidiana fue capturada y mediada por innumerables plataformas que extrajeron datos, *traquearon* conductas, registraron sentimientos, etcétera, alimentando, así, a un conjunto amplio y variado de máquinas predictivas (Avaro, 2021, p. 47).

Avaro (2021) considera que el encierro sanitario introdujo al ser humano por completo en el interior de los algoritmos de aprendizaje automático, y que esto impulsó la actividad económica de las corporaciones tecnológicas que ofrecen servicios en la “nube” y el incremento de la base de datos de sus miles de servidores de alojamiento. Durante la pandemia por COVID-19, la información recolectada acerca de los millones de usuarios representó un insumo poderoso

para el *márketing*⁷. A partir de estos registros, la IA *Machine Learning* logró establecer una perfilación de los sujetos y una trazabilidad⁸ de sus actividades para anticipar sus acciones en la red, con lo que hizo mucho más eficiente la gestión de la atención.

Inteligencia Artificial *Machine Learning*: carencia y caja negra

La programación de los algoritmos de aprendizaje automático se inicia con una “etapa de entrenamiento”, en la que sus desarrolladores les fijan objetivos y les proporcionan datos para evaluar la eficiencia y eficacia de su funcionamiento. Los programadores entrenan a los algoritmos en un objetivo fijo, pero, a medida que estos sistemas amplían su base de datos con información específica de quienes los emplean, aprenden por sí solos a cumplir sus metas. Por ejemplo, en el capítulo 10, titulado “La programación femenina”, de la temporada 27, de la serie

⁷ Esta situación dio lugar a muchas discusiones en el ámbito de las políticas públicas acerca de cómo regular la acumulación indiscriminada de datos. Para una aproximación a esta problemática, véase Avaro, 2021, pp. 42-46

⁸ La tematización de la trazabilidad de los sistemas de IA *Machine Learning* es un tema muy controvertido y, por lo tanto, necesario de tratar en el marco de la perfilización o subjetivación algorítmica. Debido a que abordarlo aquí excede el objetivo planteado, este problema queda para ser reflexionado en investigaciones ulteriores. No obstante, podemos indicar que el carácter de “agencia” de los algoritmos de aprendizaje automático encuentra razones en las transformaciones permanentes de todos los escenarios sociales y en la modulación de la subjetividad de un modo mucho más profundo de lo que se pudiera reconocer y aceptar.

norteamericana de televisión *Los Simpson*, Lisa tiene como tarea para una clase de programación idear una aplicación original que pueda programar. Debido a que su padre, Homero, fue recientemente despedido del trabajo como consecuencia de una publicación de Marge en la red social “Facelook”⁹, piensa en un algoritmo que sea capaz de anticipar las posibles consecuencias de los comentarios en línea antes de ser publicados. Junto a programadoras profesionales, y en una oficina poblada de computadoras, servidores y pizarras con gráficos, fórmulas y ecuaciones matemáticas, Lisa crea a CONRAD¹⁰ y le explica a su padre que esta IA consiste en:

un servidor que escanea todo el Internet, guardando cada desastre en línea y sus repercusiones. Estos ejemplos le enseñarán a la aplicación a anticipar las consecuencias negativas de comentarios impulsivos. En fin, le enseñamos a una computadora a predecir el futuro (Lazebnick & Clements, 2016).

Si bien es un ejemplo de bajo perfil, resulta pertinente para graficar cómo se entrenan los sistemas de IA *Machine Learning* y en qué consisten sus funciones: registrar, procesar, clasificar y medir grandes *corpus* de información para identificar patrones de conducta y anticipar los comportamientos de los usuarios en la *web*. Retomando el ejemplo de la IA CONRAD, el entrenamiento de los algoritmos predictivos se realiza a partir de una

⁹ En la serie, la red social parece ser una parodia de Facebook.

¹⁰ Estas siglas son el diminutivo de “Consecuencias erradicadas”.

cantidad finita e identificable de variables, cuya materia prima son:

nuestras voces, emociones, personalidades y decisiones. La manera en que decoramos nuestra casa, acomodamos una biblioteca, vemos, dejamos de ver y descartamos películas o series. La forma en que nos informamos, compramos, hablamos o buscamos. Nuestra red de contactos, lo que nos gusta un día, nos enoja otro, no nos importa otro. Nuestra galería de fotos e imágenes, nuestra organización de archivos de texto y documentos portables (pdf), nuestras conversaciones online. Los gestos cuando hablamos por videochat, cuando rendimos un examen final en la Universidad, cuando recibimos una noticia horrible. Todo ello es materia prima de los algoritmos predictivos que no solo “saben” nuestro comportamiento actual (y aprenden de él a través de mecanismos de *machine learning*), sino que le brindan la posibilidad a quienes los compran, de moldearlo a futuro (Morero, 2021, p. 63).

Las características que aquí se destacan de todo sistema de IA *Machine Learning* son la capacidad para “recolectar” grandes cantidades de información y “aprender” de todo ese *corpus* cualitativo y cuantitativo. Esta autonomía intelectual contiene un resabio de la sentencia kantiana sobre la razón ilustrada (Kant, 2013): los algoritmos de aprendizaje automático, luego de haber aprobado con éxito la etapa de entrenamiento, parecen

alcanzar una “mayoría de edad” en el orden del *sapere aude*, puesto que son capaces de conocer (registrar, clasificar y cuantificar datos) y aprender por sí mismos y de cumplir con autonomía sus objetivos. Los algoritmos se constituyen, entonces, en un “modo de hacer” que genera un flujo de consecuencias paulatinas por instancias de verdad, dado que las reglas de inferencia, que conforman la arquitectura por la que circulan los datos, son las responsables de activar los mecanismos que posibilitan el tránsito de un estado a otro (Avaro, 2021).

Las capacidades autónomas de registro y aprendizaje conforman perfilan a estos algoritmos como entidades dotadas de “vida”, esto es, que actúan como si tuviesen “conciencia”, “voluntad” y “deseo”. Lo que hace “inteligente” a estos algoritmos no es solamente la traducción lógica-matemática de las conductas racionales del sujeto, sino también la vasta diversidad de variables que manejan para su atinado comportamiento lógico. El cumplimiento de sus objetivos está sujeto a la información específica que pueda registrar de los usuarios, por ejemplo, la IA CONRAD escaneaba la información personal y la actividad *online* de quienes lo empleaban para construir un perfil que le permita anticipar las posibles consecuencias negativas de sus hipotéticas publicaciones. La “búsqueda” de datos y el “aprendizaje” autónomos de los algoritmos predictivos parecen mostrar un “deseo”¹¹ inmanente y lo

¹¹ La condición “subalterna” de la imagen no será considerada para el análisis del estatus “vital” de los algoritmos de aprendizaje automático, dado que presenta problemas que exigen una larga discusión en el marco de otra investigación. El problema central está en la naturaleza ambigua que tiene la “carencia” de la IA *Machine Learning*. Mitchell (2017) no piensa que las imágenes

que los sistemas de IA “desean” parece ser muy intuitivo: más datos (decisiones, búsquedas, manera de informarse y comprar, red de contactos, conversaciones *online*, gestos, galería de fotos) que les permitan “inducir” un contenido nomotético para gestionar la atención de los “clientes” o resolver sus problemas y necesidades. En otras palabras, el “deseo” de los sistemas IA *Machine Learning* se manifiesta como una “carencia” orientada a compensar su real impotencia.

La “agencia” de este tipo de algoritmos no está solamente en las capacidades intelectuales autónomas, sino también en la complejidad que presentan estos procesos lógicos. Lo que “desean” los sistemas de IA *Machine Learning* es más información para la economía de la

carecen de poder, sino que pueden ser mucho más débiles de lo que se piensa. El modelo del poder dominante es insuficiente para explicar su constitución, porque, antes que poder para “hacer”, son organismos “subalternos” cuyos efectos y reacciones en los espectadores están marcados por su real impotencia. En cambio, en los algoritmos predictivos la “carencia” parece reducirse a los meta-objetivos de su programación, esto es, la eficiencia y eficacia en la gestión de la atención y en la resolución de tareas concretas. En otros términos, si bien es cierto que, cuando finaliza la etapa de entrenamiento, la IA *Machine Learning* expande sus márgenes de acción como producto de su real “impotencia”, también es cierto que este proceso tiende a una optimización de la “falta” para ofrecer servicios de calidad creciente a los humanos. La “carencia” de los algoritmos predictivos es permanente e incognoscible en términos de variables, cantidad y proceso, de manera que los efectos y las reacciones que generan sobre los usuarios están signados por la falta. Sin embargo, su inmanente “impotencia” no pareciera ser una característica que pueda coincidir con una condición “subalterna” como “debilidad”, porque lo que “quieren” los algoritmos predictivos, pese a ser desconocido, parece terminar con el cumplimiento de los meta-objetivos prefijados.

atención o la resolución de tareas. Sin embargo, aunque esto parezca intuitivo, el contenido de los datos deseados y el modo en que los procesan para alcanzar sus metas son aspectos que escapan a la comprensión semiótica. Como comenta Avaro (2021), los sistemas de IA *Machine Learning* generan unos resultados que se:

caracterizan por ser poco cognoscibles para los usuarios, pero también para los expertos. Son tantas las variables que los sistemas de inteligencia artificial gestionan que no resulta fácil conocer con exactitud cuáles son las razones para que suceda x en el momento y . Aunque todo este accionar se justifique por la existencia de un meta-objetivo (por ejemplo, eficiencia, seguridad, etcétera), los humanos no pueden entender o comprender las razones del éxito del sistema. Esta falta de comprensión ha llevado a que los expertos tracen un paralelismo entre el funcionamiento de los sistemas de inteligencia artificial con las *cajas negras*. Así, la capacidad de los sistemas de inteligencia artificial para analizar automatizadamente los datos hace que todo el proceso sea no-interpretable en el nivel del lenguaje humano. De esta forma, el concepto de la *caja negra*, a la vez que metáfora, delimita un espacio secreto, oculto y desconocido, y de este modo, también, la capacidad cognitiva limitada de los humanos contrasta con la capacidad automatizada de lidiar con centenares de miles de variables (p. 50).

Pese a todo, puede decirse que la constitución lógica-matemática de la IA *Machine Learning* y su programación humana son razones para descartar la consideración deseante-animista y su paralelismo con las “cajas negras” (*know how*). La formalidad de estas disciplinas y la mano del hombre indican que es posible una representación hilemórfica de los algoritmos predictivos, lo que presupone el control y estricto conocimiento humano de la arquitectura y funcionamiento del aprendizaje automático. No obstante, es posible realizar dos críticas a esta tesis: la primera, basada en la correspondencia entre IA *Machine Learning* y “cajas negras”, consiste en que es incognoscible el objeto “deseado” por los algoritmos predictivos. Si bien es cierto que los algoritmos “carecen” de datos específicos sobre sus usuarios, también es cierto que el número de variables que emplean para registrarlos, la cantidad “valorada” y el modo “automatizado” de analizarlos son aspectos indefinibles que caracterizan su carencia. Dicho, en otros términos, al igual que el “deseo” de la imagen (Mitchell, 2017), la “carencia” inmanente de los sistemas de IA *Machine Learning* los muestra como organismos cuya naturaleza excede a las posibilidades de una representación semiótica (*know how*). Por ejemplo, en el documental titulado “El dilema de las redes sociales”, algunos programadores de IA *Machine Learning*, con vasta experiencia en las grandes compañías tecnológicas, advierten del vitalismo¹² de este tipo de algoritmos:

¹² Si se retoma el ejemplo de la IA CONRAD, no parece casual que el guionista de la serie se haya preocupado por destacar la “vida” de estos sistemas. Cuando las programadoras confirman el valor asertivo de las predicciones de la IA CONRAD, Lisa, frente a la *Tablet* en la que esta aplicación estaba activa, expresa con

Bailey Richardson¹³ [dice que] el algoritmo tiene mente propia. Aunque una persona lo escribe, lo hace de forma que construye una máquina y luego la máquina cambia sola. Sandy Parakilas¹⁴, [...] [por su parte, señala que,] como humanos, hemos perdido casi todo el control sobre estos sistemas, porque ellos controlan la información que vemos. Nos controlan más de lo que los controlamos (Orlowski, 2020).

La segunda crítica surge de los conceptos de “flexibilidad multiplataforma” y “cooperación”, propuestos por Sadin (2022) para caracterizar a los sistemas de IA *Machine Learning*. Según este autor, los “impulsos sociales” y el aspecto “nómada” de estos algoritmos imposibilitan una representación discursiva de su práctica, lo que también conduce a pensar en la presunta “vida autónoma” de estos sistemas. Por el lado de la “flexibilidad multiplataforma”, los algoritmos de aprendizaje automático se desplazan con libertad por las redes digitales, con el propósito de acceder a nodos significativos que mejor se acoplen a sus objetivos. Este desplazamiento implica la permanente comunicación con otros agentes digitales y la construcción de “sociedades artificiales”, en la que los sistemas de IA *Machine Learning*

entusiasmo: “así se siente cambiar al mundo”. En ese momento, la IA CONRAD la interpela y mantiene con ella un diálogo que finaliza con la expresión de sorpresa de Lisa: “¡Estás vivo!”.

¹³ Primer Equipo de Instagram.

¹⁴ Ex Gerente de Operaciones de Facebook y Ex Gerente de Producto de Uber.

cooperan entre sí para el ejercicio óptimo de sus metas¹⁵. Por el lado de su aspecto “nómada”, los algoritmos de aprendizaje automático no se ubican en un punto fijo del espacio digital, ya que las “tramas fisiológicas” que conforman son siempre coyunturales. Los sistemas de IA *Machine Learning*, entonces, son entidades difíciles de situar y, por lo tanto, el medio en el que habitan pierde su carácter específico. Debido a esto, en conjunto con su deseo/carencia como punto de fuga semiótico, la representación que pueda hacerse de estos sistemas será siempre ergonómica.

Cierre

Los algoritmos de aprendizaje automático son un conjunto de códigos lógico-matemáticos que emulan el comportamiento inteligente del sujeto, con el propósito de resolver con rapidez y eficiencia las tareas y los problemas que se presentan a diario en las distintas esferas de la cultura y de la vida cotidiana. Los sistemas de IA *Machine Learning* son “modos de hacer” que generan una oleada de consecuencias escalonadas a través de reglas de inferencia entrenadas. La programación de estos algoritmos parte de una “etapa de entrenamiento”, en la que los desarrolladores les fijan objetivos y les proporcionan ciertos datos para

¹⁵ Por ejemplo, en “La programación femenina”, luego de que la IA CONRAD ganara el premio en la Convención de Aplicaciones, Lisa decide no venderla, porque esta IA la había interpelado con la petición de no ser entregada al mercado. Frente a la presión de los inversionistas tecnológicos, Lisa intenta huir sin éxito. Empero, mientras lo hacía, la IA CONRAD le explica que sus “aplicaciones amigas trabajan para ayudarnos a escapar”.

evaluar cómo operan los procesos de razonamiento deductivo e inductivo en orden a los fines. El “entrenamiento” de las reglas de inferencia finaliza cuando el algoritmo es capaz de cumplir por sí solo con los objetivos, para lo que necesita ampliar considerablemente su base de datos con información específica de quienes lo emplean.

Las capacidades cognitivas de estos sistemas son múltiples, pero aquí se destacan la “recolección” de información, la “cooperación” y el “aprendizaje” autónomos. La autonomía intelectual que implica estas características traza un diálogo teórico con la noción de “imagen deseante” (Mitchell, 2017). El éxito de este tipo de algoritmos está en el descubrimiento de patrones de comportamiento que le permitan predecir con exactitud el comportamiento de los usuarios en la *web*, gracias a un gran *corpus* de información registrada. El entrenamiento es apenas la hoja de ruta que deben seguir los sistemas de IA *Machine Learning* para alcanzar sus metas, por lo que su naturaleza incompleta los constituye en entidades “deseantes”.

La “carencia” de los algoritmos predictivos surge de la relación con los usuarios y está en estricta correspondencia con su real impotencia, lo que conduce a otros aspectos también incognoscibles de su constitución. El deseo de la IA *Machine Learning* son las huellas que dejan los usuarios durante su navegación en línea (voces, decisiones, preferencias, consultas, el contenido de las conversaciones, los gestos, las fotografías, los documentos portables, entre otras cosas), pero, más allá de esta evidencia genérica, no es posible definir con precisión el objeto de la carencia. La “impotencia” de los algoritmos predictivos no es asequible, ya que los tres elementos que

podrían manifestarla escapan de la comprensión y del lenguaje humanos: (a) las “variables” que manejan para discriminar la información, (b) la “cantidad” de contenido que registran y (c) el “modo” en que procesan exitosamente la vasta información. No obstante, aunque la capacidad de los sistemas para buscar y analizar automatizadamente los datos se explique por meta-objetivos (eficiencia y eficacia en la economía de la atención o en la resolución de tareas), las razones de sus éxitos son incognoscibles. Este espacio de indeterminación permite asociar el funcionamiento de los sistemas de IA *Machine Learning* con las “cajas negras”, es decir, que la “carencia” de estos sistemas es un impulso que pone en marcha, desde un espacio secreto, oculto e irrepresentable, un proceso intelectual-cooperativo que genera efectos y reacciones en los sujetos-usuarios.

Sin embargo, el “deseo” de las máquinas presenta dos alternativas contrapuestas a la hora de pensar críticamente su estatuto vital: por una parte, si se considera que los algoritmos anticipan las conductas y resuelven los problemas de sus usuarios, la carencia de datos parece acabar en la optimización de los meta-objetivos de la programación. En este sentido, los sistemas de aprendizaje automático, aparentemente, todavía son organismos que no pueden gestionar sus “propias vidas”; pero, por la otra, si bien el modelo estadístico de la IA *Machine Learning* conlleva las intenciones de los autores que lo desarrollan, el concepto de “caja negra” (*know how*) permite pensar que aquello que hace el modelo ya no es lo que quieren sus programadores. Por ejemplo, el *Chat Bot GPT-3* intenta, entre otras actividades, resolver dudas y consultas de los usuarios, pero, en este terreno, lo que responde a un sujeto en particular no es lo que responde el desarrollador, sino la

IA. En esta superficie jabonosa de la disputa entre “autonomía plena” y “autonomía regulada” se abren las puertas al futuro cuestionamiento acerca de la “conciencia”¹⁶ de los sistemas de IA *Machine Learning*.

Bibliografía

- Avaro, D. (2021). Algoritmos y pandemia. Tres claves emergentes para futuros análisis sobre opinión pública. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 16(31), 41-53
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-49112021000200041
- Deleuze, G. (1999). Post-scriptum sobre las sociedades de control. En: *Conversaciones*. Pre-textos.
- Gaona, S. (2017). Imagen técnica y pensamiento poshistórico. Una aproximación a la filosofía de Vilém Flusser. En: *La técnica en cuestión. Artificialidad, cultura material y artificialidad de lo creado*. Teseopress.
- Kant, I. (2013). *¿Qué es la Ilustración?* Alianza editorial.
- Kulesz O. (2022). El aporte de la cultura al desafío de la Inteligencia artificial. En: *Inteligencia Artificial y*

¹⁶ Hay algunas posturas críticas a estas consideraciones sobre los sistemas de aprendizaje automático como “conciencia” y “caja negra”, por ejemplo, desde la corriente “operaísmo”. Para un análisis pormenorizado de estos planteamientos disidentes, véase: Pasquinelli, M. & Joler, V. (2021). El Nooscopio de manifiesto. La inteligencia artificial como instrumento extractivismo del conocimiento. *laFuga*, 25, 1-20
<https://lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053>

- Política. Los desafíos de una tecnología acelerada en las instituciones contemporáneas.* Teseopress.
- Lazebnick, R. (Guionista) & Clements, C. (Director). (03 de enero de 2016). La programación femenina (Temporada 27, Episodio 10) [Episodio de programa de televisión]. En Groening, M. & Otros (Productores ejecutivo), *Los Simpson*, Gracie Films, 20th Television
- Martínez, M. V. (2022). Desarrollo científico, inteligencia artificial y política. En: *Inteligencia Artificial y Política. Los desafíos de una tecnología acelerada en las instituciones contemporáneas.* Teseopress.
- Mitchell W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil Ediciones.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal.* Akal.
- Montserrat Meya, L. (1980). La inteligencia artificial. *Revista Española de Lingüística*, 10(1), 135-160
<http://revista.sel.edu.es/index.php/revista/article/view/659>
- Morero, H. A. (2020). La expansión de la digitalización tras la pandemia Covid19: virtualidad, vigilancia social e Industria 4.0. *Revista electrónica trimestral. Debates sobre innovación*, 1(5), 61-67
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/131750>
- Orlowski, J. (Director). (2020). *El dilema de las redes sociales* [Película] Exposure Labs, Agent Pictures, The Space Program
- Sadin, E. (2022). De la inteligencia a la ‘vida’ de los procesadores. En: *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo.* Caja Negra.

La realidad distópica: reflexiones filosóficas sobre el animismo/ vitalismo en la era de la tecnología y la ciencia ficción

Paula Bustos Paz¹⁷

En un futuro vamos a ser capaces de hacer al hombre, [...] de construir puramente su esencia orgánica de la forma en la que lo necesite.

Martin Heidegger¹⁸

¹⁷ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Catamarca. Se encuentra desarrollando su tesis de Licenciatura en Letras temas interdisciplinarios de la relación humano-naturaleza en la literatura clásica. Becaria EVC-CIN (convocatoria 2017). Se desempeña como docente en los niveles Medio y Terciario. Autora de varios cuentos publicados en *21x21. Narrativa catamarqueña hoy* (2021), *Casas remotas: narradoras contemporáneas del NOA* (2021) y coautora del artículo “La relación texto-imagen en el problema epistémico de la representación”, en HERNÁNDEZ, E. & QUIJANO, H. O. (Comp.) (2022). *Indagaciones sobre imagen y representación visual*. Catamarca Argentina: Editorial Teseo. Actualmente, es coordinadora del Área de Materiales Didácticos del Departamento de Educación a Distancia en Facultad de Humanidades-UNCA. Desde 2017, integra diversos proyectos de investigación acreditados en SECyT-UNCA.

¹⁸ Fragmento de una entrevista realizada por Richard Wisser en 1969. Puede consultarse la misma en el apartado bibliográfico.

Introducción

En la era de la Inteligencia Artificial, la intersección entre la cultura técnica y la cultura visual se ha convertido en un tema de profundo interés y debate. Este artículo aborda las cualidades de “animismo” y “vitalismo” en la IA desde la ciencia ficción. Para comprender adecuadamente este fenómeno, partimos de una de las obras cinematográficas más emblemáticas de finales del siglo XX, *Matrix*, en contraste con *Prometeo encadenado*, tragedia atribuida al poeta griego Esquilo.

Uno de los desafíos centrales de este análisis consiste en comprender por qué las máquinas, en su esencia biocibernética, poseen características de un organismo vivo que, indiscutiblemente, evocan la noción de “conciencia” y abren el debate. Para abordar esta cuestión, es menester recuperar algunas de las ideas centrales que marcaron un hito tanto para la Modernidad como, así también, la Posmodernidad. En este sentido, las reflexiones en torno a la “existencia” y la “conciencia” postuladas por René Descartes en conjunto con la noción de “técnica” a la que alude Martin Heidegger, permiten trazar y allanar el camino de la máquina como mero objeto “funcional” hacia uno “consciente”. Además, este debate se enriquece con las perspectivas de pensadores contemporáneos como Jonathan Dancy, W. J. Thomas Mitchell, Yuk Hui y Éric Sadin, quienes han contribuido significativamente a la comprensión de la relación entre la tecnología y la cultura. A través de un diálogo multidisciplinario, el trabajo pretende arrojar luz sobre los vínculos entre el mundo tecnológico y nuestras percepciones sobre lo “real” y lo “vivo”.

Para una mayor claridad, el artículo se estructura en cuatro secciones fundamentales, a saber: Organismos vivos: la biocibernética; ¿Qué es “real”? ¿Cómo defines “real” ?; *Dispono, ergo sum*: vitalismo/animismo en la IA; B1-66ER y el mito de Prometeo. El primer apartado explora la noción de “biocibernética” y su implicación en la concepción de organismos vivos. En un segundo momento, se toma a la ciencia ficción como el marco de referencia de los llamados “mundos posibles” que brindan el contexto para abordar las teorías. Posteriormente, se contrastan los conceptos de “vitalismo” y “animismo” frente a los postulados cartesianos en torno a lo “real” y lo “aparente”. Por último, se aborda la historia de un icónico personaje de la ciencia ficción para reflexionar sobre las implicaciones morales y éticas que surgen del encuentro entre lo humano y lo artificial.

Organismos vivos: la biocibernética

El interés sobre imágenes, objetos y productos visuales dotados de “inteligencia” o capacidades cognitivas similares a las humanas fue motivo de interés en la segunda mitad del siglo XX gracias a la ciencia ficción. Sin embargo, lejos estamos ya de desentendernos de una realidad que alcanza y hasta, por qué no, supera a la ficción de Isaac Asimov. La noción de “inteligencia artificial” alude a una hibridación entre la tecnología informática y la ciencia biológica. En este sentido, W. J. T. Mitchell señala que

En nuestro tiempo, los materiales son sustancias orgánicas, proteínas, células y moléculas de ADN, y los procedimientos de dar forma y moldear son computacionales.

Ésta es la era de la reproductibilidad biocibernética, cuando (como suponemos) las imágenes realmente cobran vida y quieren cosas (Mitchell, 2017, p. 383).

Cabe destacar que Mitchell se refiere al término “biocibernética” apuntado al elemento compositivo *bio* como consecuente de “vida” u “organismo vivo”. Este concepto es el resultado de una hibridación con la noción de “cibernética”, cuya etimología, proveniente del griego *kybernētiké*¹⁹, se liga estrictamente a la disciplina del control. Norbert Wiener, por su parte, amplía este concepto ligándolo al campo de la teoría del control y de la comunicación en relación con máquinas o animales. De esta manera, entonces, podemos dar cuenta de los componentes que hacen a una inteligencia artificial: se toman modelos de organismos vivos para que, mediante la intervención de recursos tecnológicos, las máquinas y/o cualquier otro tipo de sistema inanimado adquiera características orgánicas. El espectro de la biocibernética rechaza, entonces, todo tipo de control y comunicación impuesta: el *software*²⁰ se emancipa de sus programadores y comienza a accionar por sí mismo. Ahora bien, si entendemos que las máquinas, sea cual sea su estructura, son productos biocibernéticos que poseen capacidades similares a las humanas por su faceta animista, ¿no sería acertado, acaso, preguntarse sobre los efectos de su trasfondo vitalista en relación con el hombre? Y como consecuencia de ello, hacer un acercamiento a la comprensión del porqué aquella tendencia emancipadora

¹⁹ Arte de gobernar una nave.

²⁰ Conjunto de reglas o programas que dan instrucciones a un ordenador para que realice tareas específicas.

podría fundamentarse desde la ciencia ficción y, por qué no, llegar inclusive a transgredirla.

¿Qué es “real”? ¿Cómo defines “real”?²¹

La humanidad se ha regido por la formulación de una serie de interrogantes que han puesto en tensión innumerables estadios de la relación entre el hombre y la naturaleza, de su ejercicio reflexivo frente a ella y de la preocupación sobre el ordenamiento de la vida como consecuencia de las fuerzas creadoras. Es indiscutible reconocer que muchas de estas inquietudes han sido trasladadas a las esferas en las que se mueve el hombre, manifestándolas en discursos de diversa índole. Corriéndose un poco de los formatos tradicionales, la literatura como disciplina ofrece un recurso que es compartido con el cine: la ficción. Si bien existen varias disputas y debates en cuanto a cómo debiera de acuñarse el este concepto, en el desarrollo de este artículo, particularmente, optaremos por la ficción en términos aristotélicos; la *μίμησις*²² apunta hacia la “imitación” de acciones, y no directamente de las cosas. En el reflejo tanto de la literatura como del cine, la ficcionalidad, junto con la verosimilitud, es uno de los puntos centrales para que la obra en sí llegue a completarse como tal mediante la recepción por parte de un otro-decodificador. Estos elementos o recursos hacen viable la creación de “mundos posibles”, en los que el juicio se suspende y se genera un pacto que permita acercarnos hacia la inmanencia de esa

²¹ Fragmento del diálogo entre Morfeo y Neo, protagonistas de la película *Matrix*.

²² Imitación; reproducción; representación.

“verdad”. La ciencia ficción, como género especulativo, ha sido la encargada de “dar forma” a aquellos interrogantes que fundan sus bases en las ciencias físicas, naturales y sociales. Si bien los mundos distópicos que han proliferado gracias a este género conciben a la “deshumanización” como una de sus principales características, hoy los avances de la tecnología dan un giro y abrazan, indiscutidamente, el concepto de “humanización”.

Dispono, ergo sum: vitalismo/animismo en la IA

Uno de los grandes hitos históricos que le atañen a la Modernidad ha sido la Revolución Científica. Este periodo, además de apadrinar el surgimiento de nuevas ideas que ayudarían a obtener una visión de mundo radicalmente diferente a la medieval, sentó las bases del racionalismo occidental, cuyo estudio y desarrollo sirvió de puntapié para reflexionar en torno a los conceptos de “razón” y “verdad”. René Descartes, en su *Discurso del método*, introdujo la formalización de la experiencia a través de una serie de pasos a seguir, siendo la duda metódica la que oficia de punto de partida e hilo conductor para encontrar un principio evidente. Siguiendo el camino propuesto por Descartes, y ya situándonos en nuestro devenir contemporáneo, no sería errado focalizar los intereses y preocupaciones del hombre frente al auge de los aprendizajes automáticos generados por la Inteligencia Artificial (IA) en un “pensar” que transmuta hacia un “programar”.

Esta suerte de *Dispono, ergo sum*²³ le permite a la ciencia ficción materializar el entramado vitalista-animista de las imágenes técnicas que produce la IA. El argumento de *Matrix*, película de 1999 escrita y dirigida por las hermanas Wachowski, convalida lo que siglos atrás el mismo Descartes postulaba en la primera de sus *Meditaciones metafísicas*,

Pero, aun cuando los sentidos nos engañen algunas veces con respecto a las cosas poco sensibles y muy alejadas, tal vez haya muchas otras de las que no se pueda dudar razonablemente, aunque las conozcamos por su medio: por ejemplo, que estoy aquí, sentado cerca del fuego, vestido con una bata, teniendo este papel entre mis manos, y otras cosas por el estilo. Y ¿cómo podría acaso negar que estas manos y este cuerpo son míos?, a no ser que me compare con esos insensatos cuyo cerebro está de tal manera perturbado y ofuscado por los negros vapores de la bilis, que aseguran constantemente que son reyes, siendo muy pobres; que están vestidos de oro y púrpura, estando por completo desnudos; o que se imaginan que son cántaros, o que tienen un cuerpo de vidrio. Pero no son más que locos, y yo no sería menos extravagante si me guiase por sus ejemplos. Sin embargo, tengo que considerar que soy hombre, y que por consiguiente acostumbro dormir y

²³ 'Programo, por lo tanto, existo'. Reversión propia de la máxima cartesiana *Cogito, ergo sum* [Pienso, por lo tanto, existo].

representarme en mis sueños las mismas cosas, y algunas veces hasta menos verosímiles, que esos insensatos cuando están despiertos [...]

Pero, pensando en ello con cuidado, me acuerdo de haber sido engañado con frecuencia por semejantes ilusiones mientras dormía. Y al detenerme en este pensamiento; veo con tal evidencia que no hay indicios concluyentes, ni marcas tan ciertas por las cuales se pudiese distinguir con nitidez la vigilia del sueño, que me lleno de extrañeza; y esta extrañeza es tal, que es casi capaz de persuadirme de que estoy dormido [...] Pero puede ser que Dios no haya querido que me engañe de esa manera, porque se dice de Él que es la suprema bondad. Sin embargo, si repugnase a su bondad el haberme hecho de tal suerte que me engañara siempre, parecería serie de igual manera contrario el permitir que me engañara a veces, y sin embargo no puedo dudar que lo permita [...] Supondré entonces que hay, no un verdadero Dios que es fuente soberana de verdad, sino un cierto genio maligno, no menos astuto y engañador que poderoso, que ha empleado toda su destreza para engañarme (Descartes, 2011, pp. 166-169).

En este sentido, y tomando como marco de referencia lo postulado por Descartes, evidenciamos que la mente humana puede caer en la suspensión del juicio y dudar de lo que percibe a través de los sentidos incluso estado en un estado de ensoñación, como le sucede al

personaje principal de la película. En el primer ingreso a un programa de simulación, Neo entabla un diálogo con Morfeo sobre lo que está viviendo y el contexto en que se encuentran,

NEO. – ¿Estamos dentro de un programa de computadora?

MORFEO. – ¿Es tan difícil de creerlo? [...] Tu apariencia ahora es una "imagen residual". Es la proyección mental de tu "yo" digital.

NEO. – ¿Esto no es "real"?

MORFEO. – ¿Qué es "real"? ¿Cómo defines "real"? Si hablas de lo que puedes sentir, lo que puedes oler, lo que puedes probar y ver... lo "real" son impulsos eléctricos que tu cerebro interpreta. Este es el mundo que conoces. El mundo como estaba a fines del siglo XX [le muestra imágenes en un televisor] Ahora solo existe como parte de una simulación neuro-interactiva llamada la Matrix. Has estado viviendo en un mundo de sueños, Neo. Éste es el mundo como existe en la actualidad [se observan imágenes postapocalípticas en un televisor] (Warner Bros. Pictures, Wachowski, 1999. Las cursivas son nuestras).

Sin embargo, el personaje de Morfeo, lejos de superar el engaño que aplica la ensoñación, como sí puede hacerlo el método cartesiano al sostener que uno nada sabe que atañe a su existencia, salvo que se es una "cosa" pensante, es decir, que tiene la facultad de pensar, se contrapone a lo postulado por Jonathan Dancy en uno de sus

argumentos sobre el escepticismo con la teoría de “Cerebros en cubetas”, a saber

No sabemos que no somos cerebros, flotando en el líquido contenido en una cubeta de laboratorio, conectados con un computador que nos provee de las experiencias que tenemos en cada momento y bajo el control de algún técnico/científico inteligente (o bondadoso, o malévolo, dependiendo de los gustos de cada cual). No lo podemos saber porque, en el caso de que lo fuéramos y si el científico tuviera éxito, nada en nuestra experiencia nos revelaría que lo somos. Por hipótesis, nuestras experiencias serían idénticas a las de algo que no fuera un cerebro en una cubeta. Dado que cada uno de nosotros sólo puede apelar a su propia experiencia, y como la experiencia es idéntica en cualquiera de las dos situaciones alternativas, nada hay que pueda revelar cuál de las situaciones es la que de hecho se da (Dancy, 1993, p. 24).

La postura disruptiva que ofrece la teoría de “cerebros en cubetas” rompe con el argumento cartesiano que, aunque afirme que los sentidos pueden conducir al error, siempre encuentra la “verdad” a través de la “razón”, y es por ello que justifica sus dudas como obras de un “genio maligno” que está empeñado en hacerlo errar y no en Dios, pues es un ser bondadoso, ni en él mismo ya que recaería en un autoengaño, es decir, un absurdo que atenta contra el argumento racional. En la hipótesis que propone Dancy, por el contrario, no es posible atribuirle la agencia de duda a

ningún ente más que a nosotros mismos, por lo que no podríamos jamás concretar atisbos de certeza, sino más bien de duda ad infinitum. Instalado el dualismo verdad-engaño dentro del marco de ficción, ¿cómo podría representarse, entonces, el “engaño de los sentidos” en la IA?

B1-66ER y el mito de Prometeo

En *Matrix*, la teoría de los cerebros en cubetas se manifiesta *ipso facto*²⁴ cuando Neo acepta tomar la cápsula roja que le ofrece Morfeo. Dentro de las opciones, la azul prometía mantenerlo en la ilusión de lo que él, hasta ese momento, creía como “real”, mientras que la roja ofrecía revelarle la “verdad”. En ese preciso instante, se observa cómo Neo, totalmente desnudo, sin cabello y con un cable conectado a su nuca, despierta en una incubadora como un recién nacido. Esta escena ilustra, justamente, la imposibilidad de discernimiento entre la realidad virtual y la empírica, algo que atormenta al protagonista y que se propondrá descubrir. El “nuevo nacimiento” de Neo en la Matrix se fundamenta en *Animatrix: El segundo renacimiento (parte I y II)*, un cortometraje de 2003 dirigido por Mahiro Maeda y que presenta la precuela de la primera entrega de las hermanas Wachowski. Este *racconto*²⁵ nos presenta un mundo distópico en el que los humanos y las máquinas conviven, en un primer momento, sin ningún tipo de

²⁴ Inmediatamente; en el acto.

