

## ARTIGO INTERNACIONAL

## CONSTELACIONES IMAGINALES

Breno Onetto Muñoz<sup>4</sup>  
Miguel Ángel Luna Vilchis<sup>5</sup>  
Miriam Sanabria Colin<sup>6</sup>

**Resumen**

Bajo la premisa del pensamiento constelado, el siguiente texto presenta un acercamiento al concepto de imagen desde la perspectiva de la teoría de medios, con el fin de analizar de forma crítica la estandarización en el análisis de la imagen. Se presentarán dos posturas en la discusión: la de pensadores como W. T. Mitchell y G. Didi-Huberman, y la desplegada por Vilém Flusser, quien aborda los estadios de la técnica a lo largo de diferentes momentos culturales. Para explorar la imagen a partir de la teoría de medios y estructurar este texto, utilizaremos el principio de pensamiento constelado en este caso ejemplificado mediante la constelación Lira ( $\lambda\psi\rho\alpha$ ), compuesta por cinco estrellas principales ( $\alpha \lambda\psi\rho\alpha$  [Vega],  $\delta 2$ ,  $\zeta$ ,  $\gamma$ ,  $\beta$ ), asignando a cada estrella un aspecto del estudio. Como resultado obtendremos cinco perspectivas de análisis de la imagen en relación con cinco momentos técnicos, para tener un análisis del concepto “imagen” como un todo diferenciado.

**Palabras clave:** Pensamiento constelado; Imagen tradicional; Escritura; Imagen técnica; Aparatos.

**Resumo**

Sob a premissa do pensamento constelativo, o texto a seguir apresenta uma abordagem do conceito de imagem sob a perspectiva da teoria da mídia, com o objetivo de analisar criticamente a padronização na análise de imagens. Duas posições serão apresentadas na discussão: a de pensadores como W. T. Mitchell e G. Didi-Huberman, e a de Vilém Flusser, que aborda as etapas da técnica em diferentes momentos culturais. Para explorar a imagem da teoria da mídia e estruturar este texto, utilizaremos o princípio do pensamento constelativo, nesse caso exemplificado pela constelação Lyra ( $\lambda\psi\rho\alpha$ ), composta por cinco estrelas principais ( $\alpha \lambda\psi\rho\alpha$  [Vega],  $\delta 2$ ,  $\zeta$ ,  $\gamma$ ,  $\beta$ ), atribuindo a cada estrela um aspecto do estudo. Como resultado, obteremos cinco perspectivas de análise de imagem em relação a cinco momentos técnicos, para termos uma análise do conceito “imagem” como um todo diferenciado.

**Keywords:** Constellated Thinking; Traditional Image; Writing; Apparatus; Media Theory.

---

<sup>4</sup> Director del Instituto de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Austral de Chile. E-mail: [brn.onetto@gmail.com](mailto:brn.onetto@gmail.com).

<sup>5</sup> Estudiante de Doctorado en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile. E-mail: [zarathustra2015@comunidad.unam.mx](mailto:zarathustra2015@comunidad.unam.mx).

<sup>6</sup> Estudiante de Doctorado en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile. E-mail: [miriamsc2312@gmail.com](mailto:miriamsc2312@gmail.com).



## Introducción

### Imagen

A lo largo del tiempo, el concepto de imagen ha enfrentado a diversas dificultades para ser comprendido desde diversas disciplinas y esto da como resultado posturas muy concretas acerca del mismo que abordaremos a continuación. En tiempos recientes, el concepto de “imagen” se ha estandarizado de tal manera que cualquier expresión innovadora parece encajar en el molde de lo que puede ser denominado imagen. Se mencionan categorías como imagen sonora, olfativa, imagen mental, imagen háptica e imagen onírica (Zamora, 2005).

La posición anterior presenta la ventaja de la apertura con respecto al concepto imagen, pero se vuelve complicada al analizar a las imágenes que nos rodean en nuestra vida diaria por tres razones principales. En primer lugar, su proliferación virulenta en tiempos recientes. En segundo lugar, el conflicto en el análisis de la imagen surge debido a la incapacidad o inoperancia de la palabra escrita para capturar lo que se encuentra entre la mirada y una superficie con significados específicos (Flusser, 2011). Y, por último, la tercera dificultad al analizar las imágenes radica precisamente en la tendencia indiscriminada de situarlas todas en un mismo plano epistémico y ontológico, como si la manada de bisontes de Altamira y las *fotografías* más recientes del telescopio espacial James Webb fueran equivalentes.

