



Imagen y política de la mirada: postales sensibles de un pasaje de época

Image and politics of gaze: sensitive postcards of an epochal passage

Imagem e política do olhar: postais sensíveis de uma passagem de época

Pedro Lisdero¹
CONICET (CIECS-UNC)
pedrolisdero@gmail.com

Analía Godoy²
CONICET (CIT-UNVM)
analiagodoy17@gmail.com

Fecha de recepción: 19 de febrero de 2025

Fecha de aprobación: 8 de mayo de 2025

Fecha de publicación: 16 de junio de 2025

¹ Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Villa María (UNVM), e Investigador del Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos (CIES), donde además se desempeña como Director de Estudios Sociológicos Editora. Es licenciado en Sociología (Universidad Siglo 21) y Doctor en Estudios Sociales de América Latina (Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba). Co-Dirige el Programa de Estudios sobre Acción Colectiva y Conflicto Social, del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Culturas y Sociedades (CIECS – CONICET y UNC), coordinados del GT Cuerpos y Emociones de ALAS; e integrante del WG08 – ISA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4035-9088>

² Es Magister en Diseño y Gestión de Sistemas Patrimoniales (UNC), Licenciada en Arte y Gestión Cultural orientación Artes Visuales (UPC), Profesora de Arte en Artes Visuales y Técnica Superior en Artes Visuales con Orientación en Pintura y Escultura (Escuela Superior de Bellas Artes Emiliano Gómez Clara). Becaria Doctoral CONICET–CIT Villa María. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0257-1361>

Resumen

A través de la pregunta acerca de cómo miramos y cómo esa mirada constituye lo social, se explora el primer Salón de artes Visuales del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli (Villa María, Argentina). Este acontecimiento – en tanto expresión de una particular “política la mirada” (Scribano, 2018), condensa debates y sentidos relevantes para comprender un “pasaje de época” (Melucci, 1994). Se propone restituir “postales” de este acontecimiento, como una estrategia experimental: cada postal se presenta como una configuración singular de imagen y textos, que invita a pensar – tal como proponía Benjamin (2005) que solo hay conocimiento a modo de relámpago, y que texto “es el largo trueno que después retumba”. Se destaca así la potencia de las imágenes no solo como objetos de interpretación, sino como agentes activos en la construcción del conocimiento. En este marco, la primera postal refracta la relación entre historia, tiempo y espacio, donde *la mirada* es resignificada a partir de lo que la imagen configura como “huella” sensible del patrimonio. Por su parte, en la segunda postal, la política de la mirada y los regímenes de visibilidad aparecen resignificando a las imágenes como “ventanas” orientadas al proceso relacional de patrimonialización. En su conjunto, esta apuesta experimental propone aperturas que, desde las experiencias visuales, provoquen críticas a las formas naturalizadas de ver-conocer-sentir.

Palabras claves: Imagen, política de la mirada, patrimonialización, sensibilidades, museo.

Abstract

Through the question of how we look and how that look constitutes the social, the first Visual Arts Salon of the Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli (Town Fine Arts Museum Fernando Bonfiglioli) in Villa María, Córdoba, Argentina is explored. This event - as an expression of a particular ‘politics of gaze’ (Scribano, 2018), condenses relevant debates and meanings to understand a ‘epochal passage’ (Melucci, 1994). It is proposed to reconstitute ‘postcards’ of this event as an experimental strategy: each postcard is presented as a singular configuration of image and text which invites us to think - as Benjamin (2005) proposed that there is only knowledge in the form of lightning, and that text ‘is the long thunder that then will resound’. Thus, It highlights the power of images not only as objects of interpretation but also as active agents in the construction of knowledge. Within this framework, the first postcard refracts the relationship between history, time and space, where the gaze is re-signified on the basis of what the image configures as a sensitive ‘trace’ of heritage. Also, in the second postcard, the politics of the gaze and the regimes of visibility appear resignifying the images as ‘windows’ oriented to the relational process of patrimonialisation. As a whole, this experimental approach proposes openings that, from visual experiences, provoke criticism of the naturalised ways of seeing-knowing-feeling.

Keywords: Image, politics of gaze, patrimonialization, sensibilities, museum.

