

Es cierto: los aparatos informan. Es cierto: simulan técnicamente órganos. Es cierto: los hombres funcionan en función de aparatos. Es cierto: hay tras los aparatos intenciones e intereses ocultos. Pero esto no es lo decisivo en ellos [...] Debemos echar mano de nuevas categorías para poder acercar los aparatos a nosotros y definirlos.

Vilém Flusser
Para una filosofía de la fotografía



Después del arte IA

Joanna Zylinska



M I M E S I S

I - M A T E R I A L I D A D E S

Después del arte IA
© Joanna Zylinska
© ediciones mimesis
© Imágenes Joanna Zylinska

ediciones mimesis
Santiago de Chile
edicionesmimesis.cl
mimesisediciones@gmail.com



Diseño: Mary Luz Estupiñán &
raúl rodríguez freire
Diagramación: Guido Olivares

Traducciones: Ignacio López,
Mariana Wadsworth y
raúl rodríguez freire
Edición: raúl rodríguez freire

ISBN: 978-956-6130-21-5
mayo 2026



Índice



Prefacio: la condición IA / 7



Después del arte IA / 17



Visión difusa: el desafío epistemológico de la IA generativa / 43



Flos digitalis: ecologías híbridas, ontologías bugueadas / 79



La IA en la creación artística. Entrevista con José Vertedor / 95

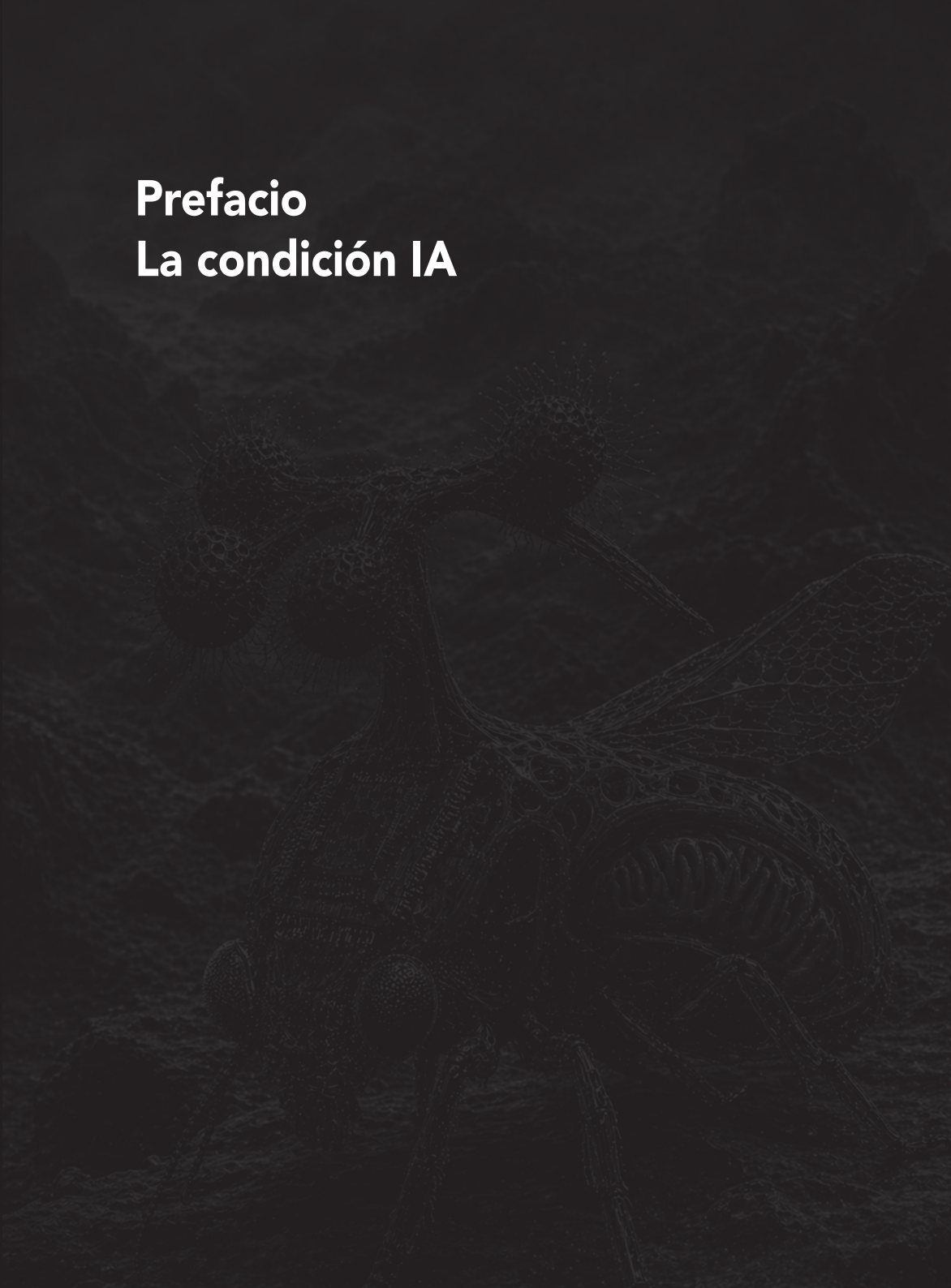


Bibliografía / 109



Prefacio

La condición IA



The first part of the paper discusses the importance of understanding the cultural context of the research. It highlights the need for researchers to be aware of their own biases and the potential for cultural differences to influence the results of their studies. The second part of the paper focuses on the methodology used in the study, including the selection of participants and the data collection process. The third part of the paper presents the results of the study, which show that there are significant differences in the way that people from different cultures perceive and experience the world. The final part of the paper discusses the implications of these findings for future research and for the development of cross-cultural communication strategies.

