Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Del índex al algoritmo. Fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018–2025)

From Index to Algorithm. Photography, Generative Imagery, and Emerging Visual Regime (2018–2025)

Jacob Bañuelos-Capistrán
https://orcid.org/0000-0003-1919-7088
Tecnológico de Monterrey, México
jcapis@tec.mx

Cómo citar este artículo

Bañuelos-Capistrán, J. (2026). Del índex al algoritmo. Fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018-2025). *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3807. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3807

Recibido: 17 - 04 - 2026
Aceptado: 20 - 05 - 2026
Publicado en línea: 23-05-2026

Resumen

El artículo que aquí se presenta recoge los resultados de una revisión de alcance (*scoping review*) dedicada a rastrear cómo la literatura académica del período 2018–2025 ha pensado —y está pensando— la relación entre fotografía e inteligencia artificial. Siguiendo el protocolo de Arksey y O'Malley (2005), se identificaron y cartografiaron las categorías, prácticas y conceptos que los estudios visuales, la sociosemiótica y la filosofía de los medios han puesto en juego para dar cuenta de las transformaciones que la IA generativa introduce en lo que, a falta de mejor término, seguimos llamando el régimen visual fotográfico. Los hallazgos se despliegan a lo largo de cinco ejes —memoria; verosimilitud y veracidad; régimen de visualidad; hibridación tecnológica; conceptos emergentes— que permiten trazar tanto las líneas de continuidad como las fracturas entre la tradición fotográfica y las formas algorítmicas de producción visual. La revisión registra veinte conceptos de acuñación reciente, entre los que se cuentan: postmemoria algorítmica, imágenes medias, fotografía no humana, máquina de percepción, índex algorítmico, memorias larvales, fotografía virtual y promptografía. El análisis ofrece como resultado que la IA enfatiza algunas de las tensiones que la fotografía ya tenía, como el campo de negociación entre lo indical y lo simbólico-cultural, o entre el documento y la ficción, pero además agrega algunas discontinuidades no vistas anteriormente, como la sustitución de la huella hacia la probabilidad estadística, la ausencia de autoría individual, la desaparición del referente óptico y el uso de la imagen generativa como medio para la restauración de la memoria.

Palabras clave: Fotografía; Inteligencia artificial generativa; Estudios visuales; Régimen visual; Postmemoria algorítmica; Conceptos emergentes; Revisión de alcance.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

This article presents the findings of a scoping review examining how academic literature from 2018 to 2025 has addressed the relationship between photography and artificial intelligence. Using the Arksey and O'Malley (2005) framework, the review mapped the categories, practices, and concepts mobilized by visual studies, sociosemiotics, and media philosophy to account for the transformations that generative AI introduces into the photographic visual regime. Results are organized across five thematic axes—memory, verisimilitude and veracity, visual regime, technological hybridization, and emerging concepts—tracing both continuities and ruptures between the photographic tradition and new algorithmic visual production. The review identifies twenty recently coined concepts including algorithmic postmemory, mean images, nonhuman photography, perception machine, algorithmic index, larval memories, virtual photography, and promptography. The analysis reveals that AI amplifies certain tensions already inherent to photography—such as the negotiation between the indexical and the symbolic-cultural, or between document and fiction—while also introducing discontinuities not previously seen: the displacement of the trace toward statistical probability, the absence of individual authorship, the disappearance of the optical referent, and the use of generative imagery as a means for memory restoration.

Keywords: Generative artificial intelligence; Photography; Generative image; Visual studies; Visual regime; Algorithmic postmemory; Emerging concepts; Scoping review.

1. Introducción

Un ejemplo prototípico sobre el cuestionamiento y debate que abre el uso de la inteligencia artificial (IA) generativa para la producción de imágenes de apariencia fotográfica es el caso de *Pseudomnesia: The Electrician* creada por Boris Eldagsen, premiada por Sony World Photography Awards en 2023. El objetivo del autor, calculado y provocador, rebasó la capacidad y el ámbito del concurso, y puso en evidencia la frágil frontera perceptiva entre una fotografía y una imagen realizada por IA, que para efectos prácticos es indistinguible (Hausken, 2024; Petrea, 2024). La serie completa del autor, titulada *Pseudomnesia: Fake memories,* construye recuerdos "falsos" con apariencia de "verdad", que no fueron capturados de manera directa por una cámara.

Dos años antes, Jonas Bendiksen (2021) creó el proyecto *The book of Veles,* un libro de imágenes con apariencia documental realizado con modelos 3D y textos generados por GPT-2 (Bendiksen, 2021). El libro fue presentado en *Visa pour l'Image* y premiado en el World Press Photo antes de que el autor revelara que las imágenes habían sido producidas con modelos sintéticos. Hacia 2023 se viralizaron las imágenes del Papa Francisco vistiendo moda de Balenciaga y fabricadas con Midjourney, siendo calificadas como el primer caso masivo de desinformación visual por IA generativa (Hausken, 2024). Unos meses después, Rogelio Séptimo obtuvo el Premio de Adquisición de la XX Bienal de Fotografía en México con *Exhumar la Memor.IA*, un proyecto artístico que empleaba IA generativa para crear retratos de habitantes de la isla de Janitzio cuyos rostros nunca habían sido registrados por cámara alguna (Séptimo, 2023).

Estos casos indican que lo que está en juego no está exclusivamente en el territorio de las mejoras tecnológicas que presupone la IA generativa. Se trata de una reconfiguración total del régimen visual contemporáneo donde existen implicaciones de carácter ontológico, epistémico, ético, político y económico emergentes y que progresivamente comenzamos a experimentar y

calibrar. Durante casi dos siglos la fotografía operó como una tecnología privilegiada con legitimidad para certificar la realidad, la evidencia y la memoria. Roland Barthes (1980) formuló el célebre noema "esto ha sido" (*ça a été*), que condensaba esta función certificadora. En estos días, este noema se tambalea ante la IA generativa, las imágenes de aspecto indistinguible de una fotografía pueden no tener el menor vínculo con un evento luminoso real; la memoria visual puede fabricarse de manera algorítmica; la distancia entre el registro lumínico y la ficción se ha vuelto constitutivamente porosa. Shobeiri (2024a) formula, con acierto, que actualmente la IA generativa borra la frontera entre el presente y los recuerdos del pasado, cuando antes la indicialidad de la fotografía autorizaba con legitimidad la realidad de los recuerdos.

El presente artículo ofrece una revisión de alcance (*scoping review*) de la producción académica aparecida entre 2018 y 2025 sobre la relación entre fotografía e IA. Su propósito es cartografiar las categorías, prácticas y conceptos que distintas tradiciones teóricas han desplegado para pensar estas transformaciones. La revisión se organiza en cinco ejes temáticos: memoria; verosimilitud y veracidad; régimen de visualidad; hibridación tecnológica; y conceptos emergentes. A través de ellos se busca identificar, con la mayor precisión posible, qué permanece (continuidades) y qué se quiebra (rupturas) en el tránsito de la fotografía a la imagen algorítmica.

Conviene explicitar qué entendemos por "régimen visual", que trataremos más adelante. No se trata meramente de un inventario de imágenes en circulación, sino de algo más estructural. Se trata de un conjunto de relaciones entre tecnologías de producción, modos de circulación, prácticas de consumo, convenciones de lectura y distribuciones de poder que determinan qué es visible o no visible, quién puede ver y qué consecuencias tiene ser visto o permanecer invisible en un momento histórico dado (Rancière, 2014; Mitchell, 2005). Lo que la IA generativa altera no es solo la materia de la imagen, es la transformación de la arquitectura, gestión, producción y consumo enteros de ese régimen.

La contribución de la presente investigación reside en tres grandes decisiones que guiaron su diseño. La primera es de carácter integrador, que permite el diálogo entre fuentes y literatura existente que suelen no cruzarse, como Steyerl con Fontcuberta, Zylinska con Bañuelos, Wasielewski con Shobeiri. La segunda decisión es analítica, en donde se emprende un análisis sobre las continuidades y rupturas como eje argumental, que permite ir más allá de una retórica apocalíptica o catastrofista sobre el "fin de la fotografía" o bien, sobre la celebración acrítica de la novedad tecnológica que representa la IA generativa. La tercera decisión es de tipo geográfico, que permite incorporar un corpus de referencias relevantes producidas en español que aportan perspectivas decoloniales y afectivas sistémicamente ausentes en los corpus de revisión anglófonas del campo.

