


Imaginación artificial e historia de las imágenes

Josep M. Català Domènech
Universitat Autònoma de Barcelona ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.87880>

Recibido: 31 de marzo de 2023 • Aceptado: 27 de junio de 2023 • Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: La inteligencia artificial es la última frontera de nuestro desquiciado humanismo y, en su marco, aparecen sistemas de producción artificial de imágenes que nos obligan a reconsiderar los conceptos de imaginación y creatividad, a la vez que establecen un corte profundo con respecto a la historia del arte en general y la de las imágenes en particular, una cesura o disrupción que tiene mucho que ver con el desequilibrado estado del sujeto contemporáneo. Este artículo se propone analizar el nuevo tipo de imágenes artificiales, así como el panorama de la cultura visual en el que se producen, haciendo hincapié en la fenomenología general de la imagen contemporánea y su relación con el pensamiento.

Palabras clave: inteligencia artificial; imágenes; imaginación; pensamiento; subjetividad; historia.

ENG Artificial Imagination and the History of Images

ENG Abstract: Artificial intelligence, the last frontier of our deranged humanism, is the framework within which artificial image production systems appear. This is forcing us to reconsider the concepts of imagination and creativity while establishing a deep cut regarding the history of art in general and that of images in particular, a caesura or disruption that has much to do with the unbalanced state of the contemporary subject. The article intends to analyze the new type of artificial images and the panorama of visual culture in which they are generated, emphasizing the general phenomenology of the contemporary image and its relationship with thinking.

Keywords: Artificial Intelligence; Images; Imagination; Thought; Subjectivity; History.

Sumario: 1. Introducción. 2. ¿Qué es la historia del arte? 3. ¿Qué es la historia? 4. ¿Qué es la imaginación? 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Català Domènech, Josep M. "Imaginación artificial e historia de las imágenes". En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, *Eikón Imago* 13 (2024), e87880. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.87880>

*No sabiendo lo que dices,
quizá dices lo que sabes*

Jacques Nassif

1. Introducción

El éxito y la aceleración son dos características predominantes de nuestra cultura. Se trata de dos fenómenos relacionados entre sí e igualmente nefastos. Por éxito me refiero a las ruinas del progreso, es decir, a la facilidad con que cualquier novedad es promocionada de forma simplista por los medios de comunicación y asumida festivamente por el público

en general, todo ello con tanta rapidez que no da tiempo para la reflexión. El fenómeno es especialmente grave, sobre todo cuando la aceleración de los acontecimientos, y más en el ámbito de las tecnologías, hace que las novedades se solapen unas con otras, provocando siempre el mismo estupor e idéntica ausencia de pensamiento. La mezcla de éxito y aceleración disminuye la capacidad de asombro

y, sin este, desaparece la curiosidad, que es la que conduce a una reflexión ponderada de los acontecimientos, necesaria para asimilar su complejidad. En esta situación, el único pensamiento que subsiste es el de la propia tecnología o de los ingenieros que la diseñan, cuyos intereses son muy específicos y están alejados de los que enriquecen los imaginarios sociales. Son formas instrumentales del pensar que únicamente se sirven a sí mismas porque no solo están pegadas a la acción, sino también a la inmediatez en la que la acción se inserta, la cual es tan efímera como concreta. Es en un panorama como este que la inteligencia artificial encuentra su mejor caldo de cultivo y en el que puede ser fácilmente confundida con la inteligencia humana.

No escasean los entusiastas que, como Yuval Noah Harari celebran que “la inteligencia se esté desconectando de la conciencia”¹. Se produce aquí la curiosa paradoja de que la inteligencia artificial nace y medra en el campo inconsciente de la tecnología, pero su verdadero potencial reside en el ámbito de la conciencia y la reflexión humanas. Parece como si solo se pudieran generar irreflexivamente, pero a la vez es obvio que solo pueden prosperar en el campo de la especulación. Debemos prestar mucha atención a este tipo de paradojas o incoherencias, que son cada vez más frecuentes en el mundo contemporáneo, ya que, como indica Žižek,

las incoherencias inmanentes de la razón no implican que haya una realidad más profunda que escapa a ella: esas incoherencias son, en cierto sentido, ‘la cosa en sí’. Nos encontramos pues en un universo en el que las incoherencias no son una señal de nuestra confusión epistemológica, si no, por el contrario, una señal de que hemos tocado lo real²

El corolario al que no debe llevar esta reflexión no es tanto que lo real sea necesariamente incoherente, sino que no se puede asumir de manera unilateral ni absoluta. Hay que dejar, por el contrario, que afloren sus diversas facetas, con frecuencia contradictorias y que cristalizan en la paradoja. Si queremos asumir racionalmente lo real, desembocaremos forzosamente en una realidad paradójica. La cuestión es que, como nos muestra Paul M. Livingston, existe una larga trayectoria en el pensamiento del siglo XX de lo que denomina Criticismo-paradójico que se ha enfrentado a este problema³, pero lo ha hecho desde la perspectiva del lenguaje o de la lógica, igualmente basada en este. Considero, por el contrario, que las contradicciones toman un sesgo distinto, más productivo, si se enfocan desde la imagen, puesto que, en este caso, ya no se contemplan como una finitud o limitación del lenguaje, sino como la iluminación que ofrece lo visual sobre las inconsistencias de la propia realidad. Entiendo por realidad la combinación, no estrictamente laciana, entre lo

real, lo simbólico y lo imaginario. Con la particularidad de que la puerta de entrada hacia la realidad se sitúa, en este caso, en lo imaginario y no en lo simbólico. Lo simbólico entra en acción en una segunda instancia. De ahí, la importancia actual de la imagen para los procesos de pensamiento.

Viene todo esto al caso de la súbita aparición, en el terreno de la inteligencia artificial, de un dispositivo claramente revolucionario en muchos sentidos por el que se generan imágenes a partir de escuetas propuestas textuales, el proceso denominado *text-to-image*. Pero aún no se había asimilado esta novedad, cuando otra venía ya a sustituirla en el sucinto ámbito de la atención que soporta de la esfera pública actual. Se trata del ChatGPT, que permite elaborar textos más o menos complejos, a partir de preguntas o demandas igualmente textuales. Gran parte de los usuarios se han puesto a manipular estas tecnologías con el mismo pueril entusiasmo que un niño con un juguete nuevo, sin pararse a pensar demasiado en su verdadero alcance. Por otro lado, por razones culturales, parece que ha llamado más la atención el Chat, que es puramente lingüístico, que no el dispositivo generador de imágenes, cuando lo verdaderamente extraordinario se halla en este. Esta ingenua aproximación a las nuevas tecnologías, que cuanto más complejas son, más simples parecen, las convierte en lo que Winnicott denominaba objetos transicionales⁴. Lo son no solo por la función que tienen en el psiquismo humano, cada vez más tecnologizado, sino porque sirven de transición entre dos eras, ocupan el intersticio que se forma entre la era que termina sin acabar de hacerlo y la que empieza sin terminar de asentarse, para decirlo en palabras de Gramsci, convenientemente actualizadas por Bernard Stiegler en un libro que lleva un título muy significativo: *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou? (En disruption. ¿Cómo no volverse loco?)*⁵.

Una de las formas más efectivas de no volverse loco en la era actual es intensificando la locura, en la línea de lo que planteaban Deleuze y Guattari de combatir la esquizofrenia inherente al capitalismo de la modernidad tardía intensificando las líneas de fuga esquizofrénicas⁶. O igual que ahora, que encontramos el antídoto contra la esencial paranoia de nuestras sociedades ultra posmodernas en herramientas que profundizan racionalmente en la paranoia. La tecnología ejerce cada vez más esta función de fármaco capaz de servir de revulsivo de los estados patológicos que ella misma contribuye a producir. Pero no deben confundirse precipitadamente estos planteamientos, relativos a la epistemología y el psiquismo, con las propuestas políticas de las corrientes aceleracionistas y su idea de que al capitalismo hay que superarlo intensificando sus propias contradicciones y tendencias⁷. Dicho esto, lo cierto es que todo ello forma parte de un mismo espíritu del tiempo de carácter apocalíptico y transicional,

¹ Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Breve Historia del mañana*, trad. Joandomènec Ros (Barcelona: Debate, 2016), 373.

² Slavoj Žižek, *Hegel y el cerebro conectado*, trad. Fernando Borrajo (Barcelona: Paidós, 2023), 12.

³ Paul M. Livingston, *The Politics of Logic. Badiou, Wittgenstein, and the Consequences of Formalism* (Nueva York: Routledge, 2012).

⁴ Donald W. Winnicott, *Playing and Reality* (Londres: Routledge, 2009).

⁵ Bernard Stiegler, *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?* (París: Les liens qui libèrent, 2016).

⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge (Barcelona: Paidós, 2004).