La velocidad con la que los modelos de IA generativa se han introducido en los flujos de trabajo artísticos, el discurso público y la cultura visual cotidiana ha sido vertiginosa, incluso para los estándares de nuestra acelerada era mediática. Durante la presente década, el arte basado en la IA ha pasado de ser una novedad y una provocación a actuar como un agente que está remodelando nuestras formas humanas de pensar y ver. Podríamos llegar a sugerir que la IA se ha convertido menos en un género discreto que en una condición, que influye en el aspecto de las imágenes, en cómo circulan y en cómo se pone en práctica hoy en día la propia imaginación. En 2020, en los albores de esta nueva era, publiqué un breve libro cuyo mordaz subtítulo resumía mi postura sobre los entonces incipientes avances en torno a la creatividad impulsada por la IA. Titulado *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams* (2020), ofrecía un replanteamiento poshumanista crítico de la práctica artística impulsada por la IA, alejando el debate de la cuestión de si las máquinas podían o no ser creativas. En su lugar, proponía ver la IA como un aparato sociotécnico que reconfiguraba la creatividad, la autoría y el trabajo en el marco del capitalismo computacional contemporáneo. El libro fue implacable en su crítica a los intentos del “arte de IA” impulsados por la ingeniería que muchos emprendían en aquel momento, considerándolos más como campañas publicitarias para las compañías de empresas *Big Tech* que como valiosas intervenciones culturales.

Las cosas han cambiado radicalmente desde entonces, tanto en el ámbito técnico como en el artístico. El año 2022 fue testigo del lanzamiento de interfaces generativas accesibles y basadas en comandos [*prompt*]. En abril de 2022, OpenAI anunció DALL·E 2, mostrando una síntesis de texto-a-imagen de alta calidad en los medios de comunicación de mayor circulación. A este modelo le siguieron Midjourney y Stable Diffusion, siendo este último un verdadero punto de inflexión, ya que se podía ejecutar localmente y además era de código abierto, lo que permitió su rápida adopción y adaptación a gran escala. Estos modelos se basaban en la tecnología de difusión latente, que reducía drás-



ticamente el coste computacional al tiempo que preservaba la fidelidad visual. La generación de imágenes se volvió, así, rápida, lúdica y fácil de compartir en redes sociales. Sin embargo, dado que los sistemas generativos se habían entrenado con conjuntos de datos fotográficos y afines a la fotografía, heredaron no solo las convenciones visuales, sino también las asimetrías culturales y políticas ya sedimentadas en los archivos fotográficos.