2. Metodología de la revisión

2.1. Tipo de revisión

Esta investigación está guiada por el protocolo denominado *scoping review* o revisión de alcance propuesto por Arksey y O'Malley (2005) y rediseñado por Levac, Colquhoun y O'Brien (2010), el cual contempla el seguimiento de cinco pasos: formular una pregunta de investigación; identificar estudios pertinentes y relacionados; seleccionarlos con criterios explícitos; extraer y mapear los datos, y sintetizar los resultados obtenidos. Esta metodología es pertinente debido a que el campo de estudio es emergente y disperso, y las disciplinas que cruzan los estudios de la IA y la fotografía no comparten vocabularios ni criterios sobre qué es considerado una "evidencia". El *scoping review* es pertinente para un campo de conocimiento en formación en donde lo que interesa es cartografiar el trabajo de conceptualización realizado más que evaluar la calidad de los documentos.

2.2. Búsqueda y selección

Las bases de datos consultadas fueron Scopus, Web of Science, Google Scholar, JSTOR, Taylor & Francis Online, MIT Press Direct, Springer, Frontiers, Dialnet y SciELO, las cuales fueron complementadas mediante una búsqueda directa en ResearchGate y Academia.edu. Se usaron términos booleanos en inglés y español que cruzan los campos "a*rtificial intelligence*" / "IA generativa" con "*photography*" / "fotografía", "*visual culture*", "*postphotography*", "*nonhuman photography*", "*virtual photography*" y "*computational photography*". El período estudiado abarcó de 2018 a 2025 debido a que la era de la IA generativa se hizo más accesible con la consolidación de los modelos GAN y uso ciudadano de plataformas como DALL-E, Stable Diffusion, Midjourney. Se consultaron igualmente, textos fundacionales de teoría sobre la fotografía como los realizados por autores como Barthes (1980), Flusser (2006), Dubois (1986) y Sontag (1977).

De igual forma, se incluyeron revistas de investigación, capítulos de libro, actas de congresos y libros académicos en inglés, español, francés y portugués, siempre que tuvieran un enfoque teórico-crítico. Se excluyeron las publicaciones exclusivamente técnicas, los blogs, las notas periodísticas y las tesis de grado. El corpus usado agrupa 45 fuentes verificadas y publicadas en revistas como *Critical Inquiry*, *Grey Room*, *New Left Review*, *Photographies*, *AI & Society*, *Frontiers in Communication* y *Umática*, además de libros editados por MIT Press, Verso, Routledge, Transcript Verlag, Galaxia Gutenberg y Open Humanities Press.

El corpus de 45 fuentes comprende exclusivamente producción académica, artículos, libros y capítulos de libro. Los proyectos artísticos y visuales analizados en el Eje 1 —*IAbuelas* (Barros, 2023), *Exhumar la Memor.IA* (Séptimo, 2023), *Archivo inexistente* (Rivas-San-Martín, 2025), *Synthetic Memories* (Domestic Data Streamers, 2024), *Con la carne desnuda* (Pereira, 2024*), Regresa* (Santillán, 2025) y las *fichas vivas de búsqueda* (Colectivo Luz de Esperanza, 2025; Lugo Sánchez et al., 2026)— no forman parte del corpus sistemático sino que operan como casos de estudio contextuales, seleccionados por su presencia recurrente en la literatura académica revisada y por su capacidad para ilustrar los conceptos emergentes identificados.

El proceso de selección se desarrolló en dos fases. En la primera se aplicaron los criterios de inclusión sobre el conjunto inicial de resultados, descartando publicaciones de carácter exclusivamente técnico, notas periodísticas, blogs, tesis de grado y textos que, pese a mencionar fotografía e IA, no ofrecían tratamiento teórico-crítico de la relación entre ambas. En la segunda fase se eliminaron duplicados entre bases de datos y se aplicó un criterio de pertinencia temática: se priorizaron textos con mayor densidad conceptual respecto a los cinco ejes analíticos definidos —memoria, verosimilitud, régimen visual, hibridación tecnológica y conceptos emergentes—, hasta constituir el corpus definitivo de 45 fuentes.

2.3. Posicionamiento epistemológico

El artículo trabaja en la intersección de cinco tradiciones que no suelen dialogar entre sí. La primera es la de los estudios visuales (Mitchell, 2005), que entienden la imagen como práctica cultural y política —algo que no solo representa sino que promueve, actúa y produce efectos—. La segunda es la sociosemiótica fotográfica (Barthes, 1980; Fontcuberta, 2016; 2025; Dubois, 1986), centrada en el oscilante estatuto del signo fotográfico entre indicialidad, iconicidad y convención. Desde la historia cultural de la tecnología, Flusser (2006; 2011) y Steyerl (2023a) aportan el instrumental para pensar la mediación técnica como configuradora de regímenes de percepción y poder. La filosofía de los medios y el posthumanismo crítico de Zylinska (2017; 2020; 2023) y Zylinska et al. (2023) interroga la agencia distribuida entre humanos, máquinas y entornos, descentrando al sujeto fotográfico. Y los estudios de memoria (Hirsch, 2012; Assmann, 2008; Didi-Huberman, 2012) ofrecen los conceptos para pensar

cómo las imágenes transmiten trauma intergeneracionalmente —y qué ocurre cuando esa transmisión la media un algoritmo—. No se trata de eclecticismo: cada tradición ilumina un costado del problema que las demás dejan en sombra.

3. Resultados

3.1. Eje 1: Memoria

De todos los territorios en disputa entre fotografía e IA, el de la memoria es quizá el que muestra fisuras más profundas —y, al mismo tiempo, posibilidades más inesperadas—. Barthes (1980) cifró la esencia de la fotografía en su carácter certificador: lo que la imagen mostraba había existido delante del objetivo. Fontcuberta (2016) y Ritchin (2009) observaron que la digitalización ya había resquebrajado esa certeza, desplazando el noema hacia algo más tentativo, un "esto quizás fue". Fontcuberta lo dice con claridad: "Para la fotografía digital la verdad constituía una opción, ya no una obstinación" (Fontcuberta, 2016, p. 30).

La IA generativa puede producir imágenes fotorrealistas de hechos que no ocurrieron, lo cual atenta contra la función mnémica que la fotografía ha cumplido durante dos siglos. No se trata únicamente de un problema técnico. Van-Dijck (2007) ya había observado que las memorias mediadas digitalmente pueden convertirse en procesos activos, donde la tecnología puede transformar las formas en que las comunidades humanas interactúan y gestionan el pasado. De igual forma, Assmann (2008; 2009) señala la existencia de la memoria comunicativa y la memoria cultural. La primera se transmite entre generaciones vivas, la segunda se cristaliza a través de instituciones y artefactos. Y advierte que el paso de una a otra implica siempre hacer una selección, lo que se archiva y lo que se descarta es una decisión política antes que técnica. La IA introduce una tercera variable en esta ecuación, la memoria que no fue registrada, la postmemoria algorítmica generada a posteriori.

Shobeiri (2024b) aporta una lectura menos catastrofista, recuerda que la relación entre fotografía y memoria, antes de la IA, parecía obvia; con el registro de los recuerdos mediante la fotografía, la imagen operaba como una prótesis mnemónica. Esta práctica subestimaba la naturaleza dinámica y parcial tanto de la fotografía como del recuerdo. Shobeiri, siguiendo a Deleuze (1987) y Bergson (2006), señala que la construcción de la memoria siempre responde a un proceso de actualización continua, en donde ni la fotografía ni la memoria están plenamente realizadas, sino en un proceso de constante conformación de realidades.

Lo que hace posible la IA generativa al virtualizar la forma fotográfica es actualizar una memoria que nunca existió como hecho. Shobeiri (2024b) denomina a este fenómeno memorias larvales, es decir, memorias que no son ni del todo factuales ni meramente ficticias, sino que permanecen en un estado intermedio —"tanto virtual como espectral", sostenidas algorítmicamente, sin resolverse en una dirección ni en otra: "…las memorias larvales son memorias virtuales del pasado general que atraviesan un proceso de actualización en un presente particular, dando lugar a reminiscencias opacas, fragmentadas, descorporizadas y espectrales" (Shobeiri, 2024b, p. 79). Retomando el concepto de la espectralidad desde Derrida (1997), Shobeiri explica por qué las imágenes producidas generativamente aparecen ante el espectador como fantasmales, y como apariciones de un pasado que nunca existió, que nunca fue registrado, pero que mediante la síntesis algorítmica, adquiere una presencia perturbadora, en una suerte de ficción sobre-realista.