⁷ Armen Avanessian y Mauro Reis comps., *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, trad. Mauro Reis (Buenos Aires: Caja Negra, 2017).

intensamente inestable y contradictorio que no se puede ni se debe eludir.

La inteligencia artificial es la última frontera de nuestro desquiciado humanismo y, en su marco, aparecen los citados sistemas de producción artificial de imágenes que nos obligan a reconsiderar los conceptos de imaginación y creatividad, a la vez que establecen un corte profundo con respecto a la historia del arte en general y la de las imágenes en particular, una cesura o disrupción que tiene mucho que ver con el desequilibrado estado del sujeto contemporáneo.

2. ¿Qué historia del arte?

La imagen contemporánea, y sobre todo el actual concepto de imagen, responde al resultado de una acumulación sucesiva de tres importantes mutaciones desarrolladas a lo largo del pasado siglo. Se trata, en primer lugar, de la trascendental distinción entre arte e imagen que ya puede detectarse, con diferente intensidad, en las teorías estéticas de teóricos como Warburg, Panofsky, Gombrich o Arnheim, en cada caso de forma particular. O en las reflexiones filosóficas de Lyotard, con su concepto de lo figural, o en Deleuze, con su idea de la Figura, opuesta como lo figural a lo figurativo. Ninguno de estos autores teoriza estrictamente la separación, pero de sus planteamientos se desprende, por un lado, la existencia de un remanente en la obra artística, ya sea iconográfico en Panofsky, *patológico* en Warburg, realista en Gombrich o simplemente formal en Arnheim, mientras que por el otro se delimita un territorio visual situado más allá de la estética propiamente dicha, pero a la que se equipara en interés y capacidad expresiva. El siguiente punto de inflexión lo constituye la introducción del movimiento en la imagen a través del cine. Es Gilles Deleuze el que mejor pone de relieve la importancia del movimiento, y no solo en sus obras dedicadas específicamente al fenómeno cinematográfico, pero lo cierto es que, a pesar del enorme potencial de sus ideas, estas no agotan ni mucho menos el alcance del fenómeno, del que se desprende parte de la fenomenología del tercer cambio, el de la digitalización. Con las técnicas de digitalización, culmina el largo proceso de desmaterialización de las imágenes, iniciado con la invención de la fotografía e intensamente desarrollado a través del cinematógrafo.

Elizabeth Edwards y Janice Hart, al inducirnos a considerar las fotografías como objetos, hacen que comprendamos mejor la idea de imagen que pretendo poner de relieve. Afirman esas investigadoras que

Las fotografías existen materialmente en el mundo, como depósitos químicos en papel, como imágenes montadas en una multitud de tarjetas de diferentes tamaños, formas, colores y decoraciones, como sujetas a adiciones en su superficie o como extracciones de sus significados a partir de formas de presentación en marcos y álbumes. Las fotografías son tanto imágenes como objetos físicos que existen en el tiempo y el espacio y, por lo tanto, en la experiencia social y cultural⁸.

Si bien la intención de las autoras es incidir en la materialidad de las imágenes, lo que se desprende de su operación es todo lo contrario: al tomar conciencia de que las imágenes están inscritas en un soporte material, cuyas características son distintas según los medios, no podemos dejar de observar que la imagen es precisamente aquello que no está estrictamente sujeto a esa materialidad. Lo que está de más en el objeto.

Si desplazamos la discusión al terreno del diseño de los objetos útiles, de los utensilios, vemos claramente cómo existe en ellos una diferencia entre el objeto en sí, moldeado primariamente por su función, y la imagen del diseño que lo reconfigura. La función crea una forma básica del objeto y la herramienta, pero el diseño le añade posteriormente una configuración visual que convierte esa forma-función en algo distinto, en una imagen que establece unas relaciones con el usuario que ya no son solo operativas, sino también psíquicas. La separación puede resultar menos obvia en una imagen-objeto como la fotográfica porque, en este caso, la imagen parece ser inherente al soporte, como si ambos elementos fueran inextricables. Ello dificulta tanto la toma de conciencia de su condición de objeto, como la de su cualidad de imagen. Sin embargo, la fotografía es las dos cosas a la vez, un objeto y una imagen. Lo es conjuntamente y por separado. Para comprender esta tensa conjunción es necesario comprender también su etérea dualidad. Es necesario separar el objeto de la imagen para poder entender tanto el objeto como la imagen y, al mismo tiempo, su enlace. Cuando la fotografía es proyectada sobre una pantalla como diapositiva, por ejemplo, el concepto de imagen como excedente del objeto parece más claro, si bien no de forma definitiva, ni mucho menos, puesto que el fenómeno tiene otros aspectos más determinantes en los que inciden los procesos de digitalización, es decir, cuando la imagen carece de soporte o cuando el soporte es la misma imagen.

Lo que digo de la fotografía, entendida como el punto de inflexión del fenómeno, puede aplicarse, con los matices correspondientes, a cualquier otro medio. En todo caso, lo que se desprende de esta operación es un primer paso hacia la discriminación de la imagen, la toma de conciencia de la imagen en sí. No debe confundirse esta maniobra epistemológica de separar la imagen de su soporte material con una deriva idealista, ni tampoco con una distorsionada reincidencia en la periclitada distinción entre forma y contenido. Lo que, por el contrario, se desprende de ella es la existencia autónoma de unas formas que se refieren tanto a la realidad como a las ideas. Lo autónomo no son las ideas, sino las formas que las recogen en un ámbito que puede ser figurativo o abstracto pero que está igualmente visualizado, es decir, llevado al territorio de la imagen. Las ideas, o el pensamiento, y la realidad en cualquiera de sus matices configuran una imagen plasmada en un soporte, el cual añade su materialidad a la operación estructural de la imagen sin absorberla completamente.

Si en la fotografía se puede ejemplificarse mejor la autonomía de la imagen, una vez percibimos la posible separación de la imagen y el objeto, es porque

⁸ Elizabeth Edwards y Janice Hart eds., *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* (Nueva York: Routledge, 2004), 1.

esta técnica se presenta como el simple receptáculo de una imagen supuestamente desprendida de lo real que se proyecta sobre un soporte también en apariencia pasivo. Todas estas suposiciones, inherentes al mito de la neutralidad tecnológica, son, si no falsas, claramente ambiguas, pero ilustran muy bien la posibilidad de separar el soporte, entendido como receptáculo, de la imagen que se inscribe en él por medio de operaciones técnicas que siempre se han querido entender como neutras, pero que no lo son en absoluto. En cualquier caso, la técnica fotográfica constituye un primer paso relativo a la transformación contemporánea de las imágenes, que implica también un cambio de sus relaciones con el arte. Con la fotografía, la imagen se distingue del arte, pero no para abandonarlo, sino para poner de manifiesto la existencia de una dimensión inexplorada del mismo. A la vez, con la fotografía se inicia un largo e intenso proceso de desmaterialización de la imagen que se vehiculará a través del movimiento implementado por el cinematográfico y que culminará posteriormente con los procesos de digitalización.

Poner de manifiesto estos fenómenos no implica idealizar la imagen, separándola de esas mediaciones, sino poner de manifiesto un territorio, el de la visualidad convertida en imagen, de cuya materialidad no puede dudarse, puesto que se trata de un conjunto de elementos manipulables. El cine analógico, a través de las técnicas de montaje clásicas, nos ofrecía un ejemplo perfecto de la diferencia entre manipular el objeto y manipular la imagen. Era una operación que se efectúa al unísono en la moviola, pero que implicaba dos actos distintos: cuando se cortaba o se empalmaba el celuloide, en realidad se estaba cortando o empalmado imágenes, los elementos constitutivos de estas. Posteriormente, la edición digital difuminará esta diferencia, precisamente porque la imagen se habrá desmaterializado aún más, incrementando su confusión con el soporte.

Son muchas las técnicas con las que se pueden manipular las imágenes, dependiendo del medio. Se decía, por ejemplo, que el trabajo de los escultores implicaba eliminar de la piedra aquellas partes que impedían ver la imagen que esta contenía. Pero otra manera, más moderna, de contemplar el proceso fue concebirlo como una operación por la que una escultura tomaba forma como una novedad absoluta, como un acontecimiento que aparece porque es pensado a través de la técnica, en este caso la escultórica. En cualquiera de las dos instancias, se trabaja en el terreno de la imagen. Eliminando o añadiendo materia, incluso transmutándola como sucede con la fotografía analógica, se piensa la imagen y se piensa con la imagen. Una de las ventajas, quizá la más importante, de hacer aparecer la *imagen* como ontología particular es que, de esta manera, queda perfectamente clara su relación con el pensamiento. Se trata de una relación que ha estado siempre presente en la imagen, sobre todo en el arte, pero cuya evidencia se ha incrementado paulatinamente, aumentando su operatividad, a medida que la

imagen se desmaterializaba, en los dos sentidos de la operación: se desmaterializaba porque adquiría una entidad propia al margen del soporte, ya fuera este material o estético, y también porque se hacía cada vez más etérea por la introducción en ella del movimiento, así como por su posterior transformación digital. Al cabo del proceso, la imagen está más dispuesta que nunca para el pensamiento, al tiempo que el pensamiento puede penetrarla más fácilmente y desarrollarse con ella y a través de ella.