Resumo

Através da questão sobre como olhamos e como esse olhar constitui o social, explora-se o primeiro Salão de Artes Visuais do Museu Municipal de Belas Artes Fernando Bonfiglioli (Villa Maria, Argentina). Esse acontecimento – enquanto expressão de uma particular “política do olhar” (Scribano, 2018), condensam debates e sentidos relevantes para compreender uma “passagem de época” (Melucci, 1994). Propõe-se restituir “postais” desse acontecimento, como uma estratégia experimental: cada postal se apresenta como uma configuração singular de imagem e textos, que convida a pensar – assim como propunha Benjamin (2005) que o conhecimento ocorre como um relâmpago, e que o texto “é o longo trovão que depois retumba”. Destaca-se, assim, o poder das imagens não apenas como objetos de interpretação, mas como agentes ativos na construção do conhecimento. Nesse contexto, o primeiro postal refrata a relação entre história, tempo e espaço, onde o olhar é resignificado a partir do que a imagem configura como “marca” sensível do patrimônio. Por sua vez, no segundo postal, a política do olhar e os regimes de visibilidade aparecem resignificando as imagens como “janelas” orientadas ao processo relacional de patrimonialização. Como um todo, essa aposta experimental propõe aberturas que, a partir das experiências visuais, provoquem críticas às formas naturalizadas de ver-conhecer-sentir.

Palavras-chave: Imagem, política do olhar, patrimonialização, sensibilidades, museu.

1. Introducción

1.1 Imagen y política de la mirada: postales sensibles de un pasaje de época

Alberto Melucci, en su obra *Pasaje de época. El futuro es ahora* (1994), recupera una antigua historia china que aquí podríamos rescatar para ilustrar la complejidad asociada a la relación entre conocimiento y visualidad. Según el relato del autor italiano, un príncipe deseaba dominar el arte de la espada y acudió al mejor maestro de su tiempo. Este, en lugar de enseñarle directamente, lo envió a la cocina para que se ocupara de los platos y las verduras. Durante años, el príncipe permaneció allí, mientras miraba cómo el maestro entrenaba a otros estudiantes. Cada cierto tiempo, el príncipe se acercaba y le preguntaba al maestro cuándo iba a comenzar su entrenamiento, pero este lo devolvía enseguida a sus labores domésticas. Un día, el maestro irrumpió en la cocina y lo atacó con una espada. Sin pensarlo, el príncipe se defendió con un trozo de madera y logró desarmarlo. El conocimiento del arte de la espada, como destaca Melucci, había ocurrido sin que el príncipe se diera cuenta de ello. Este relato pone de manifiesto cómo muchas veces las respuestas a nuestras preguntas están frente a nosotros, aunque no podamos “verlas”.

En otro trabajo (Lisdero, 2015), hemos recuperado esta noción de "pasaje de época" propuesta por Melucci, resignificándola como disparadores para comenzar a construir una epistemología crítica que pone en el centro a "la mirada" y lo sensible. En este marco, resulta pertinente analizar un evento significativo y situado: el lanzamiento del primer Salón de artes visuales en un Museo de Bellas Artes en una ciudad intermedia de Argentina³. Este acontecimiento no solo marca una discontinuidad – un pasaje de época - respecto a la tradición de salones disciplinares (pintura, escultura, etc.), sino que también habilita una reflexión que trasciende los límites del mundo artístico para interrogar cómo miramos y cómo esa mirada constituye lo social (en el marco de un contexto situado⁴).

Para abrir el juego a estas reflexiones, "restituimos" un conjunto de "postales" que nos permiten reconocer las "conexiones oblicuas" entre las diferentes dimensiones que cada una de ellas contribuye a iluminar sobre este pasaje de época. En este sentido, podríamos hacer nuestras las palabras de Benjamin al decir que "(...) en los terrenos que nos ocupan, solo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba (...)" (2005, p.459). Cada postal, entonces, se presenta como una configuración singular de "luz" (imagen) y "trueno" (texto), que invita a pensar las relaciones complejas y no lineales que se expresan en este acontecimiento.

El salón de artes visuales, como acontecimiento particular, resulta relevante en tanto puerta de entrada a un acto reflexivo que, partiendo desde las tensiones que estructuran los modos de producción y recepción del arte en un contexto local, nos conduce a interrogarnos acerca de cambios sociales más amplios que implican conexiones con otras temporalidades (muchas veces veladas en la mirada desapercibida de cada

³ El trabajo de campo y el análisis que aquí se presentan se inscriben en el marco de instancias colectivas e individuales que conviene destacar. Entre ellas: dos proyectos de investigación que comparten objetivos e intereses vinculados a la comprensión de las políticas de la mirada en la ciudad de Villa María. El primero de estos proyectos corresponde al equipo de investigación del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli (2018 y 2020), y al desarrollo de la tesis de maestría de Analía Godoy, en la carrera de Diseño y Gestión de Sistemas Patrimoniales (UNC), titulada "Patrimonio, Sistema y Arte Contemporáneo: análisis de procesos de patrimonialización de la obra del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli (1985–2020)". A su vez, estos proyectos, tanto como otros en curso, se inscriben además en una serie de espacios colectivos, entre los que se destaca el Programa de Estudios sobre Acción Colectiva y Conflicto Social (CIECS – CONICET y UNC), ámbito en el que coincidimos los autores y desde el cual se configura el marco reflexivo general que orienta este trabajo.