En el ámbito de las aplicaciones textuales basadas en la IA, el punto de inflexión se produjo en noviembre de 2022 con el lanzamiento público de ChatGPT, basado en GPT-3.5. Su interfaz conversacional, el aprendizaje por refuerzo a partir de la retroalimentación humana (RLHF, por sus siglas en inglés) y su libre acceso hicieron que los grandes modelos de lenguaje resultaran comprensibles y útiles para los no especialistas casi de la noche a la mañana. A principios de 2023, la IA generativa ya había entrado en la educación, el periodismo, la escritura creativa y el trabajo de oficina cotidiano, lo que desencadenó un amplio debate sobre la autoría, la automatización e, inevitablemente, el trabajo. Los avances en el tamaño de los modelos, el condicionamiento de las entradas y el aprendizaje por refuerzo han fomentado una ilusión de intencionalidad en estos modelos, al tiempo que plantean dudas sobre si realmente pueden mostrar alguna forma de comprensión, incluso cuando la literatura técnica sigue siendo clara sobre su naturaleza fundamentalmente estadística. Sin embargo, lo que me preocupa aquí no es si las máquinas “realmente” comprenden o crean —una pregunta que promueve implícitamente la supremacía humana al tiempo que excluye la posibilidad de imaginar otros modos cognitivos—, sino cómo la IA generativa reorganiza *nuestra percepción humana, nuestra epistemología y la vida misma*. Los ensayos recopilados en este libro abordan, por tanto, el arte de la IA como un espacio en el que se hacen visibles transformaciones más amplias en diferentes esferas de la vida: la erosión de la visión indexical, la difusión de la autoridad epistémica y la intensificación de las ecologías computacionales extractivas. En este sentido, se puede decir que el arte generado por IA funciona como un

instrumento de diagnóstico, ya que ofrece una forma de explorar las relaciones inestables entre los seres humanos, las máquinas y nuestras epistemologías compartidas.

Por lo tanto, *Después del arte IA* no es un intento de capturar el arte de la IA en su apogeo, ni de consolidarlo como movimiento, medio o estilo. Parte, en cambio, de una propuesta más tentativa: que ya nos encontramos en el *después* del arte IA, aun cuando seguimos viviendo su expansión conceptual y visual. El “después” del título del libro no debe interpretarse como una declaración de agotamiento o de rechazo. No estoy anunciando el fin del arte de la IA, ni situándome por encima o más allá de él. Más bien, utilizo la preposición “después” en un sentido que desde hace tiempo ha sido importante en mi reflexión sobre los medios: como un marcador temporal que señala una transformación sin sustitución, una continuidad sin uniformidad. De la misma manera que la fotografía no acabó con la pintura ni las imágenes digitales con la fotografía, la IA no ha sustituido al arte. Lo que ha hecho es reconfigurar las condiciones en las que el arte se crea, se ve, se valora y se cuestiona. Pensar *después* del arte IA es preguntarse qué tipo de cuestiones estéticas, epistemológicas y éticas se hacen posibles una vez que la fascinación inicial por la creatividad maquínica ha dado paso a algo más difuso, infraestructural —e, inevitablemente, preocupante.

Los tres ensayos recopilados en este breve libro se escribieron en 2024, un año en el que la IA generativa parecía a la vez recién normalizada y recién inestabilizada, mientras que la entrevista que los acompaña se realizó a finales de 2023. Para entonces, los grandes modelos de lenguaje y los sistemas de conversión de texto a imagen se habían convertido en herramientas familiares. Hoy en día están integrados en nuestros paquetes de software, navegadores y teléfonos, aunque siguen siendo profundamente opacos en cuanto a sus operaciones cognitivas, sus condiciones laborales y sus costes ambientales. Los artistas de hoy han abordado esta novedosa situación epistémica y ecológica con un renovado sentido de propósito: desde escenificar rechazos simbólicos hacia la IA hasta intentar desentrañar qué signi-



fica trabajar con y dentro de sistemas que son a la vez generativos y extractivos, lúdicos y violentos. Los tres ensayos reflejan este campo dinámico de la creación artística que surge “después de la IA”, con la IA actuando como herramienta, entorno, cocreadora o contraparte. Junto con la entrevista, giran en torno a una intuición compartida: que la creatividad maquínica nos obliga a replantearnos no solo el arte, sino las propias condiciones en las que se crea.