En contra de las acusaciones de idealismo que puede suscitar la idea de una imagen autónoma, cabe decir que los procesos de desmaterialización de las imágenes que han promovido las tecnologías contemporáneas, a partir de la fotografía y especialmente del cine, lo que han hecho ha sido acercar paulatinamente la imagen visible a la imagen mental, con todo lo que ello implica respecto a su forma y sobre todo a su relación con el pensamiento.

A pesar de lo dicho anteriormente acerca de la utilidad del diseño para comprender el excedente imaginativo, no debe confundirse lo que denominamos imagen con las operaciones de diseño en sí, como tampoco debe relacionarse directamente con estructuras compositivas como las que estudia Arnheim⁹ o con formas iconológicas básicas como las que señala Panofsky¹⁰. Todos estos elementos, junto con otros igualmente estructurales, forman parte de la fenomenología de la imagen, pero no la agotan. Para establecer una distinción clara, podemos decir que la imagen es aquel conjunto de visualidades por medio de los que la imagen piensa y puede ser pensada. Jacques Rancière es mucho más explícito cuando convierte la imagen en una escena: “la escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, en constituir la comunidad sensible tejida por estos lazos y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido”¹¹. Pero no basta con hablar de escenas o máquinas ópticas, hay que entender que todos los procesos que estas contienen están vehiculados visualmente, cada uno de ellos se confabula con el resto para confeccionar lo que denominamos imagen.

Para comprender esta región visual, detectarla y trabajar con ella es necesario romper el espejo del realismo y captar las interacciones que se producen en el interior de los conjuntos figurativos entre los elementos que intervienen en su composición. Se trata de entender esas visualizaciones como líneas de fuerza que formulan ideas emocionadas o emociones formalizadas. En el caso de las obras no figurativas, nos enfrentamos directamente a estas fuerzas y relaciones que se presentan descarnadas y cuyos ritmos y trayectorias se pueden asimilar al desarrollo de un proceso reflexivo no conceptualizado, lo que Deleuze, en su estudio sobre la obra de Bacon, denomina sensaciones, generadas por fuerzas que no son visibles pero que la pintura, o la imagen, visualizan en lo que sería su tarea principal¹². Sin

⁹ Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley: University of California Press, 1972).

¹⁰ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, trad. Bernardo Fernández (Madrid: Alianza Editorial, 1992).

¹¹ Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. por Mariel Manrique y Hernán Marturet (Santander: Shangrila, 2014), 11.

¹² Gilles Deleuze y Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera (Madrid: Arena Libros, 2002).

embargo, Deleuze no solo rehúye lo figurativo, sino también lo reflexivo, reduciendo lo que él denomina Figura a la expresión de fuerzas que son capturadas por las formas y transmitidas al espectador sin mediación alguna, casi a la medida de un reflejo *condicionado*. La imagen es, por el contrario, un conjunto de formas visuales cuyas sensaciones han sido pensadas y, al mismo tiempo, se prestan al pensamiento, lo provocan. No cabe duda de que el espectador, ante una obra de Bacon, experimenta un shock afectivo, pero ello no lo inmoviliza mentalmente, sino que, por el contrario, lo impulsa a dejar que la sensación o la emoción impulse un proceso reflexivo que está latente en la imagen. Pero la imagen figurativa no impide esta operación, sino que la mantiene en un estado virtual a la espera de que el espectador traspase la capa figurativa y encuentre en su interior los elementos que la sostienen estética y conceptualmente, es decir, la imagen propiamente dicha. Si antes he hecho la distinción entre dos tipos de soporte, el material u objeto y el estético, es porque la imagen en sí aparece no solo al separarse del medio o soporte específico, sino sobre todo cuando se escinde de la representación, entendiéndola esta no solo como figurativa, sino también como abstracta. Superar la representación no significa necesariamente, sin embargo, abandonar a la figuración, sino todo lo contrario. Se trata de profundizar en lo figurativo –encontrándolo incluso en la abstracción, como reverso de esta–, para ir en busca de aquello que lo sostiene, su complejidad inconsciente pero visible.

El orden de las imágenes es inmenso cuando las consideramos separadas de sus soportes. Y si bien abundan los estudios dedicados a la imagen, nunca ha cuajado completamente la posibilidad de emprender su historia, o sea el conjunto de sus variaciones básicas a lo largo del tiempo, al margen de los distintos medios que la recogen. Manlio Brusatin, por ejemplo, escribió una interesante *Historia de las imágenes*¹³ que solo ligeramente se aparta de una estricta historia del arte, y lo hace para visitar el ámbito de una antropología de la representación que también frecuenta Hans Belting, este haciendo hincapié además en la imagen como un objeto socialmente arraigado¹⁴. En todo caso, ninguno de los dos autores parece interesado en establecer un ámbito específico para la expresión visual en sí y examinar el desarrollo de sus formulaciones formales intrínsecas a lo largo de la historia. Por otro lado, es cierto que se han historiado los estilos, pero estos siempre se distribuyen según el medio en el que se desarrollan, lo que de alguna forma los aleja del concepto de imagen, que es mucho más autónomo. En general, todas estas posibles historias de las formas visuales acaban siendo remitidas a la historia del arte, a veces con apartados subsidiarios que recogen aquellas expresiones visuales menos prestigiosas. Existe, por supuesto, esa tradición que va desde Wölfflin¹⁵ a Focillon, pero es precisamente en estos casos donde queda más patente que de lo que

se trata es de dilucidar “los problemas que suscita la interpretación de la obra de arte”¹⁶, como afirma Focillon al inicio de su estudio. La tradición formalista reduce la figura a la forma, pero, para comprender la imagen, hay que mantener vivos ambos aspectos, así como los conceptos y emociones que acarrearán a través del activo entramado compuesto por la figura y su forma, moldeándose conjuntamente. Como sea que la interpretación del arte olvida esta posibilidad, se podría decir, por tanto, que el arte no nos deja ver la imagen.

Afirmar que el arte no nos deja ver la imagen no significa menospreciar al arte ni magnificar la importancia de la imagen, sino que implica la toma de conciencia acerca de la necesidad de comprender la imagen para realmente comprender el arte. La imagen es, en este sentido, el inconsciente del arte, aquello que lo constituye realmente, pero que es invisibilizado por su propio trabajo de convertirse en arte. Cuando Martha Graham decía, en una entrevista del *New York Times* de 1985, que “la danza es el lenguaje oculto del alma”, una idea que repitió de distintas formas en su autobiografía¹⁷, creo que se refería a que el alma danza sin saberlo, que su forma es danzarina, a pesar de que como alma, conciencia o pensamiento oculta, al mostrarse, su verdadera forma que queda relegada al fondo. Parafraseando a Graham, podríamos decir que la imagen es el lenguaje oculto del arte. O sea, su inconsciente. Encontramos en Didi-Huberman una formulación parecida cuando se pregunta lo siguiente:

¿No aparece toda la historia del arte warburgiana, hasta en los últimos ejemplos de su atlas *Mnemosyne* (...) como una interrogación acerca de la manera de bailar los hombres sus símbolos, afectos y creencias para transmitirse, en el tiempo, las formas culturales de esos movimientos psíquicos y corporales que Warburg llamaba *Pathosformeln*, las ‘fórmulas del patitos’?¹⁸

Se trata de un inconsciente que es tan visual como el propio consciente artístico que lo oculta al desviar el sentido de la percepción y la apreciación del observador. El arte es aquella parte de la imagen que va al encuentro del espectador, mientras que la imagen es aquello otro que el espectador encuentra cuando se acerca o adentra en la formación visual.

La imagen se detecta mediante una visión especulativa, un pensamiento visual que, a través de las formas estéticas, figurativas o no, distingue aquello que las conecta de forma profunda y compleja con la realidad y el imaginario. En este sentido, la historia del arte es una parte importantísima de la historia de la imagen, precisamente porque en el arte la imagen encuentra su receptáculo más elaborado, aunque también el que mejor la esconde. Es más fácil detectar “la imagen” en la historia de la publicidad, por ejemplo, que en la historia del arte, porque en aquella se acostumbra a superar espontáneamente el

¹³ Manlio Brusatin, *Historia de las imágenes*, trad. Leda Gal Lina (Madrid: Julio Ollero Editor, 1992).

¹⁴ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires: Katz Editores, 2007).

