

@ De esta edición:
Sendemà Editorial, Valencia, 2025
www.sendemaeditorial.es

ISBN: 979-13-990580-9-3
Primera edición, junio de 2025
Depósito legal: V-2402-2025
Impreso en España

Comisariado: Ignacio López Moreno
Diseño y maquetación: Borja Morgado Aguirre
Traducción: Ignacio López Moreno

@ De las fotografías:
Borja Morgado Aguirre y Sara María

@ De los textos:
Ignacio López Moreno

Grupo E0A6-07 Prácticas Artísticas Activas y
Ciudadanía. Con el apoyo de la Universidad de
Murcia y Universidad de Granada

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización escrita de los titulares
del copyright, bajo las sanciones establecidas por la ley,
la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier
medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el
tratamiento informático.

VLADIMIR: Quizá tuviste una visión.

ESTRAGON: Una visión.

VLADIMIR: Una alucinación.

ESTRAGON: Una ilusión.

POZZO: ¿Qué espera?

VLADIMIR (a Estragón): ¿Qué esperas?

ESTRAGON: Espero a Godot.

CONTRALUSIONES ALUCINADAS

Ignacio López Moreno

Aunque gran parte de la actividad laboral o de ocio que realizamos en entornos digitales implica una atención consciente, la mayoría de interacciones a las que nos abandonamos con embeleso se producen en un estado suspendido de conciencia. De ahí que, como constataba la pregunta de la hija mayor de Elena López y Borja Morgado en un primer esbozo del presente proyecto llamado *Gott ist tott*, la aceptación inconsciente de la presencia que la Inteligencia Artificial ha llegado a tener en nuestra cotidianidad sólo se vuelva inquietante cuando la pensamos de forma consciente - ¿*Alexa es Dios?* (Morgado y López, 2022: 142). Hasta entonces apenas la percibimos, apenas intuimos que el “tuteo” que define nuestro trato con la IA es un arma poderosa cuyo uso adecuado, más bien ausente, debería servir para regular parcelas de libertad fundamentales del individuo. Un *prompt* es una solicitud y reedita cada vez que se usa una relación de poder entre un ser humano y una IA. En cambio, como anuncia aquella fantasía que desde *Pigmalión* hasta *2001: A Space Odyssey* ha recorrido la historia de Occidente, hay ocasiones en las que esa relación de poder se subvierte y la máquina no sólo “me tutea”, sino que “me solicita”. Cierta amenaza empieza a vislumbrarse entonces. El dominio de la máquina queda anunciado y el *status quo* de una humanidad atemorizada y obediente reestablecido.

En la obra de Samuel Becket, Vladimir y Estragón obedecen, esperan a Godot y no se mueven, no tienen nada más que hacer. Su conversación, apenas animada por los cambios mínimos que introduce el ritmo biológico de su existir, siempre vuelve al mismo sitio, querer irse y no poder. La letanía que ese eterno retorno configura anuncia un encuentro que nunca se produce y evidencia la permanencia de una falta que nunca es satisfecha. Como letanía, no busca arrebatar ni llamar a la acción, sino dar acceso a través de su recitado compulsivo a un estado de ánimo indiferente y pasivo, abandonado al mero acontecer.

Como *Esperando a Godot*, *SplendorIA* también anuncia una llegada. Con ello contribuye brillantemente con aquel imaginario mítico en el que el ser humano sufre las consecuencias de su osadía tecnocrática. Pero, además, con una astucia digna de elogio, la propuesta de López y Morgado postula una respuesta abierta al reto que la Inteligencia Artificial ha supuesto. De alguna forma, antes que ella, la fotografía o el cine también hicieron tambalearse el orden existente. De hecho, esa conciencia histórica

debería aportarnos una tranquilidad que *SplendorIA* corrobora. Como la fotografía o el cine, la IA es una herramienta, sí, pero, si en vez de en esa obviedad nos centramos en las posibilidades que abre como género poético, artístico, creativo, etc. estaremos en condiciones de avanzar, de constatar que el anuncio que *SplendorIA* hace es un estímulo necesario para una cultura que avanza.

Articulada en forma de diálogo foto-pictórico, *SplendorIA* es una invitación a la reflexión a propósito del reto que la Inteligencia Artificial supone en la comprensión de nuestra relación con la tecnología desde una dimensión que abarca estados cognitivos, emocionales y espirituales del individuo. A partir de una poética visual confeccionada en un tono que podríamos identificar como épico, el drama escenificado transita esos estados siguiendo sin ambages lo que podríamos definir como una búsqueda consciente de lo absoluto.

