

Año 4, número 6, enero-junio 2019

Del museo a las redes. El *hashtag* como propuesta curatorial

Bianca Racioppe¹

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

DOI: 10.32870/cor.a4n6.7112

[Recibido: 04/12/2017; aceptado para su publicación: 30/05/2018]

Resumen

El texto trabaja la articulación de las redes sociales *online* con el espacio del museo para preguntarnos por la resignificación del arte en una época atravesada por la digitalización. Se analiza un caso concreto: la obra #SinLimite567 de Dolores Cáceres, una artista argentina que trabaja desde la idea de la provocación y ha encontrado una manera de que los públicos participen en el proceso de la obra a través de las plataformas de internet. El artículo se enmarca en una concepción de la comunicación articulada en la cultura. Desde esta postura se analizan las derivaciones que en las redes sociales *online* realizan los públicos a partir del uso del *hashtag* que titula la obra. La aproximación metodológica se realiza siguiendo el *hashtag* #SinLimite567 en Facebook, Twitter e Instagram, lo cual permite recuperar los comentarios e imágenes compartidos. Estos materiales se analizan desde los siguientes núcleos temáticos: concepción de obra, lógicas curatoriales, participación del público, uso de redes sociales *online*.

¹ Correo electrónico: bianca_racioppe@yahoo.com.ar

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Racioppe, B. (2019). Del museo a las redes. El *hashtag* como propuesta curatorial. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4(6). doi:10.32870/cor.a4n6.7112

Palabras clave

Comunicación, arte, museo, redes sociales *online*.

From the museum to the networks. The hashtag as a curatorial proposal

Abstract

The text analyzes the articulation between online social networks and the space of the museum to question the resignification of art in an era passed through digitization. A specific case is analyzed: the artwork *#SinLimite567* by Dolores Cáceres, an Argentine artist who works from the idea of provocation and has found a way for the public to participate in the process of the artwork through internet platforms. The article works on the conception of communication articulated with culture. From this position, it analyzes the derivations that the public makes in the online social networks using the hashtag with the title of the artwork. The methodological approach is carried out following the hashtag *#SinLimite567* on Facebook, Twitter, and Instagram, which allows for the retrieval of comments and shared images. These materials are analyzed from the following thematic areas: the conception of the work, curatorial logic, the participation of the public, the use of online social networks.

Keywords

Communication, art, museum, online social networks.

Introducción: descripción de la obra y de la metodología

#SinLimite567 surge a partir de una invitación que el Museo Emilio Caraffa (MEC) –ubicado en Córdoba, Argentina– hace a Dolores Cáceres para que realice una retrospectiva, la cual implica en el mundo del arte un volver a exhibir obras anteriores y, por tanto, está atravesada por una lógica curatorial donde el acento está puesto en dar cuenta del recorrido de la artista y, especialmente, en las obras que ha realizado. En lugar de hacer esa retrospectiva, Cáceres hizo otra propuesta que no se basaba en una obra-objeto, sino en una intervención que combinaría el espacio del museo con la digitalidad.

Esta decisión ya da cuenta de una postura de la artista respecto del proceso creativo, porque más allá de que una retrospectiva puede implicar una resignificación de las obras en un nuevo contexto de exhibición de algún modo

siempre necesita convertir procesos pasados en objetos que puedan ser traídos al presente. En cambio, la propuesta de Cáceres se sustenta en lo procesual, en una especie de grado cero –así se refieren a la obra el texto curatorial y las críticas–; sin embargo, ese aparente vacío de #SinLimite567 se llena de derivaciones que circulan por las redes sociales *online*.

Describir #SinLimite567 es referirse a tres salas (5, 6 y 7) del MEC pintadas de blanco, con bancos de metal en el centro y luces que iluminan determinados sectores de esos ambientes. Si no hubiese sido por el texto curatorial que se leía al ingresar a las salas, se podría haber pensado que no integraban la exposición. Sin embargo, pese a que no había un objeto-obra sí había una invitación al proceso de la obra. Dicha invitación se evidenciaba en el *hashtag* del título.

En el escenario de internet un *hashtag* se compone por una serie de caracteres que se escriben precedidos por el símbolo numeral “#”. Esto permite enlazar, rastrear y agrupar los comentarios que utilicen los mismos *hashtags*. Mediante este modo de etiquetamiento aquello que circula en internet puede ser organizado. Así ocurre con las imágenes y comentarios respecto de la obra de Dolores Cáceres, los cuales fueron compartidos en distintas redes sociales *online*; sin ese *hashtag* no podrían recuperarse en tanto corpus de la obra.

#SinLimite567 integró la temporada de invierno 2015 del MEC, la cual se extendió desde el 23 de julio al 10 de septiembre, y compartió el espacio del museo con “Luz, Color y Movimiento” del artista Manuel Oscar Espinosa, “Leves Fragilidades” del artista Ernesto Berra, “Ensayo cordobés” de la artista Sol Santarsiero y “Deslices del Capital” del artista Eduardo Maurizio (Hipermedula, 2015).

Es importante señalar que el presente artículo se enmarca en una concepción de la comunicación articulada en la cultura (Williams, 2000; Martín Barbero, 1991; Schmucler; 1997), ya que esa postura da cuenta de un modo de pensar la relación de las producciones artísticas y los públicos que se irá desarrollando a lo largo del escrito. También es necesario explicar que la aproximación a la obra fue primero en el espacio del museo (*offline*) y luego en lo *online*, siguiendo el *hashtag* en las redes sociales. Ese *hashtag* que conforma el título era una invitación a compartir la experiencia y a construir una obra que estaba fuera del MEC. Frente a esto, resultó interesante rastrear las imágenes y los comentarios en las páginas de Facebook, Twitter e Instagram.

Se siguen los postulados de la Teoría Fundamentada de Glaser y Strauss (1967), quienes proponen la construcción de categorías analíticas a partir de las exploraciones y de los materiales que se encuentran en el trabajo de campo. La aproximación a la obra para la escritura de este artículo se da a partir de, por un lado, la experiencia de recorrer las salas 5, 6 y 7 del MEC, donde se no-exhibía

#SinLimite567, y, por el otro, la recuperación de imágenes y comentarios compartidos en las redes sociales *online* con el *hashtag* de la obra. A esto se suma un diálogo con la artista Dolores Cáceres.

El análisis de estos materiales se hizo a partir de núcleos temáticos, siguiendo la metodología que Juan Ignacio Piovani (2007) refiere como una de las adaptaciones más comunes a la Teoría Fundamentada. Estos núcleos temáticos se construyeron a partir de dos procesos: en primer lugar, las teorías que aportan a la mirada del investigador, las cuales funcionan como marcos de referencia analítica, y en segundo lugar las temáticas que emergieron de los propios materiales, especialmente las categorías recuperadas de las publicaciones en las redes sociales *online*. Como explican Glaser y Strauss (1967), el análisis se da en la contrastación de estas categorías.

Esta aproximación a los materiales –Piovani (2007) se refiere a entrevistas, pero puede hacerse extensivo a otro tipo de corpus discursivo– aunque pueda resultar “elemental” como Piovani (2007) refiere, parece pertinente al momento de analizar procesos artísticos y considerar una articulación entre escenarios *on* y *offline* (Hine, 2004; Winocur, 2006).

Para los escenarios *online* (Facebook, Twitter e Instagram) se recuperaron algunos de los planteamientos de la etnografía virtual (Hine, 2004). Aunque se aclara que este no es un trabajo etnográfico, sino que recupera aproximaciones de la metodología que propone Hine (2004) para el trabajo en entornos virtuales. La flexibilidad de este tipo de abordaje admite la construcción de teoría a partir del diálogo entre los materiales y las perspectivas teóricas, de las cuales parte la investigación.