¹⁵ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. AA. VV. (Madrid: Austral, 2014).

¹⁶ Henri Focillon, *Vie des formes* (París: Librairie Ernest Leroux, 1934), 1.

¹⁷ Martha Graham, *Blood Memory* (Nueva York: Doubleday, 1991).

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *El bailar de soledades*, trad. Dolores Aguilera (Valencia: Pre-Textos, 2008).

realismo figurativo poniendo de relieve las pulsiones que lo sostiene, mientras que el arte estas pulsiones aparecen por lo general disfrazadas.

3. ¿Qué historia?

La historia es tiempo formalizado y a la vez tiempo simbolizado. De hecho, ambas características actúan al unísono, una no puede existir sin la otra. Se trata de un tiempo que existe desperdigado y troceado de muy diversas maneras, inscrito materialmente en los documentos o mentalmente en la memoria, pero al que el mecanismo de la historia unifica y convierte en un flujo temporal que es a la vez metafórico e imaginario. Según Koselleck, “el significado trascendental de la historia como espacio de conciencia se contamina con la historia como espacio de acción”¹⁹. Podríamos añadir que el espacio de acción, una vez que se convierte en espacio de conciencia, deviene un espacio de pensamiento, el cual finalmente desemboca de nuevo en un espacio de acción. Acción y conciencia, de esta forma, se confunden, adquiriendo cada parte las características de la otra. Este ciclo se hace posible en el espacio histórico de una modernidad que él mismo produce: “la experiencia de la modernidad se abre sólo con el descubrimiento de una historia en sí misma, que es a la vez su propio sujeto y objeto”²⁰. En la modernidad, no solo aparece, pues, la conciencia de la historia en sí, sino también la de un tiempo histórico que organiza esa cronología y que finalmente la ciencia convierte en algo, si no palpable, sí por lo menos concebible como una materialidad virtual. Una entidad que se concreta en la idea de la llamada flecha del tiempo que, desde la termodinámica, se entrelazó con la vieja ideología del progreso. Esta flecha temporal, si es que debemos entender así al tiempo, se pliega al pasar a través del sujeto, un sujeto que es a la vez colectivo e individual. De este modo, la flecha, es decir, el tiempo materializado tanto en la conciencia como en el imaginario, aparece transformada al otro lado, después de transitar por la esfera de lo subjetivo y reingresar en la realidad objetiva.

Como contrapartida de la historia positivista que pretende equipararse a la realidad tal como fue, aparece la historia como tiempo simbolizado, tiempo asimilado y transformado por el sujeto, mediante operaciones cuyo funcionamiento en la esfera subjetiva ya ilustró Proust, poniendo las bases para comprender la formación de la historia en sí y también la del tiempo histórico. Žižek, al exponer la función lacaniana del objeto *a*, pone de manifiesto mecanismos equivalentes a esta simbolización del tiempo histórico. Afirma Žižek que “lo Real precede a la simbolización, mientras que *a* es lo que queda de lo Real después de su paso por lo simbólico, un monumento del fracaso definitivo de la simbolización”²¹. Este fracaso de la simbolización a la hora de captar todo lo Real es equivalente, quizá incluso equidistante,

al fracaso de aquellas formas de pensamiento que, como la historia, pretenden apoderarse de lo Real, o incluso de la realidad –la realidad como Real simbolizado–, para ponerlo de manifiesto de manera absoluta. Ni lo Real ni la realidad histórica se pueden resolver completamente, puesto que siempre queda un remanente que desestabiliza todo el conjunto y que es el agujero por el que se introduce la simbolización. El proceso de simbolización es, por lo tanto, el punto ciego de lo Real y de la realidad y a la vez el fundamento por el que se recompone la historia recobrada por el sujeto y el imaginario social:

Quando Lacan describe los giros y las curvas del espacio simbólico de resultados de los cuales su interioridad se solapa con su exterioridad (es-timidad), no solo escribe un lugar estructural del objeto *a* (excedente de goce): el excedente de goce no es más que la propia estructura, ese ‘giro interior’ del espacio simbólico²².

No en vano la ficción, literaria y cinematográfica, de finales del siglo XX y principios del XXI ha mostrado un tiempo claramente descoyuntado o lo que Didi-Huberman, al referirse a Warburg, denomina impurezas del tiempo²³.

El complejo problema de la historia relacionado con la inevitable subjetividad que la acompaña se acrecienta cuando pensamos que existen diversos tipos de historias y de disciplinas que la tratan. Así no es lo mismo la historia del arte que la historia política o económica. La diferencia es fundamental, ya que las obras de arte nunca pierden su vigencia estética ni su capacidad de emocionar. Por ejemplo, *La Rendición de Breda* de Velázquez, conocida como el cuadro de *Las Lanzas* y pintado entre 1634 y 1635, produce una emoción en nosotros que no puede equipararse con el efecto que genera la información sobre los acontecimientos concernientes al sitio de la ciudad de Breda por parte de las tropas españolas de Felipe IV al mando de Ambrosio de Spinola, por exacta o exhaustiva que esta sea. Solo si la historia se convierte en una narración literaria, como planteaba Hayden White²⁴, se puede producir una emoción similar, pero en tal caso esta emoción será provocada por el arte literario, no por el hecho en sí que describe. Desde el punto de vista de la emoción estética, la historia del arte es siempre contemporánea, lo que hace que la propia estética sea también siempre actual. Por otro lado, se dice con frecuencia que una obra de ficción puede ser más profundamente informativa sobre un acontecimiento histórico que cualquier proliza descripción historiográfica o documental, de lo que se deduce la importancia de la conciencia emocional en la inteligencia, así como su inagotable supervivencia.

Esta anomalía histórica, este anacronismo, característico de la historia del arte se puede aplicar

¹⁹ Reinhart Koselleck, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, trad. Keith Tribe (Nueva York: Columbia University Press, 1985), 93.

²⁰ Koselleck, *Futures Past*, 93.

²¹ Slavoj Žižek, *Incontinencia del vacío. Enjutas económico-filosóficas*, trad. Damià Alou (Barcelona: Anagrama, 2023), 36.

²² Žižek, *Incontinencia del vacío*, 37.

²³ Didi-Huberman, *La imagen sobreviviente*, 9.

²⁴ Hayden White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, trad. María Inés LaGreca et al. (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010).