La base material/formal/simbólica

En términos formales, *SplendorIA* se estructura a partir de una triple confrontación de formatos: entre un retablo fotográfico de grandes dimensiones compuesto por seis imágenes, cuatro pinturas sobre tabla en un formato devocional más íntimo y un díptico supervertical de medio formato. Esa relación de contraste es reforzada, por un lado, por el juego de planimetría pétreo que ofrecen la mirada rasante, los picados forzados y los escorzos pronunciados de unas fotografías atentas al detalle naturalista del mármol cortado a cielo abierto; por otro, por la literalidad no sublimada de una transcripción mimética al óleo de recortes ampliados de copias digitales de *Anunciaciones* barrocas caracterizadas por la mala calidad, la suciedad y el *glitcheo RGB*; y, en tercer lugar, por el tamiz reticular a través del cual el color digital adquiere un valor lumínico traslúcido y limpio. Los distintos materiales implicados y las técnicas artísticas aplicadas se estructuran en un juego de contraste que, desde la impresión offset sobre papel de algodón mate de las fotografías y el trabajo serigráfico que las parchea con tinta dorada nos conduce hasta el papel piedra blanco, usado como soporte para pintura al óleo, pero también como base luminosa para impresiones digitales. Con todo, desde la dimensión puramente visual que interviene sin mediación en la construcción del relato que *SplendorIA* despliega, la apuesta de López y Morgado fuerza el encuentro de la literalidad fotomimética y matérica/digital antes

aludida con el fulgor que caracteriza los recortes dorados que bañan de forma estratégica la experiencia alucinada del imaginario propuesto.

En términos simbólicos el discurso de López y Morgado deriva de la apropiación crítica de una serie de clichés históricos o culturales. El monolito, como metáfora ineludible del cruce antropológico-tecno-espiritual que nuestra tradición ha asociado a la irrupción evolutiva de lo *esencialmente humano*, propicia el encuentro entre la tosquedad natural de la roca y la *perfectio*, como ideal estético, místico o matemático firmemente arraigado a la historia de Occidente. La flor de lis, como alegoría de promesa y sumisión clave de la iconografía mariana, filtrada a través de destellos de color RGB pintados al óleo, acude para escenificar una nueva luz de esperanza que transita

desde lo analógico/natural hasta lo digital/artificial. Esa travesía es enfatizada también a través del protagonismo que se concede al papel piedra como soporte visual y simbólico. Compuesto fundamentalmente de carbonato cálcico aglutinado a partir de resinas sintéticas, se podría decir que este material está más que emparentado con los componentes físicos y las pantallas que dan soporte a nuestros entornos digitales. De ahí que, llegado el momento, intervenga en el diseño de una *vidriera* que, como tamiz cromático-espiritual de la luz y el espacio arquitectónico religioso, representa un fin de trayecto que antes que mostrarse concluyente, enfatiza desde valores de transparencia, la necesidad de un debate abierto e inclusivo sobre cómo la IA se ha incorporado en nuestras vidas.

ESTRAGON: Estoy cansado. (Pausa) Vámonos

VLADIMIR: No podemos.

ESTRAGON: ¿Por qué?

VLADIMIR: Esperamos a Godot.

ESTRAGON: Es cierto. (Pausa) Entonces, ¿qué hacemos?

El relato

El relato comienza con la búsqueda deliberada de un encuentro fotográfico. Su finalidad, atestiguar el toque de la primera luz del día sobre una cantera de mármol del sureste peninsular. Como tal, el plan trazado dispara la adrenalina de una acción de sabotaje, pero, ¿contra quién o qué se dirige? Escondarse en el quebrar de la mañana entre ciclópeos planos de piedra recortada para sacar unas fotos de paisaje no va a convencer a la autoridad competente de la inocencia de la travesura, pero tampoco parece muy enfocado como acto de denuncia. Se trata, claro, de un proyecto artístico, y su propia génesis implica un desenfoque, porque lo que anuncia/denuncia es mucho más de lo que muestra/señala (Aquí asoma la primera desproporción, el momento simbólico/*sublime* del relato estético hegeliano).

La pregunta

La planificación del safari fotográfico “de canteras” ya anticipa los interrogantes acerca de *nuestro* habitar el mundo que conecta miedos y obsesiones ancestrales con amenazas presentes en nuestra dependencia actual de la

tecnología: ¿Qué relación de poder regula las versiones tanto prehistóricas como actuales de ese encuentro? ¿Qué relatos/clichés culturales permiten establecer analogías entre esas posibles versiones? ¿Responden esos relatos/clichés con eficacia a la lamentable colonización tecnológica de unos espacios de autonomía o libertad que deberíamos haber protegido?

La antesala

Si hay algo ejemplar en *SplendorIA* es el espíritu dialéctico que ha articulado el trabajo de López y Morgado. El juego cruzado de imágenes e ideas en la construcción paulatina del proyecto demuestra un compromiso socrático profundo, y de él emana mucho del disfrute que su montaje en La Posta provee. El formalismo exaltado y la grandilocuencia de los planos proyectados que estructuran las fotografías de Morgado son oportunamente compensados en el respetuoso abrazo de las apropiaciones simbólicas de López. Las respuestas de ella constatan matices complementarios de la herencia religiosa con la que entronca la veneración que la IA recibe en la actualidad, de un modo tal que, si en la magnificencia de los bloques de mármol parece asomar el tremor ancestral de una divinidad

colérica y vengativa, en la escala humana de las azucenas de López habita el recogimiento de la tabla devocional (de la *Devotio moderna*) (Figura 1). Y si la aparición del *glitch RGB* delata finalmente el carácter simulacral del encantamiento tecnológico que determina nuestro mundo actual, su persistencia traumática es sublimada hasta generar en las *vidrieras* una nueva luz, transparente, ordenada y sutil.