Los núcleos temáticos a partir de los cuales se estructuraron y analizaron los materiales empíricos fueron:

- Concepción de obra
- Lógicas curatoriales
- Participación del público
- Uso de redes sociales *online*

Estos núcleos se cruzan y dialogan entre sí, por lo cual la diferenciación es solo a efectos analíticos.

Una obra “sin límites”

La curaduría ha sido definida de muchas maneras a lo largo de la(s) historia(s) del arte. Una de las concepciones tradicionales entiende al curador como un *conservateur*, es decir, alguien que conserva, resguarda (Zuzulich, 2014).² Esa

² En ese artículo Zuzulich (2014) hace un interesante recorrido por las distintas nociones que ha tenido el término “curaduría”, la de conservador es una de las primeras acepciones que rastrea.

mirada de la curaduría viene asociada a la función que tenía el museo decimonónico: preservar el patrimonio cultural de acuerdo con aquello que la concepción del arte legítimo establecía como digno de ser incluido.

El arte contemporáneo propone otros modos de construcción y de aproximación a la obra, que resignifican también los sentidos de los museos. Tal como explica Salgado (2013) en la actualidad cobra fuerza la idea del "museo abierto", el cual se centra en la participación de los públicos, también entendidos como usuarios (Zepeda, 2018).

En este contexto de digitalización el vínculo de los museos con las redes sociales *online* no se da solo desde una mirada difusionista de la comunicación, la cual implicaría dar a conocer las actividades de los museos a través de internet, sino que, como en el caso de la obra que se analiza, estas redes sociales *online* se articulan al proceso de la obra. Es el desplazamiento que explica Anderson de "un museo centrado en la colección al modelo de museo centrado en las personas" (Anderson, 2004, citado en Salgado, 2013, p. 60).

Si bien el espacio del museo se está transformando, en el caso de #SinLimite567 algunos de los críticos que analizaron la obra e hicieron un perfil de Dolores Cáceres (Cañete, 2015; Sánchez Prieto, 2015) vincularon la provocación al estilo de la artista más que a las lógicas del Museo Caraffa. Aunque claramente el Caraffa permitió esa provocación.

Para Sánchez Prieto (2015) la importancia de la intervención de #SinLimite567 radica en haber logrado sacar la obra fuera del museo, convirtiéndola en un arte público, tradición en la cual Sánchez Prieto ubica a Dolores Cáceres. En la transformación de aquello que se entiende por arte y de aquello que se entiende por museos, también entra a jugar una transformación de los sentidos de la curaduría y de los espacios para llevarla a cabo.

En el campo artístico las vanguardias han disputado con el espacio del museo como ente organizador de la historia del arte. Como señala Ana Longoni (2007), han entrado y salido de estos espacios de acuerdo con los contextos políticos y las posibilidades de generar otros circuitos de exhibición y legitimación de su arte. Los centros culturales, los sindicatos, los cafés, las calles y sus paredes han conformado espacios curatoriales difusos (Martino y Caiazza, 2008; Fossatti y Gemetto, 2011).

Más allá de estos espacios alternativos, los cuales podríamos pensar como ya establecidos dentro de un circuito no *mainstream* de lo artístico, emergen en la actualidad otros espacios articulados en la digitalidad que permiten circular y exhibir lo artístico más allá del museo, pero también más allá del territorio físicamente situado. Internet se constituye como un nuevo espacio curatorial que desafía también la noción de curador como aquel que "conserva" y lo acerca más a la idea que plantea Didi Huberman (2011) acerca de la "exposición como una

máquina de guerra” en la cual la dialéctica y la relación con el espectador terminan de conformar la obra. Para Didi-Huberman “Organizar una exposición implica siempre crear un lugar dialéctico” (2011, p. 24).

Justamente ese texto de Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra”, inspiró a Dolores Cáceres a proponer la obra #SinLimite567. Como se explicó antes, convocada por el Museo Caraffa de Córdoba para hacer una retrospectiva de su obra, Cáceres eligió mostrar nada y, al hacerlo, crear un espacio de reapropiación y resignificación para quienes visitaran el museo. Pero lo más significativo no fue que las salas 5, 6 y 7 quedaran vacías, pintadas de blanco y solo con los bancos donde los visitantes suelen sentarse para apreciar las obras, sino que el devenir de #SinLimite567 se dio en las redes sociales *online*.

El *hashtag* que inicia el nombre de la muestra establece una relación entre el espacio del museo y el espacio de internet, e incluso establece otra manera de acceder a esa obra. No es necesario ir al museo para conocerla, para experimentarla de algún modo, la obra está en las redes *online*, la obra es, principalmente, aquello que circula en esas redes reconceptualizadas por quienes la derivan.

Cáceres propone un *work in progress* que solo será completado por cada espectador/usuario. Es la Obra abierta que analiza Eco (1992), pero fundamentalmente es la obra entendida como proceso que se pone en evidencia con las tecnologías digitales. En este sentido explica Pierre Lévy: “Ahora, el arte de la implicación no constituye ya ninguna obra, incluso abierta o indefinida: hace emerger procesos, quiere abrir una carrera a vidas autónomas, provee una introducción que introduce al crecimiento y a la habitación de un mundo. Nos inserta en un ciclo creador, en un medio vivo, del cual ya somos los coautores” (2004, p. 74).

La idea de la coautoría está muy presente en la propuesta de Cáceres, pues al vaciar el espacio de las salas del museo lo llena de una propuesta de participación que invita a los y las visitantes a compartir sus experiencias en las redes sociales *online*; esto no está explicitado en una consigna que ordene la muestra, tan solo el título nos ubica en ese lugar. El *hashtag* es el que realiza la invitación. Si bien son las tecnologías digitales las cuales evidencian y facilitan la idea de una obra en proceso –de hecho, la concepción del *work in progress* las une con el mundo del *software* y de la informática–, la idea de lo procesual ha estado siempre presente en el arte, y no solo con las vanguardias.

Didi-Huberman (2011, p. 28), retomando a Adorno y su texto “El ensayo como forma”, explica que el ensayista es alguien que organiza el pensamiento en imágenes, ese modo de ordenar el material es similar a lo que se hace en el

montaje cinematográfico (Benjamin,1989). Pueden existir cientos de posibles montajes, por lo tanto, la obra nunca está acabada.

Estas ideas del ensayo (Adorno, 2003), del montaje (Benjamin, 1989, 1991), de la obra abierta (Eco, 1992) reaparecen en aquello que Nicolas Bourriaud (2009) llama el artista de la postproducción –el *DJ*, el *web máster*, aquellos y aquellas que trabajan a partir de la mezcla de otras obras– y sustentan la idea de obra procesual que actualmente se asocia a las tecnologías digitales y a internet, pero que ya estaba presente en los *ready-made*, en los cadáveres exquisitos, en el *collage*, en el *found footage*. Con esta idea juega Dolores Cáceres en su obra que es ausencia, es vacío, pero al mismo tiempo es propuesta. Si bien no hace una retrospectiva, esta intervención en el espacio del museo se conecta con otras intervenciones que ha hecho, y en ese acto enlaza una concepción de arte que la marca como artista.

Las redes sociales *online*: ¿expansión del museo u otro territorio?