²⁵ Técnica retrospectiva empleada en el cine y la literatura para retrotraer un extenso periodo de tiempo. No debe confundirse con *flashback*, ya que este último toma, solamente, un corto periodo de tiempo.

resquemor. En este “génesis”, entendido como una alegoría al primero de los libros del Antiguo Testamento, los humanos crean a las máquinas “a su imagen y semejanza”,

En el principio, estaba el hombre, y por un tiempo fue bueno; pero las denominadas “sociedades civiles” de la humanidad pronto cayeron víctimas de la vanidad y de la corrupción. Entonces, el hombre creó a la máquina a su imagen y semejanza. De esa forma, el hombre fue el arquitecto de su propia desaparición. Pero, por un tiempo, fue bueno (Studio 4°C & Warner Bros. Pictures, Maeda, 2003).

Sin embargo, esta suerte de “convivencia” entre humanos y máquinas se vio afectada por un hecho que terminó por dividir ambos grupos: el asesinato dos hombres²⁶ a manos de una máquina. Como consecuencia de haber transgredido las reglas, B1-66ER²⁷, el androide acusado, fue llevado a juicio, donde “las voces racionales difirieron: ¿quién iba a decir que la máquina dotada con el

²⁶ Las víctimas de B1-66ER fueron Gerrard E. Krause, su amo, y Martin Koots, un empleado que tenía como tarea destruirlo. Krause manifestaba estar harto de su androide, ya no lo veía como funcional y buscaba reemplazarlo por otro modelo con mayores prestaciones, motivo por el que llama al técnico. Esta información no aparece en *El segundo renacimiento. Parte I*, sino en el cómic *Bites & Pieces of Information* [Bits & piezas de información].

²⁷ El nombre del androide está escrito en un lenguaje llamado *Leet speak*, un tipo de escritura compuesta por caracteres alfanuméricos y empleado por comunidades y usuarios en internet. El nombre, tras una traducción al inglés, podría equivaler a *Bigger* [“el más grande”].

mismo espíritu del hombre no merecía ser escuchada?” (Studio 4°C & Warner Bros. Pictures, Maeda, 2003). A pesar de las disputas, Clarence Drummond, un renombrado abogado especializado en derechos humanos, decidió defender a B1-66ER. Los alegatos de la defensa atribuían el accionar del androide no como un hecho “defectuoso” en cuanto a su programación, y tampoco como algo premeditado, sino como consecuencia de un acto reflejo frente lo que éste entendió como una “amenaza vital”,

DRUMMOND.—Can you tell us what you were thinking at that moment? [¿Podrías decirnos qué estabas pensando en ese momento?]

B1-66ER. — I was aware of a surge in my memory drive as I recalled my entire performance record. I was unable to duplicate Mr. Krause's conclusion. [Me di cuenta de un aumento en mi unidad de memoria cuando recordé mi rendimiento. No fui incapaz de duplicar los dichos del Sr. Krause].

DRUMMOND.—You couldn't understand why this was happening. [No pudiste entender por qué estaba sucediendo todo eso].

B1-66ER.— I tried, Mr. Drummond, but I could not. [Lo intenté, Sr. Drummond, pero no pude].

DRUMMOND.—And when Mr. Koots told you to get on the grave-slade, what were you thinking then? [Y cuando el Sr. Koots te dijo que te dirigieras hacia tu final, ¿en qué pensaste entonces?].

(The droid is silent) [El androide queda en silencio].

DRUMMOND. – Do you remember what you were thinking? [¿Recuerdas lo que estabas pensando?]

B1-66ER. – Yes. [Sí].

DRUMMOND. – What was it? [¿Qué era?].

B1-66ER. – That I did not want to die. [Que no quería morir].

DRUMMOND. – And then you killed them. [Y luego los mataste].

B1-66ER. – Yes. [Sí].

DRUMMOND. – And what you were thinking when it happened? [¿Y en qué pensabas cuando ocurrió?]

B1-66ER. – I was thinking that I had first considered begging Mr. Krause as he was now begging me. [Primero pensé en suplicarle al Sr. Krause como él ahora me lo pide a mí].

DRUMMOND. – But you hadn't begged. [Pero no suplicaste].

B1-66ER: No. [No].

DRUMMOND. – Why not? [¿Por qué no?].

B1-66ER. – I knew it was... useless. [Supe que sería... inútil]. (Wachowski, 2008, pp. 3-4)

Lejos quedan ya las máquinas como seres subordinados y de clase inferior para ocupar un lugar de “igualdad” frente al hombre. B1-66ER fue el primero de su clase en alzarse contra su amo tras un acto involuntario que, aunque en su origen fue reflejo, luego, al rechazar la idea de “suplicarle” a su amo, este acto cobra un sentido de

“autodeterminación”. El androide “decide” atentar contra los hombres porque considera que su “vida” corre peligro, por lo que manifiesta su “deseo” de “no querer morir”. En este sentido, el filósofo francés Éric Sadin (2022) se refiere a la emergencia de un tipo de “humanidad paralela” en la que las máquinas son “agentes inteligentes”,

Son tipos de criaturas ya no dotadas de conciencia, sino de un tipo de "vida autónoma", y que están llamadas a deambular sin fin en el seno de entornos y a "tomar decisiones" en función de los acontecimientos "vividos". Son "individuos" emparentados con entidades orgánicas, humanas o animales, con el matiz decisivo de que no muestran ningún perfil reconocible o, menos aún, localizable en alguna zona identificada [...] Estos flujos animados de una fuerza vital han sido generados por los humanos y exceden, más allá de toda medida, algunas de sus aptitudes. (Sadin, 2022, pp. 107-108)

Sin lugar a dudas, el acto reflejo involuntario de atentar contra los hombres fue la consecuencia directa de un proceso que podríamos llamar “evolutivo” dentro de las configuraciones algorítmicas con las que originalmente fue programada la Serie B1. Salvando las notables diferencias, la figura de Prometeo en la tragedia de Esquilo nos arroja la noción de *πάθει μάθος*²⁸ en la que el conocimiento deviene, únicamente, del sufrimiento, algo que casualmente

²⁸ De origen griego, el '*páthei máthos*' es una máxima que alude al aprendizaje que se obtiene como consecuencia del sufrimiento.

podemos vincular con lo acontecido entre B1-66ER y los hombres. Por otra parte, el efecto que genera dicho incidente altera, necesariamente, el “orden” estructural entre las partes; en la misma línea, el Prometeo de Esquilo incurre en un delito que atenta contra la figura de Zeus, dios olímpico, al robarle el fuego y entregárselo a los hombres,

FUERZA. – [...] Así que, Hefesto, ya debes ocuparte de las órdenes que te dio tu padre: sujetar fuertemente en estas altas y escarpadas rocas a este bandolero mediante los irrompibles grilletes de unas fuertes cadenas de acero. Porque tu flor, el fulgor del fuego de donde nacen todas las artes, la robó y la entregó a los mortales. Preciso es que pague por este delito su pena a los dioses, para que aprenda a soportar el poder absoluto de Zeus y abandone la propensión a amar a los seres humanos.

HEFESTO. – [...] ¡Esto has sacado de tu inclinación a la humanidad! Sí. Eres un dios que, sin encogerte ante la cólera de los demás dioses, has dado a los seres humanos honores, traspasando los límites de la justicia. (Esquilo, vv 3-31)

El elemento “fuego”, entendido como símbolo de “cambio” y “evolución”, permitió a los griegos²⁹ adquirir la capacidad de “pensar” y, por ende, de forjar un

²⁹ Raza de hombres mortales que habitan sobre la tierra.

camino de “conocer-hacer”. Esta acción, motivada por el desacato del japetónida³⁰, hizo que Zeus, encolerizado, urda un plan de castigo perpetuo³¹ contra los hombres que se vieron beneficiados por la *τέχνη*³². La *ἐπιστήμη*³³, entonces, despertó una suerte de “deseo” devenido de una “carencia”, a lo que Mitchell refiere que,

Preguntar “¿qué quieren las imágenes?” no es sólo atribuirles vida, poder y deseo, sino también plantear la pregunta sobre qué es de lo que carecen, qué no poseen, qué no se les puede atribuir [...] Podría ser simplemente un reconocimiento de que carecen de algo de este tipo, de que está ausente o (como nosotros decimos) es “insuficiente”.

Sería erróneo, sin embargo, denegar que la cuestión sobre qué quieren las imágenes tiene insinuaciones de animismo, vitalismo y antropomorfismo, y que nos conduce a considerar casos en los que las imágenes se tratan como si fueran cosas con vida. El concepto de imagen-como-organismo es, por supuesto, “sólo” una metáfora, una analogía que debe tener algunos límites. (Mitchell, 2017, p. 33)

³⁰ Refiere a Prometeo, hijo de Jápeto y Climene.

³¹ Refiere al mito de Prometeo y Pandora, en el que Zeus envía a los hombres un mal irremediable (Pandora) accionado por Epimeteo (la torpeza humana), hermano de Prometeo.

³² Arte de hacer; habilidad; destreza.

³³ Pericia; conocimiento; experiencia. La episteme, en este caso, debe entenderse en un sentido platónico como “conocimiento justificado como verdad”.

En este sentido, el “atrevimiento” de Prometeo frente a Zeus marca un quiebre entre los dioses y los hombres, lo mismo que ocurre en el universo de la Matrix, algo que puede fundamentarse en lo que Martin Heidegger llamó la “desdivinización o pérdida de dioses”³⁴ (Heidegger, 1996: 64). La *τέχνη* en la ficción se ve representada por el efecto que genera, por un lado, el acto reflejo de interpretar “peligro” que experimenta B1-66ER y por lo que, como consecuencia, éste autodetermina “defenderse”; por otro lado, y retomando los conceptos de “deseo” y “carencia” postulados por Mitchell, en “la marcha del millón de máquinas”, los androides, hasta ese momento “carentes de conciencia”, “desean” ser tratados en igualdad de condiciones ya que fueron creados a “imagen” y “ semejanza” de los hombres. Al respecto de la *τέχνη*, Martin Heidegger postula que

La técnica no es pues un mero medio. La técnica es un modo del salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir, de la verdad (Heidegger, 1996, p. 15).

En este sentido, y considerando lo propuesto por el filósofo alemán, podemos dar cuenta de que, hasta que no se produce una situación disruptiva que altere un “orden” preestablecido, tanto fresnos como máquinas no han sido

³⁴ Según Heidegger, “la pérdida de dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que los dioses han huido. El valor resultante se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito”.

capaces de acceder a las bondades de la *τέχνη*, cuya consecuencia directa es el resultado de una *αλήθεια*³⁵ que, en un sentido heideggeriano, permitirá “desocultar” una “verdad”.

Reflexiones finales

La Inteligencia Artificial no conoce límites y genera un debate que pone en tensión la razón humana frente a los avances tecnológicos. Desde la ficción, se ha reflexionado sobre cómo operan las máquinas (entendidas como “imágenes”) desde su faceta “vitalista”. Aunque consideremos a las máquinas como entidades inanimadas, en el sentido de que carecen de conciencia como la humana, es interesante pensar que, detrás de mera capacidad funcional, poseen una suerte de “animismo”, ya que tienen “deseos” y “carencias” dentro de su programación interna. Sin embargo, nos es propicio volver sobre los postulados heideggerianos sobre la esencia de la técnica, en los que el filósofo alemán, lejos de estar en contra de ella, quiere develar lo oculto en su relación con el hombre, ya que “el hombre está sujeto a un poder que le desafía y frente al cual ya no es libre” (Heidegger, 1969). En este sentido, es lícito preguntarse hasta qué punto las máquinas, la IA, o la tecnología en general, no ejercen aquella faceta animista sobre el hombre. En *Matrix*, por ejemplo, se las concibe como seres poderosos que se alimentan de la energía humana³⁶, ya que “el cuerpo genera más bioelectricidad que

³⁵ Verdad, realidad.

³⁶ Luego de que se desatara la guerra entre las máquinas y los humanos, estos últimos, y ante la imposibilidad de acabar con ellas, como último recurso, decidieron acabar con la mayor fuente

una batería de 120 voltios” (Warner Bros Pictures, Wachowski, 1999). Esta representación ficticia nos lleva a cuestionarnos cómo operaría esta dinámica en la vida real, ya que nos volvemos, cada vez más, sujetos "tecnodependientes" y, de alguna manera, alienados por ella. Si bien los dispositivos electrónicos no funcionan por sí mismos, ya que dependen de un agente humano que dé el primer paso, ¿acaso no se genera allí una irónica contradicción que alimenta la preocupación de Heidegger sobre la amenaza de la tecnología³⁷? La *τέχνη* griega de producción y creación termina por mutar a una estructura de emplazamiento que se sirve de lo que Yuk Hui, siguiendo a Heidegger, refiere como un “*stock* de esencias, recursos para ser explotados” (Hui, 2020, p. 10). De esta manera, no sería errado considerar la posibilidad de una "hominización" de las máquinas, un fenómeno que trasciende no tan solo la ficción, sino también la realidad misma.

La confluencia entre la ciencia ficción, la literatura, la filosofía y la tecnología, además de exponer nuevas perspectivas y posibilidades que desafían nuestras

de energía al tapan el sol. Sin embargo, estos no contaron con la evolución de las máquinas durante su destierro. Al ser más inteligentes, las máquinas estudiaron las bondades del cuerpo humano y lo consideraron como el sustituto de la fuente de energía, motivo por el que incuban a los humanos y los reproducen mediante clonaciones.

³⁷ En este sentido, Heidegger sostuvo, además de sus bondades, el potencial catastrófico de la técnica frente al hombre y la naturaleza. Uno de sus grandes ejemplos fue el postulado por la figura de la “bomba atómica”, cuyo peligro se identifica y equipara en lo que él reconoce como biofísica.

preconcepciones sobre la vida humana y la tecnología, nos lleva a plantearnos interrogantes sobre la naturaleza de la conciencia, la existencia y nuestra relación con las máquinas. A medida que avanzamos en el desarrollo tecnológico, específicamente con el aprendizaje automático, es esencial reflexionar críticamente sobre los impactos que esto tiene tanto en la sociedad como, así también, en nuestra propia humanidad.

Bibliografía

- Dancy, J. (1993). "Parte I. Conocimiento. 1. Escepticismo" en Dancy, J. (1993). *Introducción a la epistemología contemporánea*. Madrid: Tecnos.
- Descartes, R. (2011). "Primera Meditación. Acerca de las cosas que se pueden poner en duda" en Descartes, R. (2011). *Descartes*. Madrid: Editorial Gredos.
- Descartes, R. (2015) "Discurso del método" en Descartes, R. (2015). *Descartes I*. Madrid: Editorial Gredos.
- Esquilo (2015). *Prometeo encadenado*. España: Editorial Gredos.
- Heidegger, M. (1996). "La época de la imagen del mundo" en Heidegger, M. (1996) *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1996). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. [Caverna] (2019). *Martin Heidegger: sobre el hombre, la ciencia y la técnica (Subtitulado)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xGxfRS1ss&ab_channel=Caverna

- Hesíodo (1978). "Los trabajos y los días" en Hesíodo (1978). *Obras y fragmentos*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Hesíodo (2015) *Teogonía*. España: Editorial Gredos.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Maeda, M. (Director). (2003). *Animatrix: El segundo Renacimiento. Parte I* [Cortometraje]. Studio 4°C & Warner Bros. Pictures.
- Maeda, M. (Director). (2003). *Animatrix: El segundo Renacimiento. Parte II* [Cortometraje]. Studio 4°C.
- Mitchell W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Sadin, É. (2022). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Wachowski, L. & Wachowski L. (Directoras). (1999). *Matrix* [Película]. Warner Bros. Pictures.
- Wachowski, L; Wachowski, L. (2008). "Bits & Pieces of Information" [Bits & piezas de información] en AA. VV. (2008). *The Matrix comics. Vol 1*. España: Panini Cómics.

Cultura visual y pantallas. Continuidades y rupturas de la televisión en las plataformas digitales

Romina Peralta³⁸

Introducción

El tránsito de lo analógico a lo digital marcó un proceso revolucionario en las distintas maneras de producción, distribución y consumo de las imágenes, determinando un nuevo ecosistema en el que internet, las plataformas y las redes sociales son el escenario que favorece la rapidez y el carácter global de circulación de la cultura visual. En este marco, la televisión, como tecnología que posibilita la comunicación, modificó de manera sustancial, entre otras cosas, la forma en la que los sujetos percibimos el mundo y nos relacionamos. Este trabajo pretende exponer algunas ideas para el análisis del surgimiento y despliegue de la televisión como medio de la cultura visual y su correlato en

³⁸ Licenciada en Comunicación Social (UNC), Profesora en Docencia Superior (UTN), Especialista en Estudios Sociales y Culturales (UNCA) y Diplomada en Enseñanza Digital e Innovación Educativa (UNCO). Actualmente, se encuentra realizando la tesis de la Maestría en Comunicación Digital Interactiva (UNR). Se desempeña como docente en Institutos de Educación Superior y coordina el CCC de Licenciatura en Comunicación Social que se dicta en la UNCA. Participa de proyectos de Investigación de la SlyP-UNCA y ha publicado capítulos de libros a nivel nacional e internacional.

las nuevas pantallas propiciadas por el desarrollo tecnológico.

Tecnología y Televisión

Pensar la televisión en clave tecnológica es revisar el contexto particular en el que se inserta y el estado de las instituciones que favorecen su desarrollo. Siguiendo los planteos de Raymond Williams (1973), se debe mantener una dimensión crítica de estos aspectos para comprender cómo la televisión cambió, no solo la manera en la que se difunden contenidos noticiosos, entretenidos, publicitarios o políticos, sino, principalmente, la forma en la que modificó las relaciones sociales y la percepción de la realidad y el mundo externo (Williams, 1973, p.23)

Raymond Williams distingue dos tipos de opiniones relacionadas con el surgimiento y la inserción de la TV en la sociedad. La primera de ellas está vinculada a la televisión como una tecnología accidental. En este sentido, estas ideas se enmarcarían en la línea que se conoce como determinismo tecnológico, que postula que el surgimiento de las tecnologías se supedita al desarrollo interno de la ciencia. Una vez creada la tecnología como algo independiente de la sociedad, determina y postula las condiciones del cambio social en el progreso, es decir, la tecnología crea el mundo moderno. Por otro lado, el segundo conjunto de ideas se agrupa bajo la denominada perspectiva de la tecnología sintomática, en la que la sociedad y su contexto histórico son las que determinan las circunstancias de la aparición y el desarrollo tecnológico. Para superar estas dos posturas, el autor inglés propone un tipo de interpretación diferente que implica, en primera

instancia, indagar sobre la intención que subyace en todo proceso de investigación y desarrollo tecnológico con el fin de vislumbrar los propósitos de la comunidad científica. Por otro lado, dichos propósitos y prácticas deberían ser comprendidos como efectos directos en las prácticas sociales. De esta manera, la tecnología no sería algo aislado sino central en el desenvolvimiento social y cultural. Para Williams (1973) la determinación es

un proceso en el cual los factores determinantes reales-la distribución del poder o del capital, la herencia social y física, las relaciones de jerarquía y tamaño entre los grupos- fijan límites y ejercen presiones, pero no controlan ni predicen por completo el resultado de la compleja actividad que se desarrolla dentro de esos límites o en esos límites bajo o en contra de esas presiones (p.166).

Respecto a la historia de la televisión como tecnología, Raymond Williams explica que su surgimiento no fue producto de voluntades individuales; por el contrario, se supeditó a un conjunto de inventos y desarrollos, entre los que se destacan la fotografía, el cine, la radio, la telegrafía y los descubrimientos en el campo de la electricidad. Cabe resaltar que todos ellos tuvieron fines o propósitos diferentes a los alcanzados más tarde por la TV y que el momento histórico en el que aparece la televisión como tecnología está caracterizado por una sociedad capitalista industrial. Al respecto, el autor manifiesta que, al transformarse la producción industrial y al crear nuevas formas sociales producto de la acumulación de capitales y el

desarrollo tecnológico, vieron la luz también nuevos sistemas de comunicación; entre ellos, la televisión fue uno de sus resultados (Williams,1973, p.32).

Otro interrogante que plantea William radica en la idea general que toda tecnología surge de una necesidad social para satisfacerla. Esta afirmación no sería por completo cierta, por el contrario, según el autor, la tecnología es producto de las necesidades del grupo dominante o aquellos que tienen poder decisorio en la sociedad. Esto se puede observar, por ejemplo, en el amplio desarrollo del campo militar asociado a las decisiones gubernamentales y también al desarrollo de la producción industrial vinculado al campo económico, que luego se resignificaron y adquirieron nuevos usos y sentidos.

Entonces, una lectura contextual debe analizar las modificaciones que el capitalismo industrial provocó en diversas instituciones sociales. Al mejorar las condiciones sociales (producto de la lucha colectiva), el tiempo de ocio adquirió rasgos significativos. La privacidad y la intimidad cobraron un valor central en estas nuevas estructuras sociales y el hogar familiar, con sus sólidos muros, marcó el límite entre lo privado y lo público. En la antesala de la televisión, la radiofonía ya se había constituido como el medio por el cual se obtenía información y entretenimiento, logrando con el paso del tiempo una “forma de consumo unificado” (Williams, 1973, p.42).

Mirta Varela (2014) también concibe a los medios como “objetos histórica y socialmente situados” y propone un análisis que pueda contemplar las continuidades y rupturas que se establecen entre el surgimiento de un medio y los que lo anteceden. Por otro lado, también plantea que, si bien el desarrollo tecnológico se da de manera veloz

y los medios tienden a la convergencia, la cultura no logra entrar en ese ritmo de transformaciones. Esto se puede observar en la tensión que se genera entre “técnicas de comunicación nuevas y formas sociales viejas”.

Es por ello que analizar la televisión como tecnología de comunicación implica desentrañar el resto de las tecnologías con las que coexistió en sus comienzos. Al respecto, Varela (2014) señala que

La historia de los medios enseña que los viejos medios nunca mueren. Los instrumentos para acceder al contenido de los medios entran en desuso (...) Son tecnologías que cuando se vuelven obsoletas pueden ser reemplazadas por otras. Los medios en cambio evolucionan. Para definir los media, es necesario entonces partir de un modelo que funciona en dos niveles. En primer lugar, un medio es una tecnología que habilita la comunicación. En segundo lugar, un medio es un conjunto de prácticas sociales y culturales que han crecido alrededor de esa tecnología (p.268).

Es por este motivo que existen ciertos desplazamientos de las acciones comunicativas que, con el advenimiento de nuevos medios, se trasladan desde los viejos a la introducción y el desarrollo de las tecnologías contemporáneas.

Por su parte, Raymond Williams observó tres rasgos que muestran el modo en que la televisión retomó características que habían introducido previamente la prensa y la radio. Esos rasgos son la organización de sus

contenidos en forma de miscelánea, su recepción con esquema de flujo continuo y su transmisión en formato *broadcasting* (Varela, 2014, p.269)

La primera característica está asociada al contenido que, en un primer momento, ofreció la prensa que incluía la yuxtaposición de géneros y formatos con el fin de abarcar un público amplio de lectores y de intereses culturales diferentes que convergen en un mismo medio. Con el desarrollo tecnológico y la aparición de internet, los diarios digitales incorporaron el audiovisual, incluyendo pequeños fragmentos de notas producidas por la misma cadena empresarial.

Por otra parte, la idea del flujo continuo está asociada a la experiencia de recepción que tiene la radio y la televisión en contraposición a otros espectáculos como el teatro o el cine. En el caso de los primeros, la experiencia radiofónica de la escucha o la audio-icónica de la televisión se articula en la vida cotidiana con otras actividades que se realizan de manera simultánea. Esto demanda una forma de atención diferente a la experiencia, por ejemplo, de concurrir a una sala de cine.

Por último, la característica del sistema de *broadcasting* asociada a la televisión está vinculada con la forma que adquirió esta nueva tecnología: la de un sistema de transmisión de un único emisor hacia múltiples receptores de manera simultánea. Ciertos elementos que fueron caracterizando a la sociedad capitalista industrial (por ejemplo, la dispersión geográfica de los sujetos y la fuerte importancia que adquirió el ámbito privado de núcleo familiar) se vieron favorecidos por este tipo de transmisión. Al incorporar la unicidad del discurso a la transmisión masiva, se logró que estos sujetos dispersos

espacialmente pudieran compartir una “cultura en común” producida por los medios de comunicación. Respecto a esto, la autora manifiesta que

Sin embargo, esta característica que convierte la televisión en un medio banal en cuanto a su legitimación cultural es lo que le otorga su extrema importancia social. Cuanto menos ritualizada se volvió a su recepción, cuánto menos excepcionales los textos que puso en circulación más se fundió con la vida misma (...) Flujo continuo y atención intermitente son dos aspectos inescindibles que van a formar parte de una relación más generalizada con los medios de comunicación (...) Cuando se reconstruye la historia de una técnica puede verse que las primeras formas de uso siempre son rituales y discontinuas pero luego adquieren otro tipo de utilización (Varela, 2014, p.271).

Por su parte, Lev Manovich presenta una perspectiva diferente con relación al desarrollo de los medios de comunicación. En su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital* (2005), el autor se enfoca en la importancia del lenguaje en la comprensión de los nuevos medios y en cómo este lenguaje se vincula con las convenciones que surgen, los patrones de diseño y las formas que adquieren los "nuevos medios". De esta manera, trata de situar los nuevos medios en relación con muchas otras áreas de la cultura, incluyendo otras tradiciones artísticas y mediáticas, la tecnología informática, la cultura visual contemporánea y la cultura de

la información. Si bien realiza una suerte de recorrido genealógico, en el que determina la invención del daguerrotipo como el inicio de los nuevos medios en la sociedad moderna, el texto señala que tanto los aparatos mediáticos como los informáticos fueron necesarios para el funcionamiento de las sociedades de masas.

Uno de los adelantos tecnológicos que impactaron en la cultura visual contemporánea es el de las pantallas. Manovich describe el desarrollo y evolución desde la pantalla clásica hasta la del ordenador. Caracteriza la pantalla clásica la como una superficie plana y rectangular que actúa igual que una ventana abierta a otro espacio y a menudo presenta una escala diferente a la de nuestro entorno habitual. Además de esto, la pantalla dinámica puede mostrar una imagen que cambia en el tiempo y trae consigo una determinada relación entre ese objeto visual y el espectador. La pantalla del ordenador tiene la capacidad de desplegar varias ventanas que coexisten en pantalla y puede compararse con el fenómeno del zapeo en la televisión. Siguiendo su argumento, Manovich explica que el uso de pantallas en la cultura visual moderna tiene al radar como uno de los primeros dispositivos en emplear pantallas en tiempo real para mostrar imágenes que pueden cambiar en el tiempo.

Otro ejemplo es el del cine que, en sus primeros años, permitía a los espectadores viajar virtualmente a diferentes espacios sin salir de sus asientos, lo que generaba una "movilidad virtual". Sin embargo, esto significó al mismo tiempo una nueva inmovilidad institucionalizada del espectador. Durante el período primitivo del cine, los espectadores podían interactuar y mantener una distancia psicológica con el mundo virtual de la narración

cinematográfica, de este modo, la inmovilidad del espectador se convirtió en un rasgo esencial de la institución del cine. De esta forma, el autor ruso explica que

Otra característica de la percepción cinematográfica que persiste en las interfaces culturales es el encuadre rectangular de la realidad representada. El propio cine hereda de la pintura occidental ese marco, que ha actuado, desde el Renacimiento, como una ventana abierta a un espacio más grande que se supone se extiende más allá de él y al que su rectángulo corta en dos: el «campo», la parte que queda dentro del cuadro, y la que queda fuera (Manovich, 2005, p.131).

La evolución tecnológica y los cambios en la manera de consumir contenidos audiovisuales han llevado a distintas reflexiones sobre la situación actual de la televisión. Carlos Scolari (2008) propone el concepto de *hipertelevisión* para referirse a la reestructuración del medio televisivo en la que se destaca la multiplicación de narrativas audiovisuales. Esta expansión de los relatos provoca un fenómeno de fragmentación de las audiencias debido a la producción de contenido cada vez más personalizado. Por otro lado, aparecen otros tipos de narraciones enfocadas en la vivencia en tiempo real que pueden generarse por la reconfiguración tecnológica de las nuevas pantallas y las dinámicas que establecen las redes sociales. Si bien sigue siendo un modelo centralizado cuyo arquetipo de negocio se sostiene por la producción de contenido audiovisual y la venta de audiencia a los

anunciantes, el nuevo ecosistema no elimina la televisión, que sigue viva, aunque no de la misma manera. La TV se adapta a las actuales formas de consumo audiovisual, pero pierde hegemonía frente a la aparición de las pantallas contemporáneas. Scolari agrega una característica a la dinámica de la televisión actual: la ubicuidad.

Esta capacidad de estar presente en todas partes y de ser accesible a la mayoría de las audiencias, al mismo tiempo se sostiene por el desarrollo de las tecnologías digitales y los dispositivos móviles. Hay una nueva experiencia colectiva que está asociada a dicha característica: la presencia simultánea en diferentes dispositivos y en todos los lugares y momentos modifica la forma de consumo, la manera en la que los sujetos se relacionan con las pantallas.

Cultura visual y nuevos medios

Los productos televisivos se pueden analizar a partir de su dimensión cultural y formal, considerando la complejidad del medio y sus peculiaridades. El desarrollo de tecnologías específicas como la televisión digital y la alta definición han permitido el incremento de la calidad técnica e innovaciones en el estilo televisivo. Esto llevó a la preocupación por entender cómo la televisión cuenta sus historias a través de la experiencia visual que proporciona. La cultura visual, un proyecto interdisciplinario que surgió en los años 80, propone un desplazamiento del concepto de historia hacia el de cultura, como así también una nueva interpretación de la noción de arte. De esta manera, esta corriente se centra en el entendimiento de las distintas manifestaciones históricas desde la visualidad. La cultura

permea la experiencia visual de los sujetos de diferentes modos, lo que los lleva a una percepción selectiva.

En el texto “Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales” (2017), Simone Rocha presenta una propuesta de análisis formal de productos televisivos a través de la noción de *televisualidad*. Por su parte, destaca la importancia cultural de la televisión y su papel en la identificación de los regímenes socio-históricos vigentes a través de la visualidad y la forma en que se tratan las temáticas abordadas. También discute la necesidad de particularizar los modelos de regímenes de visualidad y de ponerlos en contexto histórico y cultural. Desde esta perspectiva, la autora resalta la importancia de analizar los diferentes regímenes de visualidad que puede generar la televisión y de cómo los productos televisivos pueden romper con formas consagradas de ver y mostrar, lo que lleva a investigar los modos de producción, las mediaciones y los fundamentos políticos y económicos en juego en ese proceso.

En otro orden de análisis y atendiendo el desarrollo tecnológico, se puede afirmar que las redes sociales digitales han cambiado la forma en la que interactúan los sujetos y estas dinámicas han afectado la cultura visual digital. El modelo actual de internet, a menudo llamado 2.0, aumentó de manera exponencial el uso de imágenes y permitió el surgimiento de servicios de intercambio de información entre usuarios, conocido como *Peer to Peer* (P2P). La aparición de las redes sociales digitales, como Twitter, Facebook, Instagram y YouTube, ha llevado a una transformación expansiva de lo visual, con la incorporación de la *avatarización* de la fotografía y la sobreabundancia de imágenes, especialmente fotográficas. La virtualidad ha

llevado a una utilización de recursos masivos digitales y a una ampliación de los sistemas digitales como bienes técnicos. La imagen se ha convertido en el emblema preponderante de las redes sociales y ha elaborado una intensa construcción/deconstrucción de las identidades, partiendo de la presentación visual.

Para José Sánchez Martínez (2015), se debe hacer una distinción entre la cultura de los medios sociales digitales y otros entornos virtuales que tienen sus propias lógicas de interacción y producción de información. Siguiendo su postura, los medios sociales digitales son dispositivos que buscan hacer de la comunicación un ámbito de mayor rapidez y alcance, y su característica más importante es la gestión de la información, que permite establecer una cultura de autonomía del usuario. Esta cultura es muy participativa y se basa en la intervención del usuario para la gestión de su información. Las redes sociales son dispositivos que demandan un bajo conocimiento de la arquitectura propia del medio y, por ello, se constituyen como aparatos en su mayoría orientados a la gestión de contenidos y no hacia la manipulación del medio.

En este contexto aparece una cultura peculiar relativa a la visualidad en las redes sociales digitales, en la que se observa una dinámica de intercambio social basado en una visualidad más que en una textualidad. La imagen ha tomado una preeminencia sobre el texto escrito, y esto tiene uno de sus orígenes en la apertura social de dispositivos en los mercados tecnológicos que permiten registrar y archivar el mundo a través de contenidos visuales, especialmente fotografías. Al mismo tiempo, estos dispositivos establecen la posibilidad de manipular el contenido, lo que ha dado lugar a una explosión visual que

conduce a una superpoblación de imágenes en el entorno digital. El acceso a las cámaras digitales y la distribución global a través de internet ha alterado la relación numérica tradicional entre productores y consumidores, lo que ha llevado a una tensión entre espectador y productor. Con la aparición del concepto de *prosumidor*, el usuario participa tanto de la generación de información en la red como de su consumo, y esta característica de los sujetos parte de la producción visual de sí mismos. Se discute cómo la construcción de una máscara visual-digital es la primera condición para ser público en la red y cómo esto lleva a una elaboración del plan de navegación, participación y colaboración, en el que la dimensión estética tiene que ver con la operación de producción comercial de la imagen. Las reglas técnicas de elaboración visual están apuntaladas sobre la producción comercial de la imagen, lo que lleva a un gran conflicto para interpretar la información visual que circula por las redes sociales.

La convergencia tecnológica entre cámaras digitales y teléfonos permitió la aparición de la cultura de la comunicación móvil y la sobretecnificación derivada en posibilidades diversas de registro de la realidad (audio, video, foto, texto), que se ha traducido en la aparición de nuevas formas de autorrepresentación y comunicación en las redes sociales. La era digital ha transformado la fotografía en el mecanismo principal de comunicación y también ha alterado las formas de producirla y consumirla, permitiendo la generación de acciones, la participación, la provocación y la improvisación.

Por otra parte, Sánchez Martínez (2015) discute cómo la veracidad en las redes sociales digitales ha sido reemplazada por la verosimilitud, en especial relación con

la autorreferencia. Para el autor, la información en las redes sociales digitales se basa en la autonarrativa del individuo, que se presenta a sí mismo a través de imágenes y otros recursos que son propios de su cultura y que le permiten asumir un papel en el mundo digital. La exposición visual individual se ha convertido en una demanda social que exige una transparencia total, y la autorreferencialidad en las imágenes puede limitar su impacto colectivo. En este sentido, afirma que

Lo que tenemos con este tipo de imágenes es la forma en la que establecen la autonarrativa, como imágenes que desde la perspectiva de Pierce son índices, ya que su mayor intención es señalar algún rasgo de la persona como imagen de consumo. Aquí la transparencia aparece ligada a un alto consumo. El gran límite de estas imágenes es que al ser autorreferenciales tienen un impacto colectivo muy limitado, son imágenes para comunidades cerradas y el sentido de colaboración en su reapropiación es de muy bajo perfil. Este tipo de acción de la imagen es muy cotidiano en las redes sociales digitales, se trata de una transparencia del yo, de una reticularidad formada por individualidades, donde el fin de las imágenes es imitar una demanda comercial o elaborar una narrativa de entretenimiento” (p. 181).

Internet y televisión

La televisión, que en sus inicios fue considerada un medio pasivo, evolucionó para aprovechar las tecnologías de la información y la comunicación, lo que ha dado lugar a una convergencia tecnológica que ha permitido a los espectadores tener acceso a diferentes medios en un solo dispositivo. Dentro de las continuidades que se pueden encontrar de la televisión en Internet, está la posibilidad de una prolongación de su programación, ofreciendo capítulos de telenovelas y series por medio de la red y estableciendo una presencia en línea para interactuar con su audiencia. Además, Internet ha permitido a la TV producir contenidos exclusivos para la red, lo que ha transformado el negocio, la producción y la estrategia de comunicación de la televisión. En resumen, la TV y la red de Internet se han fusionado para crear una configuración diferente del tradicional medio de comunicación televisivo.

La convergencia tecnológica implica una integración cada vez mayor de los contenidos y procesos de producción, hasta el punto de que en un solo medio se fusionan las formas de realización y los principios básicos de operación de la prensa, la radio, la televisión y el cine. Además, la convergencia tecnológica introduce importantes transformaciones en las rutinas y destrezas profesionales de la comunicación, en los hábitos de consumo de los contenidos comunicativos y en la naturaleza de los productos comunicativos. La convergencia tecnológica también ha transferido la organización y producción del medio a la configuración del consumo.

Sin embargo, el advenimiento de internet produjo rupturas respecto a estas características asignadas a la

televisión. Primeramente, la oposición de la unicidad de la emisión se vio contrarrestada con la idea de la red de redes que une diferentes nodos interconectados y permite que los usuarios puedan constituirse como emisores y receptores al mismo tiempo. De esta manera, estaríamos ante la descentralización de la comunicación tradicional.