El primer ensayo, “Después del arte AI”, marca la pauta conceptual del libro al cuestionar la utilidad de la categoría a la que da nombre. Cuando todo —desde la ilustración y la animación hasta las maquetas de diseño y la construcción de mundos especulativos— puede automatizarse parcialmente, ¿sigue siendo el “arte IA” un descriptor significativo? ¿O sirve simplemente como un contenedor discursivo para inquietudes sobre la autoría, el trabajo y el valor que, en realidad, no son nuevas? Sostengo que el intenso discurso actual sobre el arte IA a menudo oscurece las largas historias de mediación técnica que han moldeado la práctica artística desde siempre. Al mismo tiempo, me resisto a la tentación de disolver la IA en una historia genérica de herramientas y técnicas. Lo que está en juego no es si las máquinas pueden ser creativas, sino cómo se está reprogramando la creatividad misma en condiciones de computación planetaria —y de reducción de la financiación estatal para las artes.

El segundo ensayo de este volumen, “La visión difusa: el desafío epistemológico de la IA generativa”, aborda este problema desde la perspectiva de la percepción y la comprensión. Partiendo de mis trabajos anteriores sobre la visión fotográfica y la máquina de la percepción, examino los modelos de difusión como metáforas epistémicas y sociopolíticas. La difusión, en este contexto, designa un proceso en el que las imágenes surgen a través de la negociación iterativa entre el ruido y la señal, la probabilidad y la restricción. Sugiero que esta lógica resuena de manera siniestra con una inestabilidad más amplia en nuestros marcos de conocimiento contemporáneos, donde las afirmaciones de verdad se ven erosionadas no solo por la desinformación,

sino también por la mera abundancia de imágenes plausibles. Basándose en la filosofía de Vilém Flusser sobre las imágenes técnicas y en los debates recientes en torno al nihilismo y el fascismo en los estudios críticos sobre la IA, el ensayo se pregunta si la visión difusa implica necesariamente un colapso epistemológico, o si también podría habilitar nuevas formas de compromiso crítico e imaginativo. Reconoce que la visión, antes ligada a regímenes probatorios y garantías indexicales, se difunde a través de conjuntos de datos, modelos e interfaces. El desafío, entonces, no es simplemente que las máquinas generen imágenes sin comprender (si es que, de hecho, ese es el caso), sino que nuestros modos humanos de comprensión se ven desafiados por formas maquínicas de ver y de crear imágenes.

"Flos digitalis: ecologías híbridas, ontologías bugueadas", el ensayo final del libro, desplaza el foco de la percepción hacia la vida, entendida tanto en términos biológicos como sociopolíticos. A partir de proyectos visuales que plantean las flores generadas por IA como formas de vida especulativas, exploro la idea de ecologías híbridas en las que el código, los datos, la energía y la materia se entrelazan. Aquí, la IA aparece menos como una inteligencia abstracta y más como una biomáquina: un sistema que metaboliza recursos, produce residuos y participa en la modulación continua de los procesos vitales. El ensayo adopta la noción de "buguez" [*bugginess*] no como un defecto que hay que eliminar, sino como una condición de coexistencia en entornos mediáticos inestables. Si los sistemas de IA son defectuosos, sesgados y permeables, también lo son los mundos humanos y no humanos que habitan. La pregunta entonces es cómo vivir —y hacer arte— dentro de estas ecologías fracturadas sin recurrir a fantasías de pureza tecnológica o control ambiental total.

Una de las tensiones recurrentes que recorre este libro tiene que ver con la escala. El arte IA opera a escalas tremendamente dispares: desde el acto íntimo de escribir una indicación hasta las infraestructuras planetarias de los centros de datos, las redes energéticas y las cadenas de suministro. El discurso artístico suele tener dificultades para conci-

liar estas escalas, oscilando entre lecturas minuciosas de las imágenes y críticas abstractas al capitalismo o al colonialismo. Mi objetivo aquí es mantener esta tensión, permitiendo que las cuestiones estéticas sigan dialogando con las del agotamiento de los recursos, ya sean humanos o medioambientales. Por eso los ensayos vuelven repetidamente a la fotografía como medio que ha servido durante mucho tiempo de conducto visual y conceptual entre lo humano y lo no humano, lo visible y lo invisible, lo efímero y lo geológico.