Bañuelos-Capistrán et al. (2025) identifican esta línea en el campo de la producción artística iberoamericana. Forjan el concepto de "postmemoria algorítmica", como una extensión digital de la teoría de Hirsch (2012). La postmemoria para Hirsch define cómo generaciones posteriores establecen vínculos afectivos con experiencias traumáticas que no vivieron, mediante

la inversión imaginativa, la proyección y la creación. La postmemoria algorítmica describe cómo la IA generativa puede mediar esa transmisión intergeneracional. Los autores analizan cinco proyectos artístico-críticos que trabajan imágenes de postmemoria: *IAbuelas* (Argentina), donde Santiago Barros utiliza Midjourney para visualizar cómo serían hoy los hijos de los desaparecidos durante la dictadura argentina; *Exhumar la memor.IA* (México), de Rogelio Séptimo, combina fotografía analógica con DALL-E para reconstruir la memoria visual de la comunidad purépecha; *Archivo inexistente* (Chile), donde Rivas-San-Martín crea representaciones de parejas homosexuales y personas *queer* del siglo XX latinoamericano que nunca fueron fotografiadas por razones de discriminación y censura; *Synthetic memories* (Barcelona), del colectivo Domestic Data Streamers, trabaja con pacientes de Alzheimer para reconstruir recuerdos que están olvidando; y *Con la carne desnuda* (Uruguay), donde Julio Pereira recrea con IA imágenes en formato polaroid de la dictadura uruguaya a partir de los diarios ficcionados de María del Pilar (Barros, 2023; Séptimo, 2023; Rivas-San-Martín, 2025; Domestic Data Streamers, 2024; Pereira, 2024; Bañuelos-Capistrán, 2026).

A estas cinco expresiones artísticas de postmemoria visual, es necesario sumar el proyecto mexicano *Regresa* (UNAM, 2025), un proyecto a cargo de Ana Itzel Juárez Martín, creado desde el Centro de Estudios Antropológicos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM), cuyo objetivo es reconstruir y actualizar la edad facial de los rostros de niños y niñas desaparecidos, mediante algoritmos de progresión entrenados con datos antropológicos. El proyecto es un ejemplo de intersección entre la conmemoración y la memoria activa, que provee de conexiones visuales a las familias y ofrece herramientas para la identificación y la búsqueda (Santillán, 2025). Por otra parte, las *Fichas vivas de búsqueda,* un proyecto promovido por el Colectivo Luz de Esperanza (2025), Desaparecidos Jalisco, emplea IA generativa para dar voz y movimiento gesticular a fotografías de identificación de personas desaparecidas. El proyecto es un ejemplo de apropiación tecnológica en manos de una comunidad de resistencia política y búsqueda, al servicio de la memoria y la justicia social (Lugo-Sánchez et al., 2025).

Lo que estos proyectos ponen de manifiesto es una función emergente de la imagen algorítmica, la restauración simbólica de memorias que no existen. La IA no solo fabrica imágenes de lo que nunca fue, permite dar forma visual a lo que debería haber sido documentado y no lo fue porque las condiciones políticas lo impidieron. Bañuelos-Capistrán et al. (2025) identifican aquí la aparición de "vestigios visuales sintéticos" —imágenes que funcionan como huellas de experiencias no registradas, inspiradas en la teorización de Didi-Huberman (2012) sobre los vestigios históricos como construcciones en constante transformación— y un *punctum sintético*, esto es, la capacidad de una imagen carente de referente indexical para provocar, con todo, una respuesta afectiva legítima, comparable a lo que Barthes (1980) describía como *punctum*, el detalle punzante que hiere al espectador.

Steyerl (2023a) ofrece el contrapunto sombrío: las imágenes generadas por IA son "alucinaciones estadísticas" que no remiten a hechos sino a distribuciones de probabilidad. Su concepto "demencia de modelo" (*model collapse*) alerta sobre un riesgo sistémico que sucede cuando los modelos se entrenan recursivamente con sus propios resultados, donde la diversidad del archivo visual se contrae y la riqueza expresiva se colapsa bajo un régimen de repetición cada vez más abrumadora y estrecha. Desde la perspectiva de Martín-Prada (2025), lo que hacen los artistas que trabajan la postmemoria con IA generativa, no es una reflexión sobre los modos de producir memorias, sino más bien una forma de interrogar nuestras formas de olvido.

3.2. Eje 2: Verosimilitud y veracidad

La teoría semiótica de la fotografía, de Peirce a Dubois (1986), estableció que la imagen fotográfica era ante todo un *index*: una huella física, producida por la incidencia de la luz sobre

una superficie sensible, causalmente ligada a su referente. De ahí derivaba su autoridad como testimonio. Dubois (1986) sistematizó esta posición al describir el acto fotográfico como un proceso en el que el signo mantiene con su referente una relación de contigüidad física, y distinguió tres momentos históricos de la reflexión sobre la fotografía: la fotografía como espejo de lo real (mímesis); la fotografía como transformación de lo real (convención); y la fotografía como huella de lo real (*index*). Es este tercer momento, dominante en la teoría desde los años ochenta, el que la IA generativa pone en crisis frontal. Sontag (1977) había observado que la fotografía confiere a cada momento el carácter de un misterio, precisamente porque la imagen fotográfica es evidencia de algo que existió. Cuando esa evidencia se vuelve fabricable, el misterio cambia de naturaleza: ya no es el del pasado capturado, sino el de la indistinción entre lo capturado y lo inventado, una memoria artificial.

¿Qué queda de esa capacidad de certificación de la realidad cuando una imagen puede replicar la apariencia fotográfica sin que haya mediado evento luminoso alguno?

En "*Unnatural Images*", publicado en *Critical Inquiry*, Wasielewski (2024a) se pregunta si es legítimo considerar como fotografías las imágenes producidas por sistemas *text-to-image*. Responde que sí, aunque con algunas salvedades. Las imágenes generativas no brotan de la nada, son generadas a partir de repositorios masivos de datos fotográficos con los que fueron entrenados los modelos. Están diseñadas para emular la forma fotográfica, recuperan todos sus recursos narrativos y están entrando en la reflexión teórica e histórica de la imagen. La reflexión de Wasielewski argumenta que estas imágenes ponen de manifiesto algo que ya estaba latente, que la experiencia de "realidad" en cualquier fotografía fue siempre, en parte, una ficción, una fantasía y una interpretación. En un trabajo posterior, Wasielewski (2024b) analiza cómo las bases de datos de entrenamiento actualizan el canon artístico occidental sin el consentimiento de sus creadores originales, dando lugar a lo que denomina un *zombie canon*, es decir, la resurrección algorítmica de estilos, composiciones y convenciones visuales sedimentadas en las bases de datos de Internet.

Por su parte, Steyerl (2023a; 2023b) formula la mutación de un modo más abrupto: las imágenes de la IA sustituyen las semejanzas (*likenesses*) por las probabilidades (*likelinesses*). No necesitan un vínculo indexical con su objeto y no dependen del impacto de fotones sobre un sensor. Convergen en torno al promedio, la mediana estadística; a lo que denomina, con deliberada ambigüedad, "mediocridad alucinada". Son imágenes "medias" (*mean images*) en varios sentidos simultáneos, estadísticamente promedio, estéticamente mezquinas, y conectadas tanto con el significado como con los medios financieros y corporativos. Tomando prestada la noción de "condiciones derivadas" de Jonathan Beller (2021), Steyerl sitúa las "imágenes derivadas" de IA en el terreno de la especulación financiera, así como los derivados financieros se distancian progresivamente del activo subyacente, las imágenes generativas se distancian del referente real hasta convertirse en apuestas y estadísticas sobre la cultura visual.

Bañuelos-Capistrán et al. (2025) proponen una formalización de esta transformación con el concepto de *índex algorítmico,* que definen como una referencialidad no fundada en la conexión física con el referente sino en la síntesis computacional de múltiples referentes y patrones de datos, articulando un vínculo simbólico y afectivo antes que causal. Este concepto se formula al hilo de lo que Flusser (2011) identifica como el universo de las imágenes técnicas y Zylinska (2023) expande como "*máquina de percepción*", donde las imágenes son producto de aparatos y sistemas algorítmicos que aprenden y generan patrones. Complementariamente, Bañuelos-Capistrán et al. (2025) introducen la noción de "documentalismo simbólico afectivo", ahora algorítmico, es decir, una forma de registro donde lo que cuenta no es la fidelidad al hecho sino la eficacia afectiva de la imagen.