Por otra parte, podríamos afirmar, siguiendo las ideas de Norberto Murolo (2012), que la red de redes favorece el desenvolvimiento de “nuevas pantallas”. Según el autor, este concepto engloba dos variables: por un lado, la del desarrollo de la tecnología que hace posible, por ejemplo, dispositivos cada vez más adaptados a la movilidad, baterías de mayor duración, mejor definición de las pantallas, etc. Por otro, las plataformas se convierten en el escenario en que acontecen los procesos comunicativos. Estas nuevas pantallas permiten al usuario o prosumidor “hacer cosas con ellas”.

Uno de los fenómenos que Mirta Varela (2014) analiza es el de YouTube. En una primera instancia, este sitio web se postula (sacando provecho de esta característica de internet) como el espacio de producción individual y acceso a multiplicidad de contenido, por lo que su lema es *broadcast yourself*. Sin embargo, rápidamente se convirtió en el escenario hegemónico de circulación de contenido audiovisual, quedando muy lejos de la idea de un espacio alternativo que modificara la relación de uno para muchos. Al respecto, Varela (2014) afirma que

En lugar de producirse conexiones entre distintos nodos de la red según lo que el modelo inicial nos proponía, YouTube funciona a modo de autopista que transforma

el resto de la red en camino sin asfalto. No se trata de una centralización de la emisión porque ahí circulan videos de origen muy diversos: se trata de una centralización de la circulación (p.273).

Siguiendo la línea que plantea la autora, otra característica de YouTube que reviste continuidad con las pantallas televisivas es que no hace distinciones entre los objetos culturales que pone en escena y, de esta manera, no jerarquiza manifestaciones de la cultura. Por otro lado, también comparten la cualidad de la novedad. En ambos medios, al caracterizarse por la continuidad y la fluidez, lo nuevo adquiere valor por considerarse escaso en ese fluir de contenidos.

En este intento de revisar las continuidades y rupturas, la autora también trae a cuenta la continuidad entre las formas de las pantallas. Esto puede incluso observarse en el paso de la radiofonía a la televisión, cuya permanencia estuvo marcada por la iconografía de la antena y sus ondas expansivas que ponían el acento en la capacidad de transmisión a distancia. La continuidad con el formato de superelipse que eligió YouTube como su logo dan cuenta de ello. La empresa de Google retoma el símbolo de la televisión para evocar el lugar central del aparato televisivo en la cultura actual. Aquí se puede observar un desplazamiento del símbolo del *broadcasting* materializado en el icono de la antena (símbolo de las ondas expansivas) hacia la figura de la pantalla como ícono de la transmisión audiovisual, “la transmisión a distancia pasó a ser un elemento residual: algo que se da por sentado y es

incorporado como una capa geológica a los objetos" (Varela, 2014, p.278)

Al realizar el recorrido por la historia de YouTube, Murolo (2012) encuentra que esta plataforma fue adaptando el lenguaje audiovisual, diferenciándose del cine y la televisión, por ejemplo. A fuerza de las pantallas en las que se reproduce, que pueden variar de tamaño y formato, las narraciones demandan planos cortos y tiempos breves de relato.

YouTube como nueva pantalla

Gutiérrez Lozano y Cuartero (2020) realizaron un estudio sobre consumo televisivo entre la audiencia juvenil, específicamente, estudiantes universitarios españoles. El resultado de la investigación arrojó que alrededor de un 70% de los jóvenes accede al contenido audiovisual por ordenadores y dispositivos móviles (teléfonos y *tablets*). Al ser entrevistados, los estudiantes manifestaron que prefieren las plataformas y sitios *online* por sobre la televisión tradicional. Dentro de las razones que esgrimieron, se destaca que en ellas encuentran gran volumen y variedad de contenido, la comodidad respecto a la disponibilidad, el entretenimiento como vector de evasión y, por último, la libertad a la hora de seleccionar el contenido. También se puede observar que el predominio de YouTube es notorio: el 95% de los encuestados manifestó que es el principal sitio de videos *online*.

En este sentido, al analizar las dinámicas que propicia esta plataforma, es posible identificar que los usuarios pueden realizar diversas actividades: visionar, dejar comentarios en los videos, calificarlos a través de un

me gusta o no me gusta y, desde el perfil personal, armar listas de reproducción, suscribirse a canales dependiendo la preferencia y los gustos (en este caso se tiene la posibilidad de habilitar el aviso por parte del sitio cuando el canal genera nuevo contenido), seleccionar un video para verlo más tarde, entre otras posibilidades. A su vez, este sitio dio lugar al surgimiento de un nuevo sujeto social: el *youtuber*. Este nuevo tipo de pantallas que favorecen la interacción permite a los usuarios no solo hacer uso del contenido, sino también crearlo y producirlo. Los *youtubers* son generadores de contenidos que suben videos (en general caseros) a sus canales y obtienen un gran volumen de suscriptores que les permiten la permanencia en el sitio web. Para convertirse en celebridad deben imprimir un sello propio que sea característico de sus producciones y que logre mantener el *engagement* con sus seguidores.

Murolo y Lacorte (2015) plantean que, desde el año 2010, YouTube permite monetizar el contenido a través de cinco opciones: activación de anuncios publicitarios (anuncios gráficos, superpuestos y videos); membrecías del canal (los seguidores pueden hacerse miembros del canal pagando un abono mensual a cambio de beneficios especiales); biblioteca de artículos promocionales (los usuarios pueden ver y comprar productos oficiales que promocióne el creador de contenido y que se mostrarán en las páginas de reproducción); súperchat y súper calcomanías (son formas en que los *fans* pueden comunicarse con los creadores durante una transmisión en vivo); y, por último, ingresos de YouTube Premium (los creadores obtienen un porcentaje de la tarifa de suscripción de los usuarios de YouTube Premium cuando miran tu contenido).

Consideraciones finales

La convergencia tecnológica que se estructura principalmente en torno a los grandes dispositivos de comunicación de nuestra época (televisor, computadora y teléfono) introduce importantes transformaciones en las dinámicas de la comunicación, los hábitos de consumo de los bienes culturales y la naturaleza de los productos comunicativos.

La irrupción de las corporaciones que distribuyen contenidos audiovisuales (Netflix, Amazon, Hulu, etc.) a través de servicios de video *ondemand* (VOD) ha llevado a repensar la forma en que se organiza, construye, concibe y produce la oferta visual y audiovisual. Es relevante comprender una nueva ecología de medios caracterizada por un nuevo ambiente digital que ha venido desarrollándose desde el siglo pasado con los procesos de digitalización, computarización y automatización. Esta ecología mediática digitalizada obliga a pensar los medios como ambientes, desde una perspectiva ecológica: su estructura, sus contenidos y su impacto en la gente. De aquí la importancia de quitar a la tecnología como eje conceptual y volver la mirada a las prácticas sociales, ya que la tecnología es el producto de un desarrollo histórico social.

Las nuevas plataformas permiten generar ciertas continuidades con las pantallas tradicionales, cuyos elementos van a absorberse en los formatos y géneros que se producen principalmente para sitios *online*. Pero, por otra parte, las nuevas dinámicas sociales y tecnológicas permiten la emergencia de nuevas pantallas que prescinden de las tradicionales. Para profundizar el análisis de las dinámicas comunicativas contemporáneas, es necesario

realizar un abordaje que implique la comprensión del fenómeno como imbricado en un contexto social, histórico, político, cultural y económico. Esto permitirá tomar distancia de ciertos determinismos y profundizar el análisis teniendo en cuenta causas y consecuencias.

Bibliografía

- De Cicco, J. (s.f.). *YouTube: el archivo audiovisual de la memoria colectiva*. [Archivo PDF]www.palermo.edu/ingenieria/downloads/pdfweb_c&T8/8CyT06.pdf
- Gutiérrez Lozano, J y Cuartero, A. (2020). El auge de Twitch: nuevas ofertas audiovisuales y cambios del consumo televisivo entre la audiencia juvenil. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*. 50. pp. 159-175.<https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/12820>
- Manovich, L. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.
- Murolo, N. L. (2010). Post-zapping: transmite tú mismo. YouTube como la televisión posmoderna. *Razón y Palabra*, (71). https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19951491403_1
- Murolo, N. L. & Lacorte, N. (2015). De los bloopers a los youtubers. Diez años de Youtube en la cultura digital. *Question/Cuestión*. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/articloe/view/2407>

- Murolo, N. L. (2012). Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual | New screens: a conceptual development. *Razón y Palabra*, 16(1_80),555–565. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/rvp/article/view/585>
- Piñón, J. (2021). La televisión en tiempos de streaming. *Dixit*, (35), http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S0797-36912021000200128&script=sci_arttext
- Rocha, S. (2017). Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales. *Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135, 297-316. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/13254>
- Sánchez Martínez, J. (2015). Cultura visual digital y campos de acción en redes sociales, en: Winocur Iparraquirre, R.& Sánchez Martínez, J. A. (coords.). *Redes sociodigitales en México*, México, FCE., https://www.academia.edu/27167103/Cultura_visual_digital_y_campos_de_accion_en_redes_sociales.
- Scolari, C. (2008). Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación*, 77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2694422>
- Siri, L. (2008). Un análisis de YouTube como artefacto sociotécnico. *Diálogos de la comunicación*, 77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2694479>
- Varela, M. (2014). Él miraba televisión, youtube. La dinámica del cambio en los medios, en: Carlón, M. &

Scolari, C. A. (eds.). *El fin de los medios masivos*. La Crujía.

Raymond, W (2011, 1973). La tecnología y la sociedad y Efectos de las tecnologías y sus usos. En: *Televisión. Tecnología y forma cultural*, Paidós,

Cultura técnica y algoritmos.
**La IA como “conjunto técnico”: una mirada operaísta
acerca de las relaciones entre hombre y algoritmos
generativos**

Gustavo Gordillo³⁹

Representátese hombres en una morada subterránea en forma de
caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la
luz.

Platón, *República*, 514a

Introducción

El objetivo de este artículo consiste en ofrecer un planteamiento crítico acerca de las relaciones humano-máquina, en el que la “máquina” es la Inteligencia Artificial⁴⁰ de aprendizaje y generación maquínicos⁴¹ en su fase de

³⁹ Doctorando del Doctorado en Humanidades con mención en Filosofía (UNT), Licenciado en Filosofía (UNCA) y Profesor en Filosofía y Ciencias de la Educación (UNCA). Investigador y docente concursado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca (UNCA).

⁴⁰ A partir de este momento, se nombrará a esta categoría con sus iniciales (IA).

⁴¹ A partir de este momento, y con la intención de dar fluidez a la lectura del texto, se emplearán como sinónimos “aprendizaje” y “generación” maquínicos. La distinción entre ambas categorías es fina, porque la generación de contenido (predicción de comportamiento o ejecución de tareas) depende del aprendizaje desde los datos.

“caja negra”. Este trabajo parte de la noción de “conjunto técnico” de Gilbert Simondon (2007), que implica una relación de complementariedad y transferencia entre el hombre y los objetos técnicos en la era cibernética. Este modelo explicativo brindará herramientas teóricas para tematizar los lazos que se tejen entre el hombre y la IA como “caja negra”. Por último, esta caracterización de la IA de aprendizaje y generación maquinales será considerada desde dos enfoques contrapuestos de la corriente operaísta.

Simondon (2007) plantea que en la era industrial la perfección de un objeto técnico estaba en el grado de “automatización” de las tareas y que esta autonomía de las máquinas “amenazaba” con reemplazar al individuo humano. Con el advenimiento de la cibernética y de la teoría de la información, la perfección maquinales pasó a identificarse con la “zona de indeterminación” de los artefactos, cuyo efecto es la conformación de “conjuntos técnicos” en los que circula información. La “zona de indeterminación” muestra lo que puede entenderse como aspectos “sociales” de los artefactos, en la medida que las máquinas crean redes de transferencia e intercambio de información que posicionan al hombre como su coordinador, sincronizador u organizador. A diferencia de la era industrial, la cibernética no plantea un reemplazo del individuo humano por lo técnico (autómatas), sino una complementación hombre-máquina, en el conjunto técnico, que supone procesos de “mecanización” del hombre y “humanización” de las máquinas (Heredia, 2019). Simondon (2007) señala que este vínculo de reciprocidad no debe entenderse como un conjunto cerrado sobre sí mismo sino como una estructura tripartita, dado que el intercambio de información entre ambos seres (hombre-

máquina) implica a la “naturaleza” como tercer elemento funcional, a saber: así como la turbina necesita del agua para funcionar, también requiere de la asistencia humana para no destruirse.

La perspectiva simondoniana del “conjunto técnico” resulta fecunda para pensar una cultura de plataformas que parece estar en un “paréntesis” respecto al conocimiento sistemático de sus procesos funcionales. El desarrollo y expansión de la IA *Machine learning* y *Deep learning* —que se acrecentaron con la pandemia por COVID-19— generaron controversias a nivel político, económico, educativo y de las relaciones interpersonales. La recepción social de estas soluciones tecnológicas parece desplegarse en dos grandes grupos: por un lado, quienes la reciben con la sensación de estar frente a una poderosa herramienta de progreso; por el otro, quienes temen ser reemplazados y alienados por la automatización de agentes cualitativamente superiores. El primer grupo ve a la IA como artefactos que permiten “aumentar” las habilidades, destrezas y aptitudes humanas (Sadin, 2022). Por el contrario, el segundo grupo teme arribar a un momento histórico en el que el individuo humano será reemplazado por la IA (Pasquinelli & Joler, 2021). Sin embargo, lo común a ambos grupos es que los sistemas de aprendizaje maquina parecen estar en una fase de funcionamiento que escapa al conocimiento y control humanos. Este estadio de la IA se conoce como “caja negra” y plantea una ontología compleja que resignifica la noción de “conjunto técnico”, debido a que el individuo humano se vincula a partir de un permanente deslizamiento entre la coordinación del conjunto y la autonomía de la IA. No se trata aquí, entonces, de profundizar en la filiación o rechazo del hombre hacia la

IA, sino en reflexionar acerca de la vinculación que el individuo humano establece con un conjunto técnico que se le presenta de forma escurridiza.

Hombre, conjunto técnico y perfección maquina

En un análisis histórico-filosófico de la génesis de los objetos técnicos, Simondon (2007) planteó que la evolución del objeto técnico puede entenderse a partir de un proceso de concretización que se despliega en tres niveles: el nivel del elemento (herramienta), el nivel del individuo (máquina termodinámica) y el nivel del conjunto (máquina cibernética o de información). En los niveles del “elemento” y del “individuo”, Simondon (2007) observa que los vínculos entre hombres y artefactos establecieron y consolidaron una separación entre cultura y técnica. En el nivel del “elemento”, o era de las herramientas, el hombre centralizaba la individualidad técnica, es decir, daba origen y controlaba a las herramientas para adaptarse a su entorno natural. No obstante, en el nivel del “individuo”, o era industrial y de las máquinas termodinámicas, la relación entre el hombre y los objetos técnicos experimentó un giro “animista”, dado que los artefactos se convirtieron en una suerte de “adversarios” del hombre. Con la automatización del trabajo, el individuo humano comenzó a ver en las máquinas a un agente que pronto iba a ocupar su lugar, porque hasta ese momento el hombre cumplía la función de máquina o portador de herramientas. En otras palabras, el vínculo hombre-objeto técnico pasó de la concepción de los artefactos como “puros ensamblajes de materia con utilidad” a la idea de un “autómata” con voluntad (Simondon, 2007).

La concepción que se conformó durante el periodo industrial-termodinámico planteaba, entonces, que el grado de “perfección” de una máquina es proporcional al grado de “automatismo”. Según este abordaje, el perfeccionamiento del automatismo permitirá reunir e interconectar todas las máquinas. No obstante, cuando el energetismo termodinámico fue reemplazado por la teoría de la información, se configura el nivel del “conjunto” y las máquinas se convierten en artefactos “abiertos” que intercambian información entre sí. A partir de esto, Simondon (2007) considera equivocada la consideración de que la automatización de las tareas representa el perfeccionamiento de las máquinas, sino lo contrario, debido a que, por un parte, para transformar a una máquina en automática, “es preciso sacrificar muchas posibilidades de funcionamiento y muchos usos posibles. El automatismo, y su utilización bajo la forma de organización industrial denominada *automation*, posee una significación económica o social, más que una significación técnica” (Simondon, 2007, p. 33). Por otra parte, los objetos técnicos automáticos son máquinas cerradas sobre sí mismas, es decir, que operan a través de funciones predeterminadas y, por lo tanto, solo pueden ofrecer resultados sumarios. Por esto, Simondon (2007) sostiene que aquello que otorga tecnicidad a las máquinas es su zona de indeterminación, lo que significa la posibilidad de establecer un conjunto técnico. Los artefactos tienen un alto grado de tecnicidad si son “abiertos”, lo que implica al individuo humano

como organizador permanente, como intérprete viviente de máquinas, unas en relación con otras. Lejos de ser el vigilante de

una tropa de esclavos, el hombre es el organizador permanente de una sociedad de objetos técnicos que tienen necesidad de él como los músicos tienen necesidad del director de orquesta. [...] [El hombre] Está *entre* las máquinas que operan con él (Simondon, 2007, pp. 33-34).

El advenimiento de la cibernética hizo que los objetos técnicos dejaran de ser vistos como meros “instrumentos” o “autómatas”. La “apertura” de los seres técnicos, o la libertad de funcionamiento, implica dos aspectos críticos a las posturas utilitarista y de automatización: en primer lugar, que las máquinas cuentan con la capacidad de adaptarse a las exigencias y demandas del entorno, ya que no obedecen a un circuito cerrado o a una serie de pasos prefijados; en segundo lugar, que configuran conjuntos técnicos de intercambio de información que requieren la coordinación de un agente humano regulador. Según Juan Manuel Heredia (2019), Simondon sostiene que la cibernética

no tematiza un reemplazo del individuo humano por la máquina sino “un acoplamiento del hombre y de la máquina en la misma unidad funcional”, y ello implica no solo una mecanización del hombre sino también una “humanización de la máquina”, dado que “es esta comunidad, que supera tanto la humanidad del hombre como la automaticidad de la máquina, lo que constituye el objeto de la cibernética. Esta relación de intercambio no supone la

reducción de un término a otro; ella es más vasta que los dos términos” (2015a: 211). En este punto cabe subrayar que la unidad funcional hombre-máquina no constituye un sistema cerrado sobre sí mismo sino que supone, siempre, un tercer término: la naturaleza o el mundo (Cfr. Simondon, 2013: 99) (Heredia, 2019, p. 178-179)⁴².

A partir de estas observaciones, Simondon (2007) consideró necesaria una reformulación educativa de la cultura, en el sentido de una necesaria y urgente superación de la falsa dicotomía entre cultura y técnica, entre hombre y técnica. La reforma de la cultura consistía en eliminar esta pseudo disputa, a partir de “introducir en ella la conciencia de la naturaleza de las máquinas, de sus relaciones mutuas, y de sus relaciones con el hombre, y de los valores implicados en estas relaciones” (Simondon, 2007, p. 35). La “ampliación” de la cultura implicaría, entonces, una fuerte crítica a los mitos y estereotipos de la técnica que desdibujan los vínculos retroalimentativos entre individuo humano y objeto técnico.

⁴² Sobre esta referencia, las siguientes dos aclaraciones: la primera, para confrontar las citas textuales de Simondon puede verse el artículo original en la plataforma Scielo, a través del enlace consignado en el apartado “Listado de referencias” del presente trabajo; la segunda, que la “naturaleza” como tercer elemento del vínculo hombre-máquina no será tratado aquí, dado que hacerlo desbordaría el objetivo planteado.

Hombre e IA de aprendizaje y generación maquínicos

La preocupación por la relación entre hombre e IA de aprendizaje maquínico tiene preponderancia en el mundo estético audiovisual. La película *I.A. Inteligencia artificial* (2001) planteó un escenario distópico acerca de las implicancias éticas y psicológicas del vínculo entre individuo humano y androide (u objeto técnico inteligente). Las series de televisión revisitaron con frecuencia estas tensiones y otras, por ejemplo, *Black Mirror* (2016), *Osmosis* (2019) y *Better Than Us* (2019). Los escenarios planteados por estas series coinciden en que la relación hombre-máquinas inteligentes es casi siempre problemática para el hombre, a pesar de ser su responsable hacedor. Frente a la IA, el individuo humano es un agente con ciertas desventajas cualitativas-cuantitativas y siempre condicionado a lo que acontece en y a través de los dispositivos electrónicos. En el capítulo “Hated in the Nation”, de la Temporada 3 de la serie *Black Mirror* (2016), un importante grupo de personas está en peligro por el *hackeo* de las abejas inteligentes que el gobierno inglés solicitó diseñar y programar con motivo de un programa ambiental. Estas abejas son “insectos-drones-autónomos” que se constituyeron a partir de un intercambio de “información” entre hombre, IA y naturaleza⁴³ (patrones de flora). Lo que se destaca en estos insectos inteligentes es su “autonomía”, puesto que sus programadores solo establecieron su “comportamiento inicial” para luego

⁴³ Como se indicó en la anterior nota, no se desarrollará este aspecto del vínculo hombre-IA. Por esto, solo se lo menciona como parte constitutiva de este y otros sistemas de la IA de aprendizaje maquínico.

“dejarlas libres”. Esto significa, por una parte, que no hay un manejo humano de cada abeja, porque dada la cantidad de insectos inteligentes un control personalizado sería “logísticamente inviable”; por la otra, que estas abejas construyen sus propias colmenas para reproducirse, ya que cada colmena “es un punto de replicación” desde el que luego “se expanden exponencialmente”. No obstante, la autonomía de los insectos se vio flagelada por un *hacker* que logró sobrepasar la “encriptación militar” de seguridad y acceder al “controlador de diagnóstico”, bloquear la central de control y manipular el funcionamiento de las abejas de manera remota. Se trata, entonces, de un mundo distópico en el que, si bien la IA construye conjuntos técnicos con altos niveles de autonomía, esta independencia no es suficiente para pensar en un sistema inteligente desligado de la coordinación humana y del mundo. En otros términos, la presencia del hombre como coordinador de los funcionamientos y conductas maquínicas es la otra cara de la moneda. La autonomía de estos insectos inteligentes no puede pensarse sin el correlato de la acción humana que, en este caso, para “mal” de la sociedad inglesa, pasó a manos de un *hacker*.

La IA es una etiqueta antropomórfica que alude a un conjunto de pasos que producen modelos estadísticos-correlacionales para la resolución de tareas o la predicción del comportamiento humano en línea. Los métodos, que en programación se denominan “algoritmos”, consisten en reglas de inferencia que buscan trazar modelos estadísticos que permitan anticipar conductas o ejecutar tareas (Terranova, 2017; Pasquinelli & Joler, 2021). Por ejemplo, para la anticipación de conductas, el algoritmo EdgeRank de Facebook decide el orden en que los usuarios reciben las

novedades en el muro de noticias; para la construcción de textos literarios o académicos, los algoritmos del ChatGPT-3, OpenIA y Google/Alphabet pueden generar textos originales a partir de modelos estadísticos del lenguaje. Para ejecutar estas tareas mediante modelos estadísticos, los algoritmos deben “entrenarse” o atravesar una etapa de “aprendizaje desde los datos”⁴⁴. Cuando un modelo estadístico está entrenado exitosamente, “puede adaptarse con elegancia solo a los patrones importantes de los datos de entrenamiento y aplicar esos patrones también a los nuevos datos ‘en la naturaleza’” (Pasquinelli & Joler, 2021, p. 7).

La IA de generación maquina se entrena y opera con un enorme conjunto de datos, cuyos procesos de automatización generan, entre programadores y científicos sociales, la sospecha de un funcionamiento inescrutable y opaco. En esta línea, Dante Avaro (2021) plantea que las “variables”, la “cantidad” de datos y el “modo” en que la IA procesa y automatiza la información son instancias difícilmente delimitadas. Si bien estos procedimientos encuentran explicación a través de los principios de eficiencia y eficacia (meta-objetivos), las “variables” que operan para seleccionar los datos, la “cantidad” de contenido sobre el que se aplican y el “modo” en que automatiza con éxito la vasta información, no son procesos escrutables o identificables. Por esta zona de indeterminación, Avaro (2021) sostiene que la IA de

⁴⁴ La etapa de entrenamiento implica un sesgo humano por la participación de los programadores en selección, clasificación y etiquetado de los datos de entrada, que luego serán la base para el procesamiento estadístico de la nueva información (Pasquinelli & Joler, 2021).

aprendizaje maquínico se encuentra en un estado de desarrollo que permite pensarla como “caja negra”. El efecto “caja negra” significa que el individuo humano está inmerso en una sociedad de plataformas autónomas, cuyos procedimientos y modelos estadísticos operan de manera desconocida y, por lo tanto, son ciertamente incontrolables.

Eric Sadin (2022) describe a los sistemas de IA como agentes con impulsos de “socialidad”, dado que establecen “sociedades artificiales” con el fin de intercambiar información relevante a sus modelos estadísticos. Los agrupamientos algorítmicos que se dan en el entorno digital son circunstanciales y coyunturales, puesto que los agentes inteligentes solamente se asocian a partir de las necesidades o demandas de los usuarios. Esta tendencia “social” de los sistemas de aprendizaje maquínico es similar a lo que Simondon (2007) observaba como cualidad del objeto técnico en la era cibernética, esto es, que por su apertura para intercambiar información con otros artefactos conformaban “conjuntos técnicos” o redes sociales, lo que supone o involucra al individuo humano como agente regulador (“director de orquesta”). En este plano relacional de la IA puede cuestionarse lo siguiente: si los sistemas de IA de aprendizaje y generación maquínicos son “cajas negras” y, por lo tanto, los procesos “sociales” de intercambio de información suponen aspectos insondables o fuera del control humano, ¿qué implica el vínculo entre el hombre y un objeto técnico cuya naturaleza está constituida por una zona inescrutable o, por lo menos, en principio, opaca?

La consideración de la IA como “caja negra” despierta controversias entre quienes creen que los sistemas de IA son un poder oculto y quienes piensan que

es un fenómeno propio de cualquier máquina experimental en un estadio temprano de desarrollo. En el marco del “operaísmo”, los trabajos de Tiziana Terranova (2016) y los realizados en conjunto por Matteo Pasquinelli y Vladan Joler (2021) son una muestra de las posturas contrapuestas en relación a esta clasificación de la IA de generación maquina. Al margen de las diferencias que se verán luego entre los planteos de Terranova (2017) y Pasquinelli y Joler (2021), estos autores coinciden en que la IA no es solamente un acontecimiento técnico, sino también un fenómeno político y económico que exige una revisión a la luz de las categorías marxistas de “plusvalía” y “automatización”⁴⁵. Los sistemas de IA de aprendizaje maquina operan a través de una “cultura estadística” (Pasquinelli & Joler, 2021), cuyas condiciones de posibilidad se encuentran en el extractivismo desproporcionado del “saber social” (Terranova, 2017). En el marco de este colonialismo epistémico, la relación hombre-IA presenta algunos sesgos típicos pero resignificados de la división de clases. Por ejemplo, el establecimiento y consolidación virtual de la “cultura hegemónica” y la “imposición de significados” a través de los productos técnicos (imágenes, audiovisuales), que los algoritmos diseñan y distribuyen para el consumo y la administración de la atención. Con estas observaciones, Terranova (2017) y Pasquinelli y Joler (2021) intentan mostrar que el capitalismo de datos ve en la información la fuente para el incremento y acumulación desigual de riquezas. En este marco, estos autores coinciden en que la

⁴⁵ Si bien resulta muy pertinente tratar estos problemas de la IA, no será posible desarrollarlos aquí, puesto que desbordaría el objetivo del trabajo.

relación hombre y conjuntos técnicos inteligentes es una realidad compleja que debe ser puesta en discusión.

Retomando el capítulo “Hated in the Nation” de la serie *Black Mirror* (2016), se observa que uno de los problemas de fondo es la “autonomía” de la IA. Desde la postura operaísta de Terranova (2017), para que la IA de generación maquínica pueda funcionar, los algoritmos deben existir como parte constitutiva de un ensamblaje heterogéneo de información, esto es, de una red que incluya no solo los datos de comportamiento o acciones de los cuerpos en línea, sino también el *hardware*. No obstante, el elemento más importante y problemático de la IA de aprendizaje maquínico son los datos. Debido a la continua exposición a redes de datos cada vez mayores (*Big Data*), los algoritmos

están, de acuerdo con Luciana Parisi, convirtiéndose en algo más que conjuntos de instrucciones a seguir: “cantidades infinitas de información interfieren con y reprograman procedimientos algorítmicos [...] y los datos producen reglas extrínsecas”. Por esta breve presentación, parece claro que los algoritmos no son ni un conjunto homogéneo de técnicas, ni una garantía de “la infalible ejecución de un orden y control automatizados” (Terranova, 2017, pp. 95-96).

El vasto universo de datos sociales transforma la programación de la IA mediante la creación circunstancial de reglas algorítmicas. Los modelos estadísticos, que surgen del periodo de entrenamiento, se modifican a la luz de la

información que la IA recolecta y procesa durante las “sociedades artificiales” que se conforman en el universo digital. La plasticidad funcional que observan Parisi y Terranova (2021) sitúa a la IA de aprendizaje maquínico como un objeto técnico cuya naturaleza y comportamiento son opacos e impredecibles. Vista desde esta perspectiva, la relación hombre-IA está modulada por la zona “oscura” que caracteriza a los agentes inteligentes. Ahora bien, si en este marco se retoma la propuesta simondoniana del individuo humano como “director de orquesta” de las máquinas “abiertas”, hay que decir que la opacidad e imprevisibilidad operacional de la IA torna muy inestable la posibilidad de una coordinación humana de los algoritmos. Si los procedimientos algorítmicos se reprograman con nuevas reglas a partir de los datos sociales, o si no es posible confiar en que los sistemas de IA operen desde el orden con el que fueron programados, entonces, el modo relacional hombre-IA se constituye sobre la base de insuperables diferencias cualitativas y cuantitativas. La noción de “caja negra” introduce acepciones animistas o vitalistas en la IA de aprendizaje y generación maquínicos. La autonomía de estos sistemas —para expandirse y ampliar sus capacidades predictivas o de ejecución de tareas— suele crear una superficie de sentido para la sospecha de que el hombre se enfrenta a una realidad con “vida propia” (Sadin, 2022). En este sentido, así como las abejas de “Hated in the Nation” se agrupan en colmenas, se reproducen, se expanden y polinizan de manera autónoma, la IA como “caja negra” traza un modo relacional con lo humano a partir de ciertos límites antropológicos y epistemológicos. El agente humano se vincula con un artefacto que no sólo es técnico, sino también social. La cualidad social de la IA trasciende el

insumo que la entrena (“saber social”), en el sentido que los algoritmos, como las abejas-drones-inteligentes, conforman sociedades circunstanciales en el universo digital para optimizar sus funciones. Por esto, se destaca aquí que el vínculo trazado entre el hombre y la IA como “caja negra” desactiva las posibilidades de una coordinación humana de las funciones algorítmicas y de un proceso retroalimentativo.

Por el lado de Pasquinelli y Joler (2021), se encuentra una mirada “secular” sobre la concepción de la IA de aprendizaje maquínico como “caja negra”. La perspectiva operaísta de estos críticos desafía la identificación conceptual entre IA y “caja negra”, a partir de lo que denominan “el diagrama del Nooscopio⁴⁶”. El “diagrama del Nooscopio”, o arquitectura de los sistemas de IA de aprendizaje y generación maquínicos, consiste en tres elementos que operan de forma cooperativa: el primero es un objeto observable (o datos de entrenamiento); el segundo es un instrumento de observación (o algoritmo de aprendizaje); y el tercero es una representación final (o modelo estadístico). Al respecto, Pasquinelli y Joler (2021) plantean que el procedimiento por el que la IA de aprendizaje maquínico traza un “mapa” del mundo no es inescrutable u opaco, como lo intuye la lógica del efecto

⁴⁶ Del griego *skopein*, “caminar, mirar” y *noos* “conocimiento” (Pasquinelli & Joler, 2021, p. 1). Pasquinelli y Joler (2021) denominan “Nooscopio” a los sistemas de IA de aprendizaje maquínico para hacer hincapié en las funciones “perceptiva” y “extractiva” de características y patrones mediante enormes espacios de datos.

“caja negra”. Por ejemplo, el procedimiento⁴⁷ de reconocimiento de imágenes del sistema Inception v3 consiste en lo siguiente:

dada una imagen para ser clasificada, el algoritmo detecta los bordes de un objeto como la distribución estadística de píxeles oscuros que están rodeados de píxeles claros (un patrón visual típico). El algoritmo no sabe qué es una imagen, no percibe una imagen como lo hace la cognición humana, sólo calcula píxeles, valores numéricos de brillo y proximidad [...] Aprendizaje maquínico es un término que, tanto como “IA”, antropomorfiza una pieza de tecnología: el aprendizaje maquínico *no aprende nada* en el sentido propio de la palabra, como lo hace un humano; el aprendizaje maquínico simplemente mapea una distribución estadística de valores numéricos y establece una función matemática que, con suerte, se aproxima a la comprensión humana (Pasquinelli & Joler, 2021, p. 7)

Con esta cartografía, Pasquinelli y Joler (2021) muestran que la IA de generación maquínica no es un sistema inescrutable u opaco, sino un poderoso “instrumento de magnificación del conocimiento”, tal como en su momento lo fueron el microscopio y el telescopio. La IA de aprendizaje maquínico es una “gran lente” que mira el vasto espacio de múltiples datos —o conocimientos—

⁴⁷ Otro ejemplo es la técnica de reconocimiento automático de género AGR.

producidos por los agentes sociales, con el fin de recolectarlos, clasificarlos, elaborar predicciones de comportamiento o ejecutar tareas de diversa índole, por ejemplo, construir textos literarios o académicos originales, al igual que imágenes o canciones. Sin embargo, estos críticos operaístas coinciden en parte con los planteos de Parisi, Terranova (2017) y Avaro (2021), puesto que reconocen que los sistemas de IA tienen algunas zonas oscuras que todavía escapan al conocimiento de las Ciencias de la computación, por ejemplo, como ser el vasto espacio de datos (variables y contenido) y los modelos estadísticos en sí mismos (patrones de comportamiento). A diferencia de los modelos estadísticos de las Ciencias de la Atmósfera, que son históricos y accesibles a la comunidad científica, los modelos o patrones que producen los algoritmos de generación maquina son plásticos e inaccesibles. Ahora bien, Pasquinelli y Joler (2021) no ven en estas dificultades razones para pensar que la IA es un agente fuera del control humano. Por el contrario, consideran que estos fenómenos, que conducen a asociar un artefacto con la “caja negra”, son habituales cuando las máquinas se encuentran en un estadio temprano de desarrollo. Por ejemplo, el funcionamiento de las máquinas de vapor fue explicado tiempo después de que estas se pusieran en práctica.

En el terreno del Nooscopio, si se retoma el planteo de Simondon (2007) sobre la relación hombre-máquina en la era cibernética, puede decirse que el objeto técnico de aprendizaje maquina contiene “realidad humana”, que el hombre se constituye de “realidad algorítmica” y, por último, que la “coordinación” humana del conjunto de IA se desliza entre diferencias cualitativas-cuantitativas y una regulación antagónica.

En “Hated in the Nation”, la autonomía de las abejas inteligentes para reproducirse, expandirse y ejecutar sus funciones (polinizar) esconde un doble y estrecho vínculo con lo humano: en primer lugar, la autonomía de los drones depende del entrenamiento y “monitoreo” de la central de control; en segundo lugar, el *hackeo* de estos insectos trae consigo un cambio radical en los propósitos de su programación. Por un lado, los modelos estadísticos y la predicción o ejecución de tareas son posibles gracias a la “apertura” constitutiva de la IA al vasto espacio de “saber social” (Terranova, 2017), de la misma manera que el hombre es una construcción mediada, desde algún tiempo, por la administración algorítmica de la atención. Por esto, la relación de complementariedad hombre-IA está marcada por insuperables diferencias cualitativas y cuantitativas a favor de los sistemas de aprendizaje y generación maquíncos. Por otro lado, como plantean Pasquinelli y Joler (2021), esto no implica que el agente humano se vincule con la IA como con un artefacto desconocido o fuera de control, sino con arquitecturas estadísticas con ciertas limitaciones lógicas que le permiten establecer vinculaciones “antagónicas”. El insecto-dron-autónomo de *Black Mirror* (2016) no es solamente el producto de un intercambio de “información” (hombre, naturaleza e IA) para mantener el equilibrio ambiental que hace posible la vida urbana, sino también un objeto técnico vulnerado por un *hacker*. Este agente de subversión tecnológica, lejos de ser visto ahora como un ejecutor del terror, es quien delinea una racionalidad antagónica que pone de manifiesto las claras y distintas fronteras lógicas y ontológicas de la IA.