Imagen 1. Texto curatorial

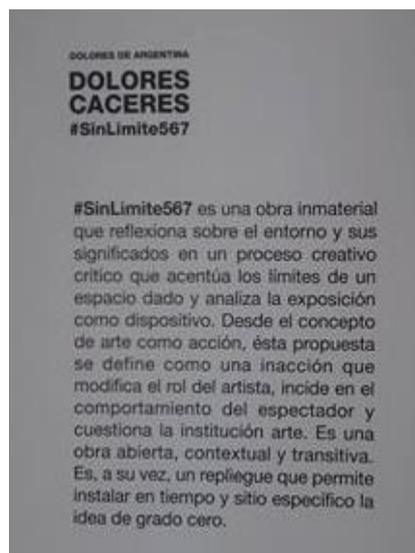


Imagen 1. Foto del texto curatorial exhibido en el Museo Emilio Caraffa. “#SinLimite567 es una obra inmaterial que reflexiona sobre el entorno y sus significados en un proceso creativo crítico que acentúa los límites de un espacio dado y analiza la exposición como dispositivo. Desde el concepto de arte como acción, esta propuesta se define como una inacción que modifica el rol del artista, incide en el comportamiento del espectador y cuestiona la institución arte. Es una obra abierta, contextual y transitiva. Es, a su vez, un repliegue que permite instalar en tiempo y sitio específico la idea de grado cero” (texto curatorial)

El texto curatorial que se leía al ingresar a la sala 5 del Museo Caraffa explicaba que aquello que el/la visitante se iba a encontrar era una obra inmaterial, la cual

entendía a la exposición como dispositivo y se enmarcaba en la idea del arte como acción generando, en este caso, una inacción (Texto curatorial, 2015). Aparecía también la idea de grado cero que nos lleva a pensar en la obra de Roland Barthes y en la definición que da el autor de la escritura de "grado cero":

La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia, pero esta ausencia es total, no implica ningún refugio, ningún secreto; no se puede decir que sea una escritura impasible; es más bien una escritura inocente [...] realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo [...] (Barthes, 1953, p. 57 y 58).

Pero ¿es la obra de Dolores Cáceres un grado cero en el sentido de la neutralidad y la ausencia de estilo, en el sentido de una escritura inocente como desprendida de ideología, de mirada de mundo? ¿Es un instrumento transparente y pasible de ser usado/interpretado de cualquier manera? Claramente no, no hay neutralidad o carencia de posicionamiento en la obra de Cáceres; por el contrario, hay una línea de trabajo que se articula con obras anteriores como su intervención en el mismo Museo Caraffa, durante 2008-2009, con una plantación de soja en pleno conflicto con el campo.

La intervención se llamó "¿Qué soy?" jugando, como explica la artista en su web (Cáceres, 2009), con la palabra soy que es "soja" en japonés antiguo. Además de la intervención en los exteriores del museo, Cáceres inició un *blog* (<http://proyectoquesoy.blogspot.com.ar/>) donde invitaba a participar y debatir. Ese *blog* es un precursor de aquello que varios años después sería el *hashtag* que vincularía esas tres salas materiales del Caraffa con los muros de Twitter, Facebook e Instagram.

El *blog* de la intervención "¿Qué soy?" muestra la perspectiva de la artista respecto de los espacios de exhibición. Ella misma explicaba, en un diálogo sostenido para esta investigación, que en muchos casos las personas conocían la intervención "¿Qué soy?" no por haber ido al museo a verla, sino por la circulación que había tenido en diferentes medios y cómo esta visibilidad se redirigía al *blog*. La obra generaba conversación no desde la idea de la belleza del objeto único e irreplicable, sino desde la puesta en acto de una escena diferente.

Pensemos en el cuadro de La Gioconda, seguramente la obra más conocida en el mundo porque la institución arte y los medios de comunicación se han encargado de ponerla en ese lugar.³ Incluso aquellos que, como Duchamp, proponían romper con esa institución realzaron la legitimidad de La Gioconda al

³ Según el portal Cultura Colectiva La Gioconda se ubica en el top 10 de las pinturas más famosas: <https://culturacolectiva.com/arte/top-10-las-obras-mas-famosas-del-mundo/>. No solo Duchamp derivó este cuadro, también lo hicieron, entre otros, Botero y Dalí.

derivarla. El cuadro mide solo 77 × 53 cm, y está protegido detrás de un vidrio en el Museo del Louvre en París. El vidrio y el cordón que delimita el área de acercamiento proponen una relación con el público muy distinta a plantar soja en el jardín del museo o a blanquear las paredes de una sala para exhibir nada.⁴ Sin embargo, la mayoría de la gente que conoce a La Gioconda no la ha visto en persona, sino que sabe de su existencia a través de las réplicas, de las fotos y las derivaciones. ¿Dónde queda, entonces, lo aurático en términos de Benjamín (1989)? Esa aura que para el autor implicaba “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamín, 1989, p. 24).

Mucho se ha escrito, desde Adorno y Horkheimer (1998), sobre la pérdida del aura por la industrialización y la producción en serie. A estos debates se agrega la multiplicidad que permiten las redes sociales *online*, donde la idea de lo original se pierde. ¿Conocer #SinLimite567 a través de *Twitter* es lo mismo que haber visitado el museo? ¿Haber visto la plantación de soja a través de fotos en un *blog* es menos real que haberla apreciado en el museo?

Entra aquí el debate acerca de la mediatización de la cultura en general, y de la mediatización de la experiencia en particular. Es un debate que retomando a María Cristina Mata (1999), a Roger Silverstone (2004) y a John. B. Thompson (1998) podría situarse en los comienzos de la modernidad con el desarrollo de la imprenta. Las tecnologías de comunicación nos posibilitan vivir experiencias más allá de la cercanía corporal y, en esta línea, expanden el museo más allá de sus muros materiales.

Muchos museos reconocidos, entre ellos el Louvre, ofrecen visitas virtuales a sus salas. Claro que no es lo mismo producir un recorrido virtual por un museo a partir de fotos digitales subidas a un entorno que pensar una estrategia de aquello que autores como Zepeda (2018) llaman el museo 3.0. O pensar, tal como hace Cáceres, en las redes sociales *online* como espacio constitutivo del proceso de la obra, articuladas en los sentidos de esa intervención. Esto puede encuadrarse en la distinción que hacen autores como Cilleruelo Gutiérrez (2000) entre arte en la red y arte de red –o arte digital y arte digitalizado–.

Al seguir a Cilleruelo Gutiérrez (2000) podemos sostener que el arte en la red es aquel que fue realizado para espacios no digitales y fue subido a Internet; por ejemplo, Louvre que ha digitalizado algunas de sus colecciones para permitir la visita *online*. En cambio, el arte de red –*Net.art*– es un arte pensado para los entornos digitales y realizado, generalmente, *online*. Cilleruelo Gutiérrez lo explica de este modo: “[...] aquél que utiliza la red en sí misma y/o su contenido a cualquier nivel bien sea técnico, cultural o social como base de una obra de

⁴ En otro artículo escrito junto a Lía Gómez desarrollamos más ampliamente la relación diferenciada de acceso a las obras ejemplificando a partir de performances de obras electrónicas (Gómez y Racioppe, 2016).

arte" (2000, p. 50). Entonces #SinLimite567 ¿a cuál de estas tipologías correspondería? Esto ocurre con las etiquetas, hay que tomarlas como parámetros, pero nunca como estructuras fijas.

La intervención de Cáceres puede pensarse como un mestizaje entre ese espacio de exposición tradicional y el espacio curatorial de lo *online*. Sin embargo, uno no puede existir sin el otro; #SinLimite567 no es solamente en el museo, es en las redes sociales *online*, es en las fotos y comentarios que hacen los y las visitantes y que comparten en Facebook, en Twitter, en Instagram con el *hashtag* que enlaza lo *offline* y lo *online* y genera un hipervínculo entre ambos territorios. El uso de esas plataformas está en el origen de la propuesta, en la estrategia curatorial.

Aunque la intervención ya no exista en el Caraffa y no haya nada material para mostrar en una futura retrospectiva –nada para adquisición del Museo– la obra perdura en esa inmaterialidad de las fotos digitales que forman una galería en la web de la artista, pero también en Twitter, Facebook e Instagram. Aunque ya no sea visitable en el museo, sí lo es en ese otro territorio (Ortiz, 1998):⁵ el de los entornos digitales.