⁴ Se trata de un museo en una ciudad intermedia, Villa María, ubicada en la provincia de Córdoba. Por la cantidad de habitantes (96.061 – Censo 2022), así como por su relevancia socio-económica en la zona, podríamos caracterizar – para lo que nos importa – como un entorno socio-cultural típico ideal del "interior argentino". Posiblemente sea esa construcción ideal la que imprime en la mirada social un primer encuadre del ambiente cultural que se vive en "los pueblos del interior". Aquí no tendremos espacio para ampliar algunos matices, pero las palabras de Caparrós pueden tensionar esos encuadres y servir a los esfuerzos de la "mirada" que aquí nos proponemos: "La idea que tenemos del Interior es -faltaba más- equivocada. Solemos pensarlo como un espacio abierto, rural, salvaje, paisajístico, calmo. El interior sería ese escenario bucólico donde la naturaleza reina todavía y los animales se pasean crudos por las praderas y los bosques. Hay cuatro millones de habitantes en el interior -¿los interiores?- que viven así: en el campo. Pero todos los demás interiores -dieciocho millones, cuatro de cada cinco- viven en centros de más de dos mil habitantes. Eso es, en realidad, el Interior: una red de ciudades. Es sólo una cuestión de grado: ciudades mayores y menores, mejores y peores, más aisladas y más comunicadas, más o menos ricas, más peculiares, más banales, más pobres, más desarrolladas, cercanas o lejanas de algún centro". (Caparrós, 2006, p.42)

imagen). Siguiendo a Benjamin buscamos recuperar en cada postal una singular configuración textual-visual de un pasado que “(...) amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella” (Benjamin, 1994, p.180). Así, aunque este salón visual surge en sintonía con tendencias globales bien conocidas, ofrece una oportunidad para explorar los signos de transformaciones recientes más profundas en este contexto específico.

Finalmente, la posibilidad de reconstruir en este lenguaje visual-textual brinda oportunidades a la "restitución" como una opción epistémica que, tal como reclaman los estudios visuales (Maresca y Meyer, 2015), proponga a las imágenes no solo como objetos de interpretación, sino también agentes activos en la construcción del conocimiento. Reconocer estas tensiones y las posibilidades que abren para la reflexión no sólo implica "mirar al sesgo", sino también abrir fronteras sensibles como condición para una teoría social que haga justicia a la complejidad de lo visual y lo social. Es quizás este último punto el eje vertebrador, que – como el trueno – trasciende cada postal y envuelve en un rango de sentido esta comunicación: imagen y texto se conjuran en la posibilidad de despertar la atención acerca del territorio sensible como sustrato reflexivo de los profundos cambios sobre los procesos de “conocer” a los que asistimos en nuestros días.

Es en esta dirección que debemos explicitar un recorrido singular del “enfoque reconstitutivo” que aquí presentamos⁵:

⁵ A partir de los proyectos de investigación presentados, se desplegaron entre 2018 y 2020 una serie de dispositivos de registro y análisis con el propósito de abordar distintas dimensiones del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli. Estos dispositivos se orientaron por un lado a describir la propuesta institucional del Museo desde su creación hasta el 2020, analizando sus ritmos, tensiones y contextos. Por otro lado, se buscó caracterizar y comprender el sentido de las experiencias visuales relacionadas a algunas acciones significativas de la gestión del Museo. Concretamente, para las reflexiones que se presentan en este artículo, se trabajó sobre el material producido en un dispositivo específico, orientado a registrar sentidos y sensibilidades *in situ* en torno al Primer Salón de Artes Visuales. En este marco, se relevaron materiales digitales generados antes, durante y después de la apertura del Salón, mediante una estrategia de etnografía virtual. Esta técnica incluyó no solo medios gráficos tradicionales, sino también registros provenientes de redes sociales como Instagram y Facebook. Asimismo, algunos integrantes del equipo realizaron un registro fotográfico durante la inauguración del Salón, implementando la técnica de etnografía visual con el objetivo de captar a través de imágenes las sensaciones y experiencias de los participantes. Para ello, se elaboró una grilla de observación orientada a registrar emociones: reacciones ante las obras, tipos de sujetos presentes, formas de ver, formas de ocupar el espacio y estética del evento. Como resultado de este trabajo, se obtuvieron treinta y una fotografías, de las cuales aquí se seleccionaron algunas en función de su potencia evocativa para el análisis propuesto. Y, por último, otros integrantes del equipo realizaron doce entrevistas breves a personas que asistieron a la inauguración, con el objetivo de explorar sus percepciones y emociones frente a las obras, y la muestra en general. Finalmente, el dispositivo metodológico se completó con el relevamiento de materiales producidos por los propios artistas participantes, incluyendo textos sobre sus obras. Los presupuestos epistemológicos que sustentan esta aproximación, especialmente en lo que respecta a la potencia analítica de lo visual y al valor de las entrevistas en la comprensión de las políticas de las sensibilidades, pueden ampliarse en los desarrollos de Scribano (2016) y Lisdero (2017).