La elaboración de *Después del arte IA* también ha supuesto enfrentarme a mi propia posición como teórica y profesional que ha criticado y experimentado con sistemas de IA. No abordo la creatividad maquínica desde una perspectiva de juicio externo; mi compromiso está marcado por la curiosidad, la ambivalencia y, en ocasiones, la incomodidad. Las imágenes que creo con y a través de la IA se ofrecen como dispositivos de pensamiento: son formas de escenificar encuentros con tecnologías que superan mi comprensión. En este sentido, el libro continúa mi compromiso con el pensamiento a través de la práctica, donde las imágenes no se limitan a ilustrar argumentos, sino que participan en ellos.

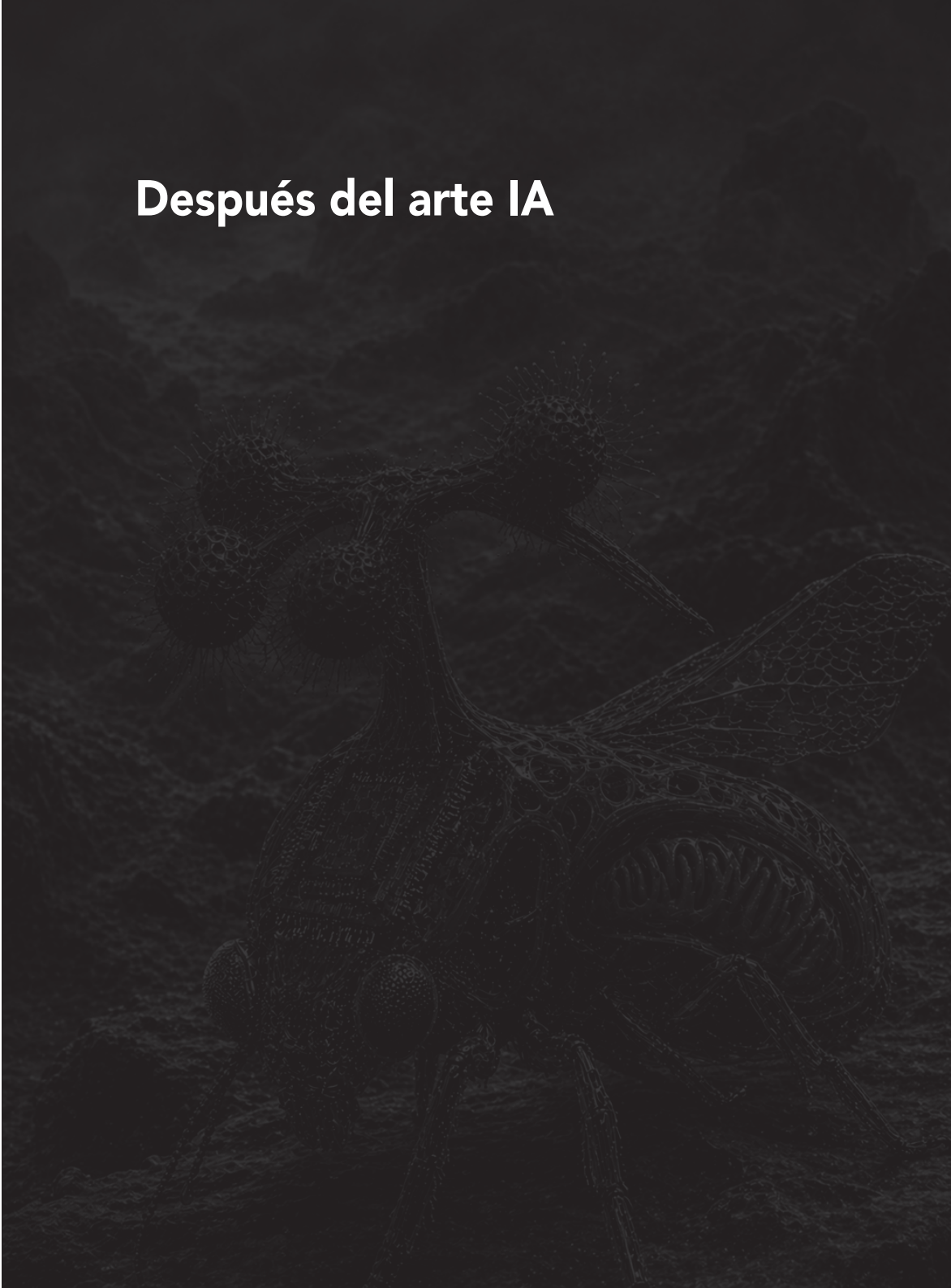
Si hay un hilo conductor que une los ensayos, es la preocupación por lo que sigue siendo pensable e imaginable en condiciones de generación automatizada. Cuando las imágenes pueden producirse más rápido de lo que se pueden ver, y cuando la novedad se anticipa estadísticamente en lugar de descubrirse, ¿qué ocurre con la crítica, la conjetura y la disidencia? La respuesta no es refugiarse en el excepcionalismo humano ni lamentar una autenticidad perdida. En cambio, la tarea consiste en desarrollar formas de atención que estén en sintonía con la mediación misma: con las formas en que el ver, el saber y el hacer se están recalibrando radicalmente.