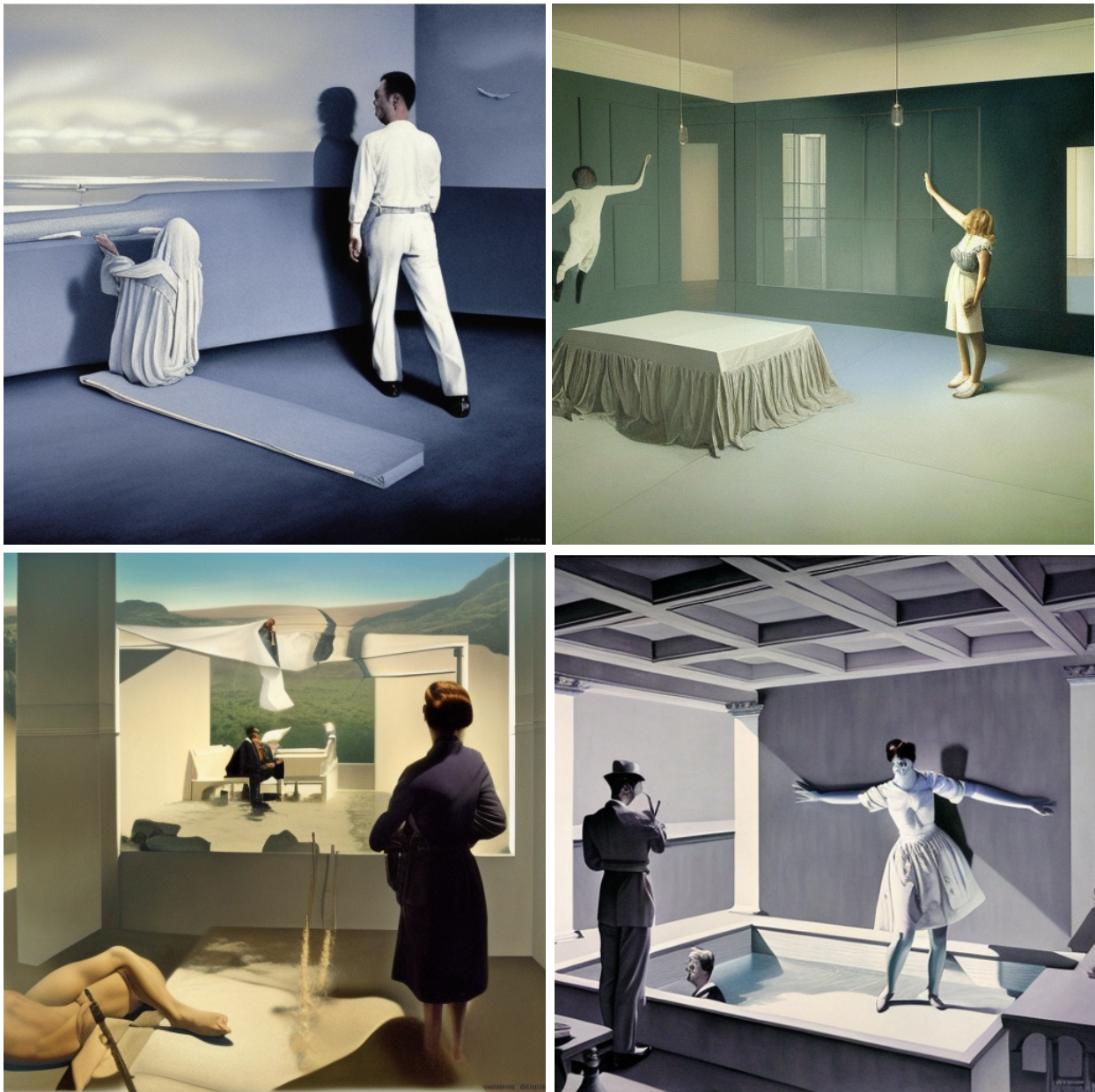


Figura 1. Imágenes generadas con sistema *text-to-image* "Stable Diffusion" por Jorge Caballero, empleando el comando "Images of Truth in the style of Mark Tansley". Fuente: Jorge Caballero.

también a cualquier tipo de imagen. Con la particularidad de que, si en el arte es la emoción la que mantiene vigente la estética, en el caso de la imagen, cuando la entendemos como el substrato o inconsciente del arte, es por el contrario esa estética o máquina visual la que nos lleva a un tipo de emoción intelectualizada a través de una incitación al pensamiento.

La historia es un dispositivo intelectual por el que la razón se proyecta sobre el pasado –un pasado que es hijo de la propia disciplina, la cual lo ha materializado– para ordenarlo mediante instrumentos que pretenden ser cada vez más precisos. El arte, sin embargo, procede de alguna forma a la inversa: proviene del pasado, de su desorden irracional básico, para proyectarse sobre el presente e incitarle a reconfigurar el raciocinio. Pero esta operación solo es plenamente comprensible, si entendemos que viene a lomos no tanto del arte en sí, sino de la imagen que este contiene. La imagen es, en este sentido, el inconsciente de la imagen artística pero

también el inconsciente del propio pasado, del que se alimenta para transmitirlo indefinidamente a todas las épocas. Didi-Huberman expresa con claridad el fenómeno cuando glosa las ideas sobre el tiempo del etnólogo británico Edward B. Tylor, a propósito de los trabajos del Aby Warburg sobre la pervivencia de las imágenes:

Tylor descubrió la extrema variedad, la vertiginosa complejidad de la cultura; pero descubre también algo aún más perturbador: el juego vertiginoso del tiempo en la actualidad, en la 'superficie' presente de una cultura dada. Este vértigo se expresa, en primer lugar, en la poderosa sensación –evidente en sí misma, aunque sus consecuencias metodológicas lo son menos– de que el presente está tejido de múltiples pasados. He aquí por qué, para Tylor, el antropólogo debe convertirse en historiador de cada una de sus observaciones. La complejidad 'horizontal' de lo que ve tiene sus



Figura 2. Mark Tansey. *Derrida Queries de Man*. Óleo sobre tela (212,7 x 139,7 cm), 1990. Colección de Mike y Penny Winston. Fuente: The Artchive. http://artchive.com/artchive/image_use.html#public



Figura 3. Ilustración de Sidney Paget para la narración "The Final Problem" de Arthur Conan Doyle, publicada en *The Strand Magazine* en 1893. Fuente: British Library, dominio público. <https://www.bl.uk/collection-items/illustrations-from-the-memoirs-of-sherlock-holmes>

raíces, sobre todo, en la complejidad 'vertical' –paradigmática– del tiempo²⁵.

El presente está montado en múltiples temporalidades que lo preceden, de modo que cada acto del presente las arrastra consigo. De esta manera, toda acción artística del presente está en contacto con ese polifacético pasado, a través de sus actos de imagen. No es que repita el pasado, aunque puede evidentemente recoger algunas de sus temporalidades, sino que lo que el arte descubre en la actualidad puede retrotraerse a las capas del pasado visual, para encontrar en ellas sus antecedentes o para comprenderlas desde una perspectiva distinta.

La preocupación por el tiempo que se inicia a finales del siglo XIX se desarrolla en el XX y eclosiona dramáticamente en el XXI no parece haber afectado demasiado a los planteamientos básicos de la historia. Sin embargo, ni la disciplina histórica ni el imaginario relacionado con ella puede quedar al margen de las transformaciones operadas en el campo de la temporalidad, no solo en la filosofía o en la física, sino especialmente en el ámbito de la cultura

popular, que es siempre el lugar donde se catalizan las formas del imaginario para mostrarse luego de manera más directa. Žižek pone claramente de manifiesto la importancia de la autorreferencialidad y la reflexividad:

Reflexividad como característica básica de la conciencia de sí mismo, de la capacidad de la mente para referirse a sí misma, de ser consciente no solo de los objetos, sino también de ella misma y de la forma en que se relaciona con los objetos. El gesto elemental de la reflexividad es el de dar un paso atrás e incluir nuestra propia presencia en el imagen o situación que estamos observando o analizando; solo así podemos abarcar toda la imagen²⁶.

Este movimiento trascendental, característico en principio de la modernidad, no se refiere solo a la conciencia, sino que estructura una forma de pensar característica del imaginario del siglo XX y que se pone de relieve a partir especialmente de los planteamientos de dos matemáticos, Georg Cantor y Kurt Gödel, cuyas rupturas epistemológicas hacen imposible la existencia de una totalidad coherente,

²⁵ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. por Juan Calatrava (Madrid: Abada editores, 2002), 48.

²⁶ Žižek, *Incontinencias del vacío*, 13.

de modo que no es solo que debemos escoger entre totalidad y coherencia²⁷ –si elegimos la totalidad, con ella va también la incoherencia, mientras que, si nos decantamos por la coherencia, perdemos la capacidad de aplicarla a la totalidad–, sino que además debemos aceptar que estamos ante un tipo de pensamiento que se retuerce sobre sí mismo para introducirse en su propio interior, un fenómeno que forzosamente debe aplicarse al tiempo histórico, pero que afecta a gran parte de la cultura contemporánea y, con ella, a la historia del arte.

Es precisamente la historia del arte la que experimenta de forma más clara esta convulsión, las consecuencias de estos pliegues temporales, puesto que sus obras no dejan de estar constantemente alteradas por el tránsito por las distintas épocas. Las obras de arte viajan en el tiempo, en un complejo transcurso de ida y vuelta, recibiendo del presente, de los distintos presentes, nuevas percepciones e intuiciones que las transforman para devolverlas renovadas no hacia el pasado del que provienen, sino hacia el futuro que, de ahí en adelante, las contemplará transfiguradas. Para comprender adecuadamente este entramado que componen la temporalidad, la estética y la subjetividad es necesario acudir al concepto de imagen. Y no estaría de más procurar la ayuda de los prolijos planteamientos topológicos del último Lacan²⁸, que en este contexto cobrar una vida inusitada, para visualizar la estructura de esos entrelazamientos en sí, pero también el propio concurso de las relaciones y las fuerzas que componen las imágenes, entendidas como suplemento o inconsciente de la representación estética en sí. Pero esta operación debería realizarse al margen de las propuestas concretas de Lacan, entendiéndolas solo como un instrumento heurístico capaz de ser convertido en instrumento epistemológico. Creo que se trata de una maniobra epistemológicamente genuina, puesto que considero que todos los actos de pensamiento, por técnicos y específicos que sean, siempre descubren regiones fenomenológicas que no están necesariamente circunscritas a su especialidad y que, por lo tanto, pueden ser utilizados para pensar productivamente en otros ámbitos.

4. ¿Qué imaginación?

La imagen contemporánea es, por consiguiente, el resultado de un cúmulo de transformaciones que afectan tanto a su fenomenología como a la manera que tenemos de percibirla. En primer lugar, aparece un concepto autónomo de imagen, al que se une un paulatino proceso de desmaterialización que, primero por la inclusión del movimiento y luego por las técnicas digitales, le confieren una capacidad ilimitada de metamorfosis. Todo ello hace que las formas visuales estén cada vez más cerca de la actividad mental, dispuestas para el pensamiento gracias precisamente a que la desmaterialización las equipara formalmente a las imágenes mentales y, por lo tanto, a la imaginación y al inconsciente, aspectos

de la subjetividad a los que tienden a exteriorizar y, por consiguiente, a hacer manipulables, sobre todo cuando la tecnología se hace cargo de ellos. Finalmente, estamos ante una imagen transitada sin cesar por diversas subjetividades y distintas temporalidades que incrementan de manera extraordinaria su complejidad.