- La primera postal refracta la relación entre historia, tiempo y espacio: *la mirada* es resignificada a partir lo que la imagen configura como “huella” sensible del patrimonio.
- En la segunda postal, la política de la mirada y los regímenes de visibilidad aparecen resignificando a las imágenes como “ventanas” orientadas al proceso relacional de patrimonialización.

2. Postales Sensibles: desarrollo y argumentación

2.1. Postal 1: lo visual-social-sensorial: la imagen como huella

En una ciudad pequeña de la provincia de Córdoba, en 1945, ciudadanos organizados bajo el nombre de Comisión Municipal de Cultura, se agruparon con la intención de trabajar por la cultura local. Así comienzan a desarrollarse Salones de Artes Plásticas que, cuarenta años después, se modifican para dar lugar a un salón de Pintura y Escultura. Éste experimentó una renovación en 2018: un cambio sustancial que lo convirtió en salón de Artes Visuales con el objetivo de patrimonializar elementos más acordes a los tiempos que trascurrían.

Figura 1. Obra 25 km de la serie Peregrinación⁶ de Pablo Martínez: primer premio del Salón Domingo José Martínez del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli.



Fuente: registro proyecto de investigación del Museo.

⁶ La obra se forma a partir de dos piezas que están en diálogo. La primera es el pedestal que invita a recorrer con el gesto de su mano la pila de papeles constituidos como rastros materiales del camino/acción realizada por él. La segunda es el soporte que conserva las huellas directas del recorrido condensado en un solo plano, que aloja todo el trayecto como sombra que persiste en el tiempo.

Figura 2. Imagen de inauguración del Salón Donmingo José Martínez del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli.



Fuente: registro proyecto de investigación del Museo.

Así, en las salas de museo, aparece un nuevo elemento: una instalación que habilita, por un lado, una nueva experiencia. Permite cercanía, contacto y cuestiona los sentidos puestos en juego por el espectador. Y por otro lado, presenta un objeto artístico fragmentado, lo que abre camino a la nueva materialización/desmaterialización de la obra que, como arte contemporáneo, invade el espacio y abandona formas tradicionales que “organizar” lo sensible.

Se institucionaliza un nuevo régimen de visibilidad, la contemporaneidad, donde se reconfigura la materialidad y valora la potencia de generar una gama de efectos, una experiencia volátil, vaporosa o difusa (Michaud, 2007). Esta construcción socio histórica define una nueva relación entre el que mira y lo que se mira.

La imagen se presenta como una huella en la historia del museo ya que fue la primera instalación adquirida como patrimonio y nos invita a reflexionar sobre su

condición de rastro. Siguiendo a Didi-Huberman (2015), la imagen es elemento de duración y futuro, con un porvenir que trasciende a quien mira. Como elemento de duración, la imagen nos interesa en tanto parte de una estructura social que sobrevive y se impone a la mirada a la vez que la configura. Es un registro, una constancia del tiempo, una memoria, un archivo, a veces soporte de la palabra, un porvenir, el lugar donde emergen una serie de interrogantes vinculados a la sociedad, los espacios y la práctica artística e importa en tanto elemento representativo de una sociedad por un lado y como –“*imagen social*, descriptiva o representativa de los fenómenos sociales en tanto posee la capacidad de dar a ver ciertas condiciones sociales” (Lisdero, 2017, p. 72) por otro. Su carácter indiciario hace visible su tiempo actual, sin dejar de contener el tiempo de lo sido (Fuks, 2023) que en una relación dialéctica crea significado.

El museo es el lugar que moldea y define el patrimonio de la ciudad, es un lugar donde los objetos, detenidos en el tiempo y descontextualizados, aguardan ser mirados. Entonces, invocan la mirada porque eso activa una nueva dimensión que pone de relieve lo que son: obras de arte y patrimonio. Es un espacio donde las cosas devienen elemento visual y solo existen – en este sentido - cuando alguien las mira: se imponen ante los visitantes que en una relación mediática y vincular las construyen, presentificando las formas potencialmente instaladas de ser-mirar en esa sociedad. Se entiende como patrimonio al conjunto de significados e interpretaciones que surgen de la relación mediática entre soporte e individuos, como el resultado de esa relación en el momento mismo de la interpretación (Dormaels, 2011).