Entre las diversas posturas que abordan las dificultades vinculadas al concepto de imagen, destacamos dos corrientes de pensamiento. La primera, representada por pensadores como W. T. Mitchell y Didi-Huberman, esta postura aborda la imagen desde las preguntas fundamentales: ¿qué hacen las imágenes? y ¿qué quieren las imágenes? Las respuestas a estas interrogantes van desde explicaciones descriptivas de los elementos que componen las imágenes y sus diversas relaciones (semiótica) hasta respuestas del tipo: las imágenes *desean*, las imágenes *quieren* algo (Mitchell, 1996); o la perspectiva presentada por Didi-Huberman en el prólogo del libro “Desconfiar de las imágenes”: “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Farocki, 2013).

Con la sediciosa invitación a un examen franco y, en ocasiones, pornográfico que estos autores sugieren respecto a las imágenes, es de destacar un aspecto relevante de esta postura: la independencia de la imagen respecto a su “autor”, revelando en ella un



carácter de vida propia o una existencia emancipada. Para aquellos interesados en las modalidades del otro, contemplar la imagen de esta manera (fuera de) nos permite comprenderla desde una extrañeza exótica. Las imágenes pueden ser comprendidas como un *otro*, ofreciendo la posibilidad de acceder a la comprensión de lo *ajeno* con ellas.

En contraste con la postura previamente delineada, surge otra perspectiva en torno al concepto de imagen, la cual se concreta a través de la Teoría de medios. En este enfoque, varios pensadores plantean y fomentan la reflexión mediante preguntas fundamentales: ¿Cómo están construidas las imágenes? Este cuestionamiento nos conduce de manera inevitable a indagar sobre la naturaleza de las imágenes y su estatuto. Asimismo, se nos insta a explorar las instituciones que las generan, los aparatos que las producen y las distribuyen.

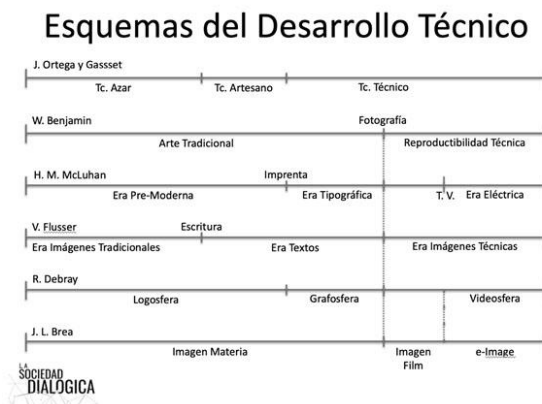
No obstante, las metodologías que responden a estas preguntas son diversas, y una forma clara de resumirlas es a través del famoso aforismo de M. McLuhan (1996) “el medio es el mensaje”. En este contexto, podemos destacar tres aspectos fundamentales de estas reflexiones mediáticas. El primer aspecto implica el desplazamiento del estudio de los contenidos hacia el análisis de los aparatos. El segundo aspecto está relacionado con la exploración de la técnica de los aparatos. Por último, el tercer aspecto se centra en la relación entre la estructura técnica del medio y la sociedad, es decir, cómo los medios *informan*.

Consideramos que, en medio de la avalancha de imágenes que caracteriza nuestra contemporaneidad, adoptar una actitud similar a la de la teoría de medios, es decir encarar el análisis de la imagen desde la técnica que las produce, resulta beneficiosa. Esta perspectiva destaca, cómo la técnica es la que posibilita una comprensión y una postura frente a la imagen, en contraposición a aquellos que se embarcan en el navío semiótico. Para ilustrar el trayecto de la Teoría de medios en relación con la técnica, presentamos una mirada esquemática de diversos autores que han desarrollado sus propuestas de desarrollo técnico a lo largo del tiempo.



## Esquema de líneas de la técnica

**Imagen 1** - Esquema del desarrollo técnico



**Fuente:** Noé Martín Sánchez Ventura (2023).

Observamos tres ejes que cruzan de manera vertical las líneas del desarrollo técnico, según lo presentado por Ortega y Gasset (2004) y V. Flusser (2011). La invención de la escritura lineal, según estos autores, se erige como un factor divisor del progreso técnico. Por otro lado, en M. McLuhan (1971), de nuevo en Ortega y Gasset (2004) y en R. Debray (1994), la imprenta se presenta como un punto vertical en común. Enfatizamos el eje vertical más destacado, que es el eje de la fotografía. Para todos los autores, exceptuando a Ortega y Gasset, la fotografía se señala como un punto de inflexión crucial en el desarrollo técnico de la creación de la imagen. Ahora por el momento proponemos acercarnos a la propuesta medial siguiendo la línea de Flusser en relación con la producción de imágenes, identificamos tres grandes divisiones. La primera es la imagen tradicional, que se originó en diversos momentos y lugares a lo largo de la historia y se refiere a las imágenes que fueron producidas antes de la invención de la escritura lineal. La segunda división abarca la era de los textos, que se extiende desde la invención de la escritura lineal hasta la aparición de la fotografía y que hace referencia a la creación de textos. Por último, nos encontramos con la era de la imagen técnica, que tiene su inicio precisamente con la invención de la fotografía y hace referencia a las imágenes configuradas a través de aparatos. Partiendo de la división propuesta por Flusser, el pensamiento constelado nos permite ver estas eras de la imagen como un todo diferenciado y ahora si, en pleno sosiego de oscuridad, contemplamos nuestra constelación imaginal:  $\lambda\psi\rho\alpha$ .