La hipótesis

El sano intercambio artístico/conceptual de López y Morgado acaba revelando el inconsciente animista en el que se alojan nuestros miedos más básicos frente a la IA. Con gran virtud, a través de la metáfora teológica que articula la propuesta, la importancia de lo que su trabajo visibiliza reside no sólo en el carácter casi instintivo de esa respuesta (animista) sino en su exposición a la manipulación, su propensión a convertirse en un instrumento para la dominación. El uso metafórico del *dorado* en *SplendorIA* confirma la constancia con la que esta complicada intersección entre la pura fruición estética, el símbolo religioso y el dispositivo disciplinario ha obrado su encantamiento históricamente.

Lo sublime tecnológico

Con ese uso del *dorado* en mente, empezaré perfilando un marco/cliché a mi entender útil en la medida en que traza los límites de la reflexión con la que me gustaría hacer una primera intervención en el diálogo abierto por López y Morgado. Se trata de “lo sublime tecnológico” como manifestación reciente, más allá de otras categorías agotadas por la tradición, del intento de arrojar una nueva mirada a la relación entre arte y tecnología, una vez que la consideración de esta última como una fuerza disgregante y destructiva para el primero ha podido ser superada. Para el filósofo italiano Mario Costa entender el impacto que lo tecnológico ha podido tener en nuestro comportamiento estético implica la consideración de un desplazamiento acontecido en una dimensión eminentemente comunicativa. En sintonía con quienes como Lucy Lippard -siguiendo la estela crítica de, entre otros, autores como Lyotard o Baudrillard- promulgaron un proceso de “desmaterialización” del Arte, Costa defiende en sus *Principios de una estética de la comunicación* (1986) que “el evento de la estética de la comunicación no es tanto una movilización de “conceptos” como “una

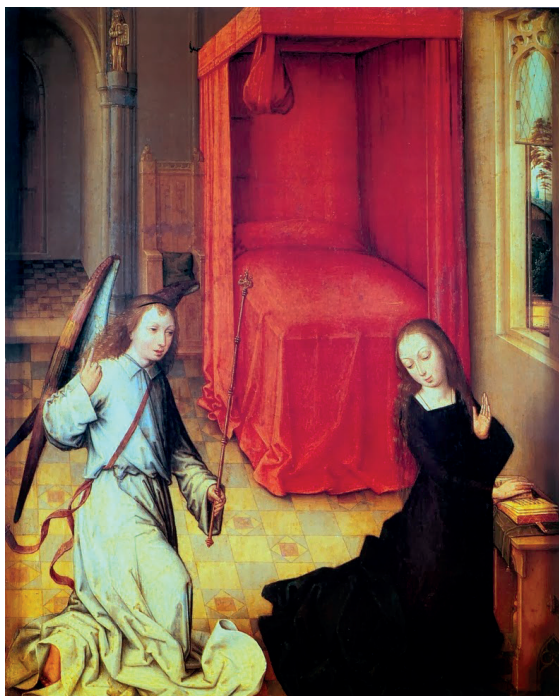


Figura 1: Anunciación. Maestro de la Leyenda de Santa Magdalena. 43,8 x 35,4 cm. Capilla Real, Granada

movilización de *energía*", un evento en el que "la inmaterialidad de la energía y las tensiones de campo" han logrado desplazar "al objeto estético y a la forma" (Costa, 2015: 98).

Y como un resultado más de ese impulso desmaterializador, la reconsideración de la relación entre la tecnología y la Estética exige el rescate de conceptos capaces de abarcar la pérdida de vigencia de un sujeto enaltecido por la tradición que no ha lugar en este nuevo contexto. En la herencia grecolatina, barroca, ilustrada y moderna de lo sublime, Costa reconoce el eco de un encuentro con lo exorbitante, desmesurado o excesivo, que sigue presente en su versión posmoderna: lo sublime tecnológico. El nuevo exceso se manifiesta en un entrelazamiento de las nuevas tecnologías electrónicas y digitales cuyos autodesarrollo y autoorganización huyen completamente de toda posibilidad humana de control y gestión. Esta nueva manifestación de lo sublime, si por un lado implica el debilitamiento del sujeto y el fracaso del arte con todo su aparato de categorías asociadas (belleza, estilo, genio, expresión, etc.), por otro, puede dar lugar a un sentimiento aún estético nacido de la des-subjetivación, de la supresión de lo simbólico y de la hegemonía expansiva de significantes puros privados de significado (Costa, 2015: 99).