Consideramos que en el caso de #SinLimite567 Facebook, Twitter e Instagram no funcionaron simplemente como una expansión del museo, sino como un nuevo espacio, como otro territorio (Ortiz, 1998). Es aquí donde entra a jugar el concepto de Internet como un espacio curatorial difuso que retomamos de la introducción que hace Inne Martino al libro *Compartiendo Capital*:

Muchas de las iniciativas de artistas actuales se articulan en una estructura de red de nodos que ya no son centralizados -por las instituciones- ni descentralizadas -pero dependientes de su legitimación- si no que su tramado topológico responde más a las formas de circulación de información de las denominadas redes sociales, cuyo paradigma es el P2P y la web 2.0 y que atraviesa nuestra vida y práctica actual, llegando posiblemente para quedarse. Un concepto curatorial que también se autorregula en la práctica relacional, pensándose como un nodo más de esta constelación (Martino, 2008, p. 5).

Si bien #SinLimite567 no es el tipo de experiencia curatorial que se da solo en circuitos alternativos que no acceden a la legitimación de la institución arte; sí aparece la lógica de "tramado topológico" de las redes P2P y la web 2.0 que menciona Martino (2008). El *peer to peer* (P2P) tiene la característica de crear redes distribuidas al permitir compartir archivos y datos de una computadora a otra, generando conexiones que no necesitan pasar por nodos centralizados.

⁵ Se retoma el título del libro de Renato Ortiz porque, aunque el autor no trabaja ese "otro territorio" pensando en Internet, sí está pensando en espacios deslocalizados a partir del análisis que hace de los procesos de mundialización y globalización (Ortiz, 1998).

La web 2.0 por su parte es conocida por permitir la interacción con los usuarios.⁶ Aunque #SinLimite567 utiliza la institución arte para visibilizarse –por ejemplo a partir de las críticas que consigue por no exhibir en las salas del Caraffa– gran parte del sentido de la obra ocurre en Internet. A pesar de que Facebook, Twitter e Instagram no pueden considerarse redes distribuidas, pues la misma plataforma constituye un nodo ineludible para el contacto entre los usuarios, sí responden a las lógicas de la llamada web 2.0 (O’Reilly, 2005; Scolari, 2008) al proponer la interacción, la conversación y la constitución de comunidades *online*.

En este sentido se puede comparar este ir y venir entre la institución arte e Internet, entre lo *offline* y lo *online* con el caso de la obra Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos de Marcelo Lo Pinto. Esa obra de Lo Pinto propuso una intervención en el espacio del museo que invitaba a visitar la obra en Internet. En el museo solo había una carta que explicaba que el video, concebido originalmente como la obra, se exhibía en la plataforma YouTube.

Luego de esa intervención el texto expuesto en el museo que redirigía a YouTube se convirtió en parte de la obra, la cual no estaba completa sin esas dos instancias, aunque pudieran apreciarse de manera separada (Racioppe, 2013). Tal como ocurre en el caso de #SinLimite567 se puede ir al museo y quedarse solo con esa manera de experimentar la obra sin *linkear* a Internet o se puede ver en Internet sin haber ido al museo. Pero a diferencia de la recorrida por el Louvre que imita el paseo *offline*, tanto “Emporio...” como #SinLimite567 hacen una propuesta en la cual lo *online* y lo *offline* se complementan y no se replican.

En un artículo periodístico publicado por La Voz de Asturias, Peter Weibel (2008) sostenía que actualmente “el arte no se podría entender sin Internet”, y describía a Internet como un Arca de Noé inclusiva: “La red es como la contrahistoria del Arca de Noé. Es la inmensa plataforma en la que todos podemos estar y no tiene por qué hundirse. Cada uno muestra sus textos, sus fotos... Es la gran contribución a la historia de la humanidad del siglo XXI” (Weibel, 2008, p. 55).

Esta mirada de Internet que expone Weibel –si bien se podrían establecer algunos reparos respecto de la posibilidad de acceso masivo– coloca al arte en otros espacios y contribuye a redefinir la noción de autoría. Esa web 2.0 –o 3.0– permite que todos y todas subamos y aportemos contenidos en la era de la convergencia cultural (Jenkins, 2008), es la que visibiliza el accionar de los públicos/usuarios. Justamente a ese accionar y a esa participación apunta la propuesta de Dolores Cáceres.

⁶ Los autores de referencia en esta temática hablan ya de una web 3.0 (O’Reilly, 2011), lo cual se articula con la definición del museo contemporáneo como espacio de interacción de los públicos, a los que se entiende en tanto usuarios (Zepeda, 2018).

Los públicos y sus derivaciones en *lo online*

Las lógicas de la web contribuyen a transformar los conceptos de autoría, visibilizando la participación de los públicos/usuarios. Esto no quiere decir que los públicos de antes no participaran, siguiendo a teóricos de los estudios de recepción como Morley (1992) y Orozco Gómez (1997) sostenemos que los públicos son productores de sentido, incluso frente a medios en los cuales, por las características de producción y difusión, la interacción está más restringida: televisión, radio, periódico en papel.

Aquello que Internet posibilita es lo que Scolari (2008) denomina reticularidad, es decir, el discurso ya no es de uno a muchos, sino de muchos a muchos. Similar al trazado distribuido que señalábamos con el *P2P* que mencionaba Martino (2008) en su definición de los espacios curatoriales difusos. Y desde esta idea de reticularidad se construye #SinLimite567, porque la propuesta se basa en que esas salas blancas sean reapropiadas y circuladas en los espacios de Facebook, Twitter e Instagram. Y en esas reapropiaciones surgen otras obras, derivadas de esa primera propuesta y, así, se multiplican las autorías.

En ese juego de reapropiación que Cáceres habilitó con el *hashtag* emergieron comentarios e imágenes que dieron cuenta de las tensiones y disputas respecto de aquello que se entiende por arte. El meme y la *selfie* se han legitimado como dos formas narrativas de las redes sociales *online* y dos ejemplos de las formas de circulación de lo artístico en Internet, de lo que los usuarios y las usuarias producimos en tanto "inteligencia colectiva" (Lévy, 2004).

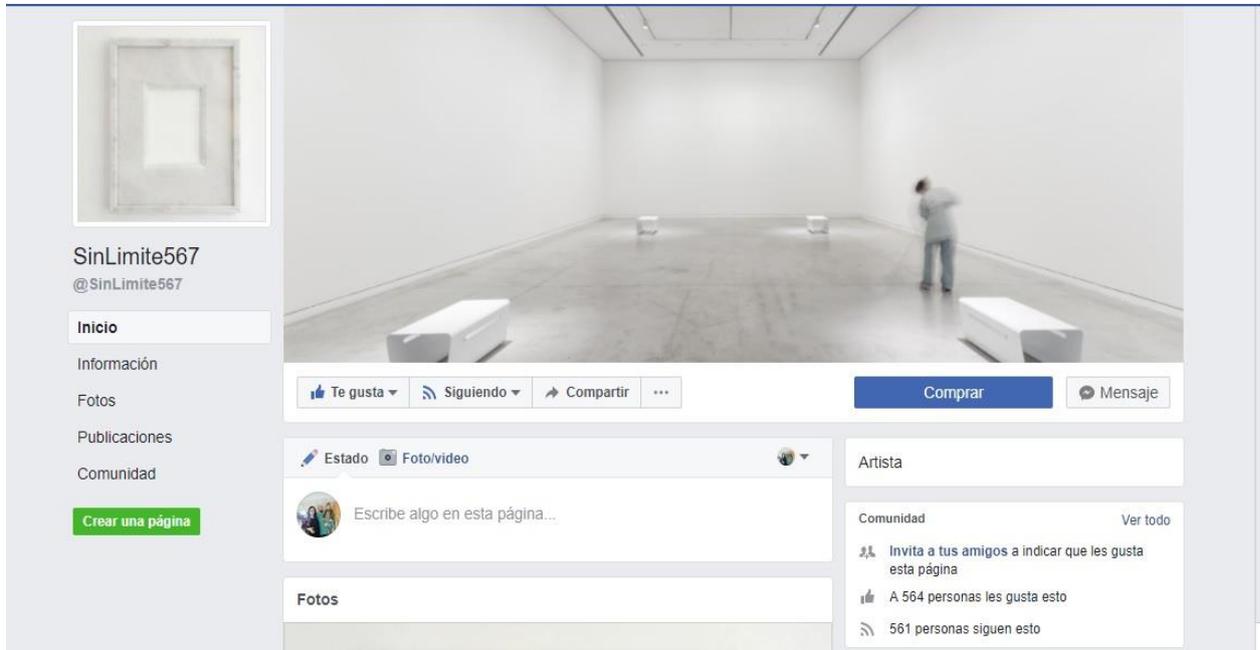
Consideramos que no hay nada que pueda plantearse como completa novedad en las lógicas de Internet, porque en ellas se retoman prácticas previas: la *selfie* tiene su antecedente en el autorretrato, un género extendido en el arte plástico (Murolo, 2015), y el *meme* puede asociarse a ciertos *grafitis* que se repetían en las paredes de los territorios físicos mucho antes de que existiera la web (García Huerta, 2014). Pero, como ya se ha señalado, estas prácticas se potencian al utilizar los recursos que habilita Internet.