Esa mediación dentro del museo hace poner el foco particularmente en la mirada como el lugar que condensa y donde convergen aspectos fundamentales del proceso de patrimonialización. Es en la mirada individual, subjetiva y social donde se configuran las distinciones vinculadas al gusto (Bourdieu, 2013) y se construyen valoraciones desde las que se configura la noción de patrimonio de Prats (2005).

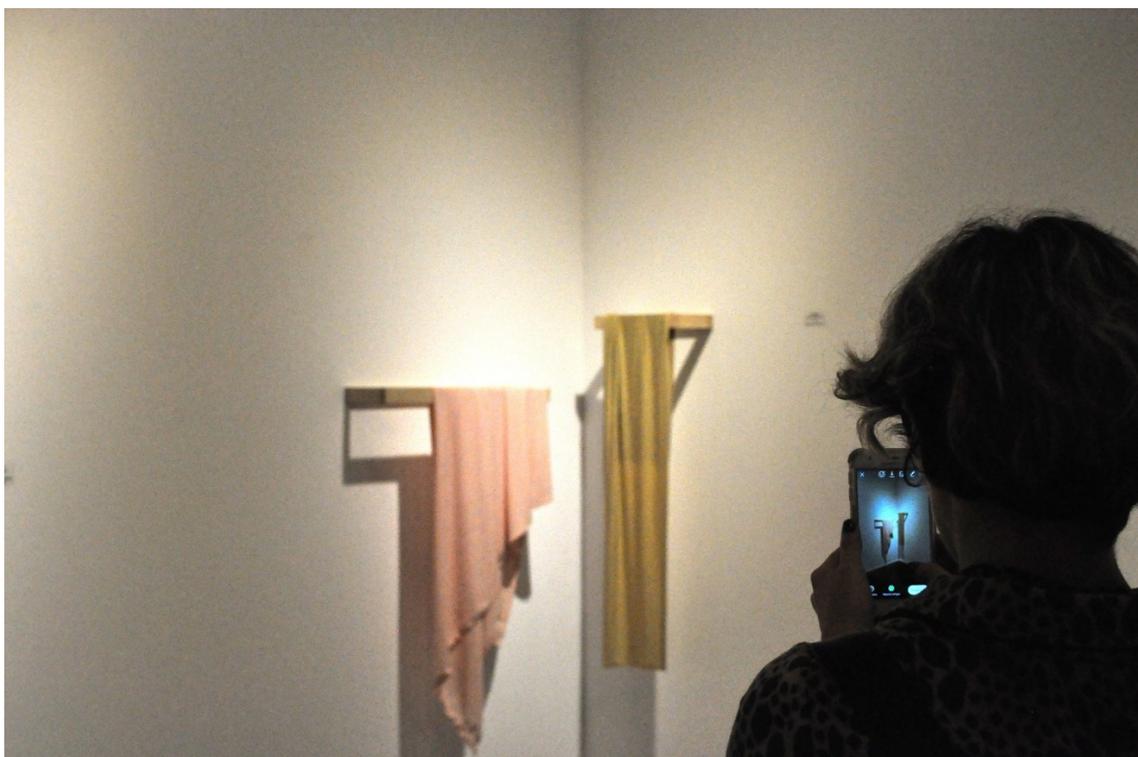
Ésta (la mirada), como expresan Scribano y Lisdero (2018), interesa en tanto – configuración histórica y social asociada a las formas en que los sujetos sienten (y se sienten). “La mirada” social no constituye una acción biológica, sino que su definición implica pensar las tensiones entre el ojo biológico, las construcciones subjetivas del sentido de la mirada y los condicionamientos históricos de lo social hecho cuerpo (Scribano y Lisdero, 2018). Las formas de mirar, histórica y socialmente producidas, no tienen neutralidad y son determinadas por ciertos regímenes de visibilidad: entre ellos, las lógicas de poder que operan en quienes determinan qué es lo visible dentro del museo.

Esta postal como imagen dialéctica condensa y aloja múltiples temporalidades: la de la historia del museo y la de los salones, atravesadas por cambios que llevaron a modificar el salón y proponer nuevas visualidades. El museo, como máquina del tiempo evidencia una recepción flexible de imágenes que transforma el patrimonio, así como la forma en la que “se hace mirar”.