El problemático esplendor

En el escenario de privaciones posmodernas que lo sublime tecnológico permite perfilar adquiere sentido una primera viñeta, extraída del discurso psicoanalítico y apropiada por la teoría del arte, que retrata aquella fractura del sujeto con la que entra en crisis la posición central que la perspectiva tradicional y el sistema de pensamiento cartesiano le asignó y que el discurso moderno del arte mantuvo en muchas de sus expresiones. En su relación con la mirada, el *brillo* –el esplendor (de *splendoris*)– desde una doble virtud de alcanzar y

ser alcanzado al mismo tiempo, desestabiliza la integridad del sujeto de la tradición, incapacitándolo para reconocerse en la escena como una unidad cerrada. Al trauma fetichista que revela esta fractura Freud asocia, en el relato de uno de sus casos clínicos, la visión de un *brillo en la nariz*, (Freud, 1981) y Lacan, en el relato de un recuerdo personal, el *brillo* de aquella lata de sardinas flotando en el mar con el que Petit-Jean le hizo sentir su propia exclusión –¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, jella no te ve! (Lacan, 2006). La paradójica mirada que "no te ve", pero "te mira" ya está contenida en la con-fusión idiomática del niño de Freud: nacido en Inglaterra y después trasladado a Alemania, la relación fetichista de éste con el brillo en la nariz revela un reemplazo irreversible entre "glance", mirada, y "Glanz", brillo. Para Rosalind Krauss, esta con-fusión posibilita "la fusión del mirar y lo mirado, el sujeto y el objeto, de quien ve y lo que ve", constatando la latencia de un inconsciente óptico irrenunciable tras la fachada formal, racional y ordenada del relato canónico de la mirada en occidente (Krauss, 1997: 177).

He querido introducir este apartado destacando a través del *brillo/fetich* la identificación de una mirada *otra* cuyo valor crítico permitirá enlazar una línea narrativa que, si todo sale como espero, logre ubicar un asunto tan complejo como el que *SplendorIA* aborda y escenifica en un marco coherente de interpretación. Mi idea es que el proyecto de López y Morgado explota en dimensiones que desbordan lo meramente simbólico el efecto de encandilamiento dinámico con el que distintas fenomenologías/tecnologías a lo largo de la historia y en diversos contextos han contribuido a definir la relación visual del individuo con el mundo. Pese a que los efectos puramente visuales del uso del dorado en la imaginería bizantina, gótica, renacentista, barroca, romántica, modernista, etc. o en la

ESTRAGON: Vayámonos.

VLADIMIR: No podemos.

ESTRAGON: ¿Por qué?

VLADIMIR: Esperamos a Godot.

ESTRAGON: Es cierto. (Vladimir reemprende su ir y venir) ¿No puedes estarte quieto?

pintura moderna fueron los mismos, y todos convocan la intervención de esa mirada fascinada o confundida propuesta por Freud o Lacan, los discursos morales que han regulado su uso no siempre fueron homogéneos.

En el siglo XI, por ejemplo, las expropiaciones llevadas a cabo para financiar las campañas militares del emperador bizantino Alejo I Comneno impulsaron un movimiento iconoclasta que, tratando de justificar el nuevo destino de muchos iconos religiosos, devaluaron el enorme valor que el uso de metales preciosos o joyas habían cumplido en la experiencia visual que habían proporcionado a los creyentes. La *semeioma* imperial de 1095 expresa lo siguiente:

Y de nuevo, el emperador preguntó: "¿A qué llamáis iconos: a las sustancias materiales del icono [...] o a las figuras [...] hechas visibles [...] en ellas?" y todo el mundo respondió: a las figuras hechas visibles en las sustancias materiales (mi énfasis)" (Citado en Pentcheva, 2010: 200).

Con esta reducción de la comprensión del icono a la figura representada y al parecido, se trataba de devaluar el material en el que estaba confeccionado. El metal, las piedras preciosas, las teselas esmaltadas, etc. habían sido elementos fundamentales del espectáculo de *poikilia*¹ fenomenológica en el que la divinidad se había hecho presente y su prohibición, como vemos, serviría a largo plazo para engrasar el desarrollo de la pintura naturalista (Pentcheva, 2010: 201).

Una segunda parada en la localización de esta controversia en torno al uso del dorado nos lleva a aquel momento en el que las bases de ese ideal naturalista de la pintura adquieren un carácter sistemático alejado ya de las hibridaciones que el icono bizantino promueve y que el gótico desarrolla con profusión. La aplicación del oro fue rechazada en términos generales por los pintores y tratadistas del Renacimiento. Ghiberti, por ejemplo, en sus *Comentarii*, apoyándose en referencias antiguas, defendía que las iglesias se concibieran blancas para eliminar toda reminiscencia de idolatría. Y en cuanto al uso problemático del oro en la pintura, León Battista Alberti, en el libro II de su

tratado *De pictura* desaconseja de forma tajante su empleo, defendiendo que, si un objeto es de oro, deberá representarse utilizando para ello colores, lo mismo que con ellos se representan las columnas de mármol, los árboles, las telas y las carnes. El argumento sobre el que descansan los preceptos de Alberti alude al efecto incontrolado que en una composición producen los brillos del oro, que no dependen del pintor sino de la iluminación externa a la obra (Nieto Alcaide, 1978: 76).