En este panorama, que desmiente la supuesta transparencia y simplicidad de la imagen, aparecen como una súbita revelación las imágenes producidas por la inteligencia artificial, las cuales han sido generadas por distintos dispositivos en los que la alianza entre la imaginación y la técnica alcanza cotas inusitadas²⁹. Los procesos de exteriorización del aparato psíquico que han ido promovido ciertas tecnologías contemporáneas culminan ahora con lo que debe considerarse una verdadera imaginación artificial (ImA), a la que hay que distinguir de la IA porque sobrepasa los límites de la inteligencia funcional de los algoritmos que esta técnica promueve.

No es necesario estar de acuerdo con la concepción racionalista de la imaginación, según la cual esta sería el resultado de la combinación de formas ya asimiladas, para aceptar que nuestra capacidad imaginativa se ve necesariamente influida por la educación visual, aunque, a partir de esta base, pueda dar un salto hacia lo desconocido. Lo que distingue, por regla general, las imágenes producidas por la ImA, es decir, generadas a partir de sucintas pero imaginativas propuestas textuales, es el hecho de que parecen ser el resultado de un impulso realmente creativo. Hasta hace bien poco, lo que la IA había pretendido hacer, con un éxito relativo, era imitar obras de arte sin verdadera originalidad. Por el contrario, la ImA parece abrirse a la creatividad y la imaginación, a lo imprevisible, pero de una manera muy particular que es necesario examinar. Podríamos decir que la IA referida a lo visual se circunscribe a la esfera del arte, mientras que la ImA se adentra en el territorio de la imagen. Y, en este sentido, no solo es capaz de crear nuevas visualidades, siempre distintas, sino que, según cómo se maneje, puede convertirse en la plasmación del mencionado inconsciente del arte, ser su reverso complementario.

La ImA parece actuar, pues, como la imaginación humana, al recurrir a un acervo prácticamente infinito de imágenes diseminadas por Internet, de la misma manera que nuestra imaginación se nutre de una cultura visual que es más o menos amplia, dependiendo del alcance de cada subjetividad. Como afirma Hélène Védrine, “la imaginación desborda con todas sus fuerzas lo real y remite a lo imaginario, es decir a todo un mundo de creencias, ideas, mitos, ideologías, en las que se sumerge cada individuo y cada civilización”³⁰. Ambos imaginarios, el maquínico y el humano, equidistantes pero a la vez equivalentes, parten de un mismo acerbo de configuraciones ideológicas, si bien en un caso, el humano, estas son mentales, mientras que en el otro, el técnico, esos trazos se han materializado ya en imágenes concretas que luego son reconfiguradas

²⁷ Žižek, *Incontinencias del vacío*, 13.

²⁸ Jacques Lacan, *Le Sinthome. Le séminaire livre XXIII* (París: Seuil, 2005).

²⁹ Los más conocidos son MidJourney y Dall-E, Disco Diffusion y Stable Diffusion.

³⁰ Hélène Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan* (París: Librairie Générale Française, 1990), 10.

por los algoritmos. Los resultados pueden ser también similares, es decir, realistas o verdaderamente imaginativos:

La imagen es la revelación de algo distinto de sí misma. Significa, anticipa. Versátil, es parte de un sistema de referencia. Juego de espejos o de síntesis, la imaginación de los filósofos duda entre dos tentaciones: hacer de la imagen una especie de miniatura y devolverla a la mimesis, o por el contrario abrirla a la invención. ¿Repetición u operación de construcción? En su juego libre, la imaginación es lo que “hace pensar más”, como bien entendió Kant³¹.

Existe una parte de la imaginación humana que supera los límites de lo racional porque conecta directamente con el imaginario, al que presenta sin simbolizar. Estas manifestaciones inconscientes del inconsciente –no confundir con aquellas que son conscientes, como en gran medida lo son las imágenes del surrealismo– se producen en los sueños o también en las llamadas alucinaciones hipnagógicas, estados entre la vigilia y el sueño durante los que algunos individuos ven o imaginan involuntariamente una sucesión de imágenes insólitas:

La variedad de fenómenos hipnagógicos visuales parece no tener fin: hay viñetas, encantadoras, fantásticas o cómicas. Hay interiores, paisajes de campo y montaña, paisajes marinos, gloriosas escenas de nieve, elaborados patrones caleidoscópicos, lluvias de flores, líneas de escritura sobre un fondo luminoso, etc.³²

En el inconsciente el imaginario social y el individual se combinan y destilan el tipo de imaginaria que es característico de los sueños o de los estados de duermevela, unas visualidades que son sorprendentemente parecidas a las que producen los dispositivos de la ImA. En ambos casos, las imágenes provienen directamente del imaginario, lo cual es lo mismo que decir que los dos procesos funcionan a través de mecanismos promovidos inconscientemente. Son imágenes del inconsciente, pero que surgen de dos inconscientes distintos, uno tecnológico, el otro humano. Son mayoría los especialistas en la IA que confiesan no comprender el funcionamiento profundo de las redes neuronales que la vehiculan. Afirman que, a partir de cierto punto, el sistema genera formas de operar que escapan al entendimiento racional de la tecnología y la ciencia que ha diseñado el dispositivo. La IA produce un *lenguaje* del inconsciente que solo es posible desentrañar mediante un lenguaje distinto al del consciente tecnológico. Como en el ser humano, los sueños pueden ser también el acceso privilegiado al inconsciente tecnológico.

El carácter onírico de la mayoría de imágenes de la ImA se incrementa sensiblemente cuando a estas

se le añade el movimiento, una posibilidad que ya ofrecen algunos programas de *text-to-image* de última generación. Afirma Belting que

Ningún ámbito resulta tan adecuado para hablar del lugar de las imágenes que somos nosotros mismos como el caso del sueño. Los sueños pertenecen a las imágenes que el cuerpo produce sin nuestra voluntad y sin nuestra conciencia, por medio de ese particular automatismo al que nos entregamos al dormir. Las imágenes producidas por los sueños son enigmáticas.

Una descripción como esta parece allanar el camino para corroborar la utopía del poshumanismo radical. Si las imágenes del sueño humano pertenecen al cuerpo humano, ahora este cuerpo estaría siendo sustituido por el *cuerpo* de la máquina y, por consiguiente, las imágenes oníricas corresponderían a un sueño todavía más profundo que el de los humanos, puesto que ciertamente se produciría aparte de la conciencia de estos, por medio de un indiscutible automatismo.

Pero, ¿se puede de verdad equiparar el inconsciente humano y el de las máquinas? Es en este punto, donde todo lo que parecía coincidir diverge. El inconsciente de los algoritmos es literalmente inconsciente porque no puede relacionarse con una conciencia que en ese territorio no existe, mientras que el inconsciente humano es una alternativa a su conciencia y, por lo tanto, siempre está vinculado con ella, incluso cuando esta pueda haber sido desbordada.

Sin embargo, hay un punto en el que ambos inconscientes coinciden, un punto en el que incluso el inconsciente de la ImA puede ser más productivo que el humano, y es aquel relacionado con el arte y la imagen. Ahí se invierten los funcionamientos. Si en el territorio de la imaginación y los sueños humanos, el inconsciente produce visualidades espontáneas y, por lo tanto, solo indirectamente relacionables con formas culturales específicas, la ImA genera imágenes que, por su relación con demandas textuales, y por consiguiente racionales, concretas, producen resultados tan enigmáticos, en principio, como los de los sueños, pero que en realidad implican procesos de pensamiento, aunque este sea algorítmico en primera instancia.

Pongamos por caso, unas imágenes generadas a partir de una propuesta como la siguiente: “Imágenes de la verdad pintadas por Mark Tansey” (fig. 1)³³. Está comprobado que la mención de un determinado estilo incentiva la imaginación algorítmica. En este caso, la referencia a Mark Tansey no es baladí, puesto que el pintor norteamericano se ha especializado en la visualización de propuestas que tienen que ver con la filosofía, mediante lo que Marc Redfield llama *theory-paintings* para denominar un conjunto de cuadros elaborados por Tansey

³¹ Vèdrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, 9.

³² Andreas Mavromatis, *Hypnagogia. The Unique State of Consciousness between Wakefulness and Sleep* (Londres: Routledge, 1987), 14.

³³ La propuesta proviene de una conferencia titulada “Imágenes de la verdad y verdad de las imágenes”, impartida por el autor en el VIII Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento, celebrado en la Universidad de Sevilla en abril de 2023.