2.2. Postal 2: la mirada en la pratrimonialización: imagen como “ventana”

Como expresa Burucúa et al. (2005), cuando se fotografía uno cree que ese acto es automático, que no hay ninguna *Pathosformel*⁷ en juego (forma emocional históricamente determinada), pero no es así. En nuestra forma de encuadrar, de organizar la imagen que vamos a tomar, está la proyección de aquello que nos ha sido inoculado, desde nuestra más tierna infancia, por la educación, por el mundo de las imágenes que nos golpean cotidianamente. Esa es la forma de su transmisión.

Figura 3. Imagen de Inauguración del Salón Domingo José Martínez del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli, 2018.



Fuente: registro proyecto de investigación del Museo.

En el marco de este trabajo, a las formas en la que percibimos y miramos, se las denomina *política de la mirada*. Este concepto contextualiza el papel del sentido de la

⁷ “la categoría que Warburg acuña es la de *Pathosformel*. Warburg en ningún momento dice lo que es la *Pathosformel*, pero él usa constantemente esta noción. La *Pathosformel* sería un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis. Es decir que para Warburg esto es importantísimo, la *Pathosformel* tiene una determinación histórica, no es un arquetipo atemporal. Refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización; atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y de metamorfosis. La *Pathosformel* es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular. Warburg estudió en particular lo que podríamos llamar el mapa de las *Pathosformel* en la civilización occidental y de origen mediterráneo” (Burucúa et al., 2005, p. 461).

vista en la formación de *lo social* y ayuda a comprender que toda mirada está influenciada por contextos particulares que configuran aquello que se observa. La mirada se inscribe en un régimen de sensibilidades específico, determinado por las formas socialmente adecuadas de regular los flujos e intercambios de los sujetos con otros sujetos, con su entorno material y simbólico, y con sí mismo (Scribano y Lisdero, 2018). Política de la mirada se desprende del concepto de lo que llamamos política de los sentidos que, por su lado, refiere al conjunto de prácticas sociales que configuran la audición, el tacto, el gusto, la vista y el olfato. De este modo, se advierte que los sentidos (orgánicos y sociales) permiten vehicular aquello que parece único, como lo son las sensaciones individuales, y elaboran el “trabajo desapercibido” de la in-corporación de lo social hecho emoción (Scribano, 2013).

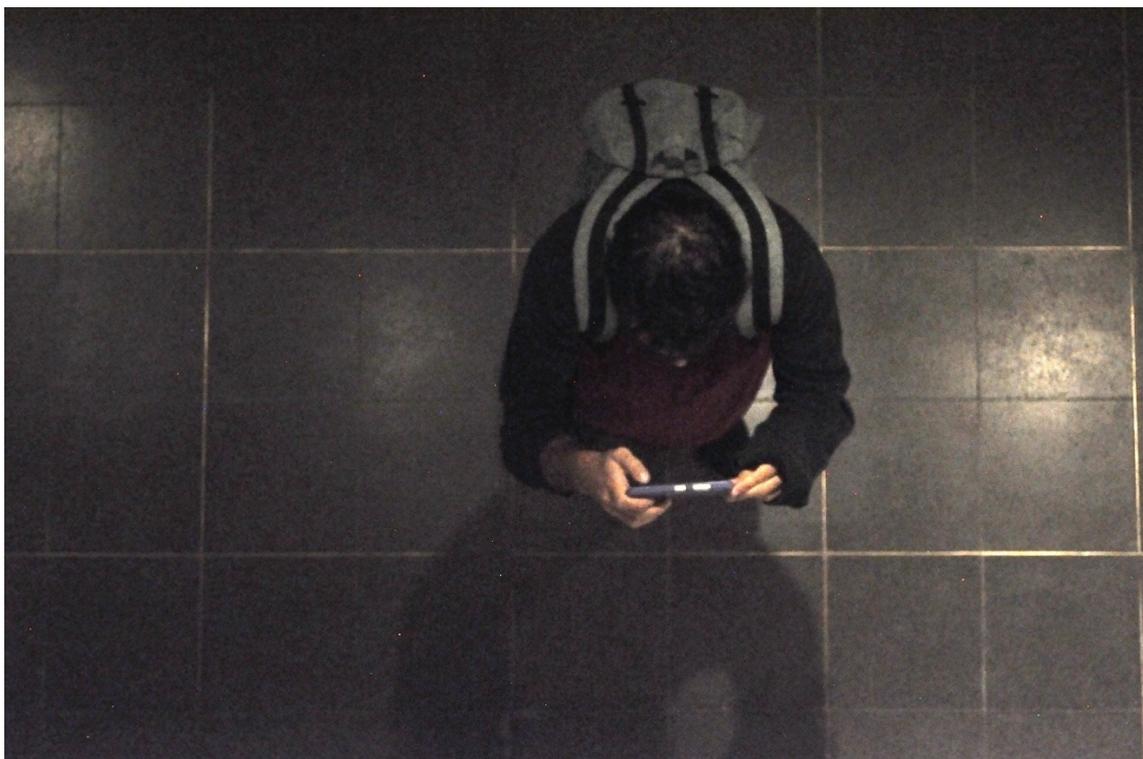
En este contexto es apropiado recuperar algunos elementos de una sociología de los cuerpos y las emociones para entender que los agentes sociales conocen el mundo por y a través de sus cuerpos (Scribano, 2009). Se reconoce al cuerpo como el *topos* del orden y la conflictividad, por donde transitan las lógicas casi desapercibidas de la dominación (entre ellas, la estructuración de los regímenes que orientan la mirada). Por ende, indagar en las percepciones, sensaciones y emociones implica conocer la tensión dialéctica necesaria para comprender las sensibilidades sociales y los modos en que se hace cuerpo la dominación que a simple vista aparece como un “siempre-así”. Hacer foco en las sensibilidades sociales conlleva preguntarse por las normas aceptadas y aceptables, las formas adecuadas de “ver/mirar”, todas aristas relevantes para pensar la configuración de procesos de estructuración social. Se entiende aquí que la política de las sensibilidades es un conjunto de prácticas sociales cognitivo-afectivas que tiende a la producción, gestión y reproducción de horizontes de acción, disposición y cognición (Scribano, 2017). Por lo tanto, explorar la *mirada* en el contexto del museo, incorporando las determinaciones históricas y sociales, las implicancias del cuerpo como el lugar donde se alojan y transitan los fenómenos biológicos, subjetivos y sociales, ayuda a comprender la configuración de la mirada en un tiempo y lugar específico.