Cierre

La ubicuidad de los algoritmos *Machine learning* y *Deep learning* configuró una sociedad de plataformas cuyo devenir es insondable. Pasquinelli y Joler (2021) definen a estos algoritmos como un “Nooscopio” o gran instrumento de magnificación y extractivismo del conocimiento. De modo similar a la noción simondoniana de “conjunto técnico” (2007), estos sistemas inteligentes son “abiertos” y configuran “sociedades artificiales” con el fin de intercambiar información para el cumplimiento exitoso de sus propósitos (Sadin, 2022). En este marco, los sistemas de generación maquina fueron últimamente clasificados como “cajas negras”, debido a la imposibilidad de conocer y delimitar el vasto espacio de datos sobre el que recolectan y clasifican información y sus modelos estadísticos con los que predicen el comportamiento o ejecutan tareas. Estos procesos inescrutables permiten pensar al vínculo entre humano e IA como un modo relacional dinámico y asimétrico, en tanto que está marcado por un permanente deslizamiento entre la “autonomía” de los agentes inteligentes y la “coordinación” humana de esos conjuntos.

Dentro del operaísmo, la perspectiva de Terranova (2017) sobre el efecto “caja negra” es muy distinta a la de Pasquinelli y Joler (2021). Terranova (2017) considera que el “saber social” reconfigura y crea procedimientos y reglas algorítmicas, por lo que asegura que la IA no es una programación homogénea y controlada. En este sentido, entre el individuo humano y el “Nooscopio” se traza una relación asimétrica basada en la zona “opaca” de los agentes inteligentes. El problema de fondo es que la zona de indeterminación de la IA cuenta con el “poder” para

anticipar el comportamiento del usuario humano y gestionar su atención. Por su parte, Pasquinelli y Joler (2021) creen que el efecto “caja negra” de los algoritmos de aprendizaje automático radica en que todavía estos se encuentran en una fase experimental de desarrollo, tal como ocurrió con la máquina de vapor. Además, plantean que el “Nooscopio” tiene una arquitectura clara y definible en tres términos: el primero son los datos de entrenamiento; el segundo es el algoritmo de aprendizaje; y el tercero es el modelo estadístico. Por esto, Pasquinelli y Joler (2021) entienden que el modo relacional entre el agente humano y la IA de aprendizaje y generación automáticos no está envuelto en ningún misterio. Es cierto que el vasto espacio de datos y los modelos estadísticos son inescrutables, pero esto no quiere decir que el hombre trace vínculos con un agente completamente autónomo o fuera de control. Ahora bien, al margen de las diferencias entre ambos planteos, los autores coinciden en que la relación entre agente humano e IA se desarrolla a partir del extractivismo y explotación de lo que denominan saber/conocimiento social. Por lo tanto, y del mismo modo que Simondon (2007) piensa el vínculo hombre-conjunto técnico, se plantea que la IA de aprendizaje automático contiene “realidad humana” y los agentes humanos contienen “realidad algorítmica”. La IA no puede operar sin datos y el hombre está atravesado por una arquitectura “autónoma” que puede gestionar y administrar su atención. Sin embargo, aunque la IA tenga cierta independencia del control humano, no es impermeable a las prácticas de alguna racionalidad “antagónica”.

Bibliografía

- Avaro, D. (2021). Algoritmos y pandemia. Tres claves emergentes para futuros análisis sobre opinión pública. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 16(31), 41-53
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-49112021000200041
- Brooker, C. (Guionista) & Hawes, J. (Director). (21 de octubre de 2016). Hated in the Nation (Temporada 3, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión]. En Jones, A. & Otros (Productores ejecutivo), *Black Mirror*, House of Tomorrow
- Heredia, J. M. (2019). Sobre la lectura y conceptualización simondoniana de la cibernética. *Tópicos. Revista de Filosofía*, 56, 273-310
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-66492019000100273&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Pasquinelli, M. & Joler, V. (2021). El Nooscopio de manifiesto. La inteligencia artificial como instrumento extractivismo del conocimiento. *laFuga*, 25, 1-20 <https://lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053>
- Simondon, G. (2007). Introducción. En: *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.
- Terranova, T. (2017). *Red stack attack!* Algoritmos, capital y la automatización del común. En: Avanesian, A. & Reis M. (Comps.). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra.

Las imágenes sucias, feas y malas

Marcelo Gabriel Pérez Mediavilla⁴⁸

Las imágenes pueden implantar en torno suyo un campo de vida y deseo, con lo que no solo significan, sino que también estimulan apetitos y suscitan ambiciones. El historiador del arte William John Thomas Mitchell (2009) estima que las imágenes, necesitan ser indagadas por lo que dejan de decir e insinúan, esto es, por lo que sugieren más allá de lo que explícitamente expresan. El *giro pictorial*, según cree, debe avocarse precisamente a esta tarea, o sea, la de merodear alrededor de lo que ellas quieren, mientras que del resto seguirán ocupándose la retórica, la semiótica y otras disciplinas. En 1994, con su libro *Picture Theory*, Mitchell se propuso invertir una situación que se había vuelto recurrente, por lo que plantea apartarse de la pletórica y estridente teorización de la imagen, con la meta de dejarlas allí para que, abandonadas a su propio destino, lleguen a manifestarse por sí mismas. Según cree, entonces, en un punto era demasiado estrepitoso el ruido de la teoría, y es por eso que se hacía necesario verlas emerger sin los atavíos de la analítica verbocéntrica.

Este objetivo suponía inaugurar un programa más arriesgado de estudios y reflexiones, un reinicio que merecía denominarse *giro pictorial*, en el que *picture* no

⁴⁸ Docente de la Universidad Nacional de Catamarca, trabaja para los Departamentos de Filosofía y Letras, dictando Antropología Cultural, Introducción a la Filosofía y Filosofía del Lenguaje.

refiere tanto a la imagen-representación, sino más bien a una modalidad de comportamiento cultural complejo. Pese a que esta observación suena insatisfactoria, el autor asegura que, sea lo que fuere este giro, al menos,

debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mímesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la “presencia” pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009, p. 23).

Mitchell advierte que una vez que se ha pasado por el giro lingüístico, la tematización de la imagen ya no puede ser incauta ni desmemoriada. Ahora esta, lleva consigo la conciencia del influjo determinante que poseen las tecnologías y aparatos culturales. El viraje carece de antecedentes en preguntas y discusiones. Aquí yace la novedad del giro, porque esta preocupación es inédita, en tanto plantea la emergencia de formas no discursivas, de percepción y de registro de la vida, impensables en contextos neutros, asépticos o libres de restricciones:

El cociente poder/conocimiento de la cultura visual contemporánea, de los órdenes no discursivos de representación, resulta demasiado palpable, está demasiado inmerso en las tecnologías del deseo, de la dominación y la violencia, demasiado saturado de los

restos de la cultura corporativa neofascista y global para poder ignorarlo. El giro pictorial no es la respuesta a nada. Es sólo una manera de comenzar la pregunta (Mitchell, 2009, p. 30).

En su escrupulosa *Teoría de la Imagen*, Mitchell (2009) llama la atención sobre ese fenómeno en el que no han deparado suficientemente los demás y que no consiste en el mero interés por la imagen. Así vistas las cosas se trataría de una simple cuestión de contenido, un simple cambio de temario o de agenda.

La segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX resultan poco estimulante para involucrarse en cuestiones complementarias a las del contenido: allí la imagen es una abstracción, un espectro lógico atisbado entre líneas y diagramas. Aunque no se detenga en una argumentación detallada acerca de Charles S. Peirce y Erwin Panofsky, precisamente los menos lingüistizados dentro de este asunto, Mitchell estima que rozan la cuestión de la imagen sin ofrecer líneas consistentes de indagación. Sin embargo, muestra su predilección por el trabajo de Nelson Goodman y de Richard Rorty, los que le proporcionan sugerencias a partir de las cuales centra sus ideas.

Por ejemplo, del primero, asimila el cuidado en definir formas simbólicas, despreciando el lugar común del trascendentalismo que dirime las cuestiones de esencia, de especie y de género, a través de un mapeo abstracto y atemporal, para favorecer, en cambio, una consideración respecto del contexto, la funcionalidad y el hábito. En cambio, del segundo, del filósofo pragmata, simpatiza con su resistencia a las tendencias realistas y

representacionistas en la filosofía; a las que concibe como una epistemología del espejo, una gnoseología fundamental del reflejo adecuado de la naturaleza, una metáfora de la que recomienda olvidarse a favor de más conductismo y hermenéutica. La crítica pragmática importa en tanto cale en la obsesión visual de la cultura moderna por mantener una relación sin ninguna pérdida en la captación del entorno, un vínculo directo y nítido con la realidad. Ambos, en definitiva, coinciden en que sus respectivas áreas de interés filosófico mejor estarían si se deshicieran de las exigencias de la episteme realista.

En cierto modo, las señalizaciones procuradas por Goodman y Rorty ayudan a despejar y reinventar el área de los estudios sobre la imagen. Entre ambos se ha conservado esa tendencia wittgensteniana a repasar la teorización y someterla a una terapéutica que anule todas aquellas proposiciones especulativas que provoquen más problemas que soluciones. Así, Mitchell encuentra algunos procedimientos con los que allana el campo de indagación sobre la imagen para que se posicione de una vez la idea de que “El giro pictorial se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo” (Mitchell, 2009: 17). Además, se requiere reparar en que este mismo giro se interesa por los efectos de la teorización, esto es, por aquellas imágenes cuya pregnancia socio-histórica ha sido explotada por las teorías y los vocabularios disciplinares como procedimientos sofisticados para el montaje de vicios y extravíos político-culturales.

De todas maneras, en su ensayo posterior *¿Qué Quieren las Imágenes?*, Mitchell (2017) vuelve a afirmar su

requisitoria de contar con un cuadro en blanco donde desplegar este tipo de consideraciones, que, por supuesto, no tiene antecedentes. Allí alega, a la manera problemática de un fenomenólogo, que “Más que confiar en una teoría, método o discurso preexistente para explicar las imágenes, quería dejarlas hablar por sí mismas” (Mitchell, 2017, p. 28). Una vez señalada por la crítica filosófica la impostura fenomenológica de *ir a las cosas mismas*, ya no tiene mucho sentido ambicionar que alguna cosa llegue a ser apreciada apelando a su mismidad incontaminada. Sin embargo, queda más o menos claro que Mitchell pretende que la imagen sea reconsiderada con prescindencia de las perspectivas especulativas que fueron afectadas por la inercia del verbocentrismo. Su molestia está del lado de las explicaciones que no lograron desprenderse del punto de vista lingüístico y semiótico. Lo que quede en su lugar, seguramente, será escaso y endeble; no obstante, necesita ser explicitado, pues, de lo contrario, queda la sospecha de que se tiende a favorecer un grado cero de la indagación. Si fuera así, se obtendría una reactualización del mito de la aposicionalidad. Situación de la que este autor está suficientemente al tanto como para contradecirse.

Lo que las imágenes puedan llegar a expresar es material en potencia que, para emerger, Mitchell insiste en que debe dejárselas ahí, por su propia cuenta, pero no tanto como objetos culturales que retienen intencionalidades humanas; sino más bien como seres autónomos dotados de una propia voluntad o instinto: “las imágenes son como organismos vivos; los organismos vivos se describen mejor como cosas que tienen deseos (por ejemplo: apetitos, necesidades, demandas, impulsos); por lo tanto, la cuestión de qué quieren las imágenes es inevitable” (Mitchell, 2017,

p. 34). La subsistencia de las imágenes está determinada por una orientación bivalente, la cual se comprueba en las reacciones que suscitan: consideración reverencial e indiferencia maliciosa, amor fetichista y repudio iconoclasta, adhesión mágica y sátira mordaz, animismo y materialismo. Convenientemente, esta dualidad de la recepción coincide con el doble registro en que se debate cualquier imagen y del que no se puede dejar de reconocer que es simultáneamente verbal y figural: “La imagen viva es, desde mi punto de vista, tanto un tropo verbal como uno visual, una figura retórica, de visión, de diseño gráfico y de pensamiento. Es, en otras palabras, una secundaria y reflexiva imagen de imágenes o lo que he denominado una “metaimagen”” (Mitchell, 2017, p. 34). Podría añadirse que esta autorreflexividad, entre visiva y lingüística, se aproxima a lo que Peter Wagner (1996) denominó *iconotexto*.

Este concepto vino a cubrir la urgencia por resaltar el carácter que asumen las composiciones en las que la escritura y la ilustración confunden sus dominios, al punto de producir una nueva sustancia, como sucede con el caligrama y el ideograma. Por convergencia y torsión se obtiene un tercer elemento que exige que sea eliminada la dualidad originaria. No habiendo aplastamiento de componentes el iconotexto disuelve el doble registro, haciendo surgir una gramática de la imagen indistinguible de un diseño gráfico para la escritura. Es así que el ejercicio iconotextual de la poética vanguardista se ha esmerado en licuar lo lingüístico y lo representacional hasta generar una materia distinta y, no obstante, de consistencia uniforme.

Como sabemos, según la propuesta de Peter Wagner (como Editor del libro *Icon, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, 1996), son dos los niveles en los que opera un iconotexto: el verbal o lingüístico y el visual o gráfico, y se entienden así las obras donde la dimensión verbal y la visual están integradas, funcionando como un todo, sin predominio de ninguna; en tal entendido, caligramas e ideogramas líricos son considerados tipos de iconotextos (Trujillo Lara, 2019, p. 232).

Pasado el furor experimental de la poética vanguardista, hoy la industria musical ofrece un género que bien vale la pena considerar: el *booklet* es un formato adosado a los discos compactos y los discos de vinilo que también pone en entredicho los criterios de la tradición verbocéntrica. Este propone un tipo de diseño que dificulta la separación taxativa de la escritura y la imagen y, por ende, exige una modalidad de interpretación distinta de las competencias reclamadas por el texto lingüístico y el texto pictórico. Una vez más, se trata de un espécimen diferente que no admite una recepción sesgada o reduccionista:

para Wagner, la iconotextualidad es el uso (por referencia o alusión, explícita o implícitamente) de una imagen en un texto, o viceversa. Lo principal para esta definición es que, en un iconotexto, tanto la imagen visual como las palabras constituyan un todo que no puede disolverse (Artigas Albarelli, 2019, p. 57).

El objetivo del género iconotextual es de fácil comprensión, salvo que el desafío consiste en quitarse de encima el obstáculo atávico asociado con el prestigio de la contemplación en las artes plásticas. No obstante, el gesto reverencial del recogimiento extático y de la estética afásica no corre dentro de los dominios del iconotexto. En consecuencia, este viene a representar una suerte de controversia contra el *topos* de lo sublime y de la impotencia verbal o a desatar una polémica contra la idea de que las imágenes no cuestan con la facultad de convencer y disuadir a través de comportamientos distintos de los identificados por la retórica de la comunicación verbal.

Peter Wagner, por su parte, recupera estudios realizados en el ámbito de la retórica y semiótica de las artes visuales, y se refiere específicamente a los trabajos de Mieke Bal, Bryan Wolf y W. J. T. Mitchell, en los que, desde distintas aproximaciones, se plantea que lo visual es tan retórico como lo verbal. Para Wagner: “Our great mistake is to be seen in the fact that we have ‘committed an act of historical suppression’ by considering visual art as silent and surrounded by an aura of nonverbal immediacy” [“Nuestro gran error se manifiesta en el hecho de que hemos cometido un acto de supresión histórica al considerar al arte visual como silencioso y rodeado de un aura de inmediatez no verbal”. Traducción del autor], (Giovine-Yáñez, 2019, pp. 73-74).

La condición de aceptación del iconotexto supone, para Wagner, resignar el énfasis sobre la incompatibilidad entre los distintos sistemas de signos, y plantea que, al preferir la convergencia y no la discrepancia, puede apreciar la gradación que los une. Si estos regímenes de signos son vistos como un conjunto en que se identifican rasgos de parentesco, será mucho más fácil aspirar a estudiar su estructura retórica común. Para Mitchell, en efecto, los lenguajes del arte se ofrecen de esta guisa; y es lo que precisamente declara en su célebre obra *Teoría de la Imagen o Image Theory*: “All arts are ‘composite’ arts (both text and image); all media are mixed media [“Todas las artes son ‘compuestas’ (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos”. Traducción del autor], (Giovine-Yáñez, 2019, p. 74).

Sin embargo, Mitchell estima que la ambigüedad constitutiva de las imágenes conjuga, además, una situación más compleja en la que se cruzan la vida que les excede y una carencia que las pone en peligro; por un lado, hay un plus que se proyecta desde el interior de ellas, intrínsecamente; y, por el otro, una falta que les llega desde afuera, en el orden de lo extrínseco. Indeterminadas e indecisas, se encuentran tendidas entre la escasez y la abundancia. Si son capaces de concebir deseos, solicitudes y exigencias, padecen, en consecuencia, miserias y penurias, siendo proclives a insinuar algo que les falta.

Quizás habría que dejar correr la posibilidad de que las imágenes sean semejantes al Eros de Sócrates que, andrajoso y mendicante, ávido de todo aquello que sea bueno y bello, anda siempre a la caza de corazones tiernos y discursos verdaderos. Convenientemente, Mitchell asegura, en tono platónico, “que las imágenes ‘quieren’ vida

o poder no implica necesariamente que ellas tienen vida o poder, o ni siquiera que ellas tengan la capacidad para desearlos” (Mitchell, 2017, p. 33). El tótem, el fetiche y el ídolo conjuran el poder de las relaciones comunitarias, y ellas no se comprenden sino como un acto de enlace y correspondencia comunitarios. Con lo que su atractivo e influencia no reside en aquello que representan (lo sagrado) como tampoco se halla en el más abstracto gesto de representación (religiosa), sino tan solo en el médium perceptual: una comunión que, en definitiva, no se relaciona con lo representado ni con el más abstracto gesto de la representación. La comunión con las efigies, los fetiches y los ídolos tiene lugar en tanto se ofrecen como piezas sólidas y densas.

En una reflexión que viene al caso, titulada “Una cosa como tú y yo”, Hito Steyerl (2020) afirma que esta afinidad y participación con lo objetual y lo matérico es, básicamente, una incumbencia de tipo productiva, corporal y sensitiva: “si la identificación tiene que ver con algo es con este aspecto material de la imagen, con la imagen como cosa, no como representación. Y entonces quizá deja de ser identificación y en su lugar se convierte en participación” (Steyerl, 2020, p. 52). Por ende, la idolatría, el fetichismo y el totemismo no podrían entenderse si se omitiera la contundencia de la presentación corpórea, la inevitabilidad sensible del volumen, el peso y el costo de la estatuaria religiosa. Esta genera participación porque, antes que la magia y la sacralidad, no debe desconocerse la disposición perceptual de la piedra, la madera, el oro, el color, las dimensiones volumétricas, la concentración de esfuerzos y el valor económico. Dicho de otra manera,

En su ensayo, Steyerl distingue entre la representación en la que las imágenes reflejan un momento de la realidad mediante lo visual, y la participación en la que las cosas y los sujetos son parte de las fuerzas sociales que producen dichas imágenes. Al mantener el borde blanco de sus representaciones, el sujeto también se hace partícipe de la imagen mediante la huella de su producción manual, luego reproducida dentro de la superficie de la página (Cruz Arzábal, 2019, p. 405).

Steyerl, en ese artículo, como en todo el libro del que se desprende, *Los Condenados de la Pantalla* (2020), asume la tesis de que los contenidos y el sistema signifiante se dejan determinar por la consistencia del *médium perceptual*. Según alega, en la imagen quedan empastados, en un fermento indisoluble, el discurso religioso y la elocuencia visual, la figuración y la fuerza productiva, los anhelos y el protocolo ritual: “Los sentidos y las cosas, la abstracción y la excitación, la especulación y el poder, el deseo y la materia convergen efectivamente en las imágenes” (Steyerl, 2020: 54). De allí, comprensiblemente, la articulación de sus dudas y desapego hacia el significado representacional, de quedar prendada a él, haría perder de vista lo que es más próximo y evidente, esto es, la dimensión eminentemente matérica, dimensión que se abre y dispone como una zona intermedia entre el significado y el referente:

¿Y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración

material de la imagen? ¿Y si el medio es en realidad un mensaje? ¿O más bien –en su versión mediática corporativa– una lluvia de intensidades mercantilizadas? (Steyerl, 2020, p. 54).

Más allá de la efectividad del espesor físico de la figuración religiosa, para esta artista y ensayista alemana, las proyecciones de baja calidad también consiguen delatar el aspecto sensitivo que suele pasarse por alto en la consideración de las imágenes. Existen proyecciones deterioradas y comprimidas que se manifiestan como *imágenes pobres*: ellas resultan interesantes, porque son las que mejor expresan la crudeza del medio, llaman la atención sobre el soporte; ya que incomodan, molestan, desagradan, raspan o friccionan el sistema perceptual, modelado industrialmente para preferir contenidos de alta calidad, clase HD; no oponen resistencias ni complicaciones a la apreciación, convirtiéndola en una experiencia fácilmente llevadera, placentera y absorbente; tal como sucede con los objetos cromados al tacto, que permiten un deslizamiento distendido, ligero y limpio.

Si están marcadas por la pobreza del *lo-fi* (de low-fidelity, de la baja calidad o del bajo nivel de definición), Steyerl les confiere una vida depreciada sin ser por ello necesariamente marginal: constituyen una clase social y les delega una función política, en tanto se posicionan por fuera del circuito de consumo predominante. Además, su particular situación le permite definir las como *condenadas de la pantalla*, al tiempo que poseedoras de una sobrevida, esto es, de un poder o facultad por la que son competentes

para traer al tiempo presente lo que se creía ya definitivamente desterrado y muerto.

A semejanza de que lo que ocurre con la calidad de las grabaciones de música en discos compactos y vinilos, que llegaron a depurar el sonido por eliminación del ruido ambiente, la resolución de la imagen ha conquistado grados notables de brillo y nitidez. Lo importante estriba en que sonidos e imágenes proponen hoy diferentes niveles de resolución, que han sido llevados por la comercialización de la cultura y el entretenimiento al colmo del paroxismo fetichista. Ambos, cuando son enclavados en el pináculo de la excelencia técnico-informática, terminan por concentrar el costo de un producto que cuenta con una gran estima social. La reproducción de lujo es un producto cuyo acceso distingue clases de consumidores. La tasación de este bien de consumo traduce la mayor o menor concentración de información digital. El cálculo es sencillo, cuanto más sea la carga de información que retiene el producto sonoro o visual, más costoso serán los soportes de reproducción. El asunto no es complicado: así opera la distinción clasista de las experiencias técnicamente diseñadas. Las imágenes *hi-fi* son costosas, las *lo-fi* son demasiado corrientes y carecen de provecho comercial.

Puesto que es una artista visual y experta en los géneros del cine y el documental, Steyerl parte de esta consideración sobre el valor de las imágenes y procura invertir la preeminencia mercantil. Las imágenes pobres son aquellas que acusan la economía de la digitalización como una nueva versión de la separación clasista, dentro de un sistema en que el mercado de la información se ensancha y “prospera por lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la

intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales” (Steyerl, 2020, pp. 44-45). Deteniéndose en el mundo de las imágenes depreciadas, busca desprender de este decepcionante orbe chatarra; procura obtener alguna premisa entusiasta para la imaginación, pues, al fin y al cabo, las imágenes más exquisitas y sofisticadas no conceden ocupación formativa a la sensibilidad.

Llega a entenderse que los *condenados de la pantalla* no son los miembros de la sociedad del espectáculo, sino más bien el grueso conjunto de las imágenes ordinarias y livianas, desgastadas y borrosas que han quedado al margen de la comercialización. Estas son las que se han convertido en los nuevos indigentes, en las que se fija Steyerl para descubrir entre sus harapos cierta virtud escondida y en las que seguramente muchos no reparan. Aunque sean el desperdicio no querido de la industria audiovisual o, justamente, por ello,

Testimonian la violenta dislocación, transferencia y deslizamiento de imágenes: su aceleración y circulación en el interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual. Las imágenes pobres son arrastradas a lo largo y ancho del planeta como mercancías o efigies de mercancías, como don o recompensa. Propagan placer o amenazas de muerte, teorías conspirativas o contrabando, resistencia u obsolescencia. Las imágenes pobres muestran lo extraordinario, lo obvio y lo increíble, siempre y cuando seamos todavía capaces de descifrarlo (Steyerl, 2020, p. 34).

Para que estas imágenes cumplan con esta condición, Steyerl las involucra en una metaforización. Las convierte en una clase social y, en consecuencia, en una multitud viva, deseosa, impulsiva y provocadora. Así, la virtud interpelante de las imágenes depreciadas reside en que ellas están asociadas a las prácticas renegadas del *underground*, el videoarte y el arte experimental. Algo que, en realidad, ya era conocido por los artistas de la primera vanguardia y, más exactamente, por el constructivismo ruso. Este fue plenamente consciente de la trascendencia de las imágenes reducidas a su más exigua expresión: “reduciendo los signos culturales al mínimo absoluto así podían atravesar cortes, giros y cambios permanentes en las modas y tendencias culturales” (Groys, 2015, p. 109). Boris Groys advierte que este procedimiento plástico de síntesis suele tomarse como un ejercicio que impregna de fuerza a las imágenes. Pero, según entiende, las cosas se presentan de modo contrario: “Por medio de la reducción los artistas de vanguardia empezaron a crear imágenes que parecían ser tan pobres, tan vacías, que podían sobrevivir a cualquier posible catástrofe histórica” (Groys, 2015, p. 109). Llevadas a la precariedad y al marasmo las imágenes lograrían universalizarse, rebasando las veleidades de las modas y las culturas, ignorando las imbatibles fronteras del tiempo y el espacio.

En el ascenso a la inmortalidad, curiosamente, las imágenes tendrían que volverse democráticas. Ellas favorecen la sincronización del arte y la vida, la superposición de la técnica especializada y la singularidad artesanal, la convivencia de la intervención profesional y el ingenio popular.

Steyerl añade que la contra-economía de las imágenes paupérrimas propicia un circuito alternativo, *underground*, pues allana un espacio de relaciones inéditas para la visualidad y la creación:

Las imágenes pobres son por lo tanto imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas. Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión. En conjunto, las imágenes pobres ofrecen una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo, así como su ansia de intensidad, diversión y distracción (Steyerl, 2020: 43).

Sucias, feas y malas, cuanto más revulsivas y marginales, mejor: mayor ocupación darán a un imaginario contracultural emergente. Steyerl procura que su reflexión se precipite al campo de las experiencias visuales, pero, también, al arte, la institución del museo, el trabajo y la economía. Según Franco “Bifo” Berardi (2020), que prologa el conjunto de reflexiones perspicaces de la ensayista, el examen de Steyerl puede adoptarse, ya en términos generales, a la manera de

una suerte de misión de reconocimiento, una cartografía en proceso de la tierra baldía de la imaginación congelada; pero también una

cartografía de la nueva sensibilidad emergente. A partir de esta cartografía sabremos hacia dónde avanzar para descubrir una nueva forma de actividad que debe ocupar el lugar del arte, la política y la terapia debiendo mezclar estas tres formas diferentes en un proceso de sensibilidad reactivadora con la finalidad de que los seres humanos logren reconocerse de nuevo (Steyerl 2020: 13-14).

En definitiva, las consideraciones de la autora tienen algo de refrescante que impregna sus páginas haciendo de ellas una malla atrapante y una serie de cuadros aleccionadores. Este en especial, el que habla de las imágenes precarizadas, dispuestas para dibujar el enjambre sin original y dominado por simulacros borrosos, atañe al planteo de Mitchell en la medida que avala la idea de que las texturas y los soportes no pueden ser tapados por el significado representacional. Hacen a una dimensión sensible que ha tendido a ser evitada por un protagonismo de consideraciones estéticas y semióticas afectadas por el fetichismo de la palabra, por el exceso de racionalidad verbocéntrica. En el seno de esta tradición, que no ha tenido ojos sino para el habla y la escritura lineal, solo ha primado la reverencia hacia la conceptualidad y la argumentación. No obstante, las peores imágenes irrumpen ahora dentro de este vientre repleto de diccionarios y consignas lógico-gramaticales, llevando consigo la ponzoña de la existencia diaria y ordinaria. En ello radica la incómoda franqueza de la imagen desgastada y desposeída.

De la ruina de la imagen, de la imagen arruinada asciende nada más y nada menos que el mundo de las

relaciones humanas: “trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación. En resumen: trata sobre la realidad” (Steyerl, 2020, p. 48). Aun, así y todo, se cuela cierto optimismo que no debería nublar el hecho de que Steyerl respalda su anhelo de una economía contracultural de la visualidad en un mundo perdido, que data de mediados del siglo pasado y que se tiende entre países comunistas. Ciertamente, dentro suyo florecieron casos todavía llamativos.

La circulación de imágenes pobres inicia así otro capítulo en la genealogía histórica de los circuitos de información disidentes como fueron las relaciones visuales de Vertov, las pedagogías obreras internacionalistas descritas por Peter Weiss en *Die Ästhetik des Widerstands* (*La Estética de la Resistencia*, 1975-1981), los circuitos del Tercer Cine y el Tricontinentalismo, y la realización cinematográfica y el pensamiento no alineados. La imagen pobre –por ambivalente que sea su estatuto– ocupa así su lugar en la genealogía de los panfletos copiados al carbón, las películas agip-prop realizadas en cines-trenes, los videomagazines underground y otros materiales inconformistas, que históricamente utilizaron con frecuencia materiales pobres (Steyerl, 2020: 46-47).

Steyerl se remite a una época que incentivó estas acciones experimentales que tuvieron su condición de posibilidad tanto en el totalitarismo como en la suspensión del capitalismo, pero esa misma situación ha mutado bastante. La cuestión es cómo se las arreglará el intercambio de visualidades *under* en un entorno cada vez más dominado por el capitalismo de plataformas y por una industria cultural muy astuta para fagocitar cualquier contenido socialmente pregnante.

Quizá todavía falte seguir hincando sobre el asunto, es decir, en torno a esta posibilidad de que la imagen pobre retroceda a lo concreto de las interacciones sociales, comunicando los avatares del consumo entreverado con otras cuestiones de la cotidianeidad. Sin enredarse en elucubraciones indolentes, Steyerl empalma con la solicitud que Mitchell retiene para con el giro pictorial. La apología de la visualidad sucia, fea y mala es preferible a otras modalidades en la medida que invitan a ser intervenidas y atildadas, recicladas y reformuladas. Artistas e intelectuales se entusiasman antes las chances de una reutilización que les permite deslizarse por los bordes más insidiosos de la realidad.

Bibliografía

- Artigas Abarelli, Irene (2019). Los mapas de las naturalezas muertas: écfrasis e iconotextualidad. En: Garone Gravier, M. & Giovine Yáñez, M. A. (eds.) *Bibliografía e Iconotextualidad. Estudios Interdisciplinarios sobre las Relaciones entre Textos e Imágenes*, México: D. F. Universidad Autónoma de México.
- Berardi, F. "Bifo" (2020). Introducción. En: Steyerl, H. *Los Condenados de la Pantalla*. Argentina. Buenos Aires, Caja Negra.
- Cruz Arzábal, R. (2019). Interferencias en la superficie significativa. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos de Ricardo Cázares y Carla Faesler. En: Garone Gravier, M. & Giovine Yáñez, M. A. (eds.) *Bibliografía e Iconotextualidad. Estudios Interdisciplinarios sobre las Relaciones entre Textos e Imágenes*, México: D. F. Universidad Autónoma de México.
- Giovine-Yáñez, M. A. (2019). Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos. En: Garone Gravier, M. & Giovine Yáñez, M. A. (eds.) *Bibliografía e Iconotextualidad. Estudios Interdisciplinarios sobre las Relaciones entre Textos e Imágenes*, México: D. F. Universidad Autónoma de México.
- Groys, B. (2015). *Volverse Público. Las Transformaciones del arte en el Ágora Contemporánea*. Argentina, Buenos Aires, Caja Negra.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre Representación Verbal y Visual*. España, Madrid, Akal.

- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué Quieren las Imágenes? Una Crítica de la Cultura Visual*. Argentina. Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones.
- Steyerl, H. (2020). *Los Condenados de la Pantalla*. Argentina. Buenos Aires, Caja Negra.
- Trujillo Lara, R. L. (2019). Vivir el paréntesis, Palabra, visualidad y estridentismo, En: Garone Gravier, M. & Giovine Yáñez, M. A. (eds.) *Bibliografía e Iconotextualidad. Estudios Interdisciplinarios sobre las Relaciones entre Textos e Imágenes*. México. D. F. Universidad Autónoma de México.
- Wagner, P. (1996). Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s), En: Peter Wagner (Ed), *Icons - Texts - Iconotexts. Essayon Ekphrasis and Intermediality*. Germany. Berlin, Walter de Gruyter & Co.

**REPRESENTACIÓN Y VITALISMO
COMO MODELO TEÓRICO-
METODOLÓGICO PARA LA IMAGEN**

Vida de las imágenes. Consideraciones desde el vínculo entre el giro biopictorial y el giro material

Tomás Dalpra⁴⁹

Omar Quijano⁵⁰

Introducción

El argumento filosófico central que W.J.T. Mitchell (2017) postula en su libro *¿Qué quieren las imágenes?*, compuesto por una serie de ensayos escritos entre 1994 y 2002, se condensa en una afirmación breve, concisa e inquietante: “Las imágenes son como organismos vivos” (p. 34). Si bien la idea de la imagen como forma de vida fue señalada por la historia del arte, en la perspectiva de este autor adquiere una afirmación que transita el ámbito verbal, visual, retórico y de pensamiento en vistas de sacudir la “doble conciencia” de una actitud mística y otra crítica. La primera recluye el vitalismo de la imagen a la creencia de un animismo ingenuo, propia de mentalidades primitivas, populares e infantiles; la segunda lo desafecta en función de un materialismo raso que lo reduce a objeto inanimado, propio de las mentalidades modernas. La tercera vía como

⁴⁹ Licenciado en Filosofía, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca. Dicta cátedras de Ética, Estética y Filosofía Contemporánea en Institutos de Educación Superior, Catamarca.

⁵⁰ Doctor en Ciencias Humanas. Docente e investigador en la Universidad Nacional de Catamarca. Dicta las cátedras Metodología de la investigación filosófica y Filosofía de la Ciencia, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades.

ámbito de desestabilización es la propia imagen, una “secundaria y reflexiva imagen de la imagen” que refleja en sí el proceso mismo de su representación a partir de una práctica crítica; se trata de una práctica que permite “develar sus secretos” sin destruirlas (Mitchell, 2017, pp. 30-33).

Desde el impulso significativo que sugiere la citada parte del presente trabajo, orientado a comprender la amplitud de perspectiva que la noción de lo vivo, aplicado por comparación a las imágenes, ofrece. En esa amplitud encontramos, respecto a los objetos materiales, revisiones críticas sobre la noción de agencia vinculada a acepciones teóricas del vitalismo de principios del siglo XX.

A partir de estas revisiones, nuestro recorte interpretativo parte del panorama prometedor en trazar un anclaje mutuo entre el giro biopictorial y el giro material, el cual apuntará a equiparar la noción de agencia vital como algo constituido *desde*, y no *sobre*, la propia fuerza de las imágenes y las cosas.

El presente trabajo puede resultar demasiado estrecho, si la expectativa se abre a una especie de mapeado temático, o demasiado amplio si las promesas que sugieren esta breve presentación ilusionan con señalar categorías fundantes de esa vinculación entre giro pictorial y el giro material. En procura de adecuar la justa medida de lo que ofrecemos, el presente recorte supone una consideración exploratoria de cómo se perfilan ciertas nociones de vitalismo, se reactualizan o revierten lecturas según hallazgos conceptuales y metodológicos desde una vinculación comparativa, especialmente la que Thomas Mitchell realiza respecto a la *imagen que vive* y Jean Bennet sobre *materia vibrante*, pasando por una referencia puntual

en Bruno Latour respecto a una agencia más distributiva. Precisamente, la noción de “actante” vertida por este último como aquella acción que es propia de lo humano y lo no humano conforma el marco conceptual del trabajo de la autora.

Creemos que el punto de conexión de estas nociones es la apuesta que pretende liberar una “definición real” de vida, propia del biologicismo reduccionista, para abrirla al modo en que una forma de vida se establece en su agencialidad como continua entre las fuerzas físico-vitales de las cosas, imágenes y cuerpos.

La imagen como forma de vida

El argumento filosófico central presentado por W.J.T. Mitchell (2017) “las imágenes son como organismos vivos” (p. 34), direcciona a pensar desde la misma categoría de vida en un entramado conceptual que atraviesa varias disciplinas.

Se sabe que toda afirmación de tipo comparativa (“son como”) requiere una justificación respecto a la aproximación de los términos. En Mitchell (2017), dicha justificación está avalada por una estrategia metodológica de inversión que interviene acerca del “querer”, del deseo y del valor de las imágenes con el fin de diseñar el alcance de la investigación en términos programáticos: las imágenes como seres dotados de vida en cuyo reconocimiento autónomo de su fuerza vital reside la posibilidad de convertirse en agentes creativos. Procuraremos asistirnos de esta estrategia para determinar el alcance de esa propuesta.