Figura 4. Imágenes generadas con el sistema *text-to-image* “Stable Diffusion” por Jorge Caballero, empleando como comando la descripción computacional del cuadro de Tansey *Derrida Queries de Man*. Fuente: Jorge Caballero.

alrededor de los años 90 del pasado siglo³⁴. Por tanto, al introducir su nombre en la propuesta, se estaba instando al dispositivo a que funcionase con un input que barajaba conceptos e imágenes: “imágenes de la verdad”, por un lado, y un estilo pictórico relacionado con el pensamiento, por el otro, todo ello transitado por la peculiar visualidad del pintor norteamericano. El resultado es una espectacular serie de imágenes, todas ellas distintas, puesto que no importa cuántas veces se introduzca el mismo enunciado en el dispositivo que este nunca genera una visualidad idéntica. Sin embargo, el *estilo* general de las imágenes es parecido y quienes estén familiarizados con la obra de Tansey descubrirán que existe también una similitud con el estilo del pintor.

El onirismo de estas imágenes es obvio y nos invita a contemplar la obra de Tansey desde una perspectiva distinta a la habitual. Descubrimos ahora, si antes no lo habíamos hecho ya, que sus ambientes son también oníricos, algo que, lo hubiéramos percibido o no, siempre había quedado postergado por lo llamativo de sus propuestas conceptuales: al contemplar el cuadro, el espectador tiende a centrarse en la interpretación visual de lo que plantea su título –“Derrida disputa con Paul de Man” (fig. 2)– antes que en el intrínseco onirismo de la imagen. El dispositivo de la ImA, por el contrario, nos reclama que pongamos en primer término lo onírico, nos mueve a observar que el pensamiento visual de Tansey se elabora, antes que nada, a través de un personal onirismo que, como decía Kant refiriéndose a la imaginación, “nos hace pensar más”. Es decir, nos impele a ir más allá de lo que la propia proposición de Tansey pretende. La ImA nos muestra el sustrato inconsciente –más que surreal, directamente onírico– de las obras de Tansey, algo que se hace aún más patente si tenemos en cuenta que el pintor basó su propuesta

en una ilustración de 1893 que Sídney Paget elaboró para una de las narraciones de Conan Doyle sobre Sherlock Holmes, titulada significativamente “The Final Problem” y publicada en *The Strand Magazine* (fig. 3): Tansey, de manera consciente, recurre al archivo visual de la cultura, de la misma forma que el dispositivo de la ImA apela, en este caso de manera inconsciente, a un archivo equivalente pero de una menor concreción. De manera que la ImA se inmiscuye en la operación imaginativa de Tansey para poner de manifiesto su básico onirismo, al tiempo que subraya su recurso a otras imágenes, algo ya conocido pero cuya importancia queda acentuada por el hecho de que la maniobra del pintor sea equivalente al modo de operar de la ImA.

Los dispositivos de la ImA ofrecen una serie de posibilidades que exceden el simple juego de generar imágenes sin demasiado criterio. Su capacidad hermenéutica y epistemológica es mucho más amplia, hasta el punto de que pueden llegar a convertirse en un sistema de pensamiento. No tanto en un método, como en una herramienta exploratoria. Si, en el caso de la imagen de Tansey, procedemos a la inversa de lo usual, es decir, partiendo de la descripción computacional que se efectúa de ella para luego introducir esta descripción como texto inductor, junto con el nombre de Tansey, obtenemos una serie de imágenes que son una curiosa variación de la propuesta inicial (fig. 4). Ocurre igualmente, si efectuamos el mismo procedimiento con la imagen fuente del cuadro de Tansey, es decir, la ilustración de Sídney Paget (fig. 5). Añadamos a todo ello que, si actuamos directamente proponiendo como comando el título de cuadro, lo que obtenemos son variaciones de la figura de Derrida en ámbitos altamente enigmáticos (fig. 6). Todas estas operaciones, y otras que podemos ir concibiendo a medida que

³⁴ Martin McQuillan, “Derrida Queries de Man. A Note on the Materiality of the Letter versus the Violence of the Letter,” en *After Derrida. Literature, Theory and Criticism in the Twenty-First Century*, ed. Jean-Michel Rabate (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 83.



Figura 5. Imágenes generadas con el sistema *text-to-image* “Stable Diffusion” por Jorge Caballero, empleando como comando la descripción computacional de la ilustración de Sidney Paget para *The Strand Magazine* (1893).
Fuente: Jorge Caballero.

avanzamos en nuestra investigación visual, nos ofrecen una vía para explorar un contexto que podríamos denominar inconsciente respecto del planteamiento inicial de Tansey. Vemos cómo, poco a poco, avanzando de esta forma, se establece una constelación de imágenes conectadas por una corriente subterránea que puede servir de base para una reflexión posterior más profunda, pero que, en sí misma, ya constituye un proceso reflexivo de carácter puramente visual.

Estas imágenes generadas artificialmente penetran profundamente en el imaginario y nos informan sobre la estructura del inconsciente, del que descubrimos que, al contrario de lo que pretendía Lacan, no está solo estructurado como un lenguaje, sino también como una imagen. O, para decirlo de forma más precisa: que el lenguaje mismo se estructura como una imagen, un fenómeno que alegoriza la propuesta concreta del cuadro de Tansey, donde descubrimos que, por el acantilado en cuyo borde disputan Derrida y de Man, se deslizan frases pertenecientes a textos de ambos filósofos. Según McQuillan, “donde De Man habla de la materialidad de la letra, Tansey hace de la letra el material de su arte”³⁵.

El hecho de que la ImA se base en las relaciones entre texto e imagen, puesto que las visualidades que genera están en principio propiciadas por comandos textuales, hace que el funcionamiento del dispositivo ofrezca la posibilidad de ahondar, por vías originales, en la larga tradición que conecta esos dos ámbitos en la historia del arte y de la imagen, al tiempo que incide también en los aspectos cognitivos del fenómeno. Marc Redfield, al final de un libro dedicado a la introducción en Estados Unidos de las teorías de la deconstrucción, dedica un muy interesante capítulo a analizar dos cuadros de Tansey, el

ya mencionado y otro igualmente oportuno que lleva por título “Constructing the Grand Canyon” (1990). En este texto, Redfield establece una intrincada red que relaciona las pinturas de Tansey con los textos de Derrida y de Man, pero también con los de Conan Doyle y de autores que, como Umberto Eco, han propuesto significativos nexos entre el método deductivo de Sherlock Holmes y la semiótica de Peirce, para prolongar luego la discusión a obras pertenecientes a la historia del arte³⁶. Con todo esto, solo quiero poner de manifiesto el hecho de que la ImA formula una fructífera vía para investigar las relaciones entre el texto y la imagen de forma distinta a la tradicional, una tarea que, en todo caso, excede las pretensiones de este escrito.

Lo que me interesa especialmente aquí es dejar constancia de que la ImA nos ayuda a analizar los mecanismos de formación de los sueños, así como la fenomenología de la imaginación. En el caso concreto de Tansey, nos permite establecer hipótesis sobre los mecanismos más recónditos del trabajo imaginativo del pintor. Igual que las imágenes de los sueños nos incitan a buscar una interpretación, también las propuestas de la ImA requieren un proceso indagatorio, no tanto para encontrar respuestas o significados concretos, como para penetrar en el universo mental de un artista y descubrir la textura profunda de sus propuestas visuales. Se trata concretamente de poner al descubierto, mediante analogías, metáforas o simples relaciones heurísticas, la forma de sus imágenes. Es enigmático el proceso por el que los dispositivos de la ImA establecen ese peculiar tipo de combinaciones, qué los lleva a enlazar unas imágenes con otras o a componer los ambientes en los que las figuras se insertan y que tan cerca están formalmente de las visualidades de Dalí, Magritte, Delvaux o los collages de Ernst. Su

³⁵ McQuillan, “Derrida Queries de Man”, 83.

³⁶ Marc Redfield, *Theory at Yale. The Strange Case of Deconstruction in America* (Nueva York: Fordham University Press, 2016), 158-186.



Figura 6. Imágenes generadas con el sistema *text-to-image* "Stable Diffusion" por Jorge Caballero, empleando como comando "Derrida Queries de Man".
Fuente: Jorge Caballero.

espontaneidad creativa lo que pone de manifiesto son puras imágenes que, en ocasiones, se convierten en el reverso de una determinada obra de arte o de alguna composición visual. Cabe preguntarse qué es lo que puede relacionar las visualidades del surrealismo y las de la ImA sino el concepto de inconsciente.