El libro no concluye con conclusiones ni recomendaciones. Como corresponde a una obra escrita *después* del arte IA, se mantiene abierto, provisional y un poco incómodo. Ofrezco estos ensayos como invitaciones más que como veredictos, como gestos más que como un

anteproyecto. Si el arte IA nos ha enseñado algo hasta ahora, es que la creatividad en sí misma no es más que un proceso controvertido que se distribuye entre los seres humanos, las máquinas y los entornos. Permanecer en esa controversia, resistiéndonos tanto al entusiasmo exagerado como a la desesperación, puede ser uno de los pocos gestos críticos que aún están a nuestro alcance.

Traducción raúl rodríguez freire

Después del arte IA



Hoy en día, casi todo el mundo está al tanto de la IA.

Helena Sarin¹

En el loop de la IA

Este ensayo aborda el problema del entrelazamiento digital examinando “el loop de la IA”: una condición ontológica de nuestra coemergencia humana con los discursos, prácticas y tecnologías de la inteligencia artificial en el contexto de su actual “verano”.² Postular la existencia de tal loop no implica caer en ningún tipo de determinismo tecnológico ni adoptar acríticamente la narrativa de la industria. Se trata, más bien, de reconocer la intensidad y amplitud de las articulaciones, entendidas tanto como formas de vinculación de datos como de expresión lingüístico-afectiva, que la tecnología de aprendizaje automático [*machine learning*] (un término más preciso para lo que suele denominarse “IA”) ha generado en la última década. Podemos mencionar aquí la traducción automática, la programación algorítmica de la cultura a través de plataformas mediáticas como Netflix o TikTok, así como diversas aplicaciones del procesamiento de datos a gran escala en el ámbito de las imágenes médicas, la predicción y la vigilancia. Sin embargo, estas articulaciones también incluyen relatos sobre nuestra supuesta liberación del trabajo tedioso, acompañados de ansiedades por la pérdida de ingresos, el fin de toda finalidad y sentido, e incluso de la propia supervivencia de la especie humana.

1. Artista que trabaja con IA, citado en Ploin et al. 2022, 13.

2. El término que se suele utilizar al describir ciclos fluctuantes de entusiasmo en torno a la IA es “invierno”, con dos periodos de expectativas defraudadas que tuvieron lugar, respectivamente, a principios de la década de 1970 y a finales de la de 1980. *New Scientist* ha observado recientemente que “la IA se encuentra ahora en una fase renovada de optimismo e inversión”, solo para continuar con una pregunta inquietante: “¿Pero se avecina otro invierno?”