Este documentalismo opera simultáneamente en varias capas temporales: el "esto ha sido" barthesiano, el "esto no ha sido" de lo generativo (Rivas-San-Martín, 2025); el "esto es" generativo

que opera en presente continuo de síntesis algorítmica; y la dupla "esto podría haber sido" / "esto podría ser" que abre un espacio de posibilidad histórica y proyección predictiva mediante la agencia crítica del operador humano: "Fotografiar el futuro puede convertirse en una forma no solo de ver lo que ocurrirá, sino de crear imágenes de lo que queremos que ocurra [...] una fotografía singular no es más que un corte en un abanico de posibilidades" (Zylinska, 2023, p. 165).

En el escenario contemporáneo, analizado por Hausken (2024), la reacción dominante del público ante estas imágenes generativas transita del asombro al pánico y a la denuncia de falsedad, nos instalamos progresivamente en el reino de las ilusiones, las *fakenews* y las ficciones realistas. Las imágenes del Papa Francisco con abrigos y moda de Balenciaga fueron calificadas por la prensa como "fraude", "falsificación", "amenaza a la credibilidad fotográfica". Sin embargo, Hausken es crítico con esta retórica de crisis de la representación, ya que presupone que la fotografía era por sí misma un reflejo fiel de lo real y argumenta que esta denuncia no contribuye al debate democrático ni al arte. El problema, argumenta, no es que la IA mienta, sino que habíamos naturalizado la ilusión de que la fotografía no lo hacía. Por su parte, Bate (2024) propone leer la fotografía en la era de la IA como una forma de "ficción especulativa": no ya un registro de lo que fue, sino una proyección de lo que podría ser o haber sido, en suma, devolver a la fotografía al lugar de donde nunca debió salir, al territorio subjetivo de la representación y la interpretación visual.

3.3. Eje 3: Régimen de visualidad

El tercer eje examina el régimen de la visualidad de imágenes fijas y en movimiento como sistema, para analizar cómo y quién las produce, cómo circulan, quién las consume, qué funciones tienen, cómo operan políticamente, y quién/qué queda fuera del campo de lo socialmente visible, un campo de análisis poco explorado. Rancière (2014) nos ayuda a comprender los alcances de un régimen de la visualidad desde su noción de "distribución de lo sensible", es decir, cómo un sistema de gestión y producción visual reparte lo que es visible e invisible, decible e indecible en una comunidad humana determinada.

Sin duda, la IA generativa está reconfigurando esa distribución de lo sensible visual a escala inédita. La problemática se dirime en dos grandes vertientes, el régimen guiado por una economía corporativa y de vigilancia de la atención (Zuboff, 2020), guiada por algoritmos de consumo, y un régimen de remediación algorítmica visual basada en síntesis probabilísticas, que refuerzan los cánones de un régimen hegemónico. Los modelos generativos son complejos, no son lineales sino estadísticos, estocásticos, aleatorios y trabajan bajo reglas de un aprendizaje profundo, su repertorio no es finito sino probabilístico, y su capacidad de producción excede por varios órdenes la capacidad de cualquier operador humano. Al igual que con una cámara, un operador humano deberá aprender a subvertir el "programa operativo" del "aparato" técnico IA, en términos de Flusser (2006), para evitar producir únicamente redundancias, imágenes pastiche y kitsch.

Déotte (2012) complementa esta perspectiva con su concepto de "aparato tecno-estético", entendido como un dispositivo que no se limita a registrar lo sensible, sino que lo reconfigura, estableciendo nuevas condiciones de percepción y sensibilidad histórica. Desde esta óptica, la IA no es simplemente una herramienta para hacer imágenes: es un aparato que reorganiza nuestra manera de sentir el pasado, el presente y lo posible.

Para Somaini (2023), las imágenes algorítmicas conforman un nuevo paradigma visual, análisis que desarrolla en un extenso artículo publicado en *Grey Room.* Su análisis examina cómo los sistemas de aprendizaje profundo están transformando no solo la fabricación de imágenes sino su ontología misma, reconfigurando los límites de lo que podría ser un nuevo régimen de visualidad. Ya Farocki (2004, 2013) había descrito las "imágenes operativas" —imágenes

producidas por máquinas para máquinas, que no necesitan un espectador humano para cumplir su función—; la IA generativa amplía y complejiza esa categoría al producir imágenes que son simultáneamente operativas (alimentan *datasets*, entrenan otros modelos) y espectaculares (circulan como si fueran fotografías, gráfica, pintura, cine o video).

Zylinska (2017) aporta a este eje dos conceptos que han resultado particularmente fértiles. El primero, la fotografía no humana, en *Nonhuman Photography*, designa imágenes que no son creadas por ni para el ser humano: paisajes despoblados, capturas de cámaras de vigilancia, imágenes endoscópicas, códigos QR usados en sistemas automatizados de seguridad. No se trata, aclara Zylinska, de negar la presencia humana en la producción fotográfica, sino de señalar una imbricación entre elementos humanos y no humanos que siempre fue constitutiva de lo fotográfico —y que la IA ha vuelto inocultable—.

Así, la IA no inaugura el cuestionamiento del régimen de veracidad visual fotográfico, sino que lo hace visible con una nitidez que las discusiones previas no habían logrado. La fotografía no humana busca, por el contrario, resituar al humano como parte de un ensamblaje complejo de percepción donde agentes orgánicos y maquínicos se entrelazan.

El segundo concepto de Zylinska, máquina de percepción (Zylinska, 2023), describe la condición contemporánea en la que estamos constantemente viendo y siendo vistos, no solo por otros humanos sino también por "ojos mecánicos" (Zylinska et al., 2023). La noción transpone la *Máquina de visión* de Virilio (1994) en un encuentro con la filosofía de Flusser sobre el futuro de los medios, y examina cómo la percepción humana se transforma en y a través de su relación con dispositivos algorítmicos. Zylinska examina aquí las tecnologías de creación de imágenes, desde las cámaras como dispositivos independientes hasta los programas y modelos de generación, ofreciendo además lo que describe como un "intento feminista de responder a las exigencias planetarias" (Zylinska et al., 2023).

Steyerl (2023b) complementa este cuadro con su análisis de la "visibilidad *subprime*": así como las hipotecas *subprime* empaquetaban créditos tóxicos disfrazados de activos sólidos, las imágenes de IA amalgaman datos diversos y en ocasiones contradictorios, generando lo que Steyerl llama una "mediocridad estructural" que se presenta bajo la apariencia del fotorrealismo. Noble (2018) ya había advertido que los algoritmos de búsqueda refuerzan el racismo mediante sesgos sistemáticos en la representación visual; la IA generativa, entrenada sobre esos mismos repositorios, hereda y amplifica esas distorsiones. Rubinstein y Sluis (2013b), cuyo trabajo anticipa varios aspectos de esta discusión, habían descrito la "indecidibilidad" de la imagen digital, la imposibilidad de fijar un significado estable para algo que existe como código procesable. Esa indecidibilidad adquiere en el contexto actual una escala inédita.

3.4. Eje 4: Hibridación tecnológica

¿Tiene sentido seguir hablando de "fotografía" cuando prácticamente todas las fotos tomadas con un celular tienen intervención algorítmica y cuando existe una cámara como la *Paragraphica* de Bjørn Karmann (2023), que genera imágenes sin luz ni lente, usando metadatos de clima, geolocalización y hora del día convertidos en *prompts* para un modelo *text-to-image*?

Shobeiri y Westgeest (2024) proponen el término "fotografía virtual" como un concepto unificador que conserva la eficiencia y función de la fotografía convencional (hecha con o sin cámara), pero las despliega en una gama amplia de formatos y plataformas. La definición abarca la IA generativa, la fotografía *in-game*, la realidad extendida y las transmutaciones emergentes. Shobeiri observa que la "fotografía virtual" es simultáneamente opaca y axiomática, y de la que realmente se entiende muy poco. Se trata de un oxímoron aparente que "introduce en el medio fotográfico —ese que infunde realidad— un nudo inductor de virtualidad" ("*stitches a*

virtuality-inducing crux onto the reality-infusing medium of photography") (Shobeiri, 2024a, p. 7). La fotografía virtual desestabiliza un medio históricamente ligado a la noción de realidad al introducir la simulación, generando una tensión estructural entre registro y artificio.