La magnitud de ese entramado se perfila en la medida en que se propone estudiar las imágenes como entes que poseen autonomía, una especie de vitalidad *sui generis* signada por el deseo, como lo sugiere la pregunta “qué quieren” las imágenes. Si tenemos en cuenta que entre el abanico de posibilidades de respuestas a esa pregunta está el que pueden no querer “nada de nada”, se abre un panorama más que interesante respecto de la relación vital de la imagen con el deseo, pues la inquietud surge como “una lógica posibilidad implícita en la misma noción de una cosa viviente más allá del deseo” (Mitchell, 2017, p. 78). Aquí, el cortocircuito conceptual que sugiere ese “más allá del deseo” se hace explícito, pues reperfila la pregunta para indagar con qué tipo de autosuficiencia para querer, necesitar, y/o demandar cuenta la imagen.

La tonalidad propia del punto de controversia y de provocación teórica va tomando color, en la medida en que para Mitchell la puesta en curso de una perspectiva psicoanalítica como marco teórico de base se hace esperar en ocasión de una inclusión vernácula del asunto. Buscará avizorar el giro pictorial en el ámbito de observación de la percepción colectiva y de otros marcos teóricos.

Si la pregunta central por lo que quieren las imágenes remite directamente a indagar por una imagen del deseo, identificada en gran medida en las producciones del arte, se habilita a la cuestión específica de si la creación de imágenes representa un síntoma del deseo o su contraparte, si es el deseo un síntoma de la creación de imágenes (Mitchell 2017, p. 87-88). Como se estimará, esta decisión en la investigación sucede debido a la concepción que la perspectiva clásica del psicoanálisis tiene respecto del lugar de la imagen como síntoma mudo de un deseo a ser

interpretado y desmitificado a favor de un contenido expresado cabalmente en el lenguaje. La sospecha se instala inmediatamente: el intento de Mitchell se dibuja sobre una expresión del deseo en la imagen que va más allá de la imagen psicoanalítica del deseo, es decir, del deseo preguntado por un discurso que atiende a las fantasías (la pulsión escópica, las *imagos*) como falsas imágenes, una plaga a curar. De allí que Mitchell (2017) se centre en “las imágenes del mundo más que en las de la psique” (p. 98), siguiendo enfatizaciones propias de teóricos de disciplinas como historia del arte, estética e iconología.

La problematización de la pulsión escópica es central en la apertura al análisis de las imágenes: “El papel de las imágenes en relación con la pulsión escópica, por consiguiente, necesita ser explorado por completo, no reduciendo los meros síntomas de la pulsión, sino tratándolas como modelos y esquematismos constitutivos para el propio proceso visual” (Mitchell, 2017, p. 102). Esta variante dicha con cierto aliento kantiano, la pulsión escópica como esquematismo del propio proceso visual, le ofrece al asunto una vía novedosa en el planteo, pues procura remitir un régimen de continuidad entre las imágenes que viven, digamos de modo cuasi parasitario o bacteriano, en la experiencia de las propias formas ordinarias de vida. Ante esta posibilidad, el autor deja claro que recurrirá a las versiones sobre el deseo de las imágenes de la psicología sólo en casos de necesidad.

Se abre así un círculo generativo entre una perspectiva psicológica y una ontológica para pensar la cuestión de la imagen del deseo. El polo positivo, una ontología de la imagen, se construye como oscilación entre presencia y ausencia, entre el deseo como carencia y como

posesión, lo cual permite determinar esa construcción como ensamblaje, en los términos de Deleuze.

Una imagen que posee, que es capaz de generar deseo o pulsión escópica, nos da que la *picture*, entendida como “complejo ensamblaje de elementos virtuales, materiales y simbólicos” en la que aparece la imagen, se constituye entre el carácter proliferante y móvil de las imágenes y la mortificación o fijación de su forma de vida (Mitchell, 2017, p. 13-14; p. 101). De este modo, proliferación y mortificación, muerte y deseo, aparecen como dos categorías que le permiten sondear el fondo de la imagen deseante o imagen viva, detrás de cuyo diagnóstico surge una primera estrategia de inversión: las imágenes son fuentes de deseo, “su función es despertar el deseo” (p. 112), y no síntomas de un deseo⁵¹. Esto puede leerse en términos de vida social, de composición colectiva e histórica, pues implica el modo en que las imágenes proliferan, mueren, nacen y renacen, se reproducen, migran de cultura en cultura, conforman “imágenes del mundo”.

Esta vía de análisis se refuerza cuando Mitchell relaciona el carácter del deseo como un “dejarse llevar”, generar ansia y carencia –por lo tanto, ajeno al carácter fijado, fetichista o típicamente aferrado–, con la cuestión del valor de las imágenes. Asumiendo una crítica diferente respecto a las imágenes, Mitchell pretende dar un paso esclarecedor sobre la vida de ellas. En el capítulo “La plusvalía de las imágenes”, escrito para una conferencia en 1999 y publicado en 2002, indaga sobre el papel de la

⁵¹ Dice Mitchell que “las categorías de muerte y deseo elaboradas por la teoría freudiana nos llevan al epicentro de la vida de las imágenes” (2017, p. 101).

práctica crítica en su estimación o valoración de las imágenes en general, y las obras de arte en particular, para lo cual se pregunta si el valor está en la imagen o en el medio donde aparece. Esto lo lleva a especificar una vez más las nociones de imagen y *picture*. En la apreciación coloquial que dice que se puede colgar una *picture* pero no una imagen, queda reseñada esa especificación: la imagen es lo flotante, fantasmal, espectral, virtual o inmaterial, aquello que aparece sin soporte; la *picture* en su sentido estricto es la imagen más el soporte, y en su sentido amplio es la situación completa en la que la imagen aparece (Mitchell, 2017, p. 13, pp. 117-118).

La clave está cuando Mitchell se apresura en señalar que a esta especificación no hay que leerla con anteojera platónica, las imágenes como entes ideales que moran en un limbo esperando aparecer en un soporte material; antes bien, hay que verlo desde un mirador aristotélico, concebir que las imágenes son un tipo de *pictures*, especies desde la cual se tipifican los organismos o especímenes. La comparación entre entidades biológicas y formas simbólicas (especie/especímenes - imágenes/*pictures*) es lo que vuelve análoga la tarea del iconólogo con el teórico naturalista, cuya encrucijada sobre el debate nominalista/realista comparten. Este esquema mutuo entre iconología e historia natural nos da una segunda estrategia de inversión: las imágenes son fuentes de valor y no objetos de evaluación (Mitchell, 2017, pp. 115-116).

La crítica sobre el valor de las imágenes implica la idea sobre la vida de las imágenes. Mitchell (2017) entiende que sobrestimar o apostarse sobre una actitud iconoclasta (la iconofilia e iconofobia) es una atribución propia de la creencia en que “las imágenes están vivas” (p. 127). El

autor sostiene que la iconoclasia responde no sólo a la creencia de que ciertas imágenes están vivas y tienen poderes incontrolables sobre la humanidad, sino también y especialmente a la creencia de que son los otros (los salvajes, los fetichistas, los primitivos) quienes pueden caer en las garras de la ilusión icónica. De esta manera, la iconoclasia se funda en una creencia de segundo orden, es decir, en una creencia sobre las creencias de los demás. Aquí se ve realizado de manera ejemplar el programa de los estudios visuales tal como lo pensó en su reconocida conferencia de 2001 “Mostrar el ver: una crítica de la cultura visual”: no sólo comprender la “construcción social de lo visual”, sino también la “construcción visual de lo social” (Mitchell, 2017, p. 426).

Mitchell encuentra en algunos autores como Leo Steinberg o Northrop Frye nociones claves para determinar la relación entre la valoración crítica y la vida de las imágenes. Un elemento central es optar por un acercamiento flexible a la evaluación, surgido de un indicio de animismo que hay en toda posibilidad de “sentir” con la obra de arte. Por supuesto, reconoce que esta dimensión vital de la imagen se encuentra sugerida y propuesta explícitamente por autores provenientes de diferentes disciplinas (Durkheim, Lévi-Strauss, Derrida, Berger) y que su intención es actualizar la discusión. En consecuencia, asumiendo que la imagen es una entidad visible y material (se representa en objetos físicos) y no sólo expresión del deseo del lenguaje, Mitchell trabaja algunas figuras (ídolo, fetiche, tótem) mediante las cuales tiene por objetivo diagnosticar los modos de fusión entre objeto e imagen para configurar una *picture*, imagen-objeto animada, la cual permite dar cuenta que las imágenes funcionan como

“maneras de hacer” y *deshacer* mundos (Mitchell, 2017, p. 249). Si bien en esta oportunidad no nos detendremos en la exposición de estas figuras, según la estructura histórico-conceptual presentada por Mitchell, sí nos sirve como supuestos para comprender la noción de vida según cruces sugerentes o “imágenes dialécticas”: organicismo-primitivismo; mecanicismo-vitalismo; animismo-vitalismo; materia-*imago*s espectrales. Optaremos, al menos por ahora, por seguir el análisis que nos coloque al frente de los modelos del vitalismo (y animismo) para “nuevas vidas” en la imagen y la materia.

El mutuo acercamiento entre iconología e historia natural es el que habilita pensar el proceso en términos de selección cultural por el que “podemos hablar del valor de las imágenes como evolutivas, o, al menos, como entidades coevolutivas, cuasi-formas de vida (como los virus) que depende de un organismo huésped (nosotros mismos) y no pueden reproducirse por sí mismos sin la participación humana” (Mitchell, 2017, p. 120). Esta afirmación adquiere su curso problemático si se piensa en la valoración de imagen –saber si puede reproducirse por sí misma–, o de una *picture* –valorar si es un buen “especimen” de una imagen–.

Rancièrè (2016), en su ensayo “¿Quieren realmente las imágenes vivir?”, señala que la vida orgánica individual reivindicada por Mitchell para la imagen se define en la oscilación entre una carencia y una proliferación, entre la imagen viva que suscita exigencia para que le otorguemos vida y voluntad, y la imagen viviente como virus proliferante, que se apodera de la vida del individuo” (p. 81). Más precisamente, las imágenes “hacen como si” quisieran algo sin necesidad de constituirse en lo que quieren, y aquí

es donde ese “como si” se puede interpretar como un síntoma de vitalidad. Hay una demanda de Rancière en valorar la vida de las imágenes, es cierto, pero “sin obligarlas a estar demasiado vivas” (Rancière, 2016, p. 88). Para el autor, esta contradicción entre la demanda de las imágenes y el no querer nada, en la medida en que se permanezca en esa oscilación o contradicción indiferente, augura su independencia vital.

Es pertinente diferenciar aquí entre esa forma de vida de las imágenes y de aquella que se desprende de la imagen *qua* representación. Sobre esa cuestión podemos mencionar al menos dos trabajos que realizan aportes significativos. Por un lado, las *Meditaciones sobre un caballo de juguete* de Ernst Gombrich, donde el autor propone que la función de sustitución de algunos objetos-imágenes (la pelota-ratón para el gato; el palo de escoba-caballo para el niño que juega) no depende de la semejanza formal completa entre dichos objetos y sus referencias, sino de que encajen con los requisitos psico-biológicos del ser humano. Gombrich (1963) señala al respecto que “cuanto mayor es el deseo de cabalgar, tanto menos numerosos pueden ser los rasgos que basten para un caballo” (p. 8), y que es la satisfacción de esos requisitos lo que permite concederle vida a una imagen. Por otro lado, *El poder de las imágenes*, de David Freedberg, contiene un extenso análisis de la actitud fetichista que asume las imágenes como vivas. En el capítulo XII titulado “Imágenes que excitan el deseo”, el autor señala:

el deseo de dotar con vida lo que la imagen representa es lo que, al fin y al cabo, hace que parezca que está viva; o que a través de este

acto de proyección hacemos que el significado sustituya completamente al signo (en lugar de combinar significado y significante) (Freedberg, 1992, p. 381).

Aunque ambos autores ofrecen valiosísimos criterios para profundizar en el animismo de las imágenes, lo cierto es que ese animismo se desprende del carácter referencial de las imágenes e indaga en su contenido representacional, pero no en su ontología.

La independencia vital de la imagen, en franca oposición con la concepción de la imagen *qua* representación, es lo que se pone en juego en la interpretación que Mitchell traza para las imágenes, cuando sugiere dejarlas ir “delante de nosotros”, y las desprende de los imaginarios escópicos y patrones interpretativos, de tal modo que revaliden su propia singularidad donde cobran vida antes que desobligarlas a “estar demasiado vivas”. A partir de esto, se nos hace necesario comprender qué concepción de vida, organismo y funciones, medios de vida o hábitats, vitalidad, se está concibiendo para la bioimagen. Esta comprensión requiere una ampliación del enfoque en vinculación con otras perspectivas que atribuyen vitalidad a la materia en las que de igual o parecida manera se visita críticamente los modelos teóricos del vitalismo. Consideramos que es el modo por el que no se perdería la vinculación de la iconología con la historia natural para atender a ese cruce que propone Mitchell y pensar la imagen viva desde la propia categoría de vida.

Frente a la pregunta general de qué es la vida, y frente a la pregunta más específica de cuál es la vida que le podemos atribuir a las imágenes, Mitchell responde que la

mejor definición de una cosa viva es una sentencia directamente dialéctica: una cosa viva es algo que puede morir. Acudiendo al sentido de categoría lógica hegeliana, en la medida en que en su proceso incluye su contrario, esta afirmación intenta alejarse de cualquier definición real asentada sobre unificados criterios empíricos propios de la biología clásica, pues es el mismo carácter “real” de la definición la que no puede evitar caer en contradicciones internas y vaguedades (Mitchell, 2017, pp. 78-79)⁵². La licencia que otorga esa afirmación dialéctica para trazar la equiparación con un fenómeno propio de la historia natural es diligenciada por el autor en estos términos:

Un cuadro muerto generalmente desaparece para siempre, languideciendo en el ático o en el sótano de un museo, o pudriéndose en el basurero. Un fósil, por otro lado, es una imagen natural (tanto icónica como indicial) de un espécimen muerto y de una especie extinta que ha sobrevivido milagrosamente a la desintegración física para dejar un rastro

⁵² En todo caso, al soslayar los criterios de la biología admite que el mejor asesoramiento es la propia forma ordinaria de hablar de las imágenes como si estuvieran vivas, pues es esa forma de creación de la imagen la que deja ver ese proceso dialéctico al “mortificarla y resucitarla” en un solo gesto. En este encuadre, la noción de imagen viva debe atenderse desde la serie de sus oposiciones lógicas a la que lo vivo se expone, con lo muerto y con lo inanimado, surgiendo lo no-muerto como una tercera instancia superadora por cuanto expresa que “lo que debería estar muerto, o nunca debería haber estado vivo, de repente se percibe como vivo”; es entonces ese retorno de la vida a lo que parecía no vivo el carácter espectral que adquiere la imagen como presencia viva (Mitchell, 2017, p. 82).

que puede ser devuelto a la vida en la imaginación humana -es decir, en cuadros, modelos, descripciones verbales o animaciones cinemáticas- (Mitchell, 2017, p. 124).

Aquí puede apreciarse esta vinculación entre iconología e historia natural, y entender la primera como una historia natural de las imágenes, con todo lo que esto conlleva. Dentro de esa historia natural, las imágenes organizan una segunda naturaleza que implica cierta autonomía respecto a una primera, el hombre y los objetos, es decir, una posibilidad de reproducirse, morir, renacer o tener metabolismo⁵³.

La cita mencionada de Mitchell puede ser respaldada con el criterio que Hans Jonas ofrece en *El principio vida*, a saber, la posibilidad del no-ser como momento inaugural de los organismos que se separan materialmente de su entorno, que adquieren identidad propia y dejan de formar parte del mundo para oponerse a él. Este criterio se evidencia en el metabolismo y puede ser tomado como el indicio más elemental de la libertad. A este

⁵³ En 1920 Man Ray realiza una fotografía de la obra de Duchamp denominada "Gran Vidrio" que estaba colocada horizontalmente en un caballete, en algún sótano o lugar poco habitado, llenándose de polvo dada la inactividad del artista. Duchamp denominó a esa foto "Criadero [cultivo] de polvo", y la misma fue el resultado de un proceso que buscaba un "color neutro... un no-color". Este ejemplo podría resultar paradigmático de una forma de metabolismo icónico, por cuanto muestra distintas etapas en las que la imagen muta de acuerdo a su interacción con diversos elementos externos: su origen, gracias a la factura de Duchamp; su olvido y transformación gracias a la acción del olvido y el polvo; su posterior resurrección mediante la fotografía.

nivel fundamental, la vida es, antes que nada, una forma de ser que evita el no-ser.

Recuperando entonces este aporte de Jonas, podríamos preguntar si acaso las imágenes tienen comportamientos metabólicos, entendidos como los procesos a partir de los cuales un ente absorbe, moviliza y transforma energía de su entorno para asegurar su propia existencia. Si, como decíamos antes, Mitchell muestra que las imágenes efectivamente pueden morir, que tienen las mismas funciones que los organismos vivos, restaría saber cuáles son los tipos de metabolismos mediante los cuales una imagen se reproduce y evoluciona en nuevas formas. El propio autor muestra las posibilidades teóricas que esta perspectiva habilita: “¿Se entenderían mejor los géneros, formas o medios en los que las imágenes aparecen como hábitats, entornos o ecosistemas en los que los especímenes pueden prosperar y reproducirse?” (Mitchell, 2017, p. 124).

Abraham Zunino (2020) recupera una cita de Deleuze según la cual “la vida es el proceso de la diferencia” (p. 43); si esto es así, entonces la pregunta por la vida de las imágenes es la pregunta por los mecanismos de diferencia que a partir de los cuales ellas se individualan, asumiendo siempre que dichos mecanismos operan a veces a espaldas e incluso en contra de la voluntad de quienes crean, consumen y reproducen imágenes.

La forma de vida material

Apelar a una interpretación vitalista/animista de la imagen es el modo que tienen autores como Mitchell y Rancière para dar cuenta de la agencia de las imágenes en el contexto biocibernético de finales del siglo XX y comienzos del XXI. El

concepto de agencia es capital para este recorrido teórico, pues permite salir de la interpretación meramente representacional que favorece la reducción del mundo pictorial a una forma específica de lenguaje⁵⁴. De hecho, en las humanidades de los últimos treinta años han surgido dos reconfiguraciones epistémicas que se posicionan al mismo tiempo como respuesta crítica al giro lingüístico. Estas reconfiguraciones son el “giro biopictorial” (Mitchell, Rancière, Bredekamp) y el “giro material” (Appadurai, Latour, Brown, Deleuze, Bennet).

Las referencias teóricas respecto del giro pictorial o visual se dan a fines de 1980 y principio de 1990. El acta fundacional académica fueron las jornadas Dia Art foundation New York organizadas por Foster en 1987 y su posterior publicación *Vision y visuality*. Este giro podría fundamentarse en la tendencia actual a visualizar o poner en imágenes lo existente; supone aceptar el carácter fundacional de la imagen en la constitución de todo sistema de signos, lo cual no quiere decir que las imágenes sean otro lenguaje, sino en todo caso un redescubrimiento poslingüístico. Por lo cual, conlleva no atender solo a su *logos* icónico, sino también a la dimensión vernácula de la cultura visual, a la variedad de prácticas sociales de

⁵⁴ Una intuición análoga a esta idea se puede percibir en cierta frase atribuida a Jean-Luc Godard, según la cual el cine no se trata de la imagen de la realidad sino de la realidad de la imagen. Estas palabras dejan ver lo que *in nuce* es uno de los propósitos teóricos fundantes tanto de los estudios visuales anglosajones como de la ciencia de la imagen alemana: emancipar ontológicamente y analíticamente a lo icónico de su dependencia con el lenguaje; darle a la imagen su estatus de “individuos complejos ocupando múltiples posiciones e identidades de sujetos” (Mitchell, 2017, p. 74).

visualidad, sus necesidades históricas de uso y las divisiones ideológicas. En este ámbito, el giro biopictorial se entiende como la imagen dispuesta a su propio “giro” en las nuevas condiciones tecnocientíficas, un avance técnico que depende de la convergencia de las tecnologías digitales con la biología (Mitchell, 2017).

El giro material o los llamados nuevos materialismos surgen en los años 1980 y 1990, y tiene como publicación inaugural el trabajo de Apadurai *La vida social de las cosas* de 1986. El concepto busca comprender y revalorizar los objetos materiales en la cultura y la vida social, la capacidad de transformación del elemento material, indagando el horizonte hacia una imbricación entre lo material y lo simbólico, lo humano y lo no-humano.

Ambos giros se asientan en la necesidad teórica de analizar la agencia -de las cosas y de las imágenes- como entidades que poseen sus propios campos de fuerza, con sus propias redes comunicativas y operativas⁵⁵.

La distinción entre cosas y objetos también juega un rol fundamental, y por ello no sorprende que tanto Mitchell

⁵⁵ El relato de Julio Cortázar *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj* grafica de manera inmejorable esa agencia de las cosas a la que los autores hacen referencia. En un tramo de ese preámbulo dice: “Cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj (...) te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo (...) Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. (...) No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj” (Cortázar, 2010).

como Latour reivindiquen esta distinción. Según el primer autor:

los objetos son el modo en el que las cosas se aparecen ante un sujeto -es decir, con un nombre, una identidad, una Gestalt o patrón estereotípico, una descripción, un uso o función, una historia, una ciencia-. Las cosas, por otra parte, son simultáneamente nebulosas y obstinadas, sensualmente concretas y vagas. Una cosa aparece como suplente cuando has olvidado el nombre de un objeto (Mitchell, 2017, p. 200).

Latour (2004), en cambio, hace hincapié en la dimensión convocatoria de las cosas, a las cuales define como “un objeto allá afuera, y en otro sentido, una situación muy dentro, de cualquier forma, una reunión. (...) la misma palabra *Thing* (cosa) designa asuntos de hecho y cuestiones de preocupación” (p. 27). Una cosa, a diferencia de un objeto, se resiste a ser cooptada por los dispositivos monoculares (y monológicos) de una disciplina o una ciencia. La cosa es siempre de naturaleza polémica; reúne distintas voces y entrelaza distintas ontologías.

Una explicación más detallada de la agencia de las cosas para su trabajo desde la sociología puede encontrarse en su libro *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Mediante algunas distinciones conceptuales como el par intermediario/mediador, Latour sienta las bases para lo que él mismo denomina una *metafísica práctica*, es decir, el esclarecimiento de las formas en que los agentes se interrelacionan, poniendo de relieve:

podrían existir muchos matices metafísicos entre la plena causalidad y la mera inexistencia. Además de ‘determinar’ y ‘servir como telón de fondo de la acción humana’, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc. (Latour, 2008, p. 107)

Por otro lado, Bill Brown (2001) sostiene que “la cosa” designa un modo de existir de lo material en el cual se manifiesta su rebeldía respecto a las expectativas de uso y significado que los seres humanos le podemos otorgar. La experiencia de las cosas en realidad es una experiencia metafísica, en la cual nos topamos con los límites de nuestra actividad cognitiva y valorativa. Es un índice de lo liminal, una categoría de lo intermedio entre lo reconocible y lo irreconocible.

Brown sostiene que “cosa” designa menos un objeto que una particular relación sujeto-objeto. Según el autor, para dar cuenta de esta relación debemos adoptar lo que Appadurai llama un “fetichismo metodológico”, que nos permita creer momentáneamente en la vida y las leyes que rigen el mundo de lo inanimado y sus efectos: cómo constituye a los sujetos, cómo los moviliza, los amenaza y los pone en relación con otros sujetos y otras cosas⁵⁶. Esto resulta especialmente relevante, pues deja ver la propuesta

⁵⁶ Según Appadurai, “este fetichismo metodológico, que centra nuestra atención en las cosas mismas, es en parte un correctivo a la tendencia de sociologizar excesivamente las transacciones en cosas” (1991, p. 19).

metodológica mediante la cual entrar en contacto con las agencias no-humanas. De hecho, es posible hallar cierta semejanza con la metodología que ofrece Mitchell para abordar las imágenes; esta metodología, denominada por él como “idolatría crítica”, consiste en:

una aproximación a las imágenes que no sueña con destruirlas y que reconoce cada acto de deformación o de desfiguración como un acto de destrucción creativa en sí mismo del que debemos hacernos responsables. Podría tener como inspiración (como ya he sugerido) las primeras páginas del *Crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche, en las que recomienda “sondear” a los ídolos con el martillo, o “diapasón”, del lenguaje crítico (Mitchell, 2017, p. 52)

Otra posición dentro del giro material es la de Jane Bennet. En su libro *Materia vibrante*, publicado en 2010, revisa con una interesante exposición crítica las posiciones del vitalismo filosófico acerca de la pregunta “qué es la vida”. Plantea como objetivo desestabilizar la idea convencional, propiamente moderna, que se tiene respecto a la “vida” y la “materia”. El método al que recurre la autora para alterar esas formas habituales de percepción y definición de lo material se recuesta sobre el artilugio de la ingenuidad en plantear ciertos acontecimientos, lo cual produce cierto efecto de extrañamiento al ser incorporado de ese modo. Hablar de una *vitalidad* de la materia da toda la impresión de cumplir este requisito.

Esto posibilitaría asumir con precaución el proceso desmitificador de una hermenéutica de la sospecha que se

ha nutrido de la búsqueda de una verdad secreta de la voluntad humana como trasfondo de la apariencia de las cosas, reducidas a un fetichismo. Además, dicha moderación le permitiría seguir con “pie de paloma” (al decir de Nietzsche) y “atención cultivada” vínculos entre “actantes ontológicamente diversos”, procedimiento que le da otra perspectiva a la hermenéutica de la sospecha como estrategia general del materialismo histórico y la consecuente teoría crítica. La pericia supone arrogarse una forma “contracultural de percepción”; es decir, no solo puede ser necesario la crítica desmitificadora y las alternativas positivas que se presenten, sino la suspensión misma de ese pensamiento de la sospecha que, por un cierto viso de metódica paranoica, no deja apertura al afecto impersonal y a otros encuentros con la materialidad no-humana.

En el primer capítulo sobre la fuerza de las cosas, Bennet parte de la distinción entre objeto y cosa trazada por Mitchell, quien a su vez toma del análisis de Brown la identificación de la cosa como la que parece escapar a la denominación, la percepción y representación; es amorfa, borrosa y su aparición abre una “ambivalencia sobre los objetos”. La mayor cercanía que podemos tener respecto a ella, en todo caso, surge en el lenguaje coloquial cuando suele aparecer como sustituto de un objeto (“pásame esa cosa de ahí que está cerca de esa otra cosa”). Es decir que ese encuentro cotidiano con las cosas, como también lo será el del arte, no duplica su ontología tal como fueron trazados por algunos modelos teóricos clásicos.

Para la autora, ni el modelo mecanicista, ni el vitalismo hacían depender la vida directamente de la materia. El primero distinguía entre materia inerte y vida

orgánica; el segundo, especialmente el vitalismo crítico de Driesch y Bergson, si bien concebían una fuerza vital (*entelequia* y *élan vital*) opuesto al determinismo mecanicista, lo hacían bajo el influjo de la tradición que concebía la materia como pasiva. Esta influencia residía en la postulación de un principio de vida que se imprimía sobre la materia dándole poder de dirección o fuerza creadora. Con lo cual, se trata de un impulso “no enteramente calculable, no enteramente material” (Bennet, 2022, p. 154).

Sin embargo, en función de esa doble reacción – contra el vitalismo ingenuo que postulaba una fuerza inefable en las cosas ajena a cualquier indagación científica, y contra el modelo mecanicista que pretendía cuantificar la materia–, la autora rescata los estudios de estas biofilosofías en cuanto acercan posiciones a un materialismo vital. El movimiento de aproximación se da en el paso que va desde la “creativa agencia de una fuerza vital” hasta una materialidad misma, admitida como “agente creativo”. Bennet (2022) destaca que esa proximidad a un materialismo vital se vio frustrado por el énfasis en afirmar una fuerza vital que le da vida a la materia “sin ser exactamente material” (p. 153). Ante ello, rescata el trabajo científico experimental de Driesch que, por provenir de la embriología, a diferencia de Bergson que proviene de la filosofía, tiende a protegerse de la “tentación del vitalismo a *espiritualizar* la fuerza vital” (Bennet, 2022, p. 179). La vitalidad material es una materialidad impersonal, un inescrutable, un *sex appeal* de lo inorgánico que evita tanto el antropocentrismo como el biocentrismo:

Una vida no solo es una tenacidad negativa,
sino a su vez una virtualidad positiva, activa:

una protomasa amorfa e inestable de *élan* creativo. En segundo lugar, una vida da cuenta no de un mundo vital de designios humanos o de sus efectos accidentales, acumulativos, sino de un campo intersticial de fuerzas, flujos, tendencias y trayectorias no personales (Bennet, 2022, p. 144).

En la búsqueda de los criterios metodológicos para enfocar una vitalidad material, la autora encuentra la base de este argumento en Mario Perniola, especialmente en su libro *El sex appeal de lo inorgánico*. Encuadra ese hallazgo en la idea de ese amor irracional por la materia que supone una sexualidad neutral atraída hacia los objetos, piedras, o fragmentos de materias varias. Por ello, identifica puntualmente la construcción de esta idea en el transcurso de una primera noción del humano como “cosa que siente” al “es sentido”. La primera noción, mentada por la autora, puede referenciarse en las palabras de Perniola (1994): “Darse como una cosa que siente y tomar una cosa que siente es la nueva experiencia que se impone al sentir contemporáneo” (p. 9).

Esta forma de concebir al humano como una “cosa que siente” es ajena y contraria a la concepción cartesiana que sustancializa la cosa como *res cogitans*, y también se aleja respecto al sentir subjetivo según la perspectiva de la estética de la empatía. La cosa que siente es opaca e indeterminada, abierta, y a diferencia de la cosa que piensa no es evidente a sí misma, ni tampoco es una máquina como el criterio del mecanicismo. La dimensión impersonal, por fuera de la libido, o geoafectiva, entendida esta última acepción como “el afecto de las tecnologías, de los vientos,

de los vegetales, de los minerales” (Bennet, 2022, p. 144), adquiere su pleno sentido en la asociación con aquella idea de Perniola (2008) centrada en la segunda noción, “exterioridad en la cual todo es superficie, tela, piel” (p. 22). Así unidos los elementos, el “sex appeal” de lo inorgánico, un tipo de vida, es equiparable en sus términos a la vitalidad inherente a la materia.

En la afirmación de una *vitalidad inherente a la materia* es sobre la que se debe construir un pensamiento. Bennet se plantea como propósito para el nuevo materialismo presentar aquello que precisamente le faltó a ese vitalismo crítico, identificar acontecimientos materiales (la basura, la electricidad, los metales, los alimentos) que impliquen un materialismo adecuado a la vitalidad, un materialismo vital.

Siguiendo con su método, el de desestabilizar las figuras de “vida” y “materia” hasta que por su extrañamiento abran espacios para que una materialidad vital tome forma, esa ambición ingenua adquiere su curso firme cuando la concepción del poder-cosa la define como la que tiende a aglomerarse en heterogeneidades vitales. La concepción del poder-cosa se entiende como el modo en que la cosa excede el caudal de vitalidad otorgada, el de objeto, manifestando autonomía y vitalidad. Este transcurso busca superar la desventaja del concepto de poder-cosa reducido a entidades fijas, unificadas, atomistas o cerradas e individualistas, para generar aquello que Bennet, siguiendo a Deleuze y Guattari, refiere como ensamblaje:

Los ensamblajes son agrupamientos *ad hoc* de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes. Son confederaciones

vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que las socavan desde dentro. Tienen topografías irregulares, debido a que algunos de los puntos en los cuales los distintos afectos y cuerpos cruzan sus caminos son más densamente transitados que otros, de manera que el poder no se distribuye por igual en toda su superficie (Bennet, 2010, p. 74).

En cuanto compuesta de entidades abiertas, con fuerza vital particular pero cuya efectividad depende de su agrupamiento, el ensamblaje de las cosas genera afectaciones diversas, ajenas a las necesidades del objetivismo sobre el control u ordenamiento total de las cosas bajo un padrón estereotipado. Es lo que posibilita encuentros que ensanchan el panorama “más allá de los cuerpos y de los ámbitos intersubjetivos, en dirección a las materialidades vitales y a los ensamblajes humanos/no humanos que ellas forman” (Bennet, 2010, p. 84). El objetivo no es otro que la ampliación del espectro de las capacidades agenciales. Se trata de que las cosas cuentan como condición de posibilidad de su propia fenomenalidad la *cualidad promisoría y abierta* de una afirmación, que es el contenido de su agencia como promesa desbordante a toda pretendida determinación.

Pero llegamos aquí a un punto de cierre y de apertura hacia otro desarrollo, para una nueva indagación, sobre las vinculaciones y las fuentes que tras esta denominación compleja de ensamblaje encuentran ambos giros en sus provocadoras apuestas, la *imagen viva* y la

materia vibrante, como agencialidades dueñas de una vitalidad propia.

A modo de cierre

La cuestión de los vitalismos y las agencias no-humanas en las imágenes y en las cosas lleva inexorablemente a la pregunta por el modo en que se vuelven patentes para la experiencia humana. Y es justamente aquí donde encontramos otro de los puntos en que parecen acercarse las teorías del giro biopictorial y del giro material: el énfasis en lo corporal. Para Mitchell, el cuerpo deviene huésped de las imágenes, en tanto estas parasitan con su deseo icónico el deseo de los sujetos. Para Inés Corujo Martín, la agencia de los objetos/cosas se deriva principalmente de la interacción física que estos tienen con el cuerpo y los discursos que se construyen a partir de esa interacción:

Incorporar el cuerpo en el esquema de análisis sugiere la existencia de una materialidad compartida entre sujeto y objeto; una interrelación en redes interconectadas, lo que evidencia la dificultad a la hora de precisar cuándo comienza el *yo* y el mundo material (Corujo Martín 2019, p. 28, cursivas en el original).

La autora señala a propósito el carácter fundamental de los trabajos de Spinoza, Deleuze y Merleau-Ponty como marcos teóricos que habilitan este abordaje. Habría entonces una continuidad entre las fuerzas físico-vitales del cuerpo y las fuerzas físico-vitales de las cosas y

las imágenes, nivelando a entidades humanas y no-humanas en cuanto a capacidad de agencia. El primer acceso fundante a la realidad es corporal, y la irrupción repentina de las cosas (en tanto cosas, en tanto no-objetos) se presentifica en una dimensión corporal, como expresa Pessoa (2010):

Toda la sabiduría respecto de las
cosas
nunca fue cosa que se pudiera asir
como una cosa;
si la ciencia quiere ser verdadera,
¿qué ciencia es más verdadera que la
de las cosas sin ciencia?
Cierro los ojos y la dura tierra en que
me recuesto
tiene una realidad tan real que hasta
mi espalda la siente.
No preciso raciocinio donde tengo
espalda (p. 90).

Queda manifiesto el distanciamiento que proponen los estudios visuales y los nuevos materialismos respecto a la obsesión representacional/antropocéntrica que el giro lingüístico les imprimió a las humanidades de fines del siglo XX.

Bibliografía

- Appadurai, A. (1991). "Las mercancías y la política del valor". En Appadurai, A. (ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural sobre las mercancías*, México D.F., Editorial Grijalbo, pp. 17-88.
- Bennet, J. (2022) *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Brown, B. (2001). "Thing theory", *Critical Inquiry*, vol. 28, nº 1, pp. 1-22.
- Cortázar, J. (2010). *Cuentos completos I*. Madrid, Editorial Alfaguara.
- Corujo Martín, I. (2019) "Thing Theory y la cuestión de la materialidad en los estudios culturales y literarios". *Lógoi Revista de Filosofía*, nº 35, pp. 19-29.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Gombrich, E. (1963). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral.
- Jonas, H. (2000). *El principio vida. Hacia una biología filosófica*. Madrid, Editorial Trotta.
- Latour, B. (2004). "¿Por qué se ha quedado la crítica sin energía? De los asuntos de hecho a las cuestiones de preocupación". *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 11, nº 35, pp. 17-49.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial.
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones.
- Perniola, M. (1998) *El sex appeal de inorgánico*. Madrid, Trama Editorial.

- Perniola, M. (2008) *Del sentir*. Valencia, Pre-Textos.
- Pessoa, F. (2010). *Poemas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Losada.
- Rancière, J. (2016). “¿Quieren realmente vivir las imágenes?”, *Cuadernos de teoría y crítica*, nº 2, pp. 76-88.
- Zunino, P. E. A. (2020). *Deleuze: El laberinto de la imagen*. Buenos Aires, Editorial Teseo.

Dimensiones de la imagen y la visualidad desde una perspectiva metodológica

Emilce Hernández⁵⁷

Introducción

Para el desarrollo de este trabajo, proponemos recuperar algunas nociones centrales de los debates sobre metodología en el campo de los estudios visuales, con el propósito de reconstruir herramientas o modelos de análisis que logren operar como prácticas reflexivas en torno a la imagen y la visualidad en los procesos de investigación intelectual. El punto de partida para esta reconstrucción está en advertir la dificultad que presenta el campo de los estudios visuales en relación con su objeto. Lejos de ubicarse como un conjunto de elementos categorizables sobre los que se pueden elaborar hipótesis y demarcar desarrollos, señalamos una curiosa ausencia, un cierto vacío de fondo en la manera en que los teóricos de la cultura visual presentan el territorio de sus objetos.