Los dos excursos históricos introducidos presentan el brillo -el esplendor- como un aspecto problemático en la confección y uso de la imagen. En el contexto iconoclasta bizantino toda una fenomenología fundamentada en cualidades materiales del icono es desacreditada como un elemento superfluo en su apreciación, y en el Renacimiento, junto al intento de bloquear actitudes idolátricas, el menosprecio del uso del dorado en la pintura es justificado por una falta de control del artista sobre sus efectos. Conviene tener en cuenta que, por específicos de sus contextos o anecdóticos que resulten, los rechazos que hemos ilustrado implican cuestiones políticas, religiosas, económicas y éticas en la configuración de las estructuras de poder que condicionan el comportamiento del individuo a largo plazo, asentando esquemas terminan siendo hegemónicos.

Como en esos contextos, el uso del dorado en *SplendorIA* también escenifica una relación de poder, y su connotación mística o religiosa atraviesa la sintaxis simbólica del resto de elementos poéticos puestos en juego. La relación de poder desde la que, como vimos en el apartado anterior, la posmodernidad ha conceptualizado su "sublime tecnológico" presenta analogías claras con el sentimiento de criatura en el que Rudolf Otto, por ejemplo, ubicó lo sublime en su definición sentimental de lo santo/numinoso (Otto, 2001). Si algo enfatiza el dinamismo visual y simbólico que el uso del dorado introduce en cada una de las piezas que integra *SplendorIA*, es el residuo de trascendentalidad y misticismo que regula nuestra relación actual con la IA. Pero el dorado opera en dimensiones que sin duda se anteponen a este juego alegórico, articulando fenomenologías que permiten

1-Véase Destrèe, P. (2015) *A Companion to Ancient Aesthetics*. Wiley-Blackwell. "Poikilia ("variación") es una noción proteica, usada por los griegos para describir el efecto visual producido por la combinación de diferentes colores y materiales en un objeto, pero también para expresar ideas de variedad y complejidad. Su significado cubre muchos campos: las artesanías, la música, la poesía, la retórica, la medicina, la ética y la política. [...] Esos dos grupos de significación (ornamento colorido/intricación) están íntimamente conectados en el pensamiento griego. El estudio revela en particular que los artefactos variegados tienen un poder seductor que atrae al ojo pero también a otros sentidos, demostrando así que la poikilia es una noción clave para entender un factor específico de la estética antigua: la intensidad de la experiencia polisensorial, productora de placer" (pp. 406-421).

trazar conexiones históricas desde perspectivas revisionistas afines al (post)estructuralismo. Una referencia aportada por Rosalind Krauss en su texto "The grid, the /cloud/ and the detail" nos ayudará, además de a facilitar el tránsito hacia esta nueva lógica, a establecer un puente que nos lleve desde el rechazo del dorado -del brillo emisor y de la alucinación receptora- que hemos ilustrado anteriormente a su acomodo en marcos de convención o lógicas artísticas para la modernidad y postmodernidad (Krauss, 1994).

Se trata del famoso invento con el que Filippo Brunelleschi aspiraba en el Renacimiento a instaurar las bases de la perspectiva como nuevo sistema de representación universal, a partir de una demostración que, de forma involuntaria, contiene el límite o la negación de su propia validez. Además, y por razones obvias, ese límite o negación es continuo con el hilo de rechazos del que hemos partido ya que está marcado por un uso que el artista italiano hizo del pan de plata en este caso, en la representación pictórica del baptisterio de Florencia que ilustra la tablita de madera de la mencionada demostración. De forma resumida, probar que en el sistema de perspectiva lineal hay una coincidencia entre el punto de vista y el punto de fuga lleva al artista italiano a situar al espectador mirando desde el centro de la cara opuesta a la pintura, a través de una mirilla, la imagen pintada del baptisterio reflejada en un espejo que ese mismo espectador sujeta con el brazo extendido (Figura 2). El límite, la negación, del incipiente sistema de representación estaría en este caso en un cielo, en unas nubes que, imposibles de delinear, son presentadas a través del reflejo del cielo real, como testigo de la demostración, en el recorte de pan de plata sobre la silueta del edificio representado y del reflejo del conjunto (cielo real reflejado

y baptisterio pintado) en el espejo al que se abre la mirilla.