En la misma obra de Shobeiri (2024a), el autor propone dos conceptos complementarios, la "fasmagrafía" (*phasmagraphy*), que expande los límites del espectro fotográfico visible hacia longitudes de onda adyacentes (radiografía, termografía, nubes de datos), y la "omnipictura", que describe imágenes de captura múltiple diseñadas para resonar con la complejidad de la experiencia vivida. Ambos amplían la noción de "fotografía virtual" más allá de la IA hacia otras formas de virtualización del medio (Shobeiri y Westgeest, 2024, p. 17).

Desde la filosofía de Flusser es posible afrontar teóricamente estas hibridaciones. Flusser concibió la cámara como un "aparato" cuyo programa operativo podría ser subvertido para producir imágenes que escaparan a la redundancia estética. Simondon (2007), desde su análisis del modo de existencia de los objetos técnicos, complementa esta perspectiva señalando que los dispositivos no son solo instrumentos sino agentes que coparticipan en la producción de sentido, en una suerte de simbiosis entre máquinas y humanos. Bañuelos-Capistrán et al. (2025) argumentan, siguiendo esta línea, que los artistas que se apropian críticamente de la IA generativa validan la propuesta de Flusser al transformar el programa operativo de estos aparatos tecno-estéticos, desafiando el programa de los sistemas de las máquinas algorítmicas y la lógica de las imágenes operativas descritas por Farocki (2013). Para Zylinska (2023), el proceso de co-creación se convierte así en un acto de transformación que trasciende la repetición estética y política.

Fontcuberta (2024) sintetiza la trayectoria histórica del medio fotográfico en el concepto: "de la alquimia al algoritmo". La idea dibuja una trayectoria de la fotografía que transitó del daguerrotipo al colodión, del gelatino-bromuro al sensor digital, del píxel al vector latente y agregaríamos, del dato al algoritmo y al aprendizaje profundo. Cada salto tecnológico reconfiguró no solo el procedimiento de captura sino la naturaleza discursiva de la imagen, sus valores interpretativos, su inserción social.

Dos conceptos recientes nombran prácticas sin precedente, la *promptografía* (término atribuido al artista Christian Vinces y analizado por Martín-Prada, 2024; 2025) designa la producción de imágenes de apariencia fotográfica mediante instrucciones de texto dirigidas a un modelo generativo, realizando una suerte de "écfrasis inversa" (o *reverse ekphrasis*). Y por otra parte el "*prompt* minoritario" (Rivas-San-Martín, 2025) constituye una estrategia diseñada para contrarrestar los sesgos inscritos en las bases de datos de IA generativa. Rivas-San-Martín lo concibe como un instrumento de resistencia algorítmica que busca remediar una serie de negaciones y exclusiones visuales por razones ideológicas y políticas, por disidencia sexual, por clase, por ubicación geográfica y racialidad (Rivas-San-Martín, 2025).

Por otra parte, Altaratz (2023) señala que la fotografía computacional desestabiliza el oficio del fotógrafo profesional, su atribución de exclusividad y *expertise* profesional, la creatividad diferenciada y la agencia individual se ven erosionadas por la automatización algorítmica. Manovich y Arielli (2024) en su libro colectivo *Artificial Aesthetics,* analizan cómo la IA construye una "mirada artificial", que reconfigura las expectativas estéticas de los lectores. Zylinska, por su parte, sugiere —medio en broma, medio en serio— que la creatividad humana quizá siempre fue algorítmica, "se ha basado en la ejecución de varios conjuntos de reglas conocidos como programas, considerando como más interesantes aquellos resultados que han implicado un fallo algorítmico" (Zylinska et al., 2023, párr. 15).

La computación sería apenas la etapa más reciente de un proceso que viene de lejos. Lo cual lleva a Zylinska a proponer una práctica artística basada en la "pequeña IA" (*little AI*): el trabajo con tecnologías generativas en su momento de imperfección, cuando los errores y las incoherencias del sistema revelan más de lo que revelaría un *output* impecable. Su film *A gift of the world* (*Oedipus on the Jetty*) (2021), un remake de *La jetée* de Chris Marker (1962)

realizado con modelos GAN y GPT-2, encarna esta estrategia: las imágenes *glitcheadas* y el guión generativo —que reescribió la historia masculina de salvación como un relato contra-apocalíptico polifónico de género fluido— explotan precisamente la torpeza de la máquina como recurso expresivo (Zylinska, 2023). Lo que la IA no logra imitar bien, es decir sus errores y alucinaciones, para Zylinska (2020) es tan revelador como lo que logra imitar a la perfección.

La hibridación tecnológica tiene, además, una dimensión económica que la teoría visual suele ignorar. Taffel (2021) señala que la fotografía computacional es indisociable del capitalismo de plataforma, donde cada imagen captada por un teléfono alimenta los sistemas de entrenamiento de los modelos algorítmicos. En este régimen de visualidad, el acto de fotografiar se convierte, inadvertidamente, en un acto de producción de datos para corporaciones tecnológicas. Esta relación, que convierte al fotógrafo en proveedor involuntario de materia prima, configura lo que Steyerl (2023a) describe, retomando a Beller (2021), como el circuito de las "imágenes derivadas", donde la imagen fotográfica se convierte en un activo financiero, corporativo y político, cuyo valor no reside en lo que muestra sino en los datos que contiene, más allá de su valor como bien cultural o artístico.

3.5. Eje 5: Conceptos emergentes

Del cruce de los cinco ejes emerge un inventario conceptual y teórico denso, que puede organizarse en cuatro constelaciones.

- La primera, centrada en la transformación de la memoria, incluye la "postmemoria algorítmica" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025), las "memorias larvales" (Shobeiri, 2024b), los "vestigios visuales sintéticos y el punctum sintético" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025).
- La segunda, sobre la transformación de la referencialidad, comprende el "*índex* algorítmico", el "documentalismo simbólico afectivo algorítmico" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025) y las "imágenes no-naturales" (Wasielewski, 2024a).
- La tercera, relativa a la transformación del régimen visual, reúne las "imágenes medias" y la "visibilidad subprime" (Steyerl, 2023a, 2023b), las imágenes algorítmicas (Somaini, 2023), la "fotografía no humana" y la "máquina de percepción" (Zylinska, 2017, 2023) y el *zombie canon* (Wasielewski, 2024b).
- La cuarta, dedicada a la transformación de la práctica, agrupa la "fotografía virtual", la "fasmagrafía" y la "omnipictura" (Shobeiri y Westgeest, 2024) —tres variantes que expanden los límites materiales y perceptivos del medio fotográfico—, la "promptografía" (Vinces vía Martín-Prada, 2024; 2025), el "*prompt* minoritario" (Rivas-San-Martín, 2025), la "postfotografía algorítmica" (Fontcuberta, 2016; 2024; 2025; García-Cisneros, 2024) y la "pequeña IA" (Zylinska, 2023), que reivindica el momento imperfecto de la tecnología como recurso estético y crítico.

La densidad de este vocabulario —veinte conceptos acuñados en menos de siete años, provenientes de al menos seis tradiciones disciplinarias— indica que el campo no carece de herramientas teóricas, las está produciendo activamente, y lo hace desde geografías e idiomas diversos.