Si bien este análisis parte de un enfoque filosófico, su contexto cultural específico estará determinado por la transformación de la práctica artística y de los conceptos de creatividad e invención a partir de los modelos de aprendizaje automático que operan bajo el nombre de "IA". Por lo tanto, la idea de un momento "después del arte IA" que aquí se plantea, y que da nombre al libro en su conjunto, puede parecer prematura, dado el revuelo actual en torno a diversos ámbitos de la creatividad artística impulsada por la IA, desde las redes neuronales generativas que producen imágenes mediante la transferencia de estilos hasta los generadores de texto a imagen que crean imágenes aparentemente de la nada, como DALL-E, Stable Diffusion, Midjourney, Luma o Runway. Sin embargo, más allá de la bruma veraniega que envuelve la actual ola de IA, especialmente en lo que respecta a su vertiente generativa, el crítico tecnológico británico John Naughton ha recurrido recientemente al ciclo de hype diseñado por la empresa estadounidense de investigación tecnológica Gartner para postular que acabamos de alcanzar "la cima de las expectativas exageradas". A este apogeo, inevitablemente, le seguirá la desilusión,³ conduciendo posteriormente a un nuevo aumento del interés y luego, finalmente, a la adopción generalizada de la tecnología IA (Naughton 2023).

3. De hecho, un artículo de 2024 en *The Verge* ya declaraba que "AI is getting boring" (Robertson 2024).

Este ensayo pretende entonces abrir una brecha en la cronología del ciclo de furor por la IA esbozando una doble propuesta que se desprende de su título, "Después del arte IA", y que se ve facilitada por la ambigüedad temporal de ese "después".

Por un lado, "después del arte IA" sugiere que debemos alejarnos del conjunto de ideas visuales en torno al arte IA producidas durante la última década —y del concepto más bien limitado de arte IA que surgió como parte de esos primeros experimentos— para considerar plenamente en qué puede convertirse el arte co-creado con, contra y en torno a la IA. En este sentido, la proposición "después del arte IA" debería leerse "después del arte IA", ya que sirve como continuación al argumento de mi

La fotografía siempre ha interactuado con el mundo natural, ofreciendo una promesa de verosimilitud en su representación de los organismos vivos, al mismo tiempo que inmoviliza esos organismos como formas de naturaleza muerta: desde los cianotipos botánicos de Anna Atkins y los dibujos fotogénicos de flores y sus tallos de Fox Talbot (fig. 1), hasta los primeros planos en blanco y negro de flores de Robert Mapplethorpe reinterpretadas como órganos sexuales y los arreglos florales explosivos de Ori Gersht. Este ensayo aborda el problema de la metamorfosis en la fotografía centrándose en el modo en que las imágenes fotográficas de la naturaleza —en particular, de las flores como elementos decorativos de nuestros ecosistemas— están siendo remediadas en la era de la IA generativa. Es importante destacar que las propias flores son agentes de metamorfosis: tanto las cultivadas de forma natural como las criadas artificialmente adoptan a menudo el aspecto de insectos para atraer a los insectos reales e invitar a la polinización. El insecto, también conocido como “bug”, se movilizará en lo que sigue como figura polisémica de ruptura y transformación.

Mientras que los ingenieros estadounidenses llevan más de cien años llamando “bugs” a los pequeños fallos de las máquinas (Smithsonian Institution, s. f.), el uso de este término en informática se generalizó tras un accidente en un laboratorio de computación de Harvard en 1947, en el que una polilla quedó atrapada en un relé electromecánico, y dicho incidente —y el espécimen real— quedaron

El título original de este texto es “*Flos digitalis: Hybrid Ecologies, Buggy Ontologies*”. El término *buggy* proviene de *bug* (literalmente, “insecto”), usado en informática para designar errores o fallas en sistemas. Aunque su origen es anterior, se popularizó en la computación a mediados del siglo XX, en parte por el célebre registro de Grace Hopper en 1947. En inglés, *buggy* no significa simplemente “defectuoso”, sino que alude a comportamientos erráticos, inestables o propios de sistemas digitales complejos. Traducirlo como “defectuoso” diluye ese matiz. Por ello, se opta por “bugueado”, forma ya extendida en el español digital, que conserva la referencia específica a fallas de tipo informático y resulta más precisa en este contexto [n.e].