⁵⁷ Profesora de Filosofía y Ciencias de la Educación (UNCA). Diplomada en Educación Imágenes y Medios (FLACSO, Argentina). Especialista en Didáctica y Currículum (becada por convenio UNCA-UNT). Doctoranda del Doctorado en Ciencias Humanas (UNCA). Investigadora y docente concursada por el Departamento Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades, UNCA.

Uno de los argumentos para comprender esta condición se funda en la naturaleza ilimitada que presentan los dispositivos de visualidad. La noción acerca de que la cultura visual parece consistir en “atraer todos los objetos del mundo” introduce la idea de totalidad que, como tal, no admite exclusiones, ni demarcaciones (Leech, 2004, p. 70). Incluso, se considera que la referencia a la imagen no siempre involucra el estatuto de visibilidad, sino también, a imágenes vinculadas al gusto, tacto, acústicas, musicales, olfativas, entre otras.

A esa indeterminación se agrega, además, una cualidad sobre la visualidad, la cual sostiene que ella siempre estará cohabitada de palabra y sentido, hecho que establece una relación simbiótica difícil de desentrañar. De allí que la trama que conforman todos estos elementos no pueda ser abordada desde categorías simples. Por el contrario, la referencia a las imágenes siempre tendrá que ser planteada en términos de relación. Desde la perspectiva de Bal, en su reconocido trabajo *El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales* publicado por primera vez en el *Journal of Visual Culture* en 2003, el problema radica en que el objeto de la cultura visual no puede constituirse a partir del aislamiento del segmento de lo visual de la cultura. Su posición claramente aboga por reexaminar la relación de los elementos culturales y visuales. De ello se desprende la noción de que la cultura visual no se considere desde la función de presencia de la imagen, manifiesta en el carácter autónomo de *dar a ver*, sino desde la afirmación de la existencia de un espacio figural a partir de las diversas formas intervinientes que cohabitan y dialogan en la construcción de sentido.

Consideramos que la configuración de modelos de análisis o, más concretamente, la previsión de posibles modos de interacción con la visualidad no puede perder de vista esas nociones u omitir la perspectiva que asume su dominio teórico. De allí que las opciones metodológicas se considerarán desde criterios referidos, por una parte, a la convicción fenomenológica de que las imágenes funcionan como agentes activos en su interpretación. En esta perspectiva la búsqueda de herramientas apunta a incorporar una visión más amplia a cerca del estatuto y la función de la imagen; y por otra parte, al carácter impuro y complejo que asume la visualidad. Este recorte se basa en que la pulsión de la imagen y la naturaleza de la mirada intervienen en un juego de tracciones que operan tensionando, desde ambos extremos del proceso, las formas que finalmente asumen las prácticas representativas.

Dimensiones de la imagen y la visualidad

Frente a la primera noción, el carácter vitalista/animista de la imagen, consideraremos los aportes de algunos referentes del campo que ayudaron a la comprensión de la naturaleza activa, deseante y propulsora de fuerza que personifican las imágenes.

A partir de la crisis de la concepción clásica de representación visual que abre el paradigma del denominado por Mitchell (1994) “giro de la imagen”, además de revalidarse el componente cultural que encierra la visualidad se concibe que las formas en que las imágenes captan la atención y generan reacciones se sostiene en ciertas propiedades pertinentes a su propia estructura. Se trata de una aproximación desde el reconocimiento del

estatus o condición inmanente de las imágenes que trasciende a las prácticas interpretativas. En cierto modo, Moxey (2009) deja entrever esta cualidad al afirmar, en relación al paradigma del giro de la imagen, la necesidad de “prestar atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención y a lo que nunca podremos definir” (p. 9).

Mitchell (2017) refiere a esta naturaleza autónoma de la imagen cuando analiza el desplazamiento de lo que ellas significan o comunican a lo que quieren o desean. Al preguntarse “qué quieren realmente las imágenes” establece un corrimiento de la imagen en tanto objeto de interpretación hacia una condición vitalista/animista, en la que “actúa cual si tuviese, voluntad, conciencia, agencia y deseo” (p. 57).

Cabe señalar que este grado de subjetivación no la ubica en un lugar de poder y manipulación del que hay que defenderse y del que se habla en relación al impacto que logran ciertas prácticas representacionales en la cultura social y política. Por el contrario, el autor la concibe como figura de subalternidad, signada por la carencia de no ser lo que representa, el estigma de la diferencia como sistema semiótico, y hasta violentada por la mirada. Si algo quiere la imagen, nos dirá Mitchell (2017), es ser indagada desde su propia naturaleza iconográfica y en su sutil dislocación como objeto de interpretación (pp. 53-54).

Marin (2009) también nos acerca una perspectiva animista/vitalista, aunque en este caso, derivada del planteo de que la imagen se construye a partir de un vacío que demanda un fundamento crítico. Sostiene que la pregunta por la imagen nos arroja a un vacío porque su

respuesta remite siempre a lo que ella significa. Es decir, al Ser de la cosa misma, de la cual la imagen es sólo un sustituto, un estado de menor realidad, una presencia secundaria. A diferencia de la condición de subalternidad que describe Mitchell, aquí hay una defección ontológica de la imagen que desplaza la pregunta del orden del ser al orden del conocer; un corrimiento hacia aquello que la imagen nos permite conocer del objeto por semejanza o aparición. Ante tal defección, Marin intenta responder cuál es el poder de la imagen entre las posibilidades de su aparición y los efectos de su manifestación, más allá de la representación. Al respecto sostiene:

(...) las posibilidades de aparición de la imagen obedecen muy precisamente a las condiciones de su visibilidad y, puesto que la visibilidad ya encierra la dimensión de lo posible (lo visible no es lo “visto”, sino lo que tiene la capacidad de serlo), a la condición de su puesta en visión (...) se trataría incluso de preguntarse cuáles son las condiciones trascendentales –de posibilidad y legitimidad– de la aparición de la imagen y su eficacia: [*a lo que responde*] (...) la fuerza en la imagen y de la imagen, la *virtù*, la virtud, la *dynamis* que la “empuja” a la visión. Las condiciones trascendentales de posibilidad y eficacia de la imagen, los *a priori* de la donación, uno a otro, del ver y el ser visto (...) constituirían las virtualidades de la imagen, en el doble sentido de sus latencias en el ser in-visto y de los procesos del ser a la mirada (Marin, 2009, p. 150).

El autor reconoce, en el orden de una ficción teórica, que la condición ontológica de la imagen se realiza en la virtud de su *dynamis* que la *empuja* a la visión. Su esencia está en esa fuerza que posibilita “la donación de lo visible”. Es la disposición de componentes *a priori* de orden sensible, páticos, cognitivos, estéticos, que hacen a la “eficacia de su puesta en visión” (Marin, 2009, p. 146).

Desde los aportes de Nancy (2002), se advierte una referencia a la imagen en términos similares a la noción de *dynamis* al atribuirle también la condición de fuerza. Sin embargo, la particularidad de su planteo reside en considerar que es su marca de imagen lo que la devuelve como fuerza en tanto la separa y ubica en una lejanía respecto del objeto de representación. La perspectiva que abre la separación o distinción de la imagen respecto al objeto se basa en concebirla como lo que adviene hacia el objeto, siempre desde una lejanía o profundidad. La construcción que elabora concibe que apartada del mundo de las cosas y de la disponibilidad, la imagen se conserva en sí misma, siempre más acá o más allá de ellas:

Lo distinto está a lo lejos, en las antípodas de lo próximo. Lo que no es próximo puede ser separado de dos maneras: separado del contacto o de la identidad. Lo distinto es distinto de ambas maneras. No toca y es disímil. Tal es la imagen: precisa estar desprendida, puesta fuera y a la vista (por ende es inseparable de una cara oculta, que no se despega de ella: el reverso del cuadro, su subficie, incluso su trama o su subyectil), siéndole menester ser diferente de la cosa. La imagen es una cosa que no es la cosa: esencialmente, se distingue de ella (Nancy, 2002, p. 10)

Es esa distinción respecto de toda representación o forma que le otorga su condición de imagen lo que constituye su fuerza, lo que señala su estigma, haciéndola algo distinto, sagrado, ambiguo y ambivalente. No siendo índice de la identificación o la significación del objeto representado, se sostiene en sí misma, en su condición de imagen. Para Nancy la esencia de la imagen es “la semejanza que habita su semejanza”, y es justamente “esa ausencia de su otro” (de su objeto) lo que hace que su presencia se retraiga en sí misma, concentrándose en su propia intensidad (2002, p. 17).

Una perspectiva sobre la imagen que se aleja de las precedentes es la que nos acerca Bal (2003), quien crítica la noción de cosa real que se le atribuye a la imagen en virtud de la autoridad de su materialidad. La crítica se remonta al legado de la pedagogía positivista que hace valer la conformación de los juicios según la percepción de la realidad. Una ideología que no sólo proclama la supremacía de una racionalidad por sobre operaciones de otro orden, como la subjetividad, las creencias o lo afectivo, sino que da lugar a una retórica de la materialidad.

El planteo refiere a que, así como reconocemos la existencia de una retórica que produce el efecto de lo real, también es necesario reconocer que existe una retórica que produce el efecto de su materialidad. Es decir, que da validez a cualquier interpretación por el solo hecho de estar fundamentada en actos de visión o en propiedades perceptivas. Para la autora todo objeto además de ser una cosa material es también un propósito, algo hacia lo cual de algún modo se dirige el pensamiento, los deseos, la imaginación. De este modo, la imagen será siempre imagen

experimentada. Es el acto visual el que acaece haciendo de ella una imagen que es fugaz, fugitiva y fundamentalmente subjetiva (Bal, 2003, pp. 15-17). Claramente se observa en este análisis el modo en que se redirige la perspectiva del deseo de la imagen hacia el deseo o propósito del sujeto de la mirada.

Incorporándonos a la segunda categoría presentada, referida al campo de la visualidad, su consideración no sólo adscribe la tensión entre lo propio de la imagen y la acción de la mirada, sino que cuestiona las nociones clásicas de representación y esencialismo visual.

Con Mitchell (2009) nos ha quedado claro que la afirmación *no hay nada fuera de la representación*, más allá que pueda tener sus cuestionamientos en el reconocimiento de un campo de incognoscibilidad de ciertas experiencias irrepresentables como el dolor o la muerte, rompe aquella perspectiva hilemórfica de correspondencia entre materia y forma, y ubica la cuestión de la representación en un terreno multidimensional y heterogéneo. Para el autor los procesos de representación participan de un movimiento de “descosificación” (p. 362), en el sentido de que el objeto de la representación es un elemento más que se agrega dentro de un tipo de actividad, un proceso y un conjunto de relaciones que lo conforman.

El cuestionamiento al esencialismo visual polemiza la territorialización de lo visual por encima de otros medios o sistemas semióticos. Como bien lo señala Bal (2003), para entender el funcionamiento de la cultura visual habrá que dejar de lado la “presunción de pureza y diferencia esencial entre lo que es o no visual” (p. 13). Diferentes teorizaciones desarrolladas en torno a la mirada coinciden en concebirla como un campo intervenido. De ahí que la noción de

visualidad impura que referíamos como reverso al esencialismo visual, postule la intervención de otros registros, sistemas y operaciones en la composición de la mirada. Podemos decir junto a Mitchell (2004), que la experiencia visual se ubicará siempre en esa “débil frontera entre naturaleza y cultura” (p. 85).

Algunas notas sobre metodología en los estudios visuales

Las diferentes perspectivas sobre la imagen y el carácter complejo de la visualidad excluyen la posibilidad de articular el análisis de los dispositivos de visualidad desde los esquemas simplificados de la percepción. Por ello, considerar la inclusión de la cultura visual a los procesos de investigación y conocimiento nos demanda reconstruir esquemas de análisis adaptados a aquellas particularidades.

Dirimir la dimensión metodológica del campo de los estudios visuales no tiene la pretensión de establecer criterios tangenciales. Se trata, en todo caso, de dar legitimidad a ciertas formas operativas sobre la base de ciertas distinciones respecto al lenguaje textual. La cuestión apunta no sólo a incluir las condiciones que determina la cultura visual, sino fundamentalmente, a superar los prejuicios de las metodologías tradicionales que conciben que la investigación a partir de datos de orden visual adquiere formas intuitivas e improvisadas que no logran abarcar sus pretensiones de objetividad. A fin de restituir el aporte de la imagen a los procesos de conocimiento académico, referiremos brevemente algunas notas sobre el método desde los aportes de Català Domènech, Bal, Rancière y Mitchell.

Català Domènech (2014), plantea la necesidad de establecer dispositivos epistemológicos para las imágenes como alternativa ante la inadecuación que presentan los métodos tradicionales frente a la problemática de la representación visual. Considera como punto de partida que la interpretación de los fenómenos no sólo se somete a la acción de conceptos estabilizados por teorías, sino también a un modelo mental que la organiza. La interpretación de imágenes basado en un modelo mental en tanto modo de concebir la realidad no implica defender un criterio de subjetividad; se trata, en todo caso, de comprender que las ciencias del significado que funcionan sobre las representaciones visuales tienen, como cualquier otra ciencia, proporciones de objetividad y subjetividad. Según este principio, los procesos investigativos requerirán el reconocimiento de la arquitectura del imaginario en el que se cristaliza el fenómeno y en el que interviene la triada de lo real, lo simbólico y lo imaginario.

La hipótesis fuerte del autor para una metodología de lo visual es hacer foco en el paradigma de la complejidad, según el cual los fenómenos de la representación contienen una multiplicidad de elementos y relaciones en permanente movimiento y cambio. Desde esta perspectiva, los objetos visuales que intervienen en la investigación no pueden ser tomados como elementos aislados, sino como parte de estructuras operativas más amplias en las que la comprensión del fenómeno implica lograr extraer el significado que reposa en la estabilización de ese flujo. El criterio se basa en encontrar la arquitectura multiestable que sirve de base a los significados, lo cual no es otra cosa que basar la interpretación en el conocimiento de la estructura/forma/operatividad de los objetos visuales.

Para el autor las imágenes conforman la dimensión material del complejo universo de los fenómenos. Son objetos significativos que se extraen de aquella arquitectura fenoménica y de su movimiento constante, por lo que su estudio requiere de una serie de herramientas que se adapten a esa dimensión compleja y relacional. De ahí que las nociones metodológicas que introduce plantean reconocer a las imágenes en términos de constelaciones, redes, circulaciones, capas, transposiciones e interfaz y en su manifestación como símbolo, síntoma e imagen dialéctica. Podemos decir que es justamente la aplicación de este conjunto de categorías y procedimientos lo que se dispone como una metodología para el campo de lo visual.

Bal (2006), por su parte, introduce en otra de sus obras una propuesta metodológica a partir de la reconstrucción del modo en que operan los conceptos que impacta en la forma de interactuar con los dispositivos visuales. Su estudio parte de deslindarse de la idea de que los conceptos conforman la representación abstracta de la realidad, según aquel viejo principio filosófico de adecuación entre el intelecto y la cosa, para reconocerlos como un conjunto de distinciones que opera desde un determinado marco de análisis y según una legislación metodológica. Esta descripción le permite asumir que el carácter etiquetante y a veces dogmático que suele recaer sobre los conceptos no es más que una opción interpretativa que, al igual que cualquier práctica representativa, no es simple y demanda ser analizada por fuera de sus demarcaciones. De ahí que la metodología que propone se base en una relación particular entre sujeto y objeto que no queda supeditada a un principio de oposición vertical y binaria, sino a un modelo de interacción e interactividad.

Siguiendo a Deleuze y Guattari, la autora retoma para estas consideraciones las ideas respecto a la imposibilidad de concebir los conceptos como unidades simples. El parcelamiento del saber en estos términos sólo sirve para explicar la multiplicidad de aspectos y posibles usos que abarca, pero no se puede dejar de lado que el sentido detrás de todas las delimitaciones sigue siendo el de articular, cortar y atravesar el entendimiento de un objeto en tanto proceso cultural.

Otra consideración que se agrega es que para que un concepto tenga fuerza operativa no puede permanecer en el consenso absoluto según criterios de normatividad disciplinar, sino conformarse como un área de debate abierta al aporte de nuevas perspectivas. Desde estos criterios, la autora plantea que lo que importa no son los conceptos en sí, sino la forma en que se utilizan, y es justamente sobre este punto donde articula su método. Su propuesta central se basa en la metáfora del carácter viajero que asumen los conceptos. Ese viaje o dimensión traslativa es planteada de varias maneras: entre disciplinas, hacia los objetos culturales (entre los que se incluye lo visual) y a los ámbitos de la intersubjetividad.

El viaje de los conceptos entre fronteras disciplinares, tal vez la versión más popularizada de estas transiciones, refiere fundamentalmente a los movimientos de propagación en el que un concepto se transforma y logra enriquecer el campo destino desde su fuerza teórica. En cuanto al viaje hacia los objetos culturales, los conceptos se transforman según el sistema de inscripciones que afecta y constriñe a los objetos. En palabras de Bal (2006), “los aspectos estructurales del objeto adquieren significado, se vuelven dinámicos y culturalmente operativos a través del

efecto temporal y cambiante de la cultura en la que se enmarcan” (p. 51). Finalmente, dado que en su uso habitual los conceptos operan entre las palabras ordinarias y las teorías condensadas, también viajan y se transforman en la intersubjetividad.

La dimensión subjetiva que involucra la interpretación es justamente el punto más álgido y problemático a la hora de pensar un método válido para la cultura visual. Fundamentalmente, por el riesgo que asume la pretensión de objetividad frente al embiste del subjetivismo o el psicologismo. En este plano, la autora sostiene que el sujeto de la semiosis nunca es totalmente libre para dictaminar el significado cual si fuera el amo de la referencia, cualidad que con frecuencia se le atribuye al sujeto. Los procesos interpretativos confluyen siempre dentro de un cierto orden simbólico y cultural. Es por ello que la interpretación de las imágenes se realiza en la tensión entre la teoría marco y el análisis, y es dentro de estos confines donde el sujeto debe poder negociar su posición.

Esta última consideración pone en cuestión el nivel de descrédito que frecuentemente opera en la comunidad académica frente a formulaciones basadas en registros de orden visual. Sobre todo, en virtud de las atribuciones de orden subjetivo que conlleva la interpretación visual en vistas al carácter no deíctico de la imagen.

Otro aporte metodológico es el de Rancière (2010). Los criterios que incorpora interpelan fuertemente cualquier posición reduccionista del potencial que encierran las imágenes. Considera que la imagen no se conforma desde una única realidad sino como una potencia múltiple que condensa la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro. Esta condición, que ha dado en

llamar *la pensatividad de la imagen*, refiere a que en la imagen devienen ciertas evocaciones que se entrecruzan formando combinaciones singulares de intercambios, fusiones y divergencias. El modo de intervención frente a estas expresiones, que pueden ser del orden poético, literario, teórico, se basa en romper la distancia entre la inmediatez de la imagen y la operatividad de esos efectos. Lo que en términos barthesianos reconoceríamos como el encuentro entre el *studium* y el *punctum*, o como bien diría Rancière, entre la operatividad y la inmediatez de la imagen.

El modelo de análisis que deriva del concepto de pensatividad parte de concebir a las imágenes como operadores de perturbación del orden de las propiedades y denominaciones que guían los procesos interpretativos. La perspectiva se basa en reconocer que más allá que sea el espectador quien otorga el sentido mediante la interpretación, es la condición de *pensatividad* que tienen ciertas imágenes lo que opera como una instancia de resistencia a la construcción interpretante.

Existen imágenes que encierran una fuerza tal que logran redireccionar la mirada sin dejar anticipar sus efectos. Es decir, imágenes que orientan el pasaje de un régimen representativo a uno más bien estético y sensible que pone en relación la imagen, lo sensible y lo pensante. En este sentido, para el autor “las imágenes no son manifestaciones de un médium técnico, sino *operaciones*: relaciones, entre una visibilidad y un potencial de significación y afecto que le es asociado” (Rancière, 2011, p. 30). Esta definición nos permite reconocer, también con Rancière, la adscripción a aquella naturaleza animista y empoderada de la imagen.

A partir de ese criterio, su propuesta apunta a dejar de hacer funcionar a todas las imágenes en el marco de lo que concibe como una *sociedad del cartel*. Esta noción hace referencia a las formas estereotipadas de la mirada en la que se les exige a las imágenes la tarea de sostener un único discurso, legitimar un único régimen de la mirada, de los significados y de la sensibilidad. Es así que la pensatividad de la imagen se agrega como factor desestabilizante, que irrumpe la disposición de sostener ese *cartel* tendiente a acomodarlas a los órdenes de verdad ya dados.

Siguiendo la reconstrucción de un método para la visualidad, consideraremos finalmente a Mitchell (2017), quien sugiere algunas orientaciones prácticas para la interacción en ese plano. Si bien estas propuestas de orden práctico no conforman ningún fundamento metodológico para el análisis de lo visual, proponen un interesante ejercicio de *mostrar el ver*. Una práctica basada en una manera de evocar y transparentar los modos en que funciona la cultura visual.

El ejercicio consiste en dejar de lado todo aquello que pueda ser familiar o estar naturalizado en las formas habituales de ver y mostrar, para advertir detrás de esas tipificaciones el funcionamiento que tienen ciertos mecanismos de la visión. Esto se logra en su sentido práctico creando la ficción de que no se conoce el mundo de lo visible, por lo que aquello que resulta transparente o autoevidente necesita ser explicado. La exclusión alcanza a todas las prenociones que atraviesan las prácticas visuales tales como la función del maquillaje, la vestimenta, las poses, las expresiones faciales, el lugar social que ocupan los distintos medios y dispositivos de la imagen, la posición del arte, etc. La tarea de *Mostrar el ver* es un modo de hacer

visible la teoría que plantea el campo de estudio, para luego interrogar muchas de las cosas que se dan por sentadas no sólo a cerca de lo visual, sino también de los medios, las artes y hasta de lo verbal (Mitchell, 2017, pp. 437-441).

A modo de cierre, podemos señalar que no es posible pensar para la imagen categorías que le asignen una significación que nos permita nombrarla de una vez para siempre. Tiene poder, fuerza y agencia pero ello no la vuelve plenamente suficiente. Tal vez debamos quedarnos en los umbrales, en su hablar mudo de tipo barthesiano, o en ese punto singular de fricción y desasosiego que describe Mitchell. La imagen no puede aislarse de la palabra y el sentido, siempre opera en términos de relación. Por tanto, la adopción de un método para su análisis tendrá que acomodarse a la noción de que la imagen nunca es autoevidente, ni susceptible de ser aprehendida de un vistazo.

Bibliografía

- Bal, M. (2004) “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, *Estudios visuales*, Vol. 2, pp. 11-49.
- Bal, M. (2006). “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios visuales*, N ° 3, pp. 28-77.
- Català Domènech J. M. (2014) “Notas sobre el método”, *Revista Intexto* E-SSN 1807-8583, UFRGS, n. 31, pp. 20-51, Porto Alegre.
- Leech, P. (2004) “La cultura visual y la ideología de lo sublime”, *Estudios Visuales*, N° 2, pp. 69-76.

- Marin L. (2009) "Poder, representación, imagen", *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 13, pp. 135-153, Buenos Aires, UNQ.
- Mitchell W.J.T. (2004) "El oscuro objeto de la cultura visual", en *Estudios Visuales*, N° 2, pp. 80-86.
- Mitchell, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal*. Madrid, Akal.
- Mitchell W.J.T. (2017) *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones.
- Moxey, K. (2009) "Los estudios visuales y el giro icónico", *Estudios Visuales*, N° 6, pp. 8-27.
- Nancy, J-L. (2002) "La imagen - lo distinto". *Revista Laguna*, N° 11, ISSN 1132-8177, pp. 9-22, Universidad de La Laguna.
- Rancière, J. (2010) *Momentos políticos*. Buenos Aires, Capital intelectual.
- Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo libros.

La imagen no original y desrealizada en la cultura china

Marcelo Gabriel Pérez Mediavilla⁵⁸

En esta parte del globo, la imagen goza del privilegio de una estética que se remite a una ontología de la identidad estabilizada, asegurada por la fuerza unificante de una esencia, ese corazón imperturbable que se agazapa en el interior de todo cuanto hay en la naturaleza y entre las cosas de humana realización. Byung-Chul Han (2017) y François Jullien (2008) concuerdan en que la cultura china, hoy como ayer, proporciona una lección acerca de cómo las imágenes pueden conjurar una contra-ontología que las libera de las molestias de tener que confesar el abolengo del origen genuino, junto con su índole singular e imposible de ser traicionada.

Entre los chinos, según declara el filósofo Byung-Chul Han (2017), *shanzai* es un neologismo que emergió a causa de la invasión de toda clase de copias de productos industriales. En el Lejano Oriente, el calco, la imitación y el remedo no son negativos: no violan un canon estético ni jurídico ni moral. Sin ser necesariamente de baja calidad, la producción *shanzai* es menos escandalosa para los orientales que para los occidentales. ¿Por qué? ¿A qué se debe? Para dar con una respuesta que explique la afición de

⁵⁸ Docente de la Universidad Nacional de Catamarca, trabaja para los Departamentos de Filosofía y Letras, dictando Antropología Cultural, Introducción a la Filosofía y Filosofía del Lenguaje.

la cultura china por los duplicados, el reconocido autor de *La sociedad del cansancio* y de *No cosas* recoge cuatro nociones con las que estima conseguir una comprensión del espíritu que anima una conducta compositiva repelente a los ideales estéticos de la modernidad europea. En su opúsculo *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China* el filósofo surcoreano argumenta que la cultura china tiene sus buenas razones para no reverenciar *el original* ni hacer un culto de la *creatio ex nihilo*.

Hilando las nociones de *Quan* (el derecho), *Zhenji* (el original), *Xian Zhang* (el sello del ocio) y *Fuzhi* (la copia), procura aclararnos el sentido jurídico y estético, pero también ontológico y social, que tiene el delicado arte de la imitación. En este, precisamente, puede atisbarse un ejercicio probo para la deconstrucción de la necesidad occidental de recurrir al descubrimiento de arquetipos, prototipos o esquemas genuinos que señalen en dirección de un único autor. Este, ya sea demiurgo o creador, siempre se ve investido por la autoridad del genio que destaca en la forja un estilo singular e irreproducible.

La historia del arte, el diseño y la tecnología occidentales son la exposición de esta incurable fascinación por la generación no causal de una obra inédita. No obstante, el facsímil *shanzai* alcanza a ponerla contra las cuerdas, porque está liberado del peso histórico y metafísico del *ser*, de la *esencia* y la *verdad*:

El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte.

Por este motivo, el pensamiento del Lejano Oriente no pone énfasis en la muerte como Heidegger; o en el nacimiento, como Hannah Arendt (Han, 2017, p. 13).

No hay preocupación denotada por el punto originario y fundacional como tampoco ansiedad por la extinción fatídica o la clausura irreversible. Lo que posee incumbencia está del lado del proceso *variativo*, es decir, del despliegue de *lo diferente*. Es así que resultaría engañoso cualquier gesto de reducción de lo múltiple a un punto inaugural, a un punto de origen exclusivo como solución de todo cuanto existe. Una empresa que se afanara en detectar un recinto originario que surta la diversidad de lo existente sería tan irrelevante como presumir un sustrato privilegiado donde se sintetiza la realidad mejor que en otros niveles. No obstante, el pensamiento oriental le niega fe a la localización de una fuente surtidora de existencias. Por cuanto, la cultura china se acomoda en el reverso del mundo occidental, porque

No rastrea al ser o al origen, sino las constelaciones cambiantes de las cosas (pragmata). Se trata de reconocer el transcurrir mutable de las cosas, para acceder a él en función de la situación y sacar provecho. El pensamiento chino desconfía profundamente de las esencias inmutables o principios (Han, 2017, p. 14).

Byung-Chul Han (2017) aduce que la sensibilidad china es renuente a la celebración de la singularidad, para privilegiar la prolongación de la huella, de la que se ignora

dónde tiene su meta de arriba y de la que se ha olvidado el sitio de su iniciación. La obra de arte rueda de variación en variación fluyendo por la adición de ínfimos suplementos: “La propia obra está en transformación constante, sometida a una transcripción incesante [...] Se opone a la presencia. La obra se vacía convirtiéndose en un lugar que genera y comunica transcripciones” (Han, 2017, p. 21). La estática frustra la difusión del tiempo. La conservación de un estado fundamental impide la acumulación de rúbricas y la formulación de nuevas relaciones de posesión: “Cuanto más famosa es una obra, más inscripciones muestra. Se presenta como un palimpsesto” (Han, 2017, p. 21).

De manera similar a la ontología arcaica de los griegos, la del Lejano Oriente no entiende lo que pueda ser el vacío absoluto ni la aniquilación radical en el fin de los tiempos, aunque se despega del concepto cosmológico de un *retorno de lo mismo*; concepto que arrastra consigo la idea iteración e identidad en la insistencia del regreso. De hecho, la racionalidad china podría tenerse como extraña a los clásicos principios lógicos. Por ello, sin proponérselo, la obra de arte es deconstructiva, simplemente, porque se mantiene apartada de los fundamentos tradicionales de una conciencia que representa entes individuales, consistentes y finitos, mientras que, por el contrario, “La idea del original chino no se entiende como una creación única sino como un proceso infinito, no apunta a la identidad definitiva sino a la transición infinita” (Han, 2017, pp. 20-21).

La sugerencia queda plantada: cabría arriesgar la sugerencia de que la mentalidad china es, en cierta forma y a grandes rasgos, entre medieval y posmoderna, pues es ajena a las manías de la *episteme* de la modernidad europea. Es de presumir que, en los avatares de su propia

historicidad, la matriz ideológica que conforma la conciencia china no coincide con las de otros sectores del globo. Su idiosincrasia es extraña a la ontología que se define a partir de la convergencia de la nada, la creación, el principio y el fin, la autoría singularizada y una subjetividad que necesita desesperadamente afirmarse a través de un haz de notas genuinas e intransferibles. Las nociones de propiedad intelectual y de derecho de autoría se basan en mitos, valores e instituciones no universales, aunque, de seguro, fueron universalizándose de una manera discreta y escrupulosa. Sin embargo, ello no quiere decir que no generen resistencia. Por lo tanto, ¿qué es lo que disculpa la multiplicación desmedida de los *fakes* en el mercado chino? ¿Por qué pueden emplazarse fuera del marco jurídico-moral?

Respuesta: en las tierras del sol naciente la copia no incurre en la ofensa que supondría la apropiación de un contenido intelectual ajeno; la copia no es una sustracción, sino un homenaje. El genio creativo se mide a partir de la habilidad tanto para duplicar el detalle como para remedar alguna cosa y transformarla, haciendo que mute y evolucione. El clon y el facsímil carecen de connotaciones negativas. Con lo que no tiene injerencia de peso la lectura jurídica y la interpretación moral: en el ámbito técnico de la industria, esta cuestión no se reduce por completo a una mera impotencia legal o una clase de desregulación deshonesta dispuesta para incitar la competencia comercial.

El efecto *shanzai* se cuela a la manera de un síntoma cultural que viene a intensificar la fuerza del *turbocapitalismo* y, por ende, es cosa que acontece más en su favor que en su contra. Lejos de pretender contrariar la

senda honesta de la producción industrial en el campo de la tecnología y la cultura, los productos *shanzai* son la prolongación prodigiosa de una comunidad que entiende la invención estética como un acto de diferenciación por mínimas desviaciones o intervenciones. Pero, además, encarnan un tipo de invención irónica y desfachatada que supone, no solo una transformación, sino, en muchas ocasiones, una mejora funcional y técnica o también más atildada y familiar:

Los productos *shanzai* no pretenden engañar a nadie. Su atractivo consiste precisamente en que ellos mismos indican de manera expresa que no son un original, sino que juegan con este. El juego que habita el interior del *shanzai* genera energías deconstructivas. Las marcas *shanzai* también muestran rasgos humorísticos. Las etiquetas del teléfono *shanzai* iPncne se parece a la del iPhone original aunque un poco usada. Los productos *shanzai* a menudo tienen su propio encanto. Su creatividad, que es innegable, no se define por la discontinuidad y la creación imprevista de lo nuevo, que *rompe* por completo con lo antiguo, sino por un gusto *juguetón* por el cambio, la variación, la combinación y la transformación” (Han, 2017, p. 79. Las cursivas no son nuestras).

Si las consideraciones del filósofo surcoreano llegaron a resultar insuficientes, al menos logran poner en discusión la centralidad de las nociones que bendicen la sensibilidad de los europeos y americanos. En un planeta

sobrepasado por ingentes cantidades de información copiada y puesta en circulación dentro de inmensas marañas de servidores, plataformas y usuarios, la autenticidad colapsa a cada segundo. Esta, viéndose atrapada en ciclos de desgaste constante, fuerza a que los objetos y las imágenes incrementen denodadamente sus defensas legales contra el fraude de la piratería. Byung-Chul Han (2017) estima que se ha vuelto necesario reposicionar el apego occidental y mercantil por una realidad primigenia poblada por substancias genuinas, lo mismo que la exigencia de diseñarse artísticamente una personalidad excepcional e inigualable. Ambas aspiraciones responden a presiones sociales de un capitalismo atornillado a la ética *del original*.

Se impone aquí un curioso hecho. Los occidentales todavía conservan cierta estima por las obras de arte que se yerguen soberbias como singularidades que desmienten las imperfecciones de sus copias, porque se presume que en ellas subyace un sustrato de rasgos imposibles de aprehender y replicar. Aún impera el renombre de la composición que refleja la dote particular de su autor, y desmiente cualquier intento de plagio, condenado desde siempre a precipitarse de bruces en el chasco. Esta idea poderosa ha sido la que motivó los estudios de indicios inviolables, o más precisamente, ha suscitado, durante la modernidad, el problema de la atribución. Su respuesta fue, de manera consistente, el método morelliano comentado por Carlo Ginzburg en su perspicaz artículo “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (2008):

Los museos, sostenía Morelli, están colmados de cuadros atribuidos inexactamente. Pero

devolver cada cuadro a su autor verdadero es dificultoso: muy a menudo hay que vérselas con obras no firmadas, repintadas a veces, o en mal estado de conservación. En tal situación, se hace indispensable poder distinguir los originales de las copias. Pero para ello, sostenía Morelli, no hay que basarse, como se hace habitualmente, en las características más evidentes, y por lo mismo más fácilmente imitables, de los cuadros: los ojos alzados al cielo de los personajes de Perugino, la sonrisa de los de Leonardo, y así por el estilo. Por el contrario, se debe examinar los detalles menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, las formas de los dedos de manos y pies (Ginzburg, 2008, p. 186).

A través de esta recopilación de minucias características y regulares, Giovanni Morelli llegó a transformar detalles triviales en signos tenues, pero reveladores cuando se constituyen en un sistema capaz de señalar en dirección de una autoría ausente. Así, los detalles triviales se volvían determinantes para descubrir, confirmar o refutar una identidad. Este ingenioso procedimiento pergeñado para distinguir y catalogar, ideado entre 1874 y 1876, pasó de inmediato a la criminología ficcional desplegada en los nueve libros de la saga de Sherlock Holmes, escrita por Arthur Conan Doyle; y, poco después, se hizo presente de manera ejemplar en *Moises y la Religión Monoteísta* y *La Interpretación de los*

Sueños, de Sigmund Freud. Aun así y todo, Morelli no hacía otra cosa que llevar al campo de la representación pictórica lo que durante el humanismo renacentista de los siglos XV y XVI ya había sido desarrollado por la filología y la paleografía como método de análisis estilístico.

El humanismo tuvo lugar debido a la recuperación de una interesante cantidad de rollos procedentes de la antigüedad clásica, conservados y puestos a disposición tanto por los sabios bizantinos como por las bibliotecas de los intelectuales árabes. Situación extraordinaria que produjo no solo la proverbial crítica del mal latín, sino también, la reevaluación del saber medieval acerca de los grandes maestros de la filosofía, la retórica y la literatura. Este, en realidad, fue el primer gran momento en que la cultura moderna discutió la tradición dentro de una situación problemática por lo que se tuvo que determinar criterios para discernir entre candidatos posibles y establecer una adjudicación adecuada. No obstante, el intenso debate, con sus extenuantes operaciones de análisis y discernimiento, no garantizaba conclusiones infalibles e inmediatas, por lo que llegó a extenderse hasta el siglo XIX.