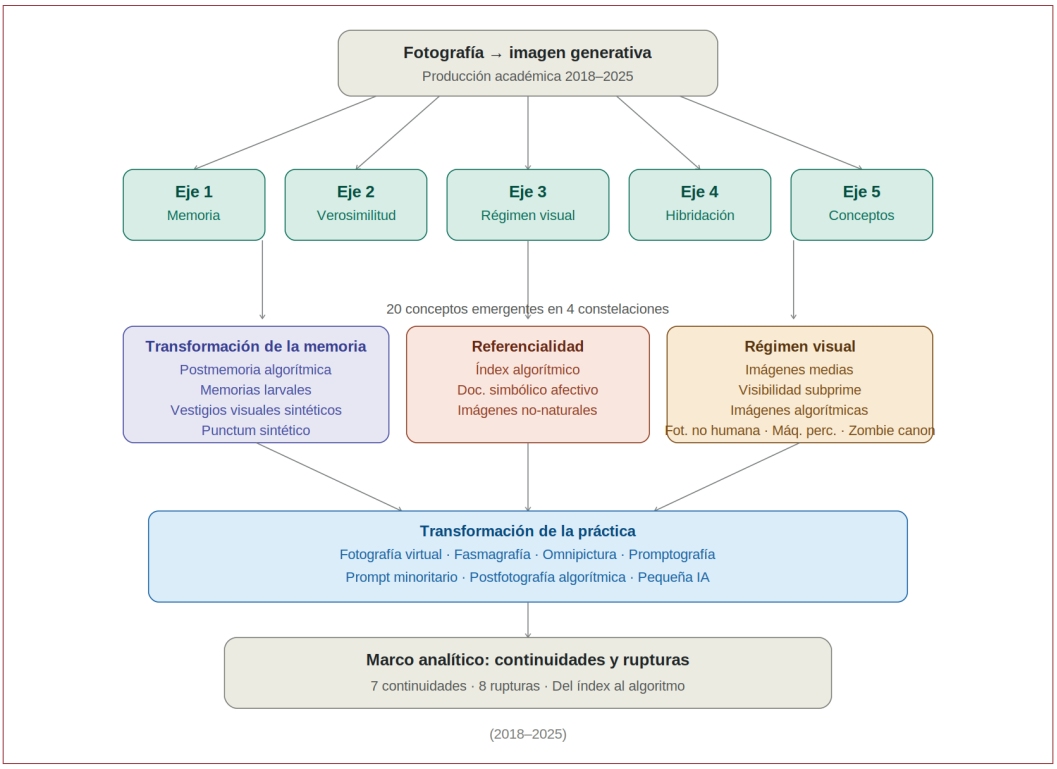
Este inventario conceptual emergente admite dos lecturas mutuamente complementarias. En primer lugar, encontramos un inventario que no es homogéneo, ya que algunos conceptos son descriptivos (como "fotografía virtual", "promptografía"), otros son analíticos ("*índex* algorítmico", "imágenes medias"), otros son críticos (zombie canon, "visibilidad subprime") y otros son propositivos ("postmemoria algorítmica", "*prompt* minoritario"). Encontramos una heterogeneidad en las tradiciones académicas que los producen, desde los estudios anglosajones de medios existe la tendencia hacia la descripción y el análisis; desde la teoría crítica alemana (Steyerl) se privilegia la denuncia contra el sistema socio-económico y político; desde

la práctica latinoamericana (Rivas-San-Martín, Bañuelos-Capistrán) encontramos una combinación entre la innovación conceptual y la intervención en la producción artística; desde la filosofía de los medios (Zylinska, Flusser), se buscan marcos de referencia que trasciendan los casos particulares. La segunda observación es que estos nuevos conceptos no compiten entre sí sino que son complementarios, se iluminan mutuamente y se presuponen entre sí.

Por ejemplo, las "memorias larvales" de Shobeiri (2024b) necesitan del "*índex* algorítmico» de Bañuelos Capistrán et al. (2025) que permite explicar cómo una imagen sin referente puede producir un efecto memorial afectivo. Las "imágenes medias" de Steyerl (2023a) requieren de la "máquina de percepción" de Zylinska (2023) para explicar cómo esas imágenes estadísticas son capaces de reorganizar la percepción colectiva. El vocabulario emergente funciona como un tejido conceptual interdependiente, más que como una colección de etiquetas aisladas.

Figura 1

Mapa conceptual y estructura de la revisión de alcance: fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018–2025).

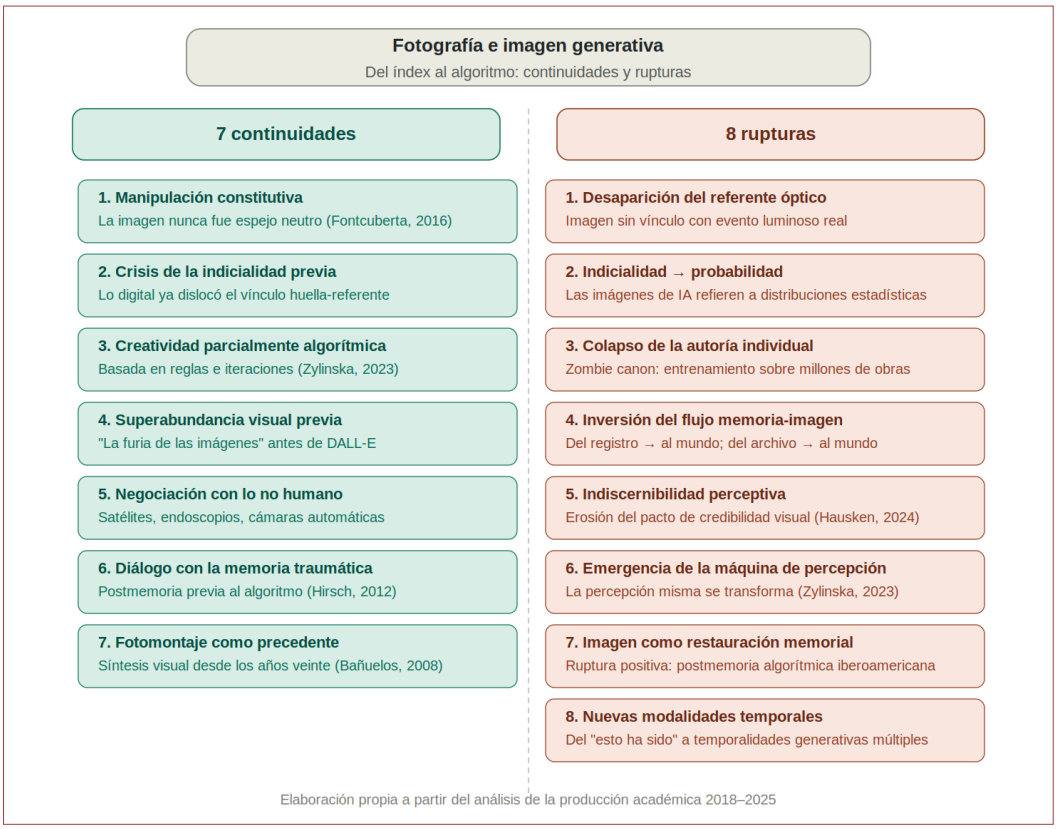


Elaboración propia. El diagrama sintetiza la arquitectura analítica del artículo: los cinco ejes temáticos de la revisión (memoria; verosimilitud y veracidad; régimen de visualidad; hibridación tecnológica; conceptos emergentes), las cuatro constelaciones de los veinte conceptos emergentes identificados, y el marco de síntesis basado en continuidades y rupturas entre la tradición fotográfica y la imagen generativa

4. Discusión: continuidades y rupturas

Del cruce de estos cinco ejes emerge un patrón dialéctico que explica cómo la IA generativa se expande y fractura la tradición fotográfica de manera simultánea, y con formas cualitativamente distintas según el eje que se considere. Esto no es accidental, refleja una tensión que Flusser (2006) ya había identificado, toda nueva tecnología de producción de imágenes da continuidad a la anterior, hereda sus formas, tradiciones y sus expectativas de lectura, pero simultáneamente también rompe con ella, introduciendo nuevas formas y posibilidades que transforman la naturaleza misma de lo que llamamos "imagen". La IA generativa cataliza este ciclo de herencia y ruptura en un proceso que parece inseparable.

Figura 2
Continuidades y rupturas entre fotografía e imagen generativa (2018–2025)



Elaboración propia a partir del análisis de la producción académica 2018–2025. Las continuidades se identifican a partir de Barthes (1980), Fontcuberta (2016), Hirsch (2012), Rubinstein y Sluis (2013a, 2013b), Zylinska (2017, 2023), Zylinska et al. (2023) y Bañuelos Capistrán (2008). Las rupturas se identifican a partir de Steyerl (2023a; 2023b), Wasielewski (2024a; 2024b; 2025), Hausken (2024), Zylinska (2017, 2023), Zylinska et al. (2023), Shobeiri y Westgeest (2024) y Bañuelos Capistrán et al. (2025).

Los proyectos de postmemoria algorítmica demuestran que el uso crítico de la IA generativa puede servir para restaurar memorias excluidas y fracturadas. Lo paradójico es que las mismas tecnologías de IA que se construyen desde una mirada hegemónica, que reproducen imágenes con sesgos raciales, de género y de clase, como lo ha demostrado Noble (2018), pueden ser usadas para subvertir esa mirada hegemónica plagada de lugares comunes, exclusiones y sesgos ideológicos. Por ejemplo, el "*prompt* minoritario" de Rivas-San-Martín (2025), opera dentro de un sistema (como Midjourney) que busca subvertir. Esta paradoja, usar las herramientas del amo para desmontar la casa del amo, como diría Audre Lorde (1983), no tiene resolución teórica limpia, es una tensión productiva con la que los teóricos, artistas y comunidades deben trabajar críticamente y que la reflexión académica haría mal en disolver prematuramente.