El hashtag #SinLimite567 circuló por Twitter, Instagram y Facebook. En Facebook se creó una página con la descripción de "artista", por lo cual en el timeline aparecen publicaciones hechas por la administradora –Dolores Cáceres–, publicaciones compartidas de otros Facebook y conversaciones muro a muro. Esta página tiene 564 "Me gusta" y 561 "seguidores".

Una sola de las fotos que se publican fue posteada por otra persona, el resto fue publicado desde la misma página, aunque algunas de ellas son fotos o comentarios hechos por otros/as y compartidas por la administradora desde Instagram o Twitter, donde el hashtag funcionó de otra manera. Así, Facebook

tuvo un rol como espacio de visibilización de las discusiones, conversaciones y reapropiaciones que circularon principalmente por Twitter e Instagram.

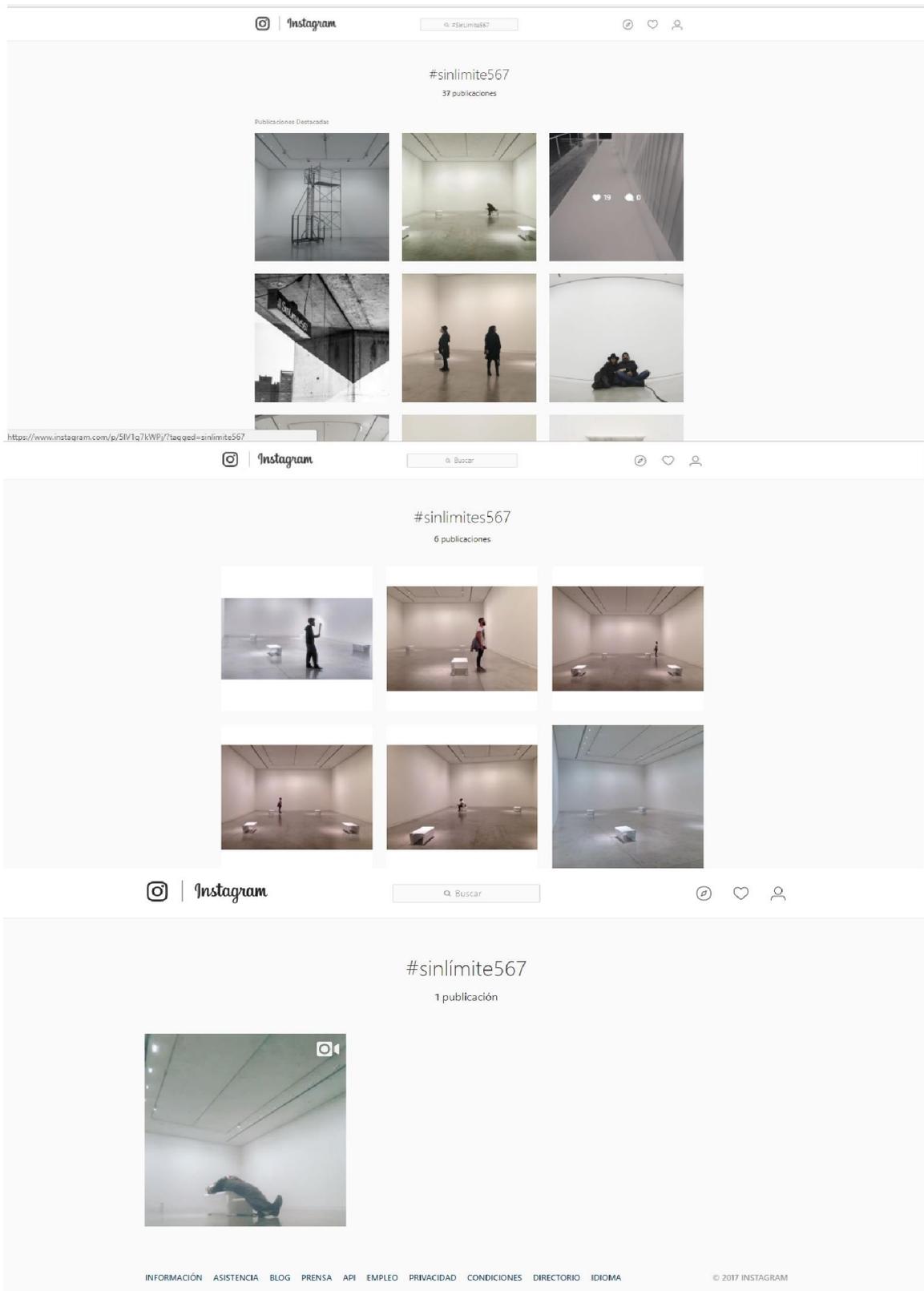
Imagen 2. Portada de la página de #SinLimite567 en Facebook



Fuente: Recuperada del Facebook SinLimite567.

En Instagram hubo 37 publicaciones siguiendo el *hashtag* correcto. Una publicación que lo acentuó y seis que lo colocaron en plural, por lo cual Instagram los interpreta como diferentes y los separa en las búsquedas:

Imagen 3. Publicaciones en Instagram

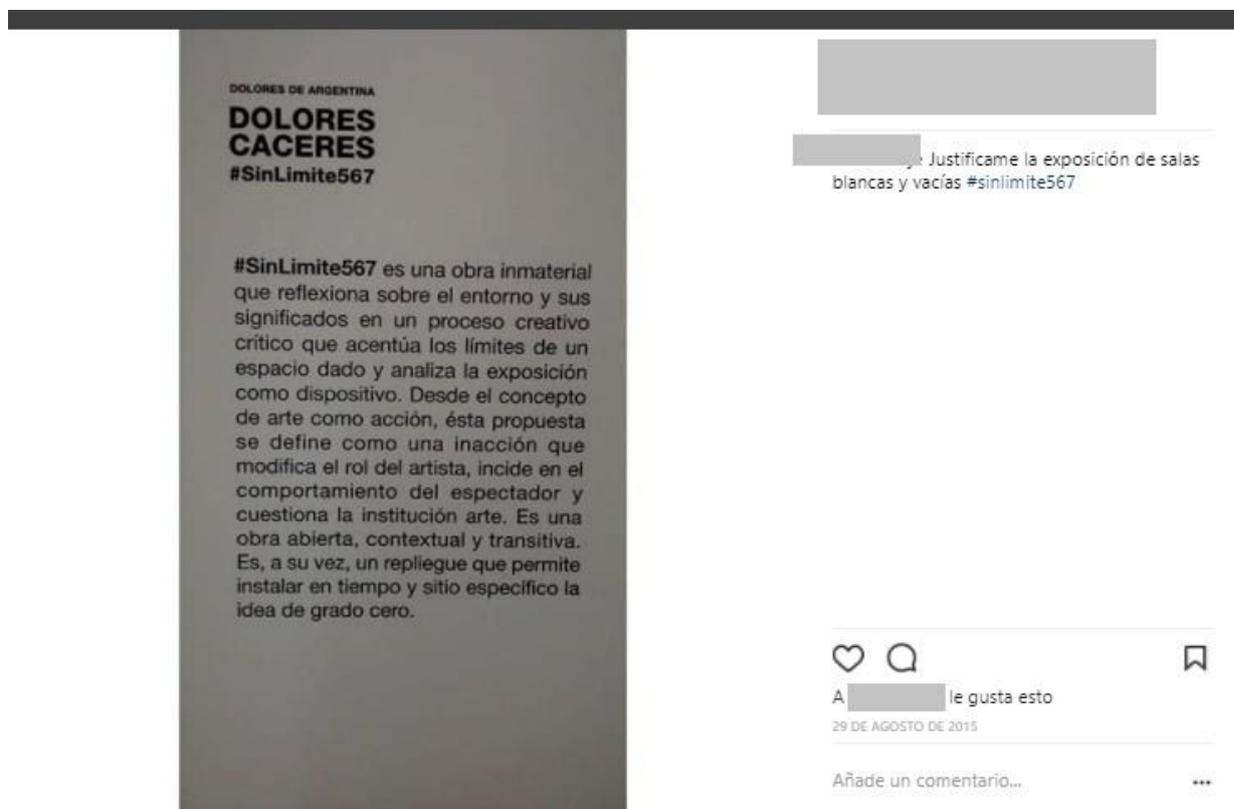


Fuente: Resultados de Instagram.com a partir de los hashtags #sinlímite567, #sinlímites567 y #sinlímite567.

De esas 44 menciones, catorce correspondieron a la cuenta doloresdeargentina de Dolores Cáceres. De las 30 restantes, cuatro de los perfiles que postearon están reconociblemente relacionados con revistas, *blogs* o espacios de arte. El resto de los perfiles que compartieron fotos en Instagram también tiene un vínculo con el campo artístico, entre ellos algunos se presentan como fotógrafo/as, diseñadore/as, arquitecto/as, profesores de plástica.

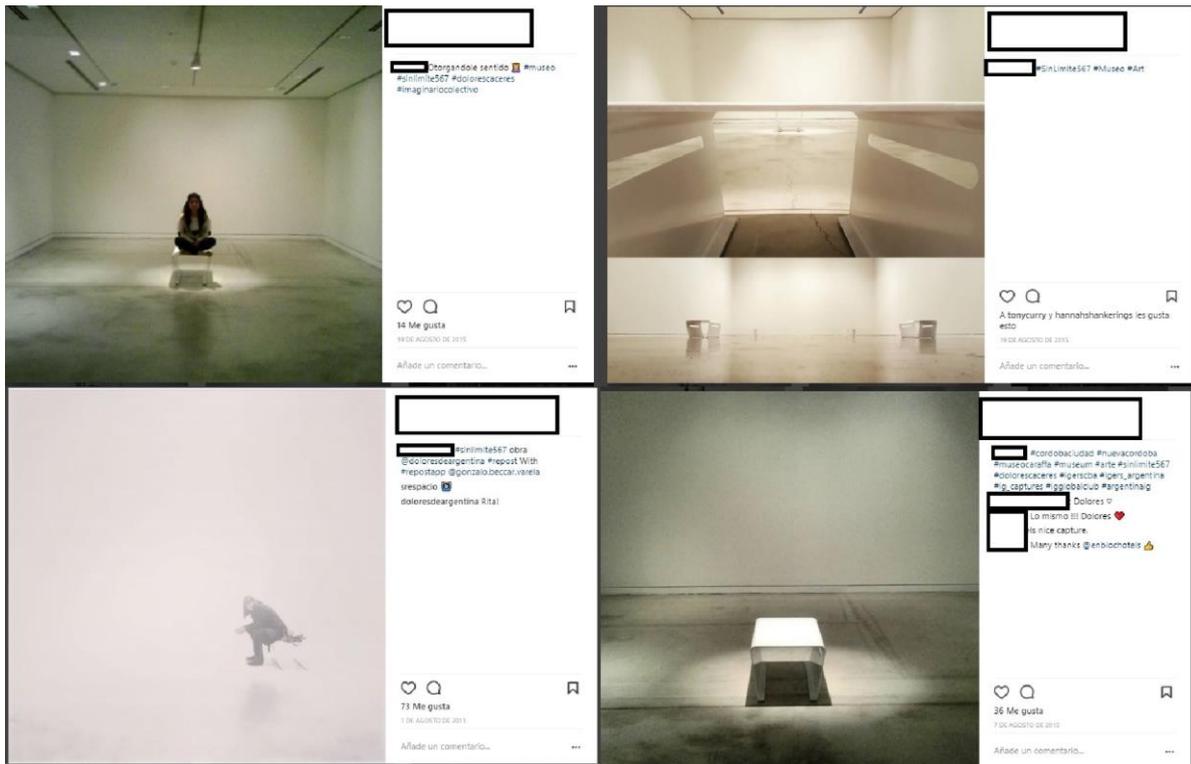
De esas publicaciones solo uno es explícitamente cuestionador de la exhibición, los otros utilizan la foto como indicador (en el sentido del análisis de Peirce, 1999) de haber estado ahí. Aunque, como se sostuvo antes, en esas fotos hay una resignificación de la obra, por lo cual no se puede hacer una lectura lineal respecto de los sentidos:

Imagen 4. Publicación en Instagram con mirada crítica



Fuente: Recuperada de la página de Instagram que reúne las publicaciones con el hashtag #sinlimite567.

Imagen 5. Reapropiaciones en *Instagram*



Fuente: Recuperada de la página de Instagram que reúne las publicaciones con el hashtag #sinlimite567.

Estas imágenes podrían clasificarse en grupos: aquellas que fotografían el espacio vacío, aquellas que llenan ese espacio fotografiándose en él o, como en el caso de la publicación crítica, fotos al texto curatorial exhibido en el ingreso a las salas. Esta lógica se repite en las otras redes sociales *online*. Entre el grupo de las fotos que llenan el espacio se encuentran las *selfies*, pero en Instagram no aparece este tipo ni tampoco aquellas imágenes construidas a partir de las lógicas humorísticas del *meme*. En cambio, sí se compartieron en esta red social *online* dos videos que son pequeñas performances.

Este modo de reapropiación en Instagram puede relacionarse al tipo de perfiles que utilizaron el *hashtag*, y que están vinculados a lo que Sarah Thornton (2009) denomina el mundo del arte. Esto también nos permite preguntarnos cuánto se distribuye el arte por fuera de ciertos circuitos. Antes sosteníamos que lo *online* permitía romper con el espacio del museo, si bien esto es así, es muy diferente a pensar que genera accesos masivos. A esto debemos sumarle que las redes sociales *online*, a partir de ciertos algoritmos, nos muestran aquello que consideran que nos gusta consumir. Es aquello que Eli Pariser (2017) denominó "el filtro burbuja", y se da principalmente en Facebook.