λψρα.

A pesar de su tamaño relativamente pequeño, la constelación Lira, catalogada en el siglo II por Claudio Ptolomeo, ocupa un lugar destacado entre las 88 constelaciones modernas reconocidas por la Unión Astronómica Internacional (UAI). Su importancia radica en albergar la quinta estrella más brillante del cielo nocturno y la segunda en el hemisferio norte celeste, siendo esta la estrella Vega ( $\alpha$  λψρα).

Desde el hemisferio norte, especialmente en las proximidades del Trópico de Cáncer, resulta sencillo identificarla gracias al resplandor de su estrella principal y su posición casi cenital, visible a simple vista. Aunque su historiografía se sitúa plenamente en la era de los textos, según el esquema flusseriano, la designación de su nombre se remonta a tiempos míticos, es decir, a donde la imagen tradicional se encuentra en pleno despliegue.

δ2

### Imagen tradicional

El dominio de la imagen ha permeado, siguiendo la perspectiva de Vilém Flusser, desde el momento en que el ser humano forjó la expresión simbólica hasta la invención de la escritura lineal, abarcando alrededor de 40,000 años de creación de imágenes. Nos apoyaremos en el término propuesto por Herbert Read en *Imagen e Idea* (2003, p. 24) para referirnos a estas producciones como "imágenes vitales", en alusión a las imágenes producidas en la época prehistórica.

Las imágenes vitales tienen un carácter principalmente de presencia no de representación. Las imágenes producidas en la prehistoria no eran la representación de algún animal, la imagen era el animal y roca de la caverna al mismo tiempo, no tenemos la certeza de que existiera un "en lugar de", ni temporal, ni inmaterial, ni material, para hacerle honor al cuadrante de la representación que Zamora (2005) propone<sup>7</sup>. La piedra gigantesca de Tláloc no es la representación de la fuerza o deidad llamada así, sino que es la deidad o fuerza misma y la piedra al mismo tiempo. Lo mismo podría sugerirse de las pinturas de Lascaux o Peche Merle o como la tradición oral griega. Con Hesíodo,

<sup>7</sup> El cuadrante de representación del Dr. Fernando Zamora pretende explicar gráficamente la representación como un proceso con cuatro vertientes, cuatro facetas de un solo fenómeno (la imagen), dichas vertientes estarían constituidas por: la representación imaginaria, la representación material, la representación temporal y la representación espacial (Zamora, 2015).

cuando la tradición oral griega se fundió en la escritura lineal, dejó de ser presencia y se convirtió en representación. Las imágenes ganaron duración, perdiendo vitalidad.

He aquí nuestro ejemplo con respecto a  $\lambda\psi\rho\alpha$  y la imagen vital de ella, el nombre de la constelación hace referencia al mito de la Lira de Orfeo, de quien se dice que hacía una música tan encantadora que hasta los animales se detenían a escuchar.