La demostración de Brunelleschi, ajena a las recomendaciones que Alberti haría tiempo después, se concreta en un complicado aparato visual que aspira a alcanzar, además de la validez universal de la perspectiva como sistema de representación, una ilusión visual plausible. Si bien, se trató de una ilusión visual muy *sui generis*, porque, como plantea Alberti, introduce un elemento que escapa al control del artista y al propio sistema que lo acoge. Para la historiadora del arte norteamericana, la /nube/ con su vaporosidad, y con su inestabilidad y movimiento, identifica el marcador diferencial necesario de un sistema semiológico autónomo, el de todo aquello que la perspectiva/pintura permite delinear. Pero la nube es sólo parte de aquello que interviene como marcador diferencial: la superficie metálica reflectora, el pan de plata, -también inestable y cambiante- es un cómplice necesario.

En el texto mencionado, cierta analogía con la demostración de Brunelleschi le permite concluir a Krauss que, pese al entusiasmo con el que la crítica celebra la apertura postmoderna de las poéticas arquitectónica y pictórica de Mies van der Rohe y Agnes Martin respectivamente, sus compromisos con una práctica artística autónoma niegan esa apertura. De hecho, una línea de fidelidad con la *opticalidad* difícilmente reconciliable con el juego alegórico o simbólico que explota esa crítica postmoderna es aportada por el papel que cumple la retícula en sus obras respectivas y que no es otro que el de ordenarse en un sistema que transita desde lo háptico hasta lo óptico, desde lo aprensible hasta lo inaprensible, y desde lo lineal a lo atmosférico.

ESTRAGON: ¿qué debo decir?

VLADIMIR: Di: estoy contento.

ESTRAGON: Estoy contento.

VLADIMIR: Yo también.

ESTRAGON: Yo también

VLADIMIR: Estamos contentos.

ESTRAGON: Estamos contentos (Silencio) ¿Y qué hacemos ahora que estamos contentos?

VLADIMIR: Esperamos a Godot.

ESTRAGON: Es cierto.

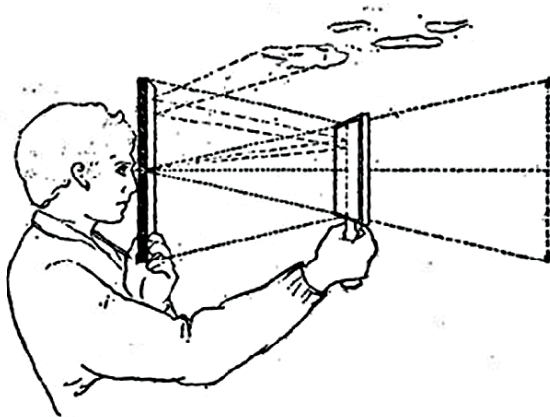


Figura 2: Primer experimento de perspectiva de F. Brunelleschi (circa 1425)

El problemático esplendor bis

Si el sistema semiológico que vertebraba los sentidos posibles de *SplendorIA* logra escenificar la relación de dominio/control que ha marcado la relación del ser humano con la tecnología hasta la irrupción de un "sublime tecnológico", el /dorado/ -su brillo emitido y su alucinación recibida- supone para dicho sistema un marcador diferencial. Existe un sublime tecnológico no desmaterializado aún, no desvinculado de fenomenologías visuales, en el que la pintura moderna encuentra el destino -el límite, el marcador diferencial- de su propia lógica. Es de hecho un ejemplo más mencionado por Krauss en el texto antes aludido el que inscribe "nuestro asunto", el de "lo sublime tecnológico", el de la "desestabilización" o "fractura" del sujeto-espectador como una entidad íntegra, en un relato que conecta Bizancio y el Arte Moderno con un marco de ideales que sólo la vocación teórica que impulsa la autonomía de la vanguardia pudo perfilar. Merece la pena recuperar las palabras de Alois Riegl que Krauss recuerda en su texto y que, como se comprobará, arrojan luz otra vez sobre el debate que *SplendorIA* abre. En relación con un broche labrado en bronce usando la técnica de la incisión cuneiforme en época tardorromana, el historiador del arte suizo comenta que en ese tipo de trabajos

...la relación varía con cada movimiento del que los lleva, y lo que hace un momento era lado iluminado, se convierte al siguiente en sombrío, con lo que se acentúa de un modo esencial el carácter de lo centelleante, inestable e incierto (Riegl, 1992: 230)

Para Riegl estos juegos cambiantes -centelleantes, inestables e inciertos- de figura y fondo dirigen la atención de la teoría crítica

del arte hacia el lugar -cambiante, inestable e incierto- ocupado por el espectador, como destino inevitable del desarrollo dialéctico de una *Kunstwollen* objetivista. De hecho, para Krauss esta inestabilidad del espectador, como preocupación particular de los artistas de vanguardia en general, no entra en entredicho, sino que más bien apoya la defensa de una búsqueda de lo objetivo en sus creaciones. Viene al caso la fijación con la objetividad óptica de Mies y de Martin antes mencionada, pero, como veremos, el asunto atraviesa momentos clave de la consagración tanto teórica como puramente empírica/óptica del expresionismo abstracto americano.