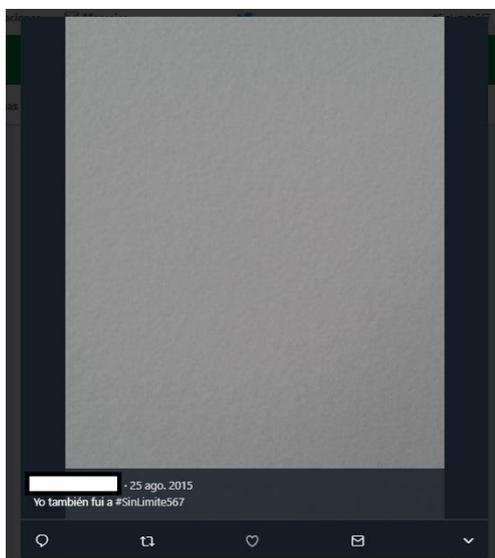
Según un trabajo de Gabriela Samela (2016) esta red social no solo nos limita a la comunidad de amigos que hemos formado, sino que también organiza

las publicaciones de acuerdo a "la cantidad de 'Me gusta' y de comentarios que recibe la publicación, su actualidad y la frecuencia de interacciones entre el usuario del muro en el que aparece y el autor del 'post' " (p. 6).

Entonces, ¿cuánta visibilidad alcanza en Internet un proceso artístico? ¿Logra ir más allá de ese círculo que convive con la institución arte? Sin duda son preguntas complejas que no pueden ser respondidas binariamente. Pero es interesante reconocer que en Internet se abre un espacio de conversación. Esto se ve especialmente en Twitter, donde aparecen miradas críticas y también una mayor interacción; hubo más de 200 publicaciones⁷ entre el 14 de julio y el 13 de septiembre de 2015.

Tal como ocurría en Instagram muchas de las publicaciones corresponden a perfiles vinculados a medios de comunicación o a espacios de arte, como también al perfil de la artista @doldeargentina. Sin embargo, en este caso también aparecen publicaciones de usuarios no reconociblemente vinculados al circuito artístico que comentan, critican y muestran sus interacciones con la obra. En algunos casos, incluso, se puede pensar que no asistieron a la intervención en el museo, pero conocieron la propuesta y opinan acerca de ella. Por ejemplo, la publicación de este usuario que publica una foto de una hoja en blanco y asegura "Yo también fui a #SinLimite567":

Imagen 6. Publicación irónica

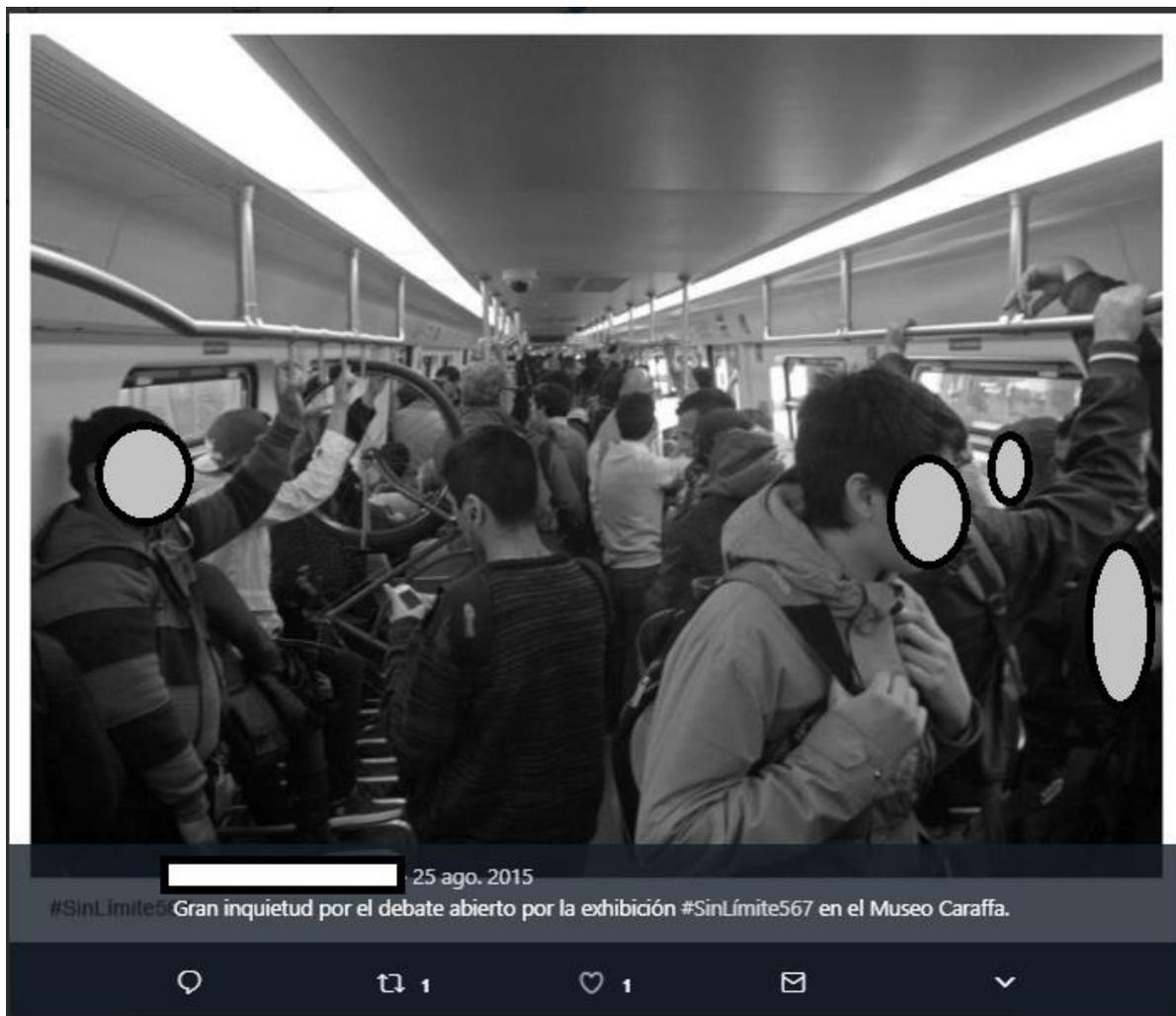


Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLimite567.

⁷ La falta de especificidad se debe a que no se encontraron herramientas gratuitas que midan *hashtags* de fechas viejas. Las herramientas disponibles miden períodos cercanos. En este *link* encuentran los *tuits* que arrojó la búsqueda de #SinLimite567 <https://twitter.com/search?f=tweets&vertical=default&q=%23SinLimite567&src=typd> y en este la de #SinLimites567 <https://twitter.com/search?f=tweets&q=%23SinLimites567&src=typd>

O esta otra publicación que también se construye desde la ironía dice: "Gran inquietud por el debate abierto por la exhibición #SinLímite567 en el Museo Caraffa":

Imagen 7. Publicación irónica



Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLímite567.

Aparecen críticas que retoman la discusión tras leer la nota en los diarios. Hay varias referencias a notas que se publicaron en Clarín y en La Nación, lo cual da cuenta de la importancia que tiene que los medios tradicionales hablen del tema para visibilizarlo:

Imagen 8. Publicaciones que retoman notas de diarios



Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLimite567

Imagen 9. Publicaciones críticas que sacralizan el espacio del museo



Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLimites567

Imagen 10. Ejemplo de conversación en Twitter

Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLimite567

En el caso analizado, en Twitter la conversación –tal como la entiende el trabajo de Vázquez (2017)– y el debate se dan con más facilidad que en Instagram o que en la página de Facebook administrada por la artista. Tal vez esto se deba a la lógica diferencial que tienen estas tres redes sociales *online*. Twitter se reconoce como un sitio de *microblogging* que en sus orígenes solo se apoyaba en el texto (ahora ya se pueden insertar imágenes y videos; pero antes había que hacerlo a través de la aplicación Tweetpic). Las cuentas de esta plataforma son públicas, si se quieren proteger hay que seguir una serie de pasos; además no es necesario que aquello/as a quienes seguimos nos sigan. Si bien hay que tener un usuario para publicar, los *tuits* públicos pueden verse sin estar registrado. Estas

características construyeron un imaginario de Twitter como espacio de debate de la cosa pública (Vázquez, 2017), mientras que Facebook se vincula más a una red de amistad y socialización e Instagram fue pensada para compartir fotos.