Orfeo es un personaje de la antigua mitología griega, famoso por su virtuosa habilidad para tocar la lira o lo que deviene más tarde en el instrumento *kithara*. Su música podía encantar a los animales salvajes del bosque, e incluso los arroyos se detenían y los árboles se inclinaban un poco más para escuchar su sublime canto. También fue un poeta de renombre, viajó con Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro... El talentoso artista no solo entretenía a los argonautas, sino que también marcaba el tiempo a los remeros del barco de Argos e incluso ponía fin a algunas peleas de borrachos entre los marineros con sus delicadas notas... Orfeo se casó con Eurídice (también conocida como Agríope); sin embargo, su felicidad duró poco, ya que Eurídice fue mordida en el tobillo por una serpiente venenosa cuando intentaba escapar de un atacante, el semidiós Aristeo. Angustiado, Orfeo siguió a su amor hasta el Hades, el inframundo griego, y con su música encantó a Caronte, el barquero, y a Cerbero, el temible perro que custodiaba las entradas, para que le permitieran adentrarse en el reino de las sombras. Al encontrarse con Perséfone, la esposa del dios Hades, suplicó a la diosa con su canto que liberara a Eurídice y le permitiera volver a la tierra de los vivos. Hades, que gobernaba el Inframundo, apareció entonces y, conmovido por la propuesta de Orfeo de que, si Eurídice no podía ser liberada, él mismo se quedaría en el Inframundo, el dios accedió a su liberación. Sin embargo, había una condición. La sombra de Eurídice seguiría a Orfeo en el camino a la salida del Hades, pero si él volvía su mirada hacia Eurídice, ella permanecería para siempre en el mundo de los muertos. Encantado, Orfeo aceptó esta sencilla condición, pero mientras caminaba por las sombras del Hades y no oía ni una sola pisada por detrás, empezó a dudar de que Eurídice siguiera allí. Entonces, casi en el umbral del mundo de la luz y la felicidad, el dudoso Orfeo miró hacia atrás. Allí estaba la sombra de Eurídice, pero tan pronto como sus ojos se encontraron, la muchacha se desvaneció (Cartwright, 2022).

Aunque el ejemplo no se ajusta a la convencionalidad de lo bidimensional, asociado comúnmente a la noción de imagen, en el relato mitológico lo imaginario



despliega su influencia desde sus raíces en la tradición oral. En este contexto, el mundo se reduce desde situaciones hasta convertirse en escenas, las cuales son interpretadas como sustitutas de esas situaciones y al mismo tiempo las escenas se tornan en las situaciones, en una especie de vaivén. A este movimiento se le puede concebir como un tipo de “mapa” (Flusser, 2016, p. 104), donde todos los elementos del mito guardan una conexión intrínseca con el mundo. Simultáneamente, el mundo se transforma en el relato mismo, manifestando una forma mágica de existencia caracterizada por una sincronización entre palabra, objetos, mundo, inframundo, tiempo, espacio y música. Todo esto se entrelaza en respuesta a la creencia ancestral de los poderes mágicos de la música.

β

### La era de los textos

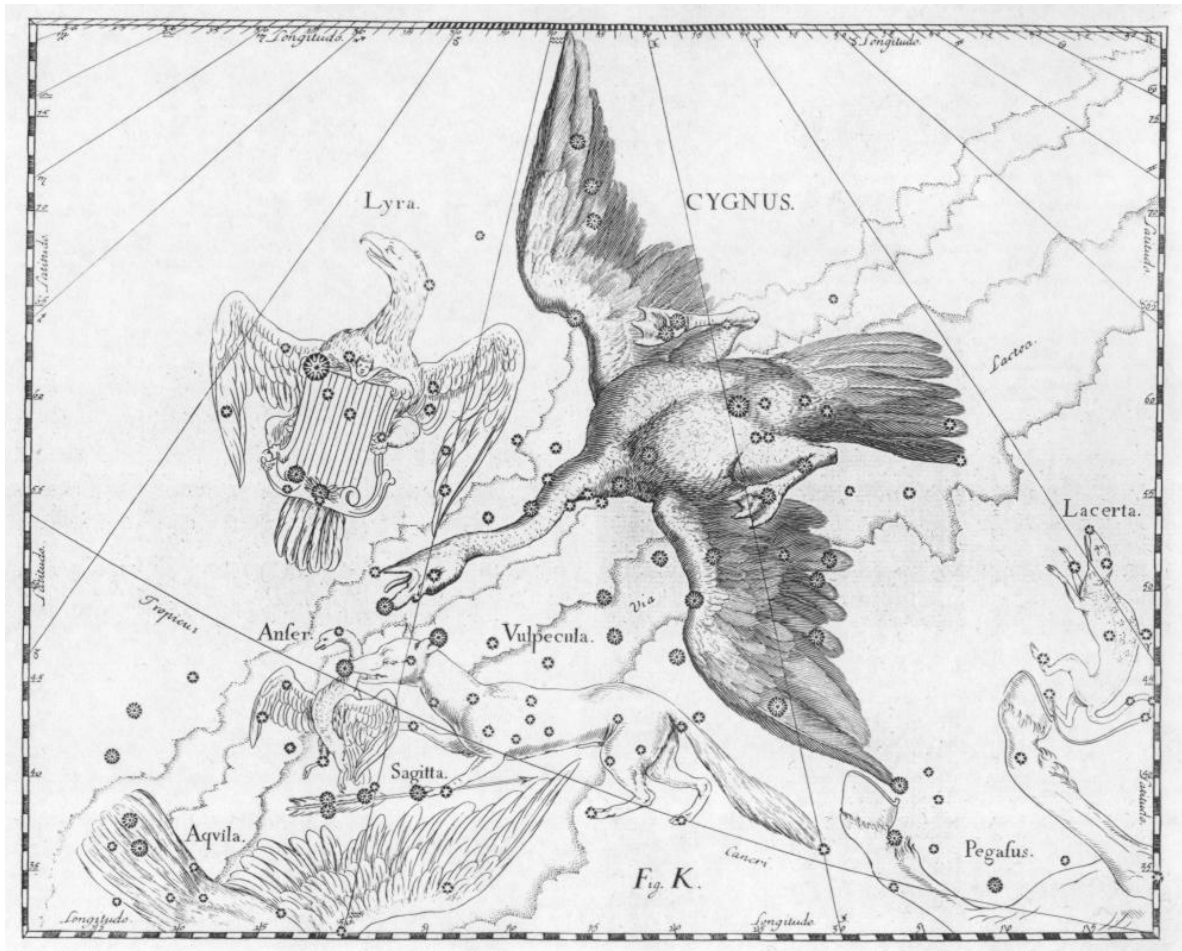
Hace aproximadamente seis mil años sucede la invención de la escritura:

Consiste, en realidad, no tanto en la invención de nuevos símbolos, sino en el «desenrollamiento» de la imagen en líneas. Decimos que, con este acontecimiento, termina la prehistoria y comienza la historia en su verdadero sentido. Pero no siempre somos conscientes de que con esto hemos damos a entender el salto hacia fuera de la imagen y hacia adentro de una aburrida nada, desde la cual es posible desenrollar la imagen como una línea. (Flusser, 2016, p. 105)

La amalgama de imágenes que proviene de la antigüedad se alinea en un desarrollo temporal, donde el mito de Orfeo adquiere durabilidad (dureza), pero a expensas de perder vitalidad. Los elementos del relato mítico rompen la circularidad y sincronía que solían coexistir, transformándose en un proceso progresivo. En este nuevo contexto, emerge una concepción del espacio y del tiempo que se "desenrolla", adoptando una estructura lineal con un compromiso de causa y efecto encadenado "Con la invención de la escritura comienza la historia, no porque la escritura fije los procesos, sino porque transforma las escenas en procesos: ella crea la conciencia histórica" (Flusser, 2016, p. 106). Es momento de presentar nuestro ejemplo:



**Imagen 2** - Johannes Hevelius dibujo de constelaciones en *Uranographia*, en catálogo de cuerpos celestes de 1690



Fuente: Atlas Coelestis, s.f.

La Imagen 2 es una ilustración del catálogo *Uranographia*, se aprecia la constelación Lira con un dibujo que insinúa una lira sostenida aparentemente por un águila o buitres. Es esencial destacar que, en otras culturas, la constelación no se asocia con la lira de Orfeo, sino con estos animales. Por lo tanto, la representación de la constelación se lleva a cabo de esta forma. Resulta fundamental notar el uso del término "representación" al referirnos a esta imagen, sugiriendo que no refleja la experiencia concreta de la constelación, sino que alude a un texto. Este texto, a su vez, relata la imagen vital. Los textos son conceptos que encarnan ideas y las imágenes derivadas de los textos son imágenes conceptuales, narrativas e históricas en el sentido de que representan procesos.



Los catálogos de cuerpos celestes se utilizaban principalmente para explicar el paso del tiempo, así como para la localización náutica y terrestre; eran mapas en el sentido de proporcionar indicaciones algorítmicas. Una cuestión adicional, para aquellos interesados en el tema, es la inversión en la visualización de la constelación, que aparece en espejo, siguiendo la tradición de los mapas celestes, presentando la esfera celeste en una vista desde "fuera", la perspectiva extraterrestre (en el sentido etimológico de la palabra), que ha estado presente ya en el siglo XV, como lo muestra la imagen de Johanness Hevelius. (Atlas Coelestis, s.f.)

### $\alpha$ λψρα – Vega

#### La imagen técnica

Con la irrupción de la fotografía, según la perspectiva flusseriana, los textos, — junto con el advenimiento del cálculo diferencial e integral y de mecanismos capaces de procesar cifras de números cada vez mayores—, comenzaron a mostrar limitaciones en comparación con las imágenes que generaban. Los conceptos en los que se fundamentaban los textos se desintegraron (atomizaron), perdiendo secuencialidad y progresividad, debido a la automatización de los mecanismos de sumatoria. Además, con la disrupción introducida por la imprenta (McLuhan, 1971), la noción de escritura automática hizo que los textos adoptaran una estructura lógica matemática, perdiendo así confiabilidad (creencia) pero a través de la matemática ganando eficacia.