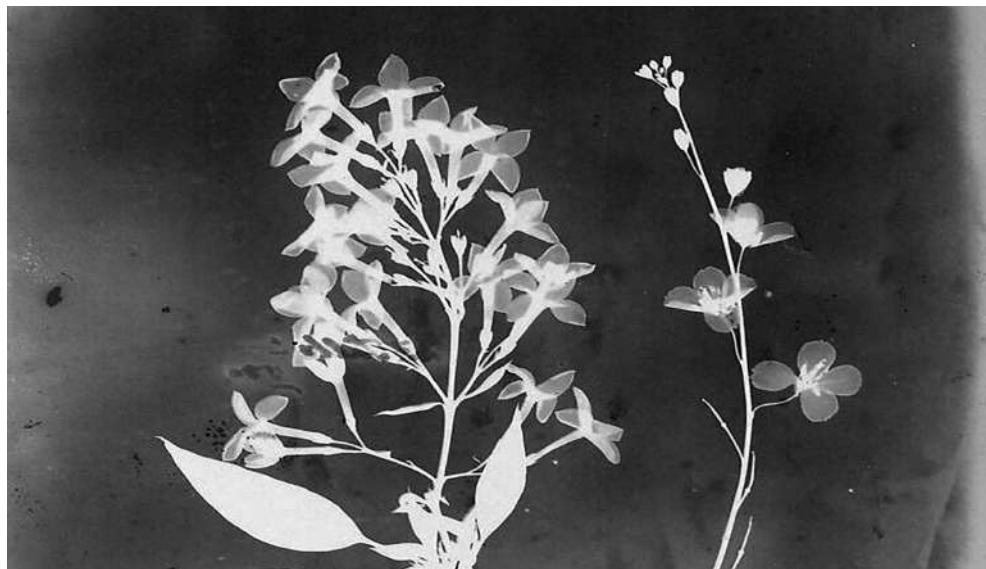


Fig. 1. William Henry Fox Talbot, 1. *Cestrum Parqui*.
2. *Fiora di una tetradinama*, 1839. Impresión en papel
salado. Dominio público.

grabados en el libro de registro del laboratorio. En su proyecto *Photography and the Glitch* (2021-2025), Nina Mangalanayagam y Louise Wolthers sitúan (2024) al “bug”, entendido a la vez como insecto y fallo dentro de un sistema computacional, como una figura radical de disrupción del conocimiento sistémico. Esto les lleva a proponer “un nuevo giro de inspiración entomológica en el género del glitch art, con ‘bugs’ disruptivos conectados a mundos vitales más amplios”, más allá de la “dicotomía humano-máquina”. Mi objetivo aquí es mostrar cómo los bugs, tanto naturales como computacionales (si es que tal distinción sigue siendo válida), desestabilizan la taxonomía binaria y heteronormativa de los organismos vivos, la cual se fundamenta en supuestos de pertenencia, pureza y orden. Con ello pretendo interpretar el bug como un “índice de las complejidades ecológicas” no sólo de los “sistemas digitales” (146), sino también de los comúnmente con-

Este libro terminó de componerse en un momento incierto, entre una sugerencia algorítmica y una decisión humana que insistía en no desaparecer del todo. Durante su elaboración, las palabras circularon entre pantallas, notas dispersas y ecos de otras máquinas, preguntándose, sin llegar a resolverse, quién escribía realmente a quién. Fue impreso con la obstinación de aquellos que todavía creen que el pensamiento necesita un cuerpo, una superficie y un tiempo propio, el de la lectura que no se acelerará ni se optimiza. Si algo en estas páginas parece automatizado, es pura coincidencia; si algo parece humano, también. Las imágenes aquí reunidas provienen de sistemas entrenados, archivos reconfigurados y miradas que no pertenecen del todo a nadie. Ningún algoritmo fue plenamente comprendido durante la preparación de este volumen, aunque varios insistieron en colaborar. Se imprimió en mayo de 2026 en los talleres de Alerce. En su composición se emplearon los tipos Avenir (Italic y Regular) y Traveling Typewriter. Se usó papel Bond Ahuesado de 80 gr, impreso en 1/1 y, para las tapas, papel Couché opaco de 300 gr, impreso en 1/1, con terminación en Polilaminado Opaco. Se tiraron 500 ejemplares.