Así, los regímenes de visibilidad se estructuran a partir de la contemporaneidad en el arte como elemento que determina y se vincula a diversos factores como los cambios tecnológicos, sociales, y económicos. La mirada, mediada por la tecnología, se observa como prótesis del cuerpo: captura, hace foco, tiene memoria y define un modo de ver.

Determinada por la tecnología, la mirada se observa en un triple encadenamiento: un espectador mira a través de la cámara de su teléfono una obra del museo. A su vez, otra persona captura con otra cámara esta escena y, finalmente, hay terceros observadores que miran esas capturas a través de sus dispositivos. Hay, por tanto, una visión determinada por la tecnología que exhibe modos de vivir: es decir, elementos que de manera cotidiana estructuran lo que vemos y lo que no. De manera naturalizada, se captura al espectador para ser inyectado a una nueva dimensión (del arte, del museo y del patrimonio) que vuelve ubicuos los cuerpos y las obras. La dimensión de las pantallas predispone a los cuerpos a capturar y ser capturados, con el lente de la estetización, en un mundo que es exageradamente bello (Michaud, 2007).

Aquí, la imagen producida sirve como ventana que permite asomarse, desde afuera, y mirar más allá del dato visual. Como expresa Lisdero (2017) en referencia a Maresca y Meyer, las diferentes formas en que las imágenes suelen aparecer en el campo de la investigación suelen tener en común una concepción del “dato visual”, a partir del cual se trata de contemplar toda sociedad como una realidad vista, de considerar cómo se da a ver y cómo es mirada por sus miembros (Lisdero, 2017). Nuestra propuesta consiste en desplazarnos desde los resabios empiristas del dato hacia la noción de “experiencia visual” como “ventana” para dar cuenta de las configuraciones *sui géneri* de los sentidos.

Figura 4. Imagen de Inauguración del Salón Domingo José Martínez del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli, 2018.



Fuente: registro proyecto de investigación del Museo.

3. A modo de apertura

A través de la imagen, y a modo de postal, la propuesta de experiencia visual que aquí compartimos partió de algunos recortes: fragmentos del Salón de Artes Visuales Domingo José Martínez del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli de Villa María, Córdoba, Argentina. Esos fragmentos aparecieron como vestigios de un momento histórico, bisagra en la construcción de su propio patrimonio, que inauguraron una nueva forma de construir imágenes que hoy observamos como huella y ventana paradigmáticas de una sociedad. De esta manera, la imagen en sus múltiples dimensiones se presenta como un elemento irreductible: un “recurso expresivo” (Scribano, 2016) que condensa los sentidos invertidos, los sentidos en producción (en tanto excesos de/en/por