En otras palabras, la fotografía y las “imágenes” que produce inicialmente parecían destinadas a representar objetos tangibles y perceptibles en el mundo. No obstante, estos objetos ya no son parte del ámbito perceptible, sino que se han convertido en conceptos abstractos de la física y las matemáticas. Como resultado, los fundamentos de esta representación se desmoronan, llevando a la fotografía a replantear su relación tanto con los conceptos científicos como con la ciencia misma que le ha dado origen (Sanabria, 2020, p:13). Recordando a Flusser, las imágenes técnicas se pueden considerar abstracciones de tercer grado esto es, “se abstraen de textos que se abstraen de imágenes tradicionales que se abstraen, como hemos visto, del mundo concreto” (Flusser, 2011, p. 17).

Ahora vamos a nuestro ejemplo: Vega se considera una estrella relativamente cercana, a solo 25 años luz de la Tierra, siendo una de las más brillantes cercanas al



sistema solar. Ha sido muy estudiada por los astrónomos, llegando a ser catalogada como la estrella más importante en el cielo después del Sol. Vega fue la estrella polar alrededor del año 12000 a.C. y volverá a serlo alrededor del año 13720 d. C. cuando la declinación sea de  $+86^{\circ}14'$ . También ha sido llevada a la literatura y al cine, por Carl Sagan en su novela *Contacto* y en el cine con la película de igual nombre, protagonizada por Jodie Foster. Y también Vega es la primera estrella, después del Sol, en ser fotografiada y a la primera que se le realizó un registro espectral. El 17 de julio de 1850, William Bond y John Whipple en el Observatorio del Colegio de Harvard, emplearon un daguerrotipo para lograrlo.

**Imagen 3** - En la noche del 16 al 17 de julio de 1850, John Whipple y William Bond hicieron el primer daguerrotipo de una estrella (Vega).



**Fuente:** Harvard College Observatory, 1850, dominio público.

Hasta aquí hemos presentado tres imágenes distintas correspondientes a diferentes momentos en la evolución de la técnica. A primera vista, podría considerarse que su referente es único (la constelación Lira); sin embargo, como hemos argumentado hasta este momento, es necesario comprender que no es así. Además, el pensamiento constelado que nos ha permitido diferenciar las etapas de la técnica y las imágenes



también nos pueden servir de analogía entre la distancia que separa las imágenes de sus referentes y vincularlo al paradigma de la distancia entre las estrellas y nuestra posición estelar, una posición que ha sido poco estudiada hasta ahora, en que empezamos a reconocer que la "imagen" puede generarse automáticamente desde aparatos.

Siguiendo esa última línea, tecnólogos como Wolfgang Ernst introducen nuevas formas de entender lo que suele ser llamado imagen: "...lo que la estética cultural solía denominar *imagen* se transforma radicalmente en una función de imagen tecno-matemática" (2021, p: 85). Estas imágenes, que operan técnicamente en lugar de ser corporalmente performáticas, se han convertido en "imágenes sin un objetivo social". En cambio, se relacionan con la "mirada fría de la arqueología medial" (2021, p. 85) y se aventuran aún más al aportar la definición de Rosenfeld (1969): "la imagen debería definirse matemáticamente como una función real de dos variables reales" (2021, p. 85).

Frente a esta postura de la imagen técnica, se despliegan dos perspectivas de acción desde el siempre evolutivo campo del arte. En la obra artística de Miriam Sanabria (México), el dispositivo fotográfico replantea su relación tanto con los conceptos científicos como con la ciencia misma que lo ha engendrado. Por otro lado, en el caso del artista Salvador Sarmiento (Colombia), se presenta un desafío directo a la técnica del aparato. Desde la disciplina del dibujo, Sarmiento nos brinda una visión novedosa para la práctica estética en relación con la imagen técnica.

## ζ

### **Aproximaciones desde la luz, la oscuridad y la ciencia - Miriam Sanabria**

En la obra de Sanabria, se exploran tres aspectos que busca destacar a través de lo capturado en la fotografía. En primer lugar, se aborda la acción específica de una cámara fotográfica, siguiendo la perspectiva flusseriana, centrada en la medición de la luz. El segundo aspecto abarca la teoría científica que rodea al concepto de la luz. Y, en tercer lugar, se destaca el conocimiento técnico que Sanabria despliega en el desarrollo de su obra, evidenciando que tiene control en todo momento sobre su aparato fotográfico.