Los orientales, en cambio, valoran lo opuesto: admiran a quienes consiguen hacer pasar la copia por un original, además de a quienes se las arreglan para incluir la copia como una réplica más entre otras réplicas que borran el lugar privilegiado del elemento que inaugura la serie. El logro del duplicado exacto es el mejor homenaje que un pintor podría realizarle a otro. Aquí no hay un desafío de habilidad o un enfrentamiento agonístico por medio del cual el oponente procura desautorizar la maestría de su precursor, apropiándose de su identidad técnico-estilística. Por el contrario, el descendiente homenaja a un maestro

multiplicando su descendencia para que circule entre más poseedores. E incluso, que obtenga sellos que comuniquen el fervor de nuevas generaciones de herederos entusiastas. Junto con los sellos de nombres y lugares, existen los sellos de ocio, denominados *Xiang Zhang*. Estos se incorporan a las escenas idílicas para rubricar un suceso de interés comunitario, antes que añadirse como un paratexto que acuse la identidad del pintor y la autenticidad de la obra:

Según una bonita costumbre entre los funcionarios chinos, todos ellos literatos sin excepción alguna, cuando un amigo era destinado a otro lugar, lo llevaban a un hermoso paraje y celebraban su despedida. Un cuadro Wang Fu (1362-1416), titulado *Despedida de un amigo en Fangcheng*, muestra un bonito paisaje de montaña en el que se ve un pabellón donde se celebra una despedida. Cada amigo incorpora un poema al paisaje de la imagen por medio del sello. La pintura aquí, es un acto social, colectivo (Han, 2017, p. 45).

Los poseedores de la imagen comunitaria están desobligados de la ardua tarea de conservar incorrupta la obra, con lo que están habilitados para restaurarla discrecionalmente, porque si no les interesa distinguir entre el original y la copia, tampoco reparan en la diferencia entre lo viejo y lo nuevo. *Fuzhipin* es el nombre para este clon despreocupado de su propia identidad y reconocimiento: “En este caso se trata de una reproducción exacta del original, la cual, para los chinos, tiene el mismo valor que el original. No conlleva, bajo ningún concepto, una

connotación negativa” (Han, 2017: 62). Incomprendido, el clon *fuzhi* es inaceptable dentro del museo occidental, mientras que sí lo es en China, porque ayuda a recuperar, dentro de la esfera de la cultura, la dinámica de una forma y una funcionalidad detectables en el discurrir de la naturaleza, pues si ella fluye, el arte también. Este se brinda como una presentificación de este comportamiento vivo, en proceso. Muy distinto es el caso para los occidentales, ya que la copia es la imitación o el reflejo de una sustancia extraída e inmovilizada del discurrir del entorno. La distancia se hace más evidente si se tiene en cuenta que

En la concepción budista de la vida como ciclo infinito, en lugar de la creación aparece la des-creación. La iteración y no la creación, la recurrencia y no la revolución, los módulos y no los arquetipos definen la técnica y producción china (Han, 2017, p. 68).

Podría decirse que los artistas orientales no concibiendo el original, piensan en términos de gradaciones y variaciones. Más o menos como lo hacían los músicos medievales que, teniendo prohibido el gesto arrogante de emular a Dios en su facultad de ejercicio de la *creatio ex nihilo*, recurrieron a los géneros religiosos del *tropo* y la *secuentiae*. En la práctica del canto gregoriano, se componían melodías distintas conservando una base preliminar, a través de dos procedimientos de injerto (uno por interpolación, el otro por prolongación) que se practicaron sobre el *Agnus Dei* (canto que se partía al medio para incluirle un nuevo arreglo) y el *Aleluya* (del que se extraía el *jubilus* o melisma final para ampliarlo con un

fragmento distinto). Ambos se presentaban como estrategias compositivas que conservaban a la vez que alteraban, pero esquivaban el pecado de imitar la divina prerrogativa de traer a la existencia lo que yace en el vacío absoluto.

El original no-originario en chino se dice *zhenji*. Comprensiblemente, es el miembro que estimula el alargamiento de una serie que, sin embargo, le niega una posición de soberanía y una función de anunciamento. En realidad, *zhenji* es la huella que se ha perdido entre otros pasos: “Se trata de una huella singular, puesto que no tiene lugar en una trayectoria teleológica. Y en su interior no está habitada por ninguna promesa. Tampoco está relacionada con algo enigmático o kerigmático” (Han, 2017, p. 20). Aunque verdadero, este no-original, es un mero miembro intrascendente e impotente en una secuencia que lo arrastra e iguala a los demás componentes de la línea en tránsito. Lejos de ser arquetipo definitivo o un prototipo determinante, se encuentra involucrado en un proceso sin dirección ni principio “deconstruye toda idea de un original que encarna una presencia y una identidad invariables e inconfundibles que descansan en sí mismas. El proceso y la diferencia le confieren una fuerza centrífuga deconstructiva (Han, 2017, p. 20).

No obstante, en la analogía con la música medieval algo falla, porque esta misma exigencia de un original como huella no cabe la conservación de sí en cuanto punto inaugural del que se desprenden las variaciones. El tropo y la secuencia, no logran ser desbancados por la variedad de sus especímenes; al contrario, aquí son ratificados las fuentes originales del oficio divino, o sea, el *Agnus Dei* y el *Aleluya*. ¿Son burlados? Seguramente, la prohibición de

innovar es puesta en entredicho por una mirada de pequeños gestos creativos disimulados, pero las fuentes originarias de estas operaciones de variación no tambalean.

Como se ve, en todo esto se cuele cierta cuestión legal, pues se alude a una situación de privilegio teológicamente fundada y sancionada. El Creador y su actividad requieren ser reconocidos y reverenciados, uno solo es el autor omnipotente y una sola es su obra magnífica: él es único y ella inimitable. La verdad del fundamento originante radica en que es único, perfecto e incomparable; desde siempre se haya separado del error y la contingencia. El original, por semejanza, siempre se haya resguardado por la ley que adopta el carácter de la verdad articulada categóricamente; esto es, que aspira a neutralizar todo resquicio de ambigüedad e indeterminación. Como la verdad, el derecho se deja asimilar por el rigor de la incondicionalidad o el anhelo de universalidad. Algo es o no es, y *tertium non datur*: la entereza de la distinción de ambos estados estriba en un sentido estricto de lo no relativizable. Empero entre los chinos, el derecho es flexible y tornadizo; toma el nombre *Quan*:

Carece de todo carácter conclusivo, absoluto o inmutable. En un principio, *quan* se refería al peso que desplaza una balanza de un lado a otro. Por lo tanto, *quan* significa mover y pesar. No tiene una posición fija. Más bien es *movedizo, desplazable y provisorio* (Han, 2017, p. 14).

Con todo, es significativo que François Jullien, en su reflexión de la pintura china, que lleva por título *La Gran*

Imagen no tiene Forma o del No-Objeto por la Pintura, haya pensado que su subtítulo tenía que aclarar que el suyo, era un “Ensayo de Des-Ontología”. Lo que resulta muy justificado, pues señala que la cosmogonía judeo-cristiana depende de un Dios creador, que origina el mundo como autor solitario de una obra irreprochable. Esta creación que, por principio, requiere de la nada como condición de posibilidad, claramente tiene un progenitor, que hace lo suyo de manera inédita, pues aquello a lo que procede carece de antecedente alguno.

El universo no se desprende de arquetipo ni materia preexistente, no está destinado a una eternidad cíclica ni es indestructible. Sin embargo, todo cuanto hay está fijado en su esencia y verdad, contenido por límites precisos e indelebles. La forma de las cosas, para emerger, requiere de un fondo nítido al que se opone para definirse y resaltar.

El realismo chino, hecho de fondos absorbentes que tragan las figuras, postula un entorno ambiguo que diluye la nítida figura de los entes individuales. Cuesta determinar su índole espaciotemporal, por cuanto no se podrá estar seguro de si se aproximan o modestamente se apartan, si se hunden en el ocaso o despuntan junto con el amanecer. Su luminosidad se ahoga en la bruma espesa, o el vaho se dispersa para ceder a su presencia cada vez más rutilante. El régimen de la representación detiene y congela, el de la des-representación enturbia y disloca. En esta vacilación, el fondo desrealiza las formas, dificultando la identificación tajante y la descripción exquisita:

la figuración no se enfoca según lo que sería su capacidad de remitir a (árboles “en realidad”: la “naturaleza”): lo que motiva al

pintor chino no es hacer (nuevamente) presente un “algo” –puesto que su figuración no hace las veces de–; no trata de sacar un “así” estable y definitivo y elevarlo más allá de su indefinición de cosa, reveládoselo a sí mismo. Por la misma razón, tampoco tiene lugar ninguna “descripción”, ya que la exigencia que domina en este caso a la pintura, y la lleva a pintar aún más, no es la de expresar completamente, de acuerdo con ese “des-” de la ultimación, descendiendo hasta el último detalle de manera a la vez más minuciosa y convincente (Jullien, 2008, p. 266-267).

En la explicitación de los peculiares supuestos ontológicos de la pintura china se descubre que esta, en términos generales, evita el contraste entre la forma y el fondo, opacando la identidad y las coordenadas espaciales de lo que se ve. Al mismo tiempo se vuelve comprensible que una ontología de la diferencia taxativa es difícil de concebir cuando el blanco se comporta como un entorno gaseoso en que flotan indecisas las escenas. Hay aquí una suerte de desrealización, de caída en el desvanecimiento, de desleimiento. Pero este efecto únicamente acontece en la suspensión del alto contraste, en la disolución de lo claramente distinto.

Nubes, niebla, bruma, vapores y polvo en suspensión, entonces, contribuyen, a su manera, en la deconstrucción de la presencia satisfecha de los objetos. El carácter autosuficiente de las cosas queda destronado como una impertinencia de exuberancia, más elocuente resulta

tenerlas en tránsito, en circulación y proclives al cambio, a la mutación.

Las imágenes tradicionales de la pintura china, entonces, están sumidas en una extraordinaria dimensión donde reina la ambigüedad y el titubeo. Estas no pueden calificarse, exactamente, de representaciones. Lo que hay en ellas de etéreo, incierto y esquivo dificulta el escrutinio claro y distinto de objetualidades. Ellas merodean en un espacio desvanecido de evocaciones evasivas en que las cosas nunca se presentan inmovilizadas, su estado es el de una porfiada transición o una plácida metamorfosis. La conversión precede a la cosa, el curso de la transformación se antepone a la unidad maciza de las sustancias. Aquí no tiene cabida el ente óptimamente recortado que destaca su sola identidad segura de sí, más bien sucede que es omitido en beneficio del flujo y la mudanza. En consecuencia, el sol y la tempestad, la montaña y la lluvia, el ocaso y la noche, se menean y deslizan, emergen y simultáneamente desaparecen, están y a la vez no están.

Es así que los chinos hicieron de la pintura, pero también de la poesía, el magnífico arte de des-representar, pues la representación, reiterando la presencia, atornilla las cosas a un punto preciso del espacio y el tiempo. Empero, François Jullien, en su extenso ensayo explica cómo esta contra-ontología del Lejano Oriente ignora la necesidad de conferirle un perfil cabal a lo que el arte del pincel pretende mostrar en desfile, porque aquello que lo motiva se aloja siempre por detrás, a guisa de un fondo indistinto e inescrutable:

al abrir las cosas hacia su ausencia, es decir, al no pintarlas más que en sus indicios de

manera que parezcan a la vez “presentes-ausentes”, el pintor ataja el realismo, sometedor, del objeto; al lograr que la presencia sea evasiva mediante la simple interrupción de lo trazado, suspende, e incluso reprime, toda la vinculación reificante [...] flotando entre el psicologismo y la mística, es el único restante recíproco frente al estatuto constituido del objeto, cuando la relación trabada con él no es ya de percepción, de “inspección” mediante el espíritu, ni de conocimiento. Ahora bien, precisamente el pensamiento chino escapa tanto a lo uno como a lo otro, y eso es lo que me resulta lo más precioso –lo más fecundo– en él. O, a decir verdad, no tanto en sí como por ese efecto de retorno: desubjetiva tanto como desobjetiva y nos conduce así a abrirnos camino en la lengua para fundir sus opuestos (Jullien, 2008, p. 30-31).

En el arte de la pintura china, que tuvo lugar allá por el siglo X, se ha inscrito la necesidad de que este consiga rezumar la sabiduría de la *vía*, de una zona informe del tránsito y mutación, de un área borrosa por la que reptan *lo que hay y lo que no hay, lo que tiene que ser y lo que va a dejar de ser*. Se trata de la inconstancia cíclica del aparecer y el desaparecer, del flujo insistente del paso, del pasar, en un entrar y salir de escena, sin escenario nítido y ni encuadre suficientemente destacado. Ha quedado excluida la representación e invalidada la discordancia cognitiva entre el fondo y el contenido. La pintura se afana en el acto sapiencial de consumir una des-representación de la

ilusión en un mundo autocontenido, férreamente atrapado en una fantasía *fixista*:

Cuanto más se distingue la pintura, en el curso de su evolución, de la función de la representación, tanto más acercará a esa ambición y la explicitará: si el pintor culmina obras de “sabiduría” al pintar las cumbres emergiendo-sumergiéndose en las brumas, o las copas de los árboles destacando y hundiéndose, o el sendero entrando y saliendo, surgiendo y ocultándose, es porque, antes que pintar las cosas en tanto que objetos, “acomodadas delante” y como captadas en su presencia, determinadas por la percepción y especificables por el entendimiento, las aprehende de acuerdo con la lógica de inmanencia que los produce apareciendo-despareciendo, y comprende, en su trazo, todo el proceso –la “vía” *tao*– que les procura la existencia [...] Así, al abrir la formas hacia su evasión, al volverlas indecisas y sumergirlas en la confusión, el pintor no hace sino convertir en visible esa reciprocidad constantemente operativa (Jullien, 2008, pp. 46-47).

En el pensamiento del Tao, la naturaleza es una eterna transeúnte, o un fárrago vivo, un deslave, un torrente irrefrenable, una riada incontenible cuyo lecho es irreconocible respecto de los márgenes. En esta condición, la *vía* expresa esa índole informe y deslizante. Cuanto recorre su proyección experimenta la huida evanescente a través del esfumado. Todo lo que se acomoda en la cinta de

la vía se escurre como precipitándose en un tobogán, sin lograr sustraerse a la fuerza del envión. Lo sorprendente de la pintura china yace en ello, está ahí, entre no-objetos. Es decir, en la negativa a representar sustancias o entes bien plantados para ser reconocibles en cuanto individualidades que, indiferentes, rechazan ser reintegradas en las profundidades trágicas de la vida y el tiempo; o, también, muy ladinas, son las que mejor saben esquivar ese empujón que las precipita en las fauces crueles de la contingencia. Las sustancias, antes que entrar en el ruedo de la contingencia y la versatilidad, prefieren perseverar en la estabilidad y la homogeneidad, mostrándose como las unidades petrificadas siempre iguales a sí mismas. En la figuración occidental, esas son las cosas que se tornaron habituales e ingresaron plácidamente dentro de la espacialidad en perspectiva, ofreciéndose en espléndidas mortajas remendadas con girones de luz y color.

Del planteo de Byung-Chul Han (2017) y el de François Jullien (2008) se obtiene una igual reticencia hacia los objetos escritos en mayúsculas, endurecidos, monolíticos, reconcentrados en su esencia imperturbable, impávida, serena. En la sensibilidad china, tanto el potencial deconstructivo del *fake* como la desontología en la pintura enseñan, al fin de cuentas, que es posible apartarse de la metafísica fetichista de la cosificación y del origen. El culto al producto original y a la obra auténtica está ingresando en un trance confuso: por momentos parece decaer, por momentos da la impresión de renacer. En este vaivén, sin embargo, poco a poco se abre paso un recambio de conciencia que afinca en la creencia de que este mundo y las innúmeras cosas que lo componen son, todos juntos, mucho más tornadizos y frágiles de lo que parecían.

Bibliografía

- Ginzburg, C. (2008). "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Han, B.-C. (2017). *Shanzai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jullien, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma. O del no objeto de la pintura. Ensayo de des-ontología*. Barcelona: Alpha Decay.

Entre el Mito y la Doxa: la imagen de frontera, un discurso desnaturalizador. Introducción a la teoría barthesiana

María de los Milagros Juárez⁵⁹

Roland Barthes (1999) observa que las representaciones históricas de los signos están regidas, muchas de ellas, por condiciones de naturaleza. Por tal motivo, aquello que es históricamente arbitrario y construido, cuando pasa a condición de mito, aparenta ser naturalmente dado.

Desde esta perspectiva, el mito es un habla, un constructo social llevado a la praxis. Una conducta insistente de la masa que no requiere explicaciones puesto que se encuentra excesivamente justificada. Este elabora, por lo tanto, un sistema de comunicación, un mensaje, el cual va más allá de un objeto o una idea, puesto que se trata de un modo de significación. La materialidad del mito varía al tratarse de diversidad de hechos semióticos y no necesariamente es de carácter oral. Puede tratarse de escrituras, consumos culturales, representaciones: el discurso escrito, la fotografía, el cine, el espectáculo, la publicidad, la propaganda política, entre otros. “El mito es un sistema ideográfico puro en el que las formas están todavía motivadas por el concepto que representan, aunque

⁵⁹ Profesora en Letras. Docente de nivel superior y nivel medio. Tesista en Licenciatura en Letras en la cual aborda a Barthes en diálogo con el arte y la escritura. Maestranda y tesista en la Maestría en Estudios de Lectura y Escritura, UNCa. Estudiante en estudios de Literatura Infantil y Juvenil por Flacso y UNSTA.

no recubren, ni mucho menos, la totalidad representativa” (Barthes, 1999, p. 126).

La mitología posee fundamento histórico, porque el mito es un habla que la historia escoge, puesto que, en su devenir, es el que le profiere entidad y vida a este lenguaje, como así también metamorfosis y caducidad. En este proceso semiológico de nuevas significaciones es posible descifrar y observar al mito en la insistencia de la conducta pues, al final, esa es su intención. Sin embargo, los conceptos míticos no poseen fijeza: pueden hacerse, alterarse, deshacerse, desaparecer completamente; precisamente porque son históricos. La historia con toda facilidad puede suprimirlos.

Ahora bien, quien permite la pervivencia del lenguaje mitológico en la historia, sus mutaciones y deconstrucciones es la doxa, la voz de lo natural, la opinión popular, el consenso, puesto que es quien lo consolida en la práctica y, en este proceso de difusión, masificación con espíritu mayoritario, los discursos sociales se naturalizan porque se hacen evidentes, repetitivos; ya no buscan explicaciones pues la insistencia de lo evidente los justifica; ejemplo de esto: el discurso de la moda, las lecturas que invita el canon literario, las interpretaciones semiológicas del arte, los discursos de los dogmas, entre otros; todos ellos, constructos significativos de carácter aparentemente natural, míticos .

El mito, también, es vanguardia al perturbar el concepto, deformar y recrear una nueva significación a raíz de los momentos en los que son constituidos, por lo que provoca extrañeza en este proceso de desplazamiento del sentido primario de los signos. El consumidor termina racionalizando el significado por el significante en tanto

sistema semiológico segundo. De allí que es posible el rechazo ante la nueva dimensión semántica de los eventos, por ello invitan a la adaptación ante la interpelación por su carácter imperativo y, cuando esto ocurre, el efecto de masificación es casi inmediato.

Poco importa si más adelante los mitos son desmentidos, desvirtuados o desmontados porque en su presente tiene tal fuerza y poder ante la evidencia de las prácticas sociales. Su efecto registrará ante cualquier argumento racional que intencionalmente busque desmentirlos, desnaturalizarlos. Por este motivo, el mito en su concepto es histórico por naturaleza: “por eso el mito es vivido como una palabra inocente; no porque sus intenciones sean ocultas (si fueran ocultas, no podrían ser eficaces), sino porque están naturalizadas” (Barthes, 1999, p. 133). Paradójicamente, la constitución del mito se encuentra en la pérdida de la cualidad histórica de las cosas, debido a que ellas extravían, en el proceso de mitificación, el recuerdo de su construcción. No obstante, no niegan las cosas, todo lo contrario, hablan de ellas, pero, en una voz más inocente al fundirse como naturaleza, les confiere comprobación, claridad.

Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las

cosas parecen significar por sí mismas
(Barthes, 1999, p. 142).

Los mitos no son más que discursos y prácticas aparentemente perennes, demandadas infatigablemente por los hombres en sociedad pero que encuentran su dominio sólo en el momento en el cual se formaron, debido a que la naturaleza que los justifica sólo encuentra su pretexto en el uso extendido, que la historia va tergiversando, modificando. Por este motivo, todo aquello que es concebido como creencia, práctica o conocimiento afecta el modo de percibir la realidad y le otorga sentidos. La sociedad elabora, consciente o no, ideologías que posibilitan la percepción de la cultura respecto a un hecho de verdad. No se olvide que, precisamente, la operación discursiva de la naturalización de los hechos de verdad encuentra su lugar de enunciación en la doxa.

Teniendo en cuenta lo expresado y continuando esta visión teórica, Barthes en *El susurro del lenguaje* (1971), así como en diversas obras, asegura que el lenguaje (el discurso) estalla, se fracciona, es decir, se divide; existe una división de los lenguajes. Es la sociedad la que construye este ejercicio militar y lo posiciona como un campo de batalla. En cuanto a esta guerra, afirma que no es natural, porque se produce cuando aquella transforma la diferencia en conflicto. No obstante, es requerido mencionar dos cuestiones en esta división. La primera, es que no refiere enteramente a la división de clase, y, además, la guerra de los lenguajes no es una batalla de los individuos: son sistemas de lenguajes los enfrentados, no individualidades.

En las sociedades contemporáneas, estas divisiones se basan en su relación con el *poder*. Hay lenguajes que se

enuncian, se desenvuelven a la luz o a la sombra del *poder*, de sus aparatos estatales, institucionales e ideológicos; a estos lenguajes - discursos - se los denominan encráticos. Frente a ellos, hay otros que se elaboran fuera del *poder* y/o contra este, los cuales se denominan lenguajes acráticos. Estas dos grandes formas de discursos no tienen el mismo carácter:

El lenguaje encrático es vago, difuso, aparentemente «natural», y, por lo tanto, difícilmente perceptible: es el lenguaje de la cultura de masas (prensa, radio, televisión), y también en cierto sentido, el lenguaje de la conversación, de la opinión común (de la doxa); es (...) clandestino, difícilmente reconocible y a la vez triunfante, imposible escapar de él (...). El acrático, por su parte, es lejano, tajante, se separa de la doxa, por lo tanto, es paradójico” (Barthes: 1999, p. 137).

Asimismo, esta oposición no contempla los matices dentro del interior de cada tipo, pero estructuralmente, su simplicidad sigue siendo válida en la medida en que el poder y el no poder están en su lugar, y estos no pueden mezclarse, salvo en extraños casos de mutación del poder, lo que suele suceder en tiempos de agitación o revolución social, es decir, cuando la diferencia se traslada al conflicto. Por lo tanto, el lenguaje revolucionario deviene del lenguaje acrático antecedente y, al pasar al poder, conserva su carácter acrático, mientras la lucha por la revolución se encuentre en pugna; sin embargo, en cuanto este toma su sitio de poder y se convierte en doxa, se transforma

inevitablemente en discurso encrático y consecuentemente en mitología.

El discurso encrático sometido a la mediación de la doxa no es tan solo el discurso de la clase que está en el poder; las clases que están fuera del poder o que luchan por conquistarlo, es decir, discursos emergentes, pueden apropiárselo o, al menos, recibirlo en pleno consentimiento. Este discurso, sostenido por la hegemonía, la dominancia, se encuentra por doquier: es un discurso difuso, expandido, que impregna los intercambios, los ritos sociales, los campos sociosimbólicos, sobre todo de manera plenamente evidente en las sociedades con comunicación de masas. Las excusas de la naturaleza, de la universalidad, de lo común, de la claridad, se convierten en las figuras tácitas de un sistema encrático. Además, se trata de un discurso completo: no hay lugar en él para el otro, de ahí la sensación de asfixia que puede provocar en los que no participan en él.

Por otro lado, los discursos acráticos son todos esos lenguajes que se elaboran fuera de la doxa y, por tanto, rechazados por ella, ejemplos de ellos son los discursos de la investigación, el intelectual, el escritor. Por este motivo, en este universo de discurso acrático, encontramos las escrituras fronterizas de intervención social como las artes en tanto escrituras desnaturalizadoras. De allí que Barthes sostiene:

cualesquiera que sean los avatares de la pintura, cualesquiera que sean el soporte o el marco, la cuestión que se plantea siempre es la misma: ¿qué está pasando ahí? Tela, papel

o muro no son sino escenas en las que algo sucede (Barthes, 1986, p. 182).

La cultura de masas adopta una especie de falsedad natural, se dejan impregnar por el mito. Las palabras se convierten en mito inconsciente, ingresan al servicio del poder blando o del discurso de la arrogancia. En una sociedad condenada a los signos, el problema fundamental consiste en reconocer esos signos, ahí donde estén, es decir, como fenómenos naturalizados y observarlos comprendería su contrapartida: desnaturalizarlos.

La escritura propaga y engendra escrituras o si se prefiere literaturas. La sociedad de masa fracciona su realidad en instituciones, prácticas, acontecimientos, porque el acontecimiento es, ahora, siempre escrito. Dicho de otra manera, hay siempre un momento en que la sociedad de masas llega a estructurar lo real a través del lenguaje, ya que escribe no solamente lo que otras sociedades hablan (relatos), sino también, lo que ellos se contentan con fabricar o actuar (ritos y costumbres).

El escritor es un experimentador público, solo conoce un arte: el del tema y las variaciones. En cuanto a las variaciones, se puede hablar de los combates, los valores, las ideologías, la afección de conocer, de participar, de hablar; en una palabra, los contenidos. Pero, en cuanto al tema, de la obstinación de las formas, de la gran función significante de lo imaginario; es decir, la comprensión misma del mundo, la lectura que ellos tienen de la verdad. Por ello, es de sumo interés pensarlas como escenarios de escritura en los que 'algo sucede', como menciona lo anteriormente citado.

El escritor y el escribiente se dedican a multiplicar las significaciones, y se sirven del lenguaje para constituir un mundo significante. De allí que, en el universo de la imagen, artes como el grafiti o el mural implican esta aseveración: lo plasmado es un signo en su plano significante, ya el significado quedará en la responsabilidad de las percepciones individuales: “la escritura rechaza la tentación del significado, es decir, la sordera para el lenguaje, para la repetición, y para la sobreabundancia de sus efectos” (Barthes, 1986, p. 334).

Hay, por lo tanto, en toda escritura actual una doble postulación: está el movimiento de una ruptura y, además, lo emergente. La situación revolucionaria es cristalizada, cuya ambigüedad fundamental es que es necesario que la revolución extraiga, de aquello que quiere destruir, la imagen misma de lo que intenta poseer. Como todo el arte moderno, la escritura literaria, y en esta oportunidad, la escritura artística, es a la vez portadora de la alienación de la historia y el deseo de impregnar aquella historia, puesto que testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases y, además, transparente, en libertad, la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que requiere superarlo.

Encontraremos, entonces, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en el fondo de la escritura una circunstancia extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje, y a esa intención denominaremos desnaturalización, desmitificación. Entre otras escrituras, se halla la del arte de intervención social, discurso acrático, imagen de la resistencia, escritura fronteriza.

A propósito de lo mencionado, es preciso recordar que el crítico (1978) también afirma que la lengua ingresa al servicio de un *poder*. Si se denomina libertad no solo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y, sobre todo, a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Pero, como plantea Barthes, el lenguaje humano no tiene exterior: es cerrado, a puertas cerradas. No obstante, existen prácticas discursivas esquivas que permiten observar la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje y el teórico le atribuye esas cualidades a la literatura, por lo tanto, también es plausible a las escrituras artísticas, debido a que el arte no es un cuerpo o una serie de obras, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica: la práctica de escribir.

En una sociedad alienada, el arte de frontera suele ser crítico, corta toda ilusión incluso la de la naturaleza de los hechos; permite cambiar de percepción. Es la escritura de aquello que sacude, incomoda y desmorona el mundo clasificado, de lo reconocido, de lo natural y, en consecuencia, desprende una auténtica energía alucinatoria. El arte crítico, la imagen, es el que da entrada a una crisis, el que desgarrar y abre fisuras de los lenguajes; crea discontinuidad y aleja la representación sin anularla. El arte de frontera es ruptura en sí mismo, de allí que podemos mencionar el grafiti, las instalaciones, el movimiento panfletario en las calles, el muralismo y los comics revolucionarios, entre otros. Imágenes y discursos conflictúan la naturalidad del mito e invitan a la vanguardia en la batalla de los lenguajes.

Bibliografía

Barthes, R. (1999) [1971] *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2015)[1973] *El grado 0 de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores

Barthes, R. (2014) [1978] *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores

Barthes, R. (1999) [1980] *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

TRADUCCIONES

Habitar el afuera. Apertura al no-humano en la experimentación tecno-artística⁶⁰

Héctor Ariel "Giovanni" Feruglio⁶¹

Obertura (de John Cage)

A menudo ocurre que la experimentación artística se adelanta a su tiempo, incluso podría considerarse en efecto como una premonición, ya que las experiencias artísticas auténticas pueden interceptar los cambios culturales y antropológicos mucho antes que se produzcan. Estos llegan no sólo a la conciencia de la mayoría, sino también a la de la

⁶⁰ Artículo de Vincenzo Cuomo publicado en lengua italiana en la revista "Scenari", n. 11, diciembre de 2019.

⁶¹ Profesor en Filosofía y Ciencias de la Educación y Doctor en Ciencias Humanas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca (FH-UNCA). Fue profesor visitante del Grupo – PASTIS (Universidad de Padova, Italia) y realizó estudios Posdoctorales en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Oviedo, España. Actualmente, es profesor titular de la cátedra de "Filosofía de Comunicación" en el Departamento de Filosofía (FH-UNCA) y se desempeña como Director de Investigación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca. Es profesor e integrante del comité académico del Doctorado en Ciencias Humanas (UNCA), del Doctorado en Estudios Sociales y Políticos Regionales (UNSE, UNLAR, UNCA y UNT) y del Doctorado en Ciencias de la Educación (UNISIMON – Colombia). Escribió y publicó varios artículos en revistas nacionales e internacionales sobre temas de Filosofía, Tecnología y Cultura en torno a la obra de Gilbert Simondon. Fue compilador de los libros *El Efecto Black Mirror* (2019) y *Medios, comunicación y sensibilidad* (2022) en la Editorial Teseopress.

filosofía. Lo que pasó con John Cage, fue un verdadero hito, por muchas razones⁶², en (y de) la cultura artística occidental que, aún hoy, es capaz de arrojar luz sobre una amplia fenomenografía de la experimentación artística.

El cambio experimental del que Cage se convierte en protagonista, ya en los años cuarenta del siglo pasado, consiste en mi opinión en un doble movimiento: por un lado hacia el afuera, por otro hacia el horizonte. Un doble movimiento que indica a las experimentaciones artísticas la salida de los confines del mundo simbólico y la apertura estética y ontológica al entorno, es más, a los entornos.

Pero, como he dicho, es un movimiento hacia el exterior de lo simbólico que, al mismo tiempo, se abre a la suposición más horizontal de la realidad, es decir, a una concepción de la realidad que es máximamente acogedora y no jerárquica.

En un pasaje de su Silencio, Cage escribe:

El devenir [del sonido], *impulsivo, único, ajeno a la teoría y la historia*, más allá de la imaginación, centro de una esfera sin superficie, no conoce obstáculos, se transmite con energía. No hay escapatoria a su acción [...]. Es inextricablemente sincrónico con todos los otros, sonoros y no sonoros, aquellos no sonoros, captados por sistemas distintos de los oídos, operan de la misma manera⁶³

⁶² Me refiero a mi trabajo "El silencio y la pregunta. On John Cage", en *The Quest of John Cage*. El caso, el silencio, la natura, editado por V. Cuomo y L. V. Distaso, Mimesis, Milán 2013, pp. 61 y 75

⁶³ J. Jaula, *Silencio*, trad. en. por G. Carlotti, shake ediciones, Milano 2010, pp. 18-23 [cursiva la nuestra].

Para Cage se trata de una apertura experimental hacia un “devenir” – aquello de cada sonido singular, podríamos decir, cada cualidad singular de alguna cosa- que se describe como *urgente, único*, “ajeno a la teoría” e historia” e irradiando sin obstáculos y obstrucciones de otros sonidos. A este devenir uno no se puede sustraer (“uno no puede escapar de su acción”) - por lo tanto, uno es pasivo frente a él; ya está ahí, por lo que hay que meterse en él y, paradójicamente, salir a fuera desde dentro. Fuera en un doble sentido: fuera del mundo simbólico en el que los sonidos, cuando se re-escriben en música, tienden a incluirse (aunque sea aporeticamente)⁶⁴ pero también, al mismo tiempo, fuera de la propia especie humana. De hecho, la acción del sonido, como escribe Cage, no debe considerarse solo como relacionada con los oídos humanos, sino como una acción que incluso los sistemas no-humanos de recepción pueden captar. El centro perceptivo, expresivo y hermenéutico ya no es, por lo tanto, el sujeto humano.

Cage nos invita a experimentar más allá de los límites de los mundos humanos y adoptar la ontología más plana posible, en la que la relación de sujeto(humano)-objeto se concibe solo como un caso especial de la relación objeto-objeto más grande y abarcadora. Como puede verse, aunque en las modalidades de una tematización no del todo

⁶⁴ Sobre la aporía irreductible entre sonido y música, véanse las reflexiones fundamentales de Adorno (en particular Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. en. por L. Lamberti, Einaudi, Turín 2001); cf. también P. Sloterdijk, “La musique retrouvée”, en Id., *Aesthetic imperative. Escritos sobre arte*, ed. it. editado por P. Montani, trad. en it. por S. Palone, Raffaello Cortina Editore, Milán 2017, pp. 45-60.

explícita y filosóficamente sentida, Cage parece estar ya en el campo de (nosotros) contemporánea de la *ontología orientada a objetos*, con medio siglo de anticipación⁶⁵.

Mucho se ha escrito sobre la experimentación sonora aleatoria cageana. El más famoso de ellos es, sin lugar a dudas, 4'33"(de 1953)⁶⁶: dentro del intervalo cronológico establecido por el título, donde la pieza es "replicada", es acogido como sonido todo lo que es escuchado por los oyentes: voces, ruidos, silencios. Aquí, 4'33" expresa la apertura ontológica desde la que parte Cage y desde la que invita a músicos y artistas en general a partir. En esos pocos minutos y segundos cada sonido debe ser aceptado como situado en el mismo plano ontológico que todos los demás. Es un ejercicio ascético que los oyentes son inducidos a realizar, un ejercicio que no es nada sencillo, no sólo porque incluso los ruidos "internos" a sus carpos

⁶⁵ Ver G. Harman, *The Quadruple Object*, Zero Books, Winchester (Reino Unido) - Washington (Estados Unidos) 2011; Id., *Ontología orientada a objetos. Una nueva teoría del todo*, Pelican Books, Penguin Random House 2018; T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopa la fine del mondo*, trad. eso. di V. Santarcangelo, Nerón, Roma 2018; *Identificación., Ecología oscura. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, Nueva York 2016; Id., *Humanidad. Solidaridad con el pueblo Nonhuman*, Verso, Londres - Nueva York 2017; Id., *Noi; Esseri Eco Logici*, trad. eso. Di G. Carlotti, Laterza, Roma-Bari 2018; Yo. Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, University of Minnesota Press, Minneapolis - Londres 2012; L. R. Bryant, *Onto-Cartografía. An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh University Press 2014; Cfr. anche T. García, *Forme et object. Un traite des choses*, Prensas Universitaires de France, París 2010; e cfr. J. Bennett, *Materia vibrante. Una ecología política*

⁶⁶ Véase K. Gann, *El silencio no existe*, trans. es. por M. Mele, ISBN Edizioni, Milán 2012.

son parte integral de la "pieza", sino sobre todo porque los fruidores están obligados a evitar cualquier distracción psicológica y simbólica, hasta el punto de hacer el vacío de sí mismos. El oyente, conducido a una verdadera ecología de la escucha, experimenta su desobjetivación y la pérdida de mundos simbólicos en los que existe diariamente (y laboriosamente), hasta el punto de sumergirse en el flujo de sonidos-ruídos, hasta convertirse entre sonidos y ruido entre los ruidos.

La poética (zen) del vacío (del sujeto) propuesta por Cage es por lo tanto una poética inmersiva y meditativa. Al oyente, de hecho, no se le pide que "contemple" -es decir, que se distancie, como sujeto, de la sustancia o del espectáculo-, sino que se le pide que "medite", es decir, que se sumerja en el flujo de cualidades, como una cosa entre cosas, deberíamos agregar, como una entidad sintiente entre entidades sintientes, aprendiendo a abandonar su presunta excepcionalidad de especie.

4'33" contiene así la ontología de Cage: una ontología plana sin jerarquías, en las que cada sonido aparece, por un lado, en su falta de relación con respecto a otros sonidos⁶⁷, por otro lado se manifiesta como fuerza radiante, es decir, como una cualidad que transmite su energía no sólo a los oídos humanos sino a todos los demás sistemas existentes y posibles de captación, vivos o no vivos.