Tal como sostiene Williams (1992) las tecnologías se configuran en la relación dialéctica entre desarrollos y usos. Estas plataformas tienen una lógica de diseño, pero los usos contribuyen a transformarlas. Además, estas redes sociales se articulan y se retroalimentan entre sí. En el caso de #SinLimite567 esta articulación se ve en la página de Facebook, en la cual la administradora comparte contenido publicado en las otras redes, pero también en Twitter donde algunas de las publicaciones redirigen a fotos publicadas en Instagram:

Imagen 11. Publicaciones que vinculan a otras redes sociales *online*

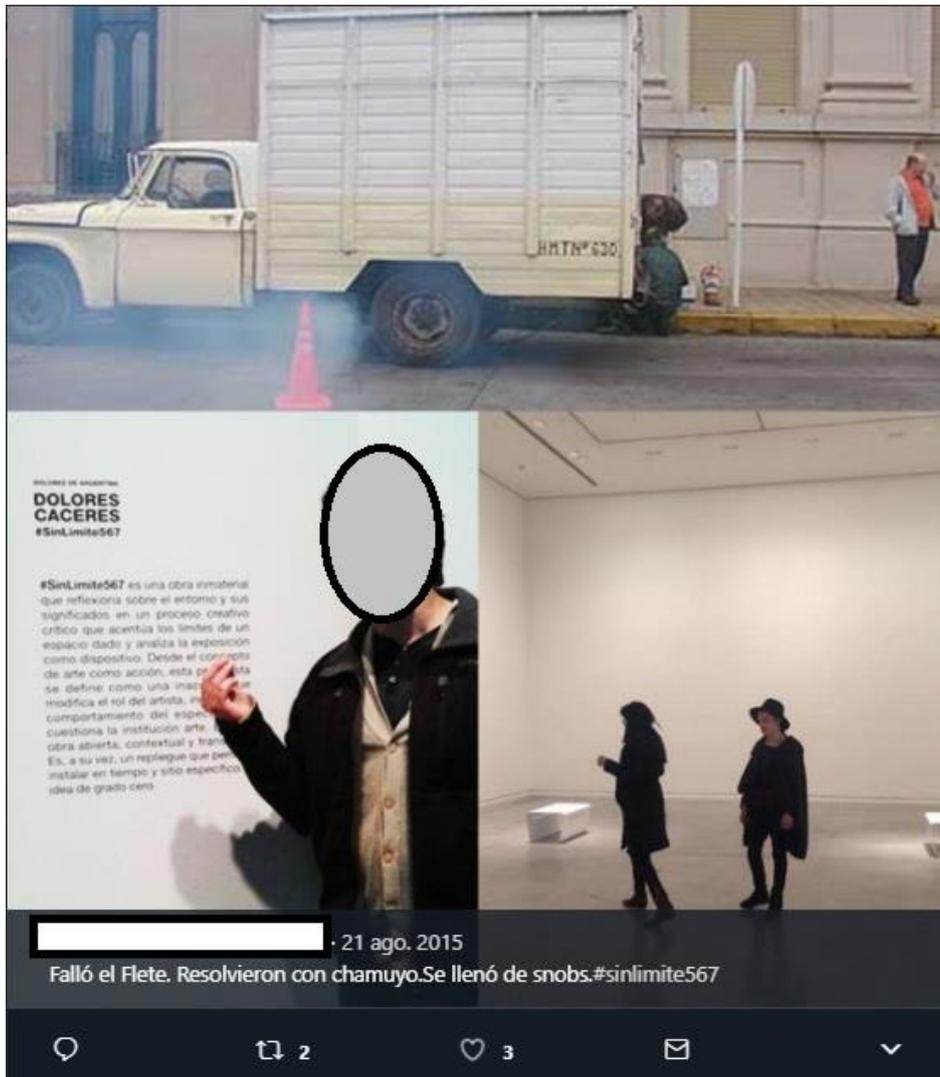


Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLimite567.

Por último, es importante recuperar algunas de las imágenes que los públicos/usuarios compartieron para mostrar las distintas apropiaciones y resignificaciones:

Esta publicación fue construido con la lógica humorística del *meme*, combinando imágenes para armar un relato desde la ironía. Pero, no se comprende solo con las imágenes, resulta necesario leer el texto: "Falló el Flete. Resolvieron con chamuyo. Se llenó de snobs #sinlimite567":

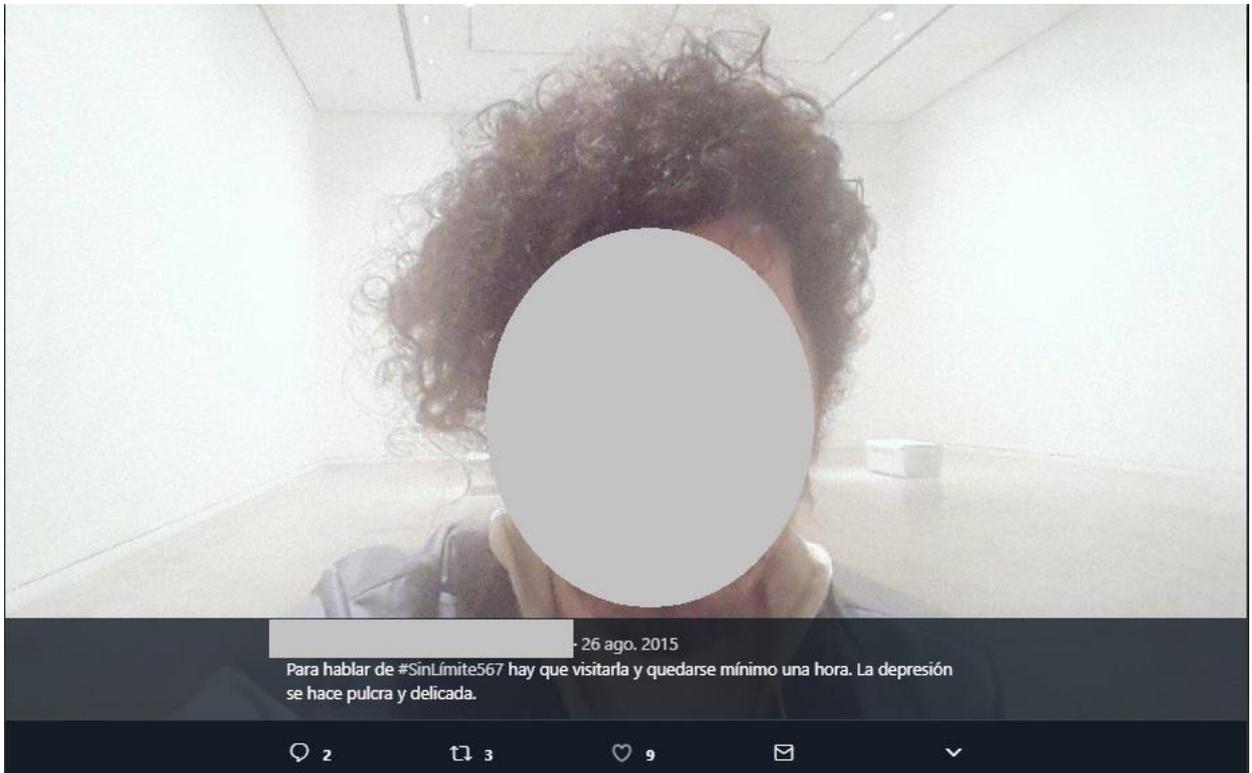
Imagen 12. Ejemplo de reapropiación 1



Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLimite567