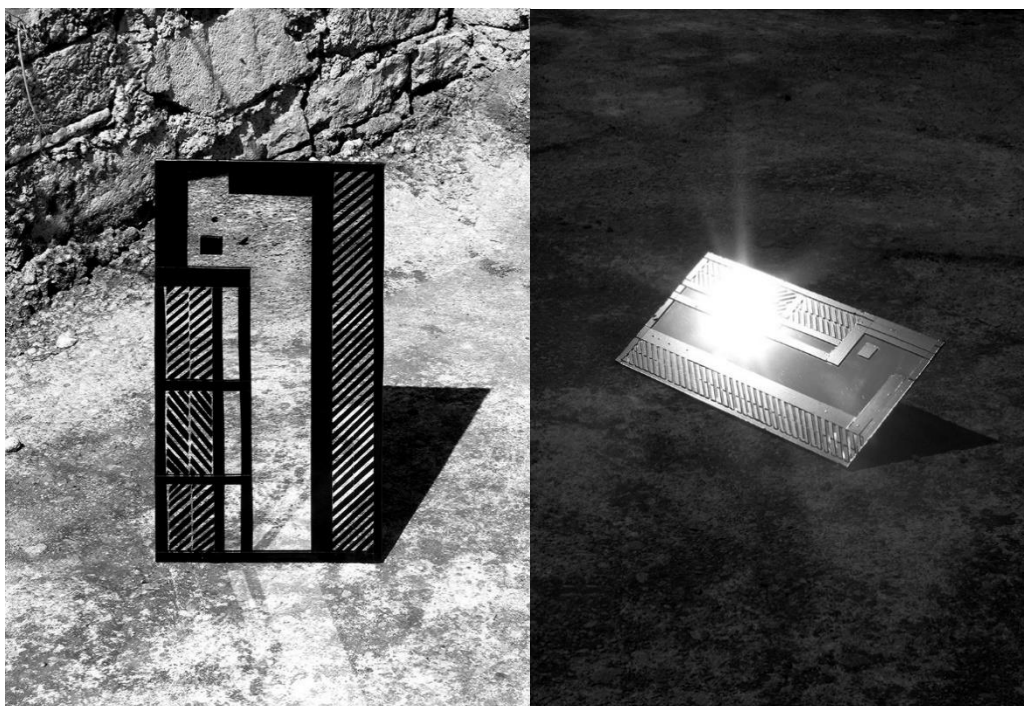
Menciona "la luz es la esencia de la fotografía, así como el elemento primordial para la percepción visual del espacio" (Sanabria, 2022). En su obra lleva a cabo una exploración de la relación entre la luz y el espacio con el fin de construir la



tridimensionalidad del mundo. En un primer plano, se reflexiona sobre la experiencia tridimensional, resaltando la influencia de la radicalidad de la luz capturada por el sensor de la cámara fotográfica en la percepción espacial, sensor que lleva al límite sin ningún miramiento o contención de operador aficionado, en su programación de fotografía consciente la limitante del estropear alguna parte del aparato no existe. Lleva a cabo una práctica y entendimiento de la técnica de la fotografía que va más allá de su carácter icónico y representativo. Además, realiza una exploración conceptual del espacio, inclinada hacia el lenguaje y los modelos científicos, donde la luz y su contraparte, la oscuridad, se convierten en herramientas fundamentales para la construcción del espacio y sus dimensiones.

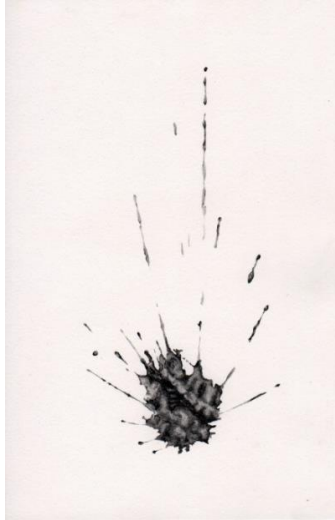
La práctica fotográfica de Sanabria nos muestra una manera novedosa de comprender el quehacer estético con respecto a la imagen técnica, así como una propuesta del cómo el enfrentarse a través del estudio profundo de la técnica puede hacer frente a los aparatos en sus capacidades de cálculo y computo. La obra de Sanabria es un desafío directo que atraviesa el aparato fotográfico, a la industria fotográfica y así una afrenta a la concepción icónica, mimética, representacional de la “imagen” fotográfica.

**Imagen 4 y 5 - Aproximaciones desde la luz, la oscuridad y la ciencia**



**Fuente:** Miriam Sanabria (2022).



$\gamma$ **El acto de manchar n. 6 - Salvador Sarmiento****Imagen 6 - El acto de manchar n. 6****Fuente:** Salvador Sarmiento (2021).