la interacción) y un elemento central de los regímenes de sensibilidades (en el que se inscriben las aludidas interacciones). Contra la concepción representacional de la imagen, aquí nos hacemos eco de la potencia hermenéutica que la misma abre acerca de los procesos ambiguos que posibilita: es desde este desborde de sentido que produce el “mirar una imagen” que se abre la posibilidad dialógica de conectar los cuerpos (de los artistas, de quienes “miren” este “texto” y de nosotros mismos), sus subjetividades y las inscripciones de los mismos en un conjunto de sensibilidades sociales (como un “más acá” de las condiciones y saldo del propio proceso interpretativo). El texto que acompañó cada postal es un “eco”, el trueno que testimonia las conexiones habilitadas en/por nuestra propia inmersión (en tanto investigadores) en los mismos regímenes de lo visible-decible. No son estas postales presentadas una interpretación textual de las imágenes, sino que el diálogo abierto por la impresión de las mismas en nuestras sensibilidades *enclasad* se amplificaron en enunciados de sentido que dialogan – a través de estas páginas - con una teoría social de las sensibilidades. Contra la escisión empirista de unidad de observación/análisis, recuperamos la idea de “unidad de *experienciación*” (Scribano, 2016), y buscamos así en la restitución de estas postales dar cuenta de las condiciones sensibles de la experiencia visual como potencia de conocimiento. Así, las postales de primer salón visual del Museo, vinculan una mirada actual con un tiempo pasado, evocan una energía vital que se presentifica para mostrar otros tiempos de la institución. Su “estar siendo” se construye ante un acontecer disruptivo, bisagra en la construcción del patrimonio, una continuidad y discontinuidad que tiende a una re-materialización, ubicuidad de los cuerpos y objetos, desplazamiento a la experiencia y mediatización, todo lo cual se advierte como pista de los regímenes de sensibilidades en que se inscribe este acontecimiento.

Lejos de concluir esta experiencia visual y delimitar el alcance de estos procesos en curso, apostamos a la apertura que adviene al cuestionar –hacer críticos – nuestras formas naturalizadas de ver-sentir, y sus derivas en los procesos reflexivos.

Referencias

- Benjamin, W. (1994). *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta Agostini
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (Vol. 3). Ediciones Akal.
- Bourdieu P. (2013) *El Sentido social del gusto Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI editores.
- Burucúa, J. E., Levín, R. E., & Sor, D. (2005). Presentación de lo irrepresentable. *Psicoanálisis, Buenos Aires*, 459-490.
<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/psa-51184>
- Caparros, M. (2006). *El Interior*. Grupo Editorial Planeta.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Idalgo Editora
- Dormaels, M. (2012). Patrimonio, patrimonialización e identidad. Hacia una hermenéutica del patrimonio. *Revista Herencia*, 24(1-2). Recuperado a partir de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/1432>

- Fuks, L. (2023). Walter Benjamin y Aby Warburg: de la imagen dialéctica a la imagen espectral. : Mirar la historia como un físico para captar la pervivencia [Nachleben] y la vida energética [Lebensenergie] del pasado . *Saberes Y prácticas. Revista De Filosofía Y Educación*, 8(1), 1–15. <https://doi.org/10.48162/rev.36.100>
- Lisdero, P. M. (2015). Travesías de los sentidos: notas acerca de las manifestaciones del conflicto social en un “pasaje de época”. *Boletín Onteaiken* N° 20 – p 68- 75. [www.accioncolectiva.com.ar]
- Lisdero, P. M. (2017). Conflicto social y sensibilidades. Un análisis a partir de las imágenes/observaciones de los saqueos de diciembre de 2013 en la ciudad de Córdoba Argentina en Gabriela Vergara ; Angélica De Sena (Ed). *Geometrías sociales*, (1a ed. P. 65- 90), Estudios Sociológicos Editora.
- Maresca S. y Meyer, M. (2015). *Compendio de fotografía para uso de sociólogos*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Melucci, A. (1994). *Passaggio d'epoca. Il futuro è adesso*.
- Michaud, Y. (2007). *El Arte En Estado Gaseoso: Ensayo Sobre El Triunfo de La Estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de antropología social*, 21, 17-35. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913910002.pdf>
- Scribano, A. (2009). A modo de epílogo. ¿Por qué una mirada sociológica de los cuerpos y las emociones. SCRIBANO, A; FÍGARI, C. (comps.). *Cuerpo (s), Subjetividad (es) y Conflicto (s): Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: CLACSO/Ciccus Ed, 141-151.
- Scribano, A. (2013). *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora
- Scribano, A. (2016). *Investigación social basada en la creatividad/expresividad*. Estudios Sociológicos Editora.
- Scribano, A. (2017). Amor y acción colectiva: una mirada desde las prácticas intersticiales en Argentina. Aposta. *Revista de Ciencias Sociales*, 74, 241-280, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ascribano2.pdf>
- Scribano, A., y Lisdero, P. (2018). Experiencia visual e Investigación Social: hacia una crítica de la economía política de la mirada digital. *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3(9), 165-181. <https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/138>