Los resultados que ofrecen los dispositivos de la ImA son profundamente originales, se adscriban o no al estilo de un determinado pintor. Sin embargo, no todas las imágenes que generan los dispositivos de *text-to-image* tienen la misma calidad estética y, por lo tanto, idéntico potencial heurístico o epistemológico. Depende de la propuesta, así como de la capacidad algorítmica de los distintos sistemas. En cualquier caso, nos obligan a plantearnos los fundamentos de la imaginación y la creatividad humanas, que se abren a nuevas perspectivas cuando se confrontan con sus homólogas artificiales. El hecho de que la potencia de las imágenes varíe según las circunstancias, hace que el dispositivo de la ImA advierta sobre la posibilidad de ser usada como una herramienta hermenéutica, dependiendo de la voluntad de quien haga las indagaciones. Según y cómo, puede ser un simple juego o una forma de pensar.

5. Conclusiones

Los dispositivos de la imaginación artificial (ImA) aparecen cuando la cultura visual de las sociedades avanzadas está ya muy desarrollada y las imágenes ocupan en ella un lugar de privilegio, a pesar de que su potencial no se haya asimilado completamente. Se trata, por tanto, de una cultura híbrida, compuesta por una mezcla de lo lingüístico y lo visual, a pesar de que la mayoría de los mecanismos de aprendizaje y de pensamientos siguen estando dominados por la tradición oral y escrita. La irrupción de la ImA acentúa una serie de características de la imagen que se han ido gestando a lo largo del siglo XX y que discuten los privilegios que la lengua tiene en la citada alianza.

La ImA pone de relieve la existencia de un dominio de la imagen por encima del medio o soporte y de la representación, sobre todo la artística; profundiza en la desmaterialización de las imágenes, entre otras cosas, porque es capaz de producir miríadas de variaciones de un mismo tema; y conecta, finalmente, con la subjetividad a través del imaginario y la imaginación, poniendo lo visual a disposición de los procesos reflexivos. Como colofón, pone de relieve la importancia de la conciencia en los procesos creativos, a pesar de que se trata de un dispositivo artificial. Coloca la conciencia como reverso o complemento necesario de la IA, de la misma forma que la ImA se propone como envés o negativo de la cultura visual. La ImA nos permite tomar conciencia del hecho de que todas las imágenes elaboradas racionalmente –de ahí, la importancia del realismo en estos procesos– tienen una contrapartida irracional, un reverso compuesto por formas o figuras muy diversas del que surgen y al que ocultan. En cualquier composición visual, la región de la imagen está situada entre estos dos polos y, por lo tanto, es en su estructura donde mejor se puede dilucidar la relación que existe entre ellos.

Al margen de la importancia que tiene la conciencia incluso cuando se trata de productos que parecen provenir del inconsciente –una dialéctica que los dispositivos de la ImA nos pueden ayudar a analizar– parece obvio que la nueva imaginación algorítmica nos sitúa frente a otra historia del arte, o ante otro aspecto de la historia y la tradición artística. Como he dicho antes, la historia del arte con sus oscilaciones temporales está siempre enfocada al futuro, mientras que la ImA, a pesar de la aparente novedad de sus imágenes, parece dirigirse al pasado, del que extrae unos materiales que somete a un comentario o interpretación propios. Al proponer la visualización del inconsciente de las imágenes, es decir, al referirse directamente al propio receptáculo de este inconsciente –Internet–, examina y transforma ese pasado visual, nos ofrece una visión distinta del mismo que nos fuerza a reinterpretarlo. Aparece así un

posible reverso de la historia del arte que acompaña, como una poderosa herramienta hermenéutica, a las propias operaciones que la fenomenología de la imagen ofrece por su cuenta. Se pone de manifiesto pues una nueva temporalidad que viene a añadirse al resto de temporalidades existentes. Se acumula con ellas para incrementar la densidad de la historia visual. Se trata de una temporalidad maquínica que proviene de un lugar sin tiempo específico, un lugar donde pueden confluír todos los tiempos posibles.

A la vez que se amplía la temporalidad de las imágenes, se ensancha también su visualidad temporal, mediante la acumulación de versiones posibles de una propuesta determinada. Si bien un pintor o creador de imágenes puede hacer cuantas copias o variaciones desee de alguna de sus obras, de la misma forma que el cine puede producir diversos *remakes* de un filme, estas operaciones nunca pueden equipararse a las variaciones infinitas que genera la ImA.

La ImA despliega *ad infinitum* un determinado acto imaginativo o una propuesta racional concreta. Con ello, nos permite contemplar el funcionamiento de la imaginación humana a través de una réplica artificial, al tiempo que nos informa de que la cultura tiene en Internet un inconsciente propio, cuyo funcionamiento puede ser relativamente parecido al funcionamiento del inconsciente humano. Sin embargo, existe una diferencia trascendental entre ambos inconscientes que viene determinada por la presencia o ausencia de la conciencia. El inconsciente humano no equivale a una ausencia completa de conciencia, sino a una producción indirecta de la conciencia, a una conciencia transformada por los mecanismos del inconsciente. Es por ello que el inconsciente artificial de la técnica solo adquiere relevancia cuando se combina con la conciencia humana. De lo contrario, la imagen en sí se diluiría en su sustrato compuesto por bits o impulsos eléctricos que nada tienen que ver con el fenómeno que llamamos imagen. La ImA es una oferta imaginativa que la tecnología nos ofrece a los humanos, no como una sustitución de nuestras capacidades imaginativas, sino como una propuesta de desarrollo futuro de estas capacidades.

Descubrimos en este entorno tecno-intelectual la posibilidad de reconstruir la historia del arte y de las imágenes, como una nueva historia que recorra, en reverso y subterráneamente, la historia tradicional. Una historia nocturna y onírica de la tradición visual que se podría elaborar, sistemática o creativamente, sometiéndole todas las obras y todas las imágenes a la consideración de los dispositivos de ImA para obtener una vista del panorama imaginario que las acoge. Se trataría de generar un pliegue temporal que se desplazaría a la vez hacia el pasado y el futuro, añadiendo nuevas visualidades a lo ya visible y haciendo visible con ello lo invisible.

Se trata de una operación que el teórico de las nuevas tecnologías Lev Manovich, un entusiasta de la ImA, ya ha iniciado de modo experimental, sometiéndole imágenes conocidas, por ejemplo de El Bosco o de naturalezas muertas del Barroco, a las operaciones de MidJourney³⁷, con resultados muy impactantes que ponen las bases de esta posible

historia negativa del arte y las imágenes cuyo desarrollo no tiene límites. En este profundo abismo que se abre tanto al pasado como el futuro, el sujeto y la imagen se reconfiguran mutuamente mediante acciones imaginativas que ponen de manifiesto la imposibilidad de alcanzar la totalidad a través de lo que no son más que coherencias parciales pero que impulsan productivamente la reflexión.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Avanessian, Armen y Mauro Reis, comps. *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Traducido por Mauro Reis. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Brusatin, Manlio. *Historia de las imágenes*. Traducido por Leda Gal Lina. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción por Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducido por Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *El bailar de soledades*. Traducido por Dolores Aguilera. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada editores, 2002.
- Edwards, Elizabeth, y Janice Hart, eds. *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Focillon, Henri. *Vie des formes*. París: Librairie Ernest Leroux, 1934.
- Graham, Martha. *Blood Memory*. Nueva York: Doubleday, 1991.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Traducido por Keith Tribe. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- Lacan, Jacques. *Le Sinthome. Le séminaire livre XXIII*. París: Seuil, 2005.
- Livingston, Paul M. *The Politics of Logic. Badiou, Wittgenstein, and the Consequences of Formalism*. Nueva York: Routledge, 2012.
- Mavromatis, Andreas. *Hypnagogia. The Unique State of Consciousness between Wakefulness and Sleep*. Londres: Routledge, 1987.
- McQuillan, Martin. "Derrida Queries de Man. A Note on the Materiality of the Letter versus the Violence of the Letter." En *After Derrida. Literature, Theory and Criticism in the Twenty-First Century*, editado por Jean-Michel Rabate, 80-94. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Traducido por Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducido por Mariel Manrique y Hernán Marturet. Santander: Shangrila, 2014

³⁷ En la página personal de Manovich en Facebook están recogidos los resultados de estos experimentos.

- Redfield, Marc. *Theory at Yale. The Strange Case of Deconstruction in America*. Nueva York: Fordham University Press, 2016.
- Stiegler, Bernard. *Dans la disruption. Comment ne pas devenir four?* París: Les liens qui libèrent, 2016.
- Vèdrine, Hélène. *Les grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*. París: Librairie Générale Française, 1990.
- Hayden White. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Traducido por María Inés LaGreca et al. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- Winnicott, Donald W. *Playing and Reality*. Londres: Routledge, 2009.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducido por AA. VV. Madrid: Austral, 2014.
- Žižek, Slavoj. *Incontinencia del vacío. Enjutas económico-filosóficas*. Traducido por Damià Alou. Barcelona: Anagrama, 2023.