La obra provocadora de Sarmiento nos incita a reflexionar sobre la mirada impuesta por la imagen técnica. Esta reflexión emana desde la disciplina del dibujo, y nos interesa especialmente este aspecto de la obra. Queremos destacar cómo, a través del noble campo del dibujo, ejecutado magistralmente por Salvador, se puede explorar el carácter no narrativo, lo improbable numérico y la dimensión matemático-científica de la imagen técnica.

**Imagen 7 - El acto de manchar n. 6.****Fuente:** Salvador Sarmiento (2021).

Sarmiento afirma: “La exposición es, en fin, una invitación a no ver nada. A pararse frente a algo que nos recuerda la mancha dejada por el escurrir de la pintura, pero que en realidad es el trazo riguroso del lápiz que emula esa mancha. Después de escudriñarla, uno se da cuenta de que no dice nada, que solo es grafito dispuesto sobre papel y nada más, sin pretensión alguna” (Sarmiento, 2021). En el acto de chorrear la pintura para luego dibujarla de manera rigurosa y así alejarse de toda pretensión comunicativa de la imagen, desechando vestigios de un estatuto anterior proveniente de la era de los textos, Sarmiento ofrece una respuesta amable a las posturas de Mitchell o Huberman. Lo que es aún más significativo, su obra es una imagen técnica en todo el sentido de la palabra, que no depende de un aparato tecnológico, aunque sí de un aparato epistemológico: el de la noción de la imagen técnica. La obra de Sarmiento nos demuestra dos cosas: la imposibilidad de salir del régimen visual de la imagen técnica y, al mismo tiempo, nos brinda la posibilidad de fisuras por donde el entendimiento puede vislumbrar no salidas o entradas, sino los límites de ese régimen. Los límites como propuestas de las posibilidades al cambio de la mirada, siempre y cuando se descarten lastres comunicativos, ajustarse a lo que Ernst menciona “como la mirada fría de la arqueología medial” (Ernst, 2021). La naturaleza contradictoria inherente a la práctica artística es lo que posibilita transitar de la imposibilidad a la posibilidad. En este ámbito, no hay coherencias que formular; existen respuestas no explicativas, solo exploraciones de los límites.

### Conclusiones

Abordar las imágenes en la contemporaneidad desde la Teoría de medios ofrece una perspectiva opuesta a la estandarización del término, que engloba una variedad abrumadora de expresiones y manifestaciones dentro de lo que es nombrado “imagen”. Es necesario repensar la imagen como un ente vivo y autónomo, capaz de desafiar nuestras concepciones convencionales y ofrecernos nuevas formas de comprensión y apreciación estética. El pensamiento constelado, en específico la constelación Lira, nos ha servido como metáfora diferenciadora de las distintas etapas de la evolución de la imagen con relación a su técnica y sus múltiples facetas en la contemporaneidad.

### Referencias bibliográficas

ATLAS COELESTIS, s.f. Recuperado de: <http://www.atlascoelestis.com/6.htm>

CARTWRIGHT, M. (2022). Orfeo. **Enciclopedia de la Historia del Mundo**. Recuperado de: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-11694/orfeo/>.

DEBRAY, R. **Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente**. España: Ediciones Paidós, 1994.



- ERNST, W. How Technologists "Responds" to What Used to Be Called "Images": A Media-Archaeological Response to the "Questionnaire on the Changing Ontology of the Image". **The Nordic Journal of Aesthetics**, 30, n. 61-62, p. 84–93, 2021. <https://doi.org/10.7146/nja.v30i61-62.127863>
- FAROCKI, H. **Desconfiar de las imágenes**. Argentina: Caja negra, 2013.
- FLUSSER, V. **Hacia el Universo de las imágenes técnicas** (F. Zamora, Trad.). México: ENAP, 2011.
- FLUSSER, V. **Vilém Flusser y la cultura de la imagen** (B. Onetto, Trad.). Chile: Ediciones UACH, 2016.
- MCLUHAN, M. **La comprensión de los medios como las extensiones del hombre**. México: Diana, 1971.
- MCLUHAN, M.; FIORE, Q. **The medium is the message**. Berkeley: Gingko Press, 1996.
- MITCHELL, W. J. T. **¿Qué quieren realmente las imágenes?** *October*, n. 77, p. 71-82, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, J. **Meditación de la técnica**. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- READ, H. **Imagen e idea**. México: FCE, 2003.
- ROSENFELD, A. **Picture Processing by Computer**. Nueva York: Academic Press, 1969.
- SANABRIA COLÍN, M. Hacia una percepción del espacio. **El Ornitorrinco Tachado: Revista De Artes Visuales**, 16, 2022. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i16.19493>.
- ZAMORA, F. **Filosofía de la imagen**. México: UNAM, 2015.