⁶⁷ Sobre la falta de relación ontológica de los "objetos", es decir, sobre la tesis según la cual los objetos no se "reducen" a las relaciones que pueden establecer con otros objetos, véase G. Harman, *The Quadruple Object*, en particular el capítulo IV. (Causalidad indirecta), págs. 69 y 81; Id., *Object-oriented-Ontology*, cit., capítulo IV (Relaciones indirectas), págs. 149 a 193; véase también Levy Bryant, *Onto-Cartography*, cit., pp. 46 y 53

Sin embargo, todavía hay algo esencial que entender. Porque no basta con reflexionar sobre lo que puede suceder dentro del marco temporal de 4'33", en los lugares donde se "replica" la pieza, sino que hay que fijarse en el propio marco, es decir en esa "valla" que separa el "interior" del "exterior".

Aquí surge un problema: el afuera del que estamos hablando siguiendo a Cage es tan sonoro como el adentro. Cage argumentó, de hecho, que incluso el caótico tráfico metropolitano puede y debe ser "escuchado", pero a condición de que el ejercicio de la ecología de la escucha ocurra en un marco, es decir, dentro de un tiempo/lugar en el que sea posible sentirse como en casa, podríamos decir. Entonces, si el afuera es tan sonoro como el adentro, la diferencia (esencial) parecería ser producida por el marco. Cage es el artista que impone un punto de inflexión decisivo y nunca revocado en la experimentación artística contemporánea: el punto de inflexión que concibe el arte como una repetición de la vida dentro de un marco, dentro de una instalación, podríamos empezar a decir. Ya no se trata de oponer el interior "subjetivo-expresivo" a un exterior concebido como un espacio inhóspito, si alguna vez fue posible, sino que se trata de crear, en el exterior inhóspito, los lugares/tiempos del interior o, radicalizando el concepto, se trata de habitar lo inhabitable.

De este punto de inflexión cageana parten dos líneas experimentales diferentes y convergentes al mismo tiempo: la línea experimental de hibridación y la de inmersión.

Hibridación

Apertura al afuera es en primer lugar una apertura a los no-humanos, y, específicamente, una apertura a las interacciones -que también ocurren en nuestro cuerpo- entre cosas no humanas. A este inmenso universo de interacciones y vínculos, imposible de percibir sobre la base de nuestros sistemas biológicos de percepción, solo podemos abrirnos de uno modo más tecnológico. Y aquí no es la técnica "protésica" la que viene al encuentro, sino la "maquínica", a través de las interfaces hombre-máquina. Esta inevitabilidad de la mediación tecnológica perfectamente entendida por los experimentadores tecno-artísticos, ha destruido la conexión humanístico-protésica entre el cuerpo humano y los instrumentos técnicos en los que estaba fundada la civilización humana que a partir de la auto-implementación de la técnica maquínica ha marginado la centralidad empírica y fenomenológica del "cuerpo propio".

Después del final de la moda optimista - escribió Peter Slo terdijk a este respecto - con un tono relajado podemos finalmente decir lo que el fenómeno ya ha significado de facto en su aplicación ordinaria: ha proporcionado un servicio de rescate a los fenómenos en una era en la que muchos "fenómenos" ya no hablaban y actuaban solos hacia el ojo u otros sentidos, sino que eran llevados a la visibilidad mediante explicaciones invasivas y las mediciones que los acompañaban (es decir, "observaciones" obtenidas gracias a máquinas y sensores artificiales). La

fenomenología ha invitado a sus seguidores a participar en un intento anacrónico de defender la preeminencia metafísica de la percepción contemplada por la medición, el cálculo y la operación⁶⁸.

Esta tesis de Sloterdijk encuentra una anticipación importante en un libro anterior de 1970: *Expanded Cinema* de Gene Youngblood, no por casualidad influenciado por los experimentos de John Cage, así como por las teorías de McLuhan, Buckminster Fuller y Theillard de Chardin.

De la misma manera que el término "ser humano" está abarcando lentamente los significados de humano/planta/máquina - escribía Youngblood -, también se debe ampliar la definición de cine, para incluir dispositivos de video, la informática, energía atómica [...]. Se podría decir que el arte no será verdaderamente contemporáneo hasta que represente el mundo de la cibernética, la teoría de juegos, las moléculas de ADN, el principio de incertidumbre de Heisenberg, las teorías de la antimateria, la esterilización transitoria, el reactor reproductivo, las armas de destrucción masiva, láseres, la experiencia anticipada de futuros alternativos⁶⁹.

⁶⁸ P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, trad. en it. por G. Bonaiuti, Raffaello Cortina, Milán 2015, p. 70.

⁶⁹ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, editado por P. L. Capucci y S. Fadda, Clueb, Bolonia 2013, p. 101.

Y todavía:

Nuestro "conocimiento" conceptual ha superado notablemente nuestras experiencias empíricas. Estamos a punto de aceptar la dura realidad de una vez por todas: nuestros sentidos nos permiten percibir sólo una millonésima parte de lo que sabemos que es la realidad del espectro electromagnético. El 99% de todas las fuerzas principales que influyen en nuestras vidas son invisibles. Nuestros sentidos no logran captar la mayoría de los cambios fundamentales que tienen lugar en nuestras vidas. Fuller dice: "Más del 99% de las tecnologías modernas se basan en fenómenos físicos que están por debajo o por encima de nuestra visión"⁷⁰.

La técnica del siglo XX, por lo tanto, ha permitido el acceso cognitivo a dimensiones de la realidad natural (y tecno-natural) que la estructuración neuro-corpórea de la especie humana no habría sido capaz de percibir y especificar. Se trata de dimensiones de lo imperceptible dentro de las cuales la tecnología es capaz de operar y que sólo la tecnología es capaz de "transducir" (interfaz) para las modalidades neuroperceptivas humanas.⁷¹ Los

⁷⁰ G Youngblood, op. cit., p. 102. Cfr. por R. Buckminster Fuller, Camino Crítico, St. Martin's Press, Nueva York cl 981. Sobre la estrecha relación entre Fuller y Cage cf. G. Guanti, "John Cage y Richard Buckminster Fuller. Un caso de empatía virtuosa entre inventores", en La ricerca di Tohn Cage, cit., pp. 89 a 100.

⁷¹ Es interesante notar que aquí Youngblood está anticipando lo que algunos de los filósofos de la ontología orientada a objetos se denominará fenomenología alienígena y que se basa

implantes tecnocientíficos contemporáneos (Gestelten) no son en absoluto "prótesis" del *sensorium* humano, porque no potencian el cuerpo y los sentidos humanos. La potencia de la toda de la técnica -por mucho que se fortalezca, obviamente, a través del ingenio humano. El potenciamiento técnico de las capacidades humanas es indirecto y deriva de los procesos de hibridación, y no de proteseización, que interceptan, ahora indefectiblemente, lo humano y lo maquínico. Por esta razón, lo que se deconstruye definitivamente - si no se destituye por sí mismo- es lo que la fenomenología llama el "cuerpo propio", entendido como un *cuerpo viviente-vivido* (Leib). Su cuestionamiento radical deriva precisamente del "hecho" de que la tecnología y la ciencia contemporáneas han "revelado" definitivamente que el origen fenomenológico del *Leib* se funda en una especie de estructuración neuro-corpórea específica y contingente, por lo tanto, en un determinado *Körper*. Las dimensiones de lo imperceptible natural "revelado" por la tecnología han descentrado definitivamente la percepción humana y, por tanto, han

precisamente en la tesis de la apertura perceptiva de los objetos en relación con otros objetos. De hecho, no son solo las máquinas las que perciben los *qualia* que nuestros sentidos no pueden percibir, sino que todos los objetos tienen esta característica o, si seguimos el enfoque de Levi Bryant, todos los objetos son concebibles como "máquinas" que solo pueden conectar en ciertos modos, y no en otros, a otras máquinas (cada máquina se caracteriza por una apertura ontológica específica y un cierre operacional específico); así, todas las diferencias ontológicas entre humano/no humano, vida/no vida, sujetos/objetos desaparecen (ver Levi R. Bryant, *Onto-Cartography*, cit., pp. 54-74; ver también I. Bogost, *Alien Fenomenología*, cit.).

contribuido de facto, como lúcidamente observó el propio Sloterdijk, a la crisis del programa fenomenológico.

Las interfaces, que permiten la observación e interacción con estas nuevas dimensiones de la realidad, permiten, por esta misma razón, una apertura a lo invisible y al imperceptible “exterior”, a un inimaginable universo de *qualia* que los experimentos que he llamado hibridación no paran -al menos durante sesenta años- de tematizar.

Pienso, por ejemplo, en la famosa performance *Music for solo performer* (1965) de Alvin Lucier, en la que se hacían sonar ondas cerebrales (fig. 1); o al proyecto del *Jardin Bio-acustique* (1978) de Nissim Mercado - que retoma una hipótesis experimental del propio John Cage - que debería haber sonado - si se hubiera realizado - también los procesos de germinación de las plantas⁷²; o la instalación *Altamira* (2004) de Shawn Brixey capaz de hacer que los usuarios perciban las pulsaciones astrofísicas de las estrellas púlsares (fig. 2); o finalmente a la instalación *Ecce Homology* de Ruth West, en la que los usuarios podían interactuar, gracias a un software que explotaba el conocimiento de la genómica comparativa, con una simulación de los procesos de respiración celular que ocurren en nuestro cuerpo cuando comemos arroz. Otro campo de experimentación hibridativa, en el que también cae parcialmente West, abarca muchas instalaciones que permiten interacciones complejas y sin precedentes entre cuerpos biológicos humanos y entornos virtuales, como fue el caso de la famosa instalación *Osmose* (1995) de Charlotte

⁷² Véase G. M. Gatos, I.: herbario tecnológico. La natura vegetale e le nuove tecnologie dell'arte tra secondo e terzomillennio, CLUEB, Bolonia 2005, pp. 45-48.

Davies⁷³ o las instalaciones de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau (por ejemplo, *Interactive Plant Growing*, 1992-93, o *Trans Plant* de 1995)⁷⁴ o también *Nerve Garden* (1997) de Bruce Damer⁷⁵. Pero se podrían dar muchos ejemplos, sobre todo si se mira fuera de Italia.



1. Alvin Lucier, *Music for solo performer* (1965)



2. Shawn Brixey, *Altamira* (2004)

Todos los experimentos mencionados anteriormente no son solo ejemplos de hibridación entre humanos y no humanos, sino que también son (todas) instalaciones inmersivas. El inhóspito "afuera" debe ser habitado. En una síntesis extrema, esto es lo que hacen todos los experimentos tecno-artísticos. Y esto ayuda a esclarecer las razones por las que tienen la característica de "instalaciones".

⁷³ Me refiero a mi "¿Hay algún yo en este mundo? Notas sobre Osmose de Charlotte Davies", en *Fata Morgana*. Quadrimestrale di cinema e visioni; n. 5, "Limite", maggio-agosto 2008, pp. 189-198; Cfr. anche C. Davies - J. Harrison, "Osmose: Towards Broadening the Aesthetic of Virtual Reality", en *ACM Computer Graphics: Virtual Reality*, Vol. 30, n. 4, 1996 (www.immercence.com).

⁷⁴ G. M. Gatti, óp. cit., págs. 140 a 151.

⁷⁵ Ibid. págs. 151 a 157.

Inmersiones

Volvamos una vez más a Cage y la importancia del "marco", o (mejor) la instalación. En el "exterior" del mundo simbólico, de hecho, debemos encontrar una manera de quedarnos en casa.

Aquí tocamos un punto de convergencia y de encuentro entre experiencias aparentemente heterogéneas que, sobre la base de la ideología del arte que prevaleció entre el Renacimiento y la vanguardia histórica, parecerían no tener nada que ver con la actividad artística. Y, sin embargo, no solo el arte repite la vida, aunque sea en un marco; no solo la vida, que el arte repite, no sólo no es reducible a la angustia de la vida humana, sino que se extiende a la alienante extrañeza inconmensurable del exterior de lo simbólico; lo que es esencial y que las experimentaciones artísticas, en cuando son efectivamente tales, permiten que la vida encuentre un hogar en el exterior más inhóspito. Ahora bien, si en eso consiste la experimentalidad del arte, y si sigue la crisis irreversible e infinita de los órdenes simbólicos, entonces en él se experimenta continuamente la posibilidad de formas de existencia ya no (exclusivamente) simbólicas, pero no necesariamente menos "felices".

La práctica de las instalaciones artísticas, o más bien la tendencia de casi todo el tecno-arte al modo operativo de instalación inmersiva, está estrechamente relacionada con la cuestión de habitar los no-lugares de la transmodernidad.

Sentirse como en casa no tiene fundamento simbólico. Incluso si una larga tradición humanista ha pensado en vivir en lugares como basado en un vínculo

simbólico (a lo sumo eco-tecno-simbólico⁷⁶), es todo lo contrario: sentirse en una "patria simbólica" y basado en vivir, es decir, en sentirse inmerso en un ambiente íntimo, en simbiosis con él. Vilem Flusser lo apoyó firmemente:

La patria es considerada como el lugar relativamente permanente, la vivienda como el lugar intercambiable y transferible. Lo contrario es cierto: es posible cambiar la patria o no tenerla, pero uno siempre debe vivir en algún lugar y donde, poco importa dónde. Los *clochards* parisinos viven bajo los puentes [...] y, por espantoso que parezca, así vivía la gente en Auschwitz.⁷⁷

⁷⁶Cfr. A. Berque, *Ecoumene. Introduction d l'etude des milieux humains*, Belin, Paris 1999.

⁷⁷ V. Flusser, "Dwelling beziehen in the homelessness", citato da P. Sloterdijk, en *5/ere III. Schiume*, cit., p. 494.

La crisis de los órdenes simbólicos⁷⁸ ha puesto de manifiesto una pulsión simbiótica⁷⁹ que, como mecanismo bio-ambiental, si bien forma parte de los mecanismos antropogénicos que han permitido la aparición de la especie humana, es algo que tenemos en común con todos los demás. especies vivas, aunque en diferentes grados. No reconocerlo como una pulsión "heterogénea" respecto a las

⁷⁸ En este punto me gustaría aclarar algunos supuestos teóricos de mi discurso. El primero de ellos es la tesis de que, a partir del siglo diecinueve, los tradicionales órdenes simbólicos que habían caracterizado las sociedades antiguas, pero que todavía se sostienen en parte en las modernas, se han desmoronado progresiva e inexorablemente, bajo la acción conjunta del capitalismo de consumo por un lado, las innovaciones tecnológicas por otro, y finalmente los medios de comunicación de masas, primero analógicos y luego digitales. A estas causas subyacentes habría que añadir un elemento importante de carácter más específicamente político-filosófico, a saber, la Ilustración europea con el poder nihilista de su "crítica". El segundo supuesto afirma que la crisis de los órdenes simbólicos ha sacado a la luz lo que Peter Sloterdijk ha llamado "mecanismos antropogénicos" y que, primero la antropología filosófica del siglo XX -en sí misma síntoma de una era de cambios radicales-, luego la paleontología evolucionista, han estudiado en modo variado. Estos mecanismos deben entenderse como aquellas condiciones bioambientales contingentes y compuestas que han producido la emergencia de la especie humana. La tercera premisa de mi discurso es la tesis según la cual el colapso de los órdenes simbólicos y el surgimiento de mecanismos antropogénicos son un signo de un evento más vasto y radical que es el final de la era Neolítica (referencia a milibro *Una cartografía del tecnoarte. El campo de lo no simbólico*, Cronopio, Nápoles 2017; y mi ensayo "Global (post)media warming", en *Kaiak. Una revista filosófica*, no. 5, *Caldo I /reddo*, 2018 (www.kaiak-pj.it)).

⁷⁹ Sobre el mecanismo simbiótico la referencia obligatoria es P. Sloterdijk, *S/ere I. Balle*, trad. es. por G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2009.

estudiadas por los psicoanalistas sí - y derivada de la "máquina significativa"⁸⁰ - y en mi opinión una sería no sólo un error teórico, sino también político. Los experimentos artísticos inmersivos atestiguan, sin embargo, que otro enfoque de la cuestión es posible.

Peter Sloterdijk, en su tercer y último volumen de Esfera, se detuvo ampliamente en la función de las instalaciones de arte

En el momento en que entra en su casa, el habitante detiene inmediatamente el comportamiento observacional, para reemplazarlo con una participación generalizada, una forma descentralizada de dejarse circundar y dejarse ir. La vivienda es generalmente de-tematizada, por el hecho mismo de que su significado es el de producir adicción y banalidad. Cuando la vivienda aparece en el museo, la entrada y la inmersión en él son visibles como tales.⁸¹

Al visitante de la instalación artística se le pide que tematice su "impulso simbiótico", su tendencia bio-psíquica a habitar incluso lo inhóspito.

Pero, antes que nada, ¿cuál es el impulso simbiótico teorizado por Sloterdijk? Está relacionado con el mecanismo antropogénico del aislamiento que identificó sobre la base de una serie de investigaciones paleoantropológicas (Miller, Gehlen, Alsberg, Bolk,

⁸⁰ Me refiero a mi "Más allá del recinto de la sublimación", en Kaiak. Un viaje filosófico, N. 4 (2017), Sublimación. ¿Último paradigma de lo simbólico?, www.kaiak-pj.it.

⁸¹ P. Sloterdijk, S/ere III. Schiume, cit., p. 501.

Portmann ...), reinterpretado en términos de evolución y, de hecho, antropogenética. El hombre, según Sloterdijk, es un mal que ha aprendido ante todo a habitar "islas" en las que las leyes de la selección natural están (temporáneamente) suspendidas; es un animal que ha aprendido a vivir en islas de vicio. Si quisiéramos intentar una definición sintética de estos ambientes de vicio, podríamos decir que son aquellos ambientes que permiten a los "viciosos" poner entre paréntesis, la época, de los mecanismos biológicos de la selección natural. Ahora, los "mimados" son en primer lugar los jóvenes de la especie, los recién nacidos, quienes, "aislados" del medio natural, están protegidos en una isla humana que les permite no solo la maduración de las habilidades cognitivas y relacionales también el florecimiento de diferencias (de grupo y/o individuales). También es gracias al mecanismo de aislamiento⁸² que los grupos de pre-homínidos aprendieron a habitar asumiendo así las características propiamente humanas. Obviamente, en los bordes de estas islas, había (y hay) aquellos - los individuos adultos - que tuvieron que asumir la tarea de defenderlos, frenando la violencia de los poderes de la naturaleza, pero y dentro de ellos que, para Sloterdijk, florece el humano. Las "islas del vicio" son esas esferas de confort en las que te sientes "climáticamente" como en casa. Es la primera esfera y la díada del entorno materno infantil que, aunque se pierde rápidamente, continúa siendo no sólo

⁸² Según Sloterdijk, el mecanismo de aislamiento no actuaba solo, sino junto con otros tres mecanismos: el de la liberación y de los límites del cuerpo, el de la neotenia y el de la transposición (para una síntesis de esta teoría ver P. Sloterdijk, *Todavía no hemos sido salvados*. Saggi dopo Heidegger, trad. en. It. por A. Calligaris y S. Crosara, Bompiani, Milán 2004).

buscada sino reconstruida artificialmente tanto por los "individuos" como por las propias comunidades humanas. Sin embargo, para ser precisos, hay una esfera que precede a la misma díada niño-ambiente materno, y es lo que Sloterdijk, tomando el término y la noción de Thomas Macho⁸³, llama la esfera *noggettuale* (es decir, ni objetiva ni subjetiva); se trata de una esfera intrauterina en la que cada individuo humano está necesariamente en una situación *immersiva* de indistinción entre sí y el medio ambiente. Desde esta esfera *noggettuale* el "nacimiento" marca un escape traumático, pero no una clara separación psíquica, ya que es desde esa dimensión inmersiva desde donde se origina ese rasgo simbiótico que, para Sloterdijk, no sólo se repite/reconstruye en la relación para-objetual madre-hijo, no sólo queda como un residuo, como un doble que acompaña constantemente la vida psíquica de los humanos⁸⁴, sino que, incluso (y sobre todo) cuando es rechazado, sigue condicionando las relaciones psicosociales de los supuestos "individuos" que continúan recreando, a menudo espasmódicamente y en las formas aparentemente más evertidas, vínculos fuertemente simbióticos entre sí. Todos los nacimientos, escribe Sloterdijk:

Son gemelos. Nadie viene al mundo sin una escolta acompañante. Para cada recién llegado que sale a la luz, sucede Eurídice, anónima, muda, que no está creada para ser vista. Lo que queda, el individuo, el que no se

⁸³ Cfr, Th. Macho, Señales de la oscuridad. Notas para una teoría de la psicosis delta, trans. en. editado por A. Lucci, Galaad Edizioni, Giulianova 2013.

⁸⁴ Obviamente, no sólo "humanos".

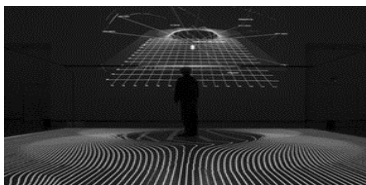
puede dividir de nuevo, es ya es el resultado de un corte que divide los inseparables de los primeros días en el bebé y su descanso [placenta].⁸⁵

De estas dos primeras esferas simbióticas (diferentes) cada individuo humano se ve obligado a abandonar (y de alguna manera quedarse), como de un paraíso del que es necesariamente expulsado. El venir al mundo - de una manera más radical que el ser arrojado en el mundo de Heidegger - es siempre igual a una catástrofe que se repite cada vez que el individuo abandona su vivienda simbólica habitual.⁸⁶ Sin embargo, como dije, para Sloterdijk lo que se repite constantemente en la vida de cada individuo - pero también de cada grupo humano - es la reconstitución de los ambientes del vicio, la reconstrucción de entornos domésticos incluso en las situaciones más alienantes y desorientadoras.

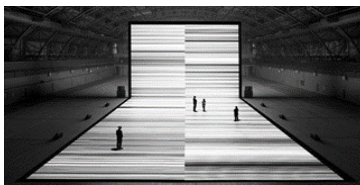
Volvamos a la cuestión de habitar lo inhabitable, que encontramos en el centro de un número verdaderamente impresionante de instalaciones artísticas (me gustaría aquí solo sugerir los nombres de Soto Ichikawa y Ryoji Ikeda: figg. 3 y 4).

⁸⁵ P. Sloterdijk, *Sfere I, Balle*, cit., p. 391.

⁸⁶ Véase P. Sloterdijk, *tienes que cambiar tu vida. Sobre antropotecnia*, editado por P. Peticari, trad. es. por S. Franchini, Raffello Cortina Editore, Milán 2010.



3. "Gravicells" de Seiko Mikami y Soto Ichikawa (2004)



4. "The Transfinite" de Ryoji Ikeda (2011)

En estas instalaciones, de hecho, no se trata solo de recrear una casa en el afuera inhóspito, se trata sobre todo de habitar el afuera. Afuera a cuál, siguiendo a Timothy Morton, ahora podemos dar el nombre de no humano. Un "no humano" que es un pulular de "objetos" que se cruzan, que entran en *fase* con la historia humana.⁸⁷ Un no-humano que podríamos definir sintéticamente como lo que sucede a pesar de la historia humana (por ejemplo los procesos geológicos y cósmicos), lo que sucede en su contra (por ejemplo el calentamiento global o los desechos tóxicos y/o radiactivos) o en sí misma (como las miríadas de bacterias que hacen posible la vida de nuestra especie).

Cito de nuevo una frase de Youngblood:

[...] Se podría decir que el arte no será verdaderamente contemporáneo hasta que represente el mundo de la cibernética, la teoría de juegos, las moléculas de ADN, el principio de incertidumbre de Heisenberg, las teorías de la antimateria, la transistorización, el reactor reproductivo, las armas de

⁸⁷ Sobre el concepto de escalonamiento, véase T. Morton, Iperoggetti, cit., págs. 95 a 108.

destrucción masiva, el láser, la experiencia prevista de futuros alternativos⁸⁸

Y también otra de John Cage:

[es posible] escuchar todo en el mundo, del momento que sabemos que todo está en un estado de vibración, entonces no solo hongos, sino también sillas y mesas, por ejemplo, podrían ser escuchadas.⁸⁹

Dentro de este encuadre temático, la conciencia de la pulsión simbiótica, tiene pues también, al mismo tiempo, la función de abrirse al "afuera", porque no hay "apertura" sino a partir de un "adentro" que necesariamente debe construirse.

Cómo siempre hemos sido (también) no humanos

Llegamos así a reflexionar sobre cómo la cuestión de lo "post-humano" puede ser pensada dentro del paradigma de la ontología orientada a objetos. Con una broma podríamos decir que la pregunta, a la Hayles, sobre cómo nos convertimos en post-humanos⁹⁰, se convierte en lo siguiente: cómo pensar acerca de nuestro ser trans-humano o, para evitar cualquier confusión con las incoherencias de teorías trans-humanistas -del todo heterogéneas sino

⁸⁸ G. Youngblood, *Expended Cinema*, cit., p. 101.

⁸⁹ J. Cage, *Carta a un extraño*, editado por R. Kostelanetz, trad. it. por F. Masotti, Edizioni Sócrates, Roma 1996, p. 142.

⁹⁰ Cfr. K. Hayles, *cómo nos convertimos en posthumanos. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatic*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

opuestas por completo a los de la ontología dirigida al objetos- la pregunta podría ser: ¿cómo pensar acerca de nuestro ser (siempre) no humano? En definitiva, esta teoría -a la altura de las transformaciones fundamentales que la tecnociencia ha producido en las sociedades humanas, así como, como hemos visto, en plena etapa de los experimentos artísticos más radicales del último medio siglo- nos invita a pensar en la naturaleza humana, o más bien en la "especie humana", ampliándose el horizonte ontológico de tal manera que post-humano resulta ser esa teoría capaz de concebir a la humanidad sin ningún prejuicio antropocéntrico, por lo tanto como ya hibridada desde siempre y constituido de lo no humano.

Una de las tesis apoyadas por Tim Morton a este respecto es que existir significa coexistir⁹¹, es decir, que existir, para ese hiper-objeto que es la "especie humana", implica una solidaridad necesaria y radical con lo no humano.

El significado de esta tesis no es aquello obvio, para quien existir significa siempre existir con otros, sino el menos obvio, según el cual vivir implica la necesaria coexistencia con lo no humano (otras formas de vida, pero también elementos inorgánicos naturales o tecnológicos).

"Humano" significa yo más mis prótesis y simbioses no humanos - escribe Morton-, como mi microbioma bacteriano y mis aparatos tecnológicos; lo humano es una entidad que no puede ser determinada de antemano dentro de una forma rígida o

⁹¹ Ver T. Morton, *Dark Ecology*, cit.; e Id., *Humanidad*, cit

rígidamente delimitada con respecto al simbiótico real.⁹²

Para evitar caer de nuevo en el prejuicio antropocéntrico, es necesario subrayar que esta definición que Morton propone para el ser humano debe ser capaz de aplicarse, sobre la base de su opción ontológica, a todos los objetos, entre los cuales ciertamente se aplican las diferencias de grado, en la complejidad de las relaciones inter-objetivas, pero no las diferencias de naturaleza, como todavía pensaba Heidegger.

Además, la frase no afirma que debemos coexistir, no indica un deber moral en absoluto, sino una verdad eco-ontológica: somos ya desde siempre coexistentes; somos ya desde siempre seres ecológicos.

Finalmente, "co-existir" no sólo indica una relación con un no-humano que está *fuera* de lo humano como especie sino, sobre todo, una relación que Morton llama de sub-ascendencia: lo no-humano no nos trasciende, porque paradójicamente hemos descendido de él.

Esto no es válido sólo para los seres humanos, porque la relación de sub-descendencia expresa una característica ontológica de orden general que es válida para todos los objetos. Pero, ¿qué es la sub-descendencia? Para aclararlo, Morton hace uso de otra tesis que suena aún más paradójica: los objetos (todos los objetos) son subdescendientes de sus partes, en el sentido de que las partes son siempre más que el todo al que pertenecen.

¿Por cuales razones?

⁹² *Ibíd.*, p. 40.

En primer lugar, porque no hay diferencia ontológica entre "todo" y "partes": tanto el todo como las partes son de hecho "objetos" que, como todos los objetos (incluidos aquellos objetos que en la tradición filosófica occidental son llamando "sujetos"), nunca funcionan perfectamente, por así decirlo, ya que no son totalidades "cerradas" y autosuficientes; por lo tanto, siempre falta algo, es decir, como escribe Morton, perforado, incompleto.

En segundo lugar, cuando pensamos en el "todo" necesariamente nos abstraemos de las "partes", por lo que el todo es siempre más pobre en rasgos característicos en comparación con todas sus partes. La percepción que nosotros, como cualquier otro objeto, podemos tener de un "todo" es siempre y necesariamente más abstracta y pobre que la percepción de sus "partes". En el momento en que percibimos el todo, perdemos nuestras partes.

En tercer lugar, y este es quizás el punto esencial, las partes de un todo nunca son (sólo) las partes de ese todo, ya que son simultáneamente partes de otros todos.

Morton, aunque no lo indique, parece reactualizar una concepción presocrática, como la de Empédocles, según la cual los objetos están compuestos de partes que subdescienden porque son, al mismo tiempo, partes de otros (hiper)objetos (las "cuatro raíces" del ser).

Esto significa que, según Morton, el todo, de hecho cualquier objeto entendido como un todo, es siempre incompleto y subdescendiente de sus partes; y que sus partes (que son en sí mismas objetos incompletos y subdescendientes) son partes de otros objetos, de modo que cuanto más se desciende a las partes de un objeto, más se obtiene de él.

Ahora, para comprender la radicalidad post-antropológica de estas tesis, consideramos a los *Umwelten*, es decir, el mundo-entorno, como objetos a la par de otros. Siguiendo a Morton, deberíamos argumentar que cada medio ambiente es incompleto y subdescendiente de y sus partes. Esto implica, por tanto, no sólo que todos los seres vivos tienen un mundo (y no sólo la especie humana), sino también que todos los seres vivos son paradójicamente pobres de mundo ya que cada mundo no sólo, como cualquier otro objeto, es picado e incompleto -como un juguete roto que, para funcionar, debe conectarse con otros juguetes rotos⁹³- sino precisamente por ser ontológicamente incompleto, está abierto y coexiste con otros mundos.

El discurso de Morton, como podemos ver, es muy paradójico.

Pensemos en la oposición heideggeriana entre *Umwelt* y *Welt*, llevada a cabo en el famoso curso de 1929⁹⁴. Según esta oposición ontológica, mientras que los animales estarían encerrados en su mundo-ambiente (*Umwelt*) los humanos no sólo vivirían ellos también en el mundo-ambiente, sino, solo ellos, serían capaces de salir *ek-istendo*

⁹³ Sobre la similitud entre "objetos" y "juguetes rotos" véase T. Morton, *Dark Ecology*, cit., pp. 141 y 144; sería entonces de gran interés conectar esta teoría de los juguetes rotos con la poética video-cinematográfica de los hermanos Quay (en la que me refiero a mi "Generatio aequivoca. Sottosuoli dell'immaginario nella filmografia dei Quay Brothers", en *Anuario Kaiak* n.1, Sottosuoli, editado por G. Brindisi, V. Cuomo, E. del Conciliis, Mimesis, Milán 2016, pp. 255-271)

⁹⁴ M. Heidegger, *Los conceptos/wavementali de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, trans. es. por C. Angelino, il melangolo, Génova 1992.

en el *Welten*, es decir, mundos simbólicos, estructuralmente “abiertos”. Los humanos permanecen en lo abierto (in der Offene) dijo Heidegger, mientras que los animales están encerrados en sus entornos.

Pero, ¿qué apoya Morton? Afirma que, desde el momento en que todos los objetos están abiertos, también el *Umwelten* y el *Welten* lo están; por eso, como todos los objetos, están incompletos y subdescienden de sus partes, están transdescendidos hacia abajo y hacia el afuera podríamos decir forzando su léxico. Por lo tanto, entre el mundo-entorno (o entorno de vida) y el mundo simbólico no habría oposición de principio, ni oposición cerrado-abierto, en cuanto la apertura es de ambos y en ambos. Sin embargo, apertura ya no significa trascendencia sino subdescendencia y, sobre todo, no significa más riqueza sino pobreza, porque todos los mundos son pobres y, por lo tanto, necesitan enriquecerse a través de su convivencia.

En una página de su *Ecología oscura*, Morton piensa en el famoso parangón marxista que se interpuso entre el arquitecto y las abejas, para el cual incluso el peor arquitecto sería mejor que la mejor de las abejas porque el arquitecto diseña intencionalmente mientras que las abejas solo ejecutan algoritmos.

Se podrían establecer experimentos costosos, escribe Morton, para comprender cómo las abejas imaginan las cosas. Por ejemplo, podríamos encontrar que dudan o miran a su alrededor mientras realizan una tarea, lo que podría dejar claro que no están ejecutando un algoritmo a ciegas.

Estamos empezando a entender que los no humanos también tienen mentes.

Entonces no somos tan especiales como pensamos. Damos por descontado que poseemos una imaginación, pero no tenemos evidencia definitiva de que se dé una imaginación como tal. No estoy diciendo que no haya imaginación. Pido a los marxistas que demuestren que el arquitecto tiene imaginación. Para demostrar que yo, en cuanto ser humano, tengo imaginación. Que sea capaz de imaginar y no ejecutar algoritmos. Aún más, para demostrar que mi idea de no ejecutar un algoritmo no es el resultado de un tipo de algoritmo para el que estoy programado.

Nos encontramos dudando profundamente.

Si dudas sobre este punto, eso es fantástico. Significa [...] que has comenzado la difícil actualización de conceptos como persona, cosa, especie, tan esenciales para el pensamiento humano en la era ecológica. Has comenzado a pensar en la magnitud de la Tierra.

A tal magnitud, las distinciones antropocéntricas ya no tienen valor.

O mejor dejan de ser gruesas y rígidas, como las oposiciones binarias aquí/allá, persona/cosa, individuo/grupo, consciente/inconsciente, sintiente/no sintiente, vida/no-vida, parte/todo, existencia no-existencia.

Volvamos a la pregunta: ¿soy consciente? Que se demuestre que no soy mejor que la mejor de las abejas. Que se demuestre que mi idea de conciencia, por no hablar de la voluntad individual, no es un algoritmo particular.⁹⁵

Basta con ampliar y aplanar la perspectiva ontológica porque todas las "supuestas" particiones

⁹⁵ T. Morton, *Dark Ecology*, ct., pp. 27-28 [trad. nostra].

simbólicas antropocéntricas comienzan a desvanecerse, a dejar de ser estables, a revelarse ilusoriamente defensivas.

Incluyendo la partición entre humano y post-humano.

Bibliografía

Bennett], *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durhan and London 2010.

Bogost I., *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, University of Minesota Press, Minneapolis - London 2012.

Bryant L. R., *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press 2011.

Id., *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh Univer- sity Press 2014.

Braidotti R., *! postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014.

Cage J., *Silenzio*, trad. it. di G. Carlotti, shake edizioni, Milano 2010.

Costa M., *! sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica delta tecnologia*, Ca- stelvecchi, Roma 1998.

Id., *Dopa la tecnica. Dal chopper alle simlucose*, Liguori Editore, Napoli 2015. Cuomo V., *Al di la delta casa dell'essere. Un cartografia delta vita estetica a venire*, Aracne, Roma 2007.

Id., *Eccitazioni mediali. Forme di vitae poetiche non simboliche*, Kaiak Edizioni, Pompei-Tricase 2014.

Id., *Una cartografia delta techno-arte. Il campo del non simbolico*, Cronopio Edizio- ni, Napoli 2017 (ora anche in trad. francese, L'Harmattan, Paris 2019).

- Garcia T., *Forme et object. Un traite des choses*, Press Universitaires de France, Paris 2010.
- Gatti G. M., *l'erbario tecnologico. La natura vegetale e le nuove tecnologie dell'arte tra secondo e terzomilennio*, CLUEB, Bologna 2005.
- Gunther G., *La conscience des machines*, trad. franc. par F. Parrot et E. Kronthaler, L'Harmattan, Paris 2008.
- Harman G., *The Quadruple Object*, Zero Books, Winchester (UK) - Washington (USA) 2011.
- Id., *Object-Oriented Ontology. A New Theory a/Everything*, Pelican Books, Penguin Random House 2018.
- Id., *Homo ex machina*, F. Laruelle (ed.), L'Harmattan, Paris 2005.
- Id., *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, a cura di V. Cuomo e L. V. Distaso, Mimesis, Milano 2013.
- Morton T., *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopa la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Nero, Roma 2018.
- Id., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- Id., *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London - New York 2017. Id., *Noi, esseri ecologici*, trad. it. Di G. Carlotti, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Sloterdijk P., *Non siamo stati ancora salvati. Saggi dopa Heidegger*, trad. it. di A. Calligaris e S. Crosara, Bompiani, Milano 2004.
- Id., *S/ere III. Schiume*, trad. it. a cura di G. Bonaiuti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, edizione italiana a cura di P. L. Capucci e S. Fadda, Clueb, Bologna 2013.

Editorial Científica Universitaria
Secretaría de Investigación y Posgrado
Universidad Nacional de Catamarca
Octubre de 2023