4.1. Continuidades

Hay más continuidades de las que la narrativa del "fin de la fotografía" suele admitir, y vale la pena enumerarlas antes de pasar a las rupturas. La manipulación siempre fue constitutiva de la fotografía: desde los trucajes decimonónicos hasta Photoshop, la imagen nunca fue espejo neutro —"toda fotografía", escribió Fontcuberta (1997), "es una ficción que se presenta como verdadera"—. Tampoco la crisis de la indicialidad empieza con DALL-E, el tránsito analógico-digital ya había dislocado el vínculo huella-referente antes de que los modelos generativos existieran, Rubinstein y Sluis (2013a) lo documentaron con precisión.

Más aún: la fotografía nunca operó en un territorio puramente humano —satélites, endoscopios, cámaras automáticas la precedieron en la negociación con lo no humano (Zylinska, 2017)— ni al margen de la memoria traumática, cuya transmisión intergeneracional Hirsch (2012) describió mucho antes de que existiera la IA. La propia creatividad humana, sugiere Zylinska (2023), quizá siempre fue parcialmente algorítmica, basada en reglas, programas, iteraciones. La superabundancia visual, por su parte, es anterior a DALL-E, Fontcuberta (2016) diagnosticaba la "furia de las imágenes" cuando los modelos generativos no existían siquiera como proyecto; en su obra más reciente describe la fotografía como imagen en transición ante la irrupción de los sistemas generativos (Fontcuberta, 2025). Y el fotomontaje, desde las vanguardias de los años veinte, es el precedente histórico de síntesis visual que más incomoda a quienes presentan la IA como novedad absoluta (Bañuelos-Capistrán, 2008).

4.2. Rupturas

Las rupturas son otra cosa. Ocho discontinuidades cualitativas separan la imagen algorítmica de todo lo que la fotografía produjo antes de ella, y ninguna tiene precedente en los casi doscientos años de historia del medio. La más radical es también la más obvia, por primera vez, una imagen de aspecto fotográfico puede existir sin vínculo alguno con un evento luminoso real —lo que Shobeiri (2024a, p.17) formula como la capacidad de "actualizar pasados inexistentes y experiencias nunca vividas"—. De esa ruptura se desprende la siguiente: las imágenes de IA no refieren a hechos sino a distribuciones estadísticas (Steyerl, 2023a); el "*índex* algorítmico" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025) formaliza esa nueva referencialidad, que ya no es causal sino computacional.

Con la autoría ocurre algo análogo, la imagen generada es producto del entrenamiento con millones de obras previas sin sujeto creador localizable —el "*zombie* canon" de Wasielewski (2024b)—, lo que hace colapsar la noción de autor individual en la que descansaba buena parte de la teoría fotográfica. El flujo temporal de la imagen también se invierte: la fotografía iba del mundo a la imagen (registro); la IA va del archivo al mundo (generación). A eso se suma la "indiscernibilidad perceptiva" (Hausken, 2024), que erosiona el pacto de credibilidad visual en que se apoyaba el fotoperiodismo, el documento judicial y el testimonio cotidiano. Zylinska (2023) identifica una ruptura de otro orden: lo que se transforma no es solo la imagen sino la percepción misma, reorganizada por la máquina de percepción que los dispositivos algorítmicos han instalado en el centro de la vida visual contemporánea. Acaso la más inesperada sea la séptima: la imagen algorítmica como herramienta de restauración memorial, una ruptura en sentido positivo evidenciada en los proyectos iberoamericanos de postmemoria algorítmica (Bañuelos-Capistrán et al., 2025). La octava, finalmente, es temporal: las nuevas modalidades de la imagen generativa desbordan el "esto ha sido" barthesiano hacia un sistema de temporalidades múltiples articulado desde ángulos complementarios por Bañuelos-Capistrán et al. (2025), Rivas-San-Martín (2025) y Zylinska (2023).

5. Conclusiones

Esta investigación aporta una revisión sistemática sobre la formulación de conceptos clave que cruzan la reflexión sobre el impacto de la IA generativa en la fotografía entre 2018 y 2025, que abordan temáticas de fondo sobre la naturaleza de la imagen, la memoria, la representación y la percepción, dentro de un campo disperso en formación acelerada. Sintetizamos aquí los principales hallazgos y cuáles son sus límites.

El primer hallazgo identifica veinte conceptos de acuñación reciente formulados a partir de seis tradiciones académicas que están construyendo un aparato analítico necesario para com-

prender las imágenes algorítmicas. El campo académico formula conceptos de manera activa, provenientes de diversas geografías e idiomas. La mitad de esta producción conceptual proviene de fuentes iberoamericanas, como Bañuelos-Capistrán (2026), Rivas-San-Martín (2025), García-Cisneros (2024), Martín-Prada (2024; 2025), lo cual merece una atención especial que los estudios del Norte Global no siempre contemplan.

El segundo hallazgo brinda conceptos analíticos, en donde observamos que la IA generativa no "aniquila" ni "libera" a la fotografía, sino que radicaliza algunas de sus tensiones constitutivas -entre documento y ficción, entre indicialidad y convención simbólica, entre agencia humana y mediación técnica-, al tiempo que añade discontinuidades sin precedentes históricos. En doscientos años de historia de la fotografía no encontramos equivalente con la desaparición del referente óptico-lumínico, la inversión del flujo de memoria-imagen, o el tránsito de la huella a la probabilidad en la producción visual. La paradoja central y novedosa consiste en que con las mismas herramientas de IA generativa que erosionan la credibilidad del testimonio visual, es posible restaurar memorias fracturadas. No hay resolución limpia en esta tensión. Lo que sí encontramos es un trabajo teórico y artístico crítico que trabaja con la contradicción sin pretender resolverla.

El tercer hallazgo descubre que los proyectos iberoamericanos muestran una capacidad de apropiación crítico-artística que subvierte las lógicas hegemónicas de visibilidad, abriendo caminos de reparación simbólica para comunidades cuya memoria fue fracturada, censurada o borrada. Estos proyectos validan, como señalan Bañuelos-Capistrán et al. (2025), la propuesta flusseriana sobre la reprogramación de los aparatos algorítmicos para ponerlos al servicio de causas que desafían la distribución de lo sensible (Rancière, 2014; Bañuelos-Capistrán, 2026). Este hallazgo confirma el potencial de la IA generativa como instrumento de restauración memorial y justicia visual que la literatura anglófona tiende a subestimar.

El estudio tiene limitaciones relacionadas con un uso exclusivo de fuentes en inglés y español, frente a la rápida caducidad de los cambios tecnológicos y la dificultad de rastrear producciones académicas que circulan fuera de los canales convencionales. El estudio sugiere el desarrollo de líneas futuras de investigación en el campo de teorías y proyectos artísticos desarrollados en ámbitos asiáticos y africanos, la profundización en las dimensiones éticas y regulatorias del uso de la IA generativa posthumana, así como incorporar estudios empíricos de recepción de imágenes generativas y postmemoria.

6. Declaración de uso de IAG

Para la elaboración de este artículo se utilizó el modelo de inteligencia artificial Claude (Anthropic Sonnet 4.5) como herramienta de apoyo en las siguientes tareas: búsqueda y verificación del estado del arte en el marco de la metodología de revisión de alcance (*scoping review*), revisión de traducciones entre español e inglés, verificación y formato del sistema de referencias bibliográficas en APA 7, y generación de las figuras incluidas en el texto. En todos los casos, el uso de la herramienta estuvo bajo la supervisión directa del autor, quien asume la responsabilidad intelectual y académica íntegra del contenido, los argumentos, las interpretaciones y las conclusiones del artículo.

7. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

8. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

9. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

10. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental. Las fuentes bibliográficas empleadas se encuentran debidamente referenciadas conforme a las normas APA 7. El autor declara su disposición a compartir, previa solicitud razonada, los materiales de análisis utilizados durante el proceso de revisión.

11. Referencias

Altaratz, D. (2023). The human tripod: Computational photography, automated processes, and professional identity. *Photographies*, *16*(2), 291–311. https://doi.org/10.1080/17540763.2023.2194878

Arksey, H., & O'Malley, L. (2005). Scoping studies: Towards a methodological framework. *International Journal of Social Research Methodology*, *8*(1), 19–32. https://doi.org/10.1080/1364557032000119616

Assmann, A. (2008). Canon and archive. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 97–107). De Gruyter.