Basta situarse en una primera escena tomada de *Paralelismos bizantinos*, un texto de 1958 que Clement Greenberg escribió para *Paris Review* pero sólo llegó a publicar en *Arte y Cultura*, su antología de 1961, para entender la extensión que adquiere esta lógica. En ese texto, el crítico de arte resalta que Pollock, "con su pintura de aluminio e hilos entrelazados de pigmentos claros y oscuros", elude en su etapa intermedia la referencia escultórica que el contraste tonal aún podía concitar, apuntando hacia un juego de contra-ilusiones ópticas que lo conectan con usos históricos de efectos metalizados. En palabras del propio Greenberg, "este nuevo tipo de cuadro moderno, al igual que el mosaico bizantino de oro y vidrio, busca llenar con sus radiaciones el espacio comprendido entre él y el espectador (Greenberg, 2011: 192)".

La alusión a la pintura al aluminio de Pollock como un homenaje al esplendor bizantino ya había sido propuesta con anterioridad. En su artículo para *Art News* de 1951, Peter Goodnough señalaba esa analogía histórica: "Pollock usa la pintura metálica de forma muy parecida a la aplicación del pan de oro por parte de pintores del pasado, añadiendo la impresión de misterio

y ornamento" (Goodnough, 1951). Sin embargo, de nuevo, la conexión con el misterio o el ornamento del pasado se queda, comparada con la sistematización a la que apunta el comentario de Greenberg, en mera superficialidad retórica. Con el uso de la pintura metálica, la pared, ese ideal de bidimensionalidad positivista infranqueable con el que la pintura moderna jugaba a emular aquel espacio de neutralidad o asepsia característico de la ley científica, parecía llenarse de valores místicos o trascendentales. En principio, el espacio de radiaciones entre el cuadro y el espectador que menciona Greenberg convocaría aún una relación óptica, "una mirada que, independizada del cuerpo del espectador, sería libre para explorar las dimensiones de su proyección, sostenida exclusivamente por la reflexión subjetiva sobre su propia forma de conciencia" (Krauss, 1997: 260). Sus "radiaciones" -como la /nube/ o el /pan de plata/ en la demostración de Brunelleschi- cierran un esquema de preocupaciones que aspira a evidenciar una construcción histórica, la de la relación visual autoconsciente del individuo con el mundo y la de los límites de esa relación. Lo sublime tecnológico ha de situarse en ese límite, señalando el fuera de campo de esa relación visual autoconsciente. Desde ese sublime tecnológico, desde la amenaza de una pérdida de control irreversible frente a la IA aún vinculada a una base fenomenológica, *SplendorIA* aprovecha magistralmente los recursos poéticos que pone en movimiento para enviar una contundente advertencia.

Conclusiones

Fascinada, aturdida y errática a la vez, además de de-subjetivada como diría Costa, el tipo de mirada que el brillo en la nariz/lata permite formular, y que Krauss identifica con un contrapunto necesario al objetivismo del relato moderno del arte, ha definido cierta experiencia visual del individuo en distintos momentos a lo largo de la historia, con una atención privilegiada sobre todo en contextos religiosos. En muchos de esos contextos, el *dorado* - la superficie metálica o esmaltada, las

piedras preciosas y el dinámico juego lumínico que las activaron- fue capaz de contener en la experiencia de la imagen una forma de estar en el mundo, de conocerlo y de relacionarse con la divinidad, con el poder político/religioso y con otros individuos.

Intentar comprender el impacto que la IA ha tenido en nuestras vidas como resultado de un proceso desmaterializador y simulacral, pese a encontrar amparo en marcos de pensamiento muy consagrados, encierra un peligro, ya que lo que las ficciones al uso retratan como el peor de los escenarios posibles de ese proceso a veces despierta un entusiasmo masivo. Como *Pay for your pleasure* (1988) de Mike Kelley hacía evidente, atractivas e ingeniosas provocaciones enunciadas *en nombre del arte* pueden ser realmente nocivas si las pensamos seriamente. Contra esa idea, milenios de fantasías apocalípticas fascinantes, incluso de recreaciones históricas asombrosas, evidencian su utilidad para estimular nuestro deseo de mejorar el mundo en el que vivimos. Este mundo es de verdad, no es una simulación capaz de subsistir sin un soporte físico. Nuestra capacidad para verlo también es de verdad, no puede ser una construcción cultural más ajena a *nuestra* salud. Los modos en que vemos el mundo son un preciado pero delicado tesoro cuya comprensión no debe desestimar el cuidado de esa base fisiológica. Reubicar lo sublime tecnológico en el conjunto de ambiciones que orientó el desarrollo del arte moderno, aunque sólo sirva de *marcador diferencial*, nos recuerda la necesidad de ese cuidado. La reflexión de Rosalind Krauss que hemos seguido a lo largo de este texto lo hace y la contundencia material/física de *SplendorIA* lo reivindica.

Desde la consideración de la de-subjetivación, el aturdimiento o la fascinación visual como aspectos asociados históricamente a la identificación de un cierto tipo de experiencia estética, hemos de entender su ámbito de acción, como bien plantea el historiador del arte Jonathan Crary en muchas de sus reflexiones, en formas de control del comportamiento del individuo de las que apenas hemos empezado a ser conscientes (Crary, 2008).

ESTRAGON: ¿Y qué hacemos ahora?

VLADIMIR: No sé.

ESTRAGON: Vayámonos.

VLADIMIR: No podemos.

ESTRAGON: ¿Por qué?

VLADIMIR: Esperamos a Godot.

ESTRAGON: Es cierto.



Figura 3, Prueba nuclear en el Desierto de Nevada de 1953

Dentro y fuera del ámbito de la Estética, para él, los modelos de visión y sus epistemologías asociadas operan como una tecnología de construcción y gestión del comportamiento del individuo a cargo de la ideología dominante. No obstante, pese a su defensa de una comprensión crítica de paradigmas históricos de visión y del comportamiento estético del ser humano bajo intereses de control político, religioso, económico y social, en *Terminal Radiance* (2019), Crary identifica líneas rojas que no deberían cruzarse (Crary, 2019: 62). Si la Crítica del Juicio kantiana identificó lo sublime dinámico con experiencias en las que la naturaleza hace despliegue de un poder aniquilador sin rival, para Crary lo sublime tecnológico asoma cuando es la tecnología la que manifiesta esa vocación aniquiladora. En ambas versiones el sujeto recibe un impacto inicial que lo desestabiliza, sufriendo una crisis con la que, como hemos visto, Costa identificaba unas condiciones de experiencia des-subjetivada sin vuelta atrás. Pero donde éste último se conforma con ese nuevo estado de las cosas, Crary se revuelve, negándose a adscribir la visión del poder destructivo de la tecnología a categoría estética alguna. El historiador del arte norteamericano señala que, de forma análoga al funcionamiento de la pornografía o el terror cinematográficos, nuestra cultura ha permitido una especie de “cacharreo científico malevolente” (malevolent scientific tinkering) obsesionado, entre otros asuntos, con ensayos de explosiones nucleares para los que no hay punto de vista/visión posible (Figura 3). La exposición visual continuada durante las últimas décadas del siglo pasado a tales atrocidades forma parte de un nada inocente plan de devaluación de la visión humana en el que han intervenido “poderosos complejos institucionales específicos de los estados que estaban, por esos mismos años, compitiendo por la dominación militar y económica a una escala global” (61).

Si algo demuestra *SplendorIA* de forma proverbial es que toda nueva amenaza tecnológica se parece a una anterior y que todas juntas parecen haber influido en el desarrollo de un mito ancestral cuyo imaginario ha ido conformando una especie de género artístico de gran valor para nuestra cultura. La IA es una tecnología, sin más, aunque es mucho más que eso, entre otras cosas un rentable negocio y un poderoso instrumento persuasivo. *SplendorIA* podría en este sentido ser una reedición más del rechazo iconoclasta que atraviesa la historia de Occidente desde Platón hasta Baudrillard, pero ha tomado una dirección distinta, tortuosa y llena de obstáculos, la de entender ese poder persuasivo como una posibilidad poética capaz de abrir opciones de respuesta a los retos que un ecosistema en riesgo crea.

Bibliografía

- Costa, M. (2015) *Dopo la tecnica*. Liguori.
- Crary, J. (2008) *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.
- Crary, J. (2019) *Terminal radiance*. En N. Baer, M. Hennefeld, L. Horak & G. Iversen (Ed.), *Unwatchable* (pp. 59-62). Rutgers University Press.
- Destrèe, P. (2015) *A Companion to Ancient Aesthetics*. Wiley-Blackwell.
- Freud, S. (1981) “El fetichismo”, *Amorrortu Editores*, Tomo XXI.
- Goodnough, R. (1951) ‘Pollock Paints a Picture’. *Artnews* 50: 38–41
- Greenberg, C. (2011) *Arte y Cultura*. Paidós.
- Krauss, R. (1997) *El inconsciente óptico*. Tecnos.
- Krauss, R. (1994) *The Grid, the /Cloud/, and the Detail*. En D. Mertins (ed.) *The Presence of Mies* (pp. 132-147). Princeton Architectural Press.

- Lacan, Jacques (2006) El Seminario. Libro 10. Paidós.
- Morgado Aguirre, B., & López Martín, E. (2022). Gott ist tot. Reflexiones en torno a la deificación de la tecnología. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
- Nieto Alcaide, V. (1978) La luz símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento). Cuadernos Arte Cátedra. Otto, R. (2001) Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Alianza Editorial.
- Pentcheva, B. 2010. *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*. University Park.
- Riegl, A (1992) *El Arte Industrial Tardorromano. La balsa de Medusa*.