Assmann, A. (2009). Memory, individual and collective. En R. E. Goodin & C. Tilly (Eds.), *The Oxford handbook of contextual political analysis* (pp. 210–224). Oxford University Press.

Bañuelos-Capistrán, J. (2008). *Fotomontaje*. Cátedra.

Bañuelos-Capistrán, J. (2026). Posmemoria algorítmica en el arte crítico iberoamericano: análisis de casos y conceptos emergentes sobre inteligencia artificial y memoria visual. *Palabra Clave*, *29*(1), e2911. https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.1.1

Bañuelos-Capistrán, J., Zavala-Scherer, D., & Lugo-Rodríguez, N. (2025). Art, community and AI: Images for an affective memory. *Frontiers in Communication*, *10*, 1567694. https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1567694

Barros, S. (2023). *IAbuelas* [Perfil de Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/iabuelas/

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard/Seuil.

Bate, D. (2024). Photography as speculative fiction. En A. Shobeiri & H. Westgeest (Eds.), *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality* (pp. 47–62). Transcript Verlag.

Beller, J. (2021). *The world computer: Derivative conditions of racial capitalism*. Duke University Press.

Bendiksen, J. (2021). *The book of Veles* [Libro fotográfico]. https://www.jonasbendiksen.com/books/the-book-of-veles

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria* (P. Ires, Trad.). Cactus. (Obra original publicada en 1896)

Colectivo Luz de Esperanza. (2025). *Fichas vivas de búsqueda* [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@colectivoluzdeesperanza

Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo* (L. Ferrero Carracedo, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1966)

Déotte, J.-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Ediciones Metales Pesados.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1995)

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.

Domestic Data Streamers. (2024). *Synthetic memories: Research* [Sitio web]. https://www.syntheticmemories.net/research/

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós.

Farocki, H. (2004). Phantom images. *Public*, (29), 12–22. https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.

Flusser, V. (2006). *Towards a philosophy of photography* (A. Mathews, Trad.). Reaktion Books. (Obra original publicada en 1983)

Flusser, V. (2011). *Into the universe of technical images* (N. A. Roth, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1985)

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2024). *Desbordar el espejo: La fotografía, de la alquimia al algoritmo*. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2025). *Imágenes latentes: La fotografía en transición*. Dalpine.

García-Cisneros, E. (2024). Inteligencia artificial (IA), una "nueva" herramienta postfotográfica. En *Actas del I Congreso Internacional de Comunicación, Cultura e Inteligencia Artificial*. Tirant Lo Blanch.

Hausken, L. (2024). Photorealism versus photography: AI-generated depiction in the age of visual disinformation. *Journal of Aesthetics & Culture*, *16*(1), 2340787. https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.

Karmann, B. (2023). *Paragraphica* [Proyecto artístico]. https://bjoernkarmann.dk/project/paragraphica

Levac, D., Colquhoun, H., & O'Brien, K. K. (2010). Scoping studies: Advancing the methodology. *Implementation Science*, *5*, 69. https://doi.org/10.1186/1748-5908-5-69

Lorde, A. (1983). The master's tools will never dismantle the master's house. En C. Moraga & G. Anzaldúa (Eds.), *This bridge called my back: Writings by radical women of color* (2.ª ed.). Kitchen Table: Women of Color Press.

Lugo-Sánchez, L. J., Tornay-Márquez, M. C., & Zúñiga-Gómez, E. R. (2026). Inteligencia artificial generativa a través de la acción colectiva en México: Apropiaciones disruptivas en el caso de las "Fichas vivas de búsqueda" del Colectivo Luz de Esperanza, Desaparecidos Jalisco. *Inter disciplina*, *14*(38), 329–355. https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2026.38.90909

Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial aesthetics: A critical guide to AI, media and design*. https://manovich.net/

Martín-Prada, J. (2024). La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial: Automatización creativa y cuestionamientos éticos. *Eikón Imago*, *13*, e90081. https://doi.org/10.5209/eiko.90081

Martín-Prada, J. (2025). AI-based generative image production systems in the artistic problematisation of the past: The thematisation of memory and temporality in "AI art". *AI & Society*, *40*(5), 3271–3282. https://doi.org/10.1007/s00146-024-02163-z

Marker, C. (Dir.). (1962). *La jetée* [Cortometraje]. Argos Films.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.

Noble, S. U. (2018). *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. NYU Press.

Pereira, J. (2024). *Con la carne desnuda: Diarios de María del Pilar 1973-1985*. Lapsus Multimedia.

Petrea, A. (2024). Photography in the light of AI-generated images. *Concept*, *29*(2), 160–173. https://doi.org/10.37130/0xnx6h41

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.

Ritchin, F. (2009). *After photography*. W. W. Norton.

Rivas San Martín, F. (2025). Archivo inexistente [Ensayo visual]. *ReCIA: Revista del Centro de Investigación en Artes*, (1). https://revistas.innovacionumh.es/index.php/recia/es/article/view/2825

Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013a). The digital image in photographic culture: Algorithmic photography and the crisis of representation. En M. Lister (Ed.), *The photographic image in digital culture* (2.ª ed., pp. 22–40). Routledge.

Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013b). Notes on the margins of metadata: Concerning the undecidability of the digital image. *Photographies*, *6*(1), 151–158. https://doi.org/10.1080/17540763.2013.788848

Santillán, M. L. (2025, 31 de mayo). Proyecto Regresa: Inteligencia artificial aplicada a la búsqueda de menores desaparecidos. *Ciencia UNAM*. https://ciencia.unam.mx/leer/1593/proyecto-regresa-inteligencia-artificial-aplicada-a-la-busqueda-de-menores-desaparecidos

Séptimo, R. (2023). *Exhumar la Memor.IA* [Proyecto artístico]. https://www.rogelioseptimo.com/exhumar-la-memor-ia/

Shobeiri, A. (2024a). Introduction. En A. Shobeiri & H. Westgeest (Eds.), *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality* (pp. 7–25). Transcript Verlag.

Shobeiri, A. (2024b). Larval memories: Spectralizing the past through AI photography. En A. Shobeiri & H. Westgeest (Eds.), *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality* (pp. 63–80). Transcript Verlag.

Shobeiri, A., & Westgeest, H. (Eds.). (2024). *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality*. Transcript Verlag. https://doi.org/10.1515/9783839472033

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

Somaini, A. (2023). Algorithmic images: Artificial intelligence and visual culture. *Grey Room*, (93), 74–115. https://doi.org/10.1162/grey_a_00383

Sontag, S. (1977). *On photography*. Penguin Books.

Steyerl, H. (2023a). Mean images. *New Left Review*, (140/141), 82–97.

Steyerl, H. (2023b, 31 de octubre). Subprime images [Conferencia magistral]. Critical AI in the Art Museum: Practices & Politics. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PFwaqpkd61M

Taffel, S. (2021). Google's lens: Computational photography and platform capitalism. *Media, Culture & Society*, *43*(2). https://doi.org/10.1177/0163443720939449

Van-Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.

Virilio, P. (1994). *The vision machine* (J. Rose, Trad.). Indiana University Press. (Obra original publicada en 1988)

Wasielewski, A. (2024a). Unnatural images: On AI-generated photographs. *Critical Inquiry*, *51*(1), 1–29. https://doi.org/10.1086/731729

Wasielewski, A. (2024b). Zombie canon: Art datasets, generative AI, and the reanimation of the Western canon. En A. Wasielewski & A. Näslund (Eds.), *Critical digital art history* (pp. 123–145). Intellect.

Wasielewski, A. (2025). Critical response V: AI-generated images and photography: The general and the specific. *Critical Inquiry*, *51*(2), 423–431. https://doi.org/10.1086/732932

Zuboff, S. (2020). *La era del capitalismo de la vigilancia: La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder* (A. Santos Mosquera, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2019)

Zylinska, J. (2017). *Nonhuman photography*. MIT Press.

Zylinska, J. (2020). *AI art: Machine visions and warped dreams*. Open Humanities Press.

Zylinska, J. (2023). *The perception machine: Our photographic future between the eye and AI*. MIT Press.

Zylinska, J., Vertedor Romero, J. A., & López Moreno, I. (2023). Talking to Joanna Zylinska: The artificial intelligence in artistic creation: An interview with Joanna Zylinska by José Vertedor. *Umática: Revista sobre creación y análisis de la imagen*, (6), 173–190. https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v5i6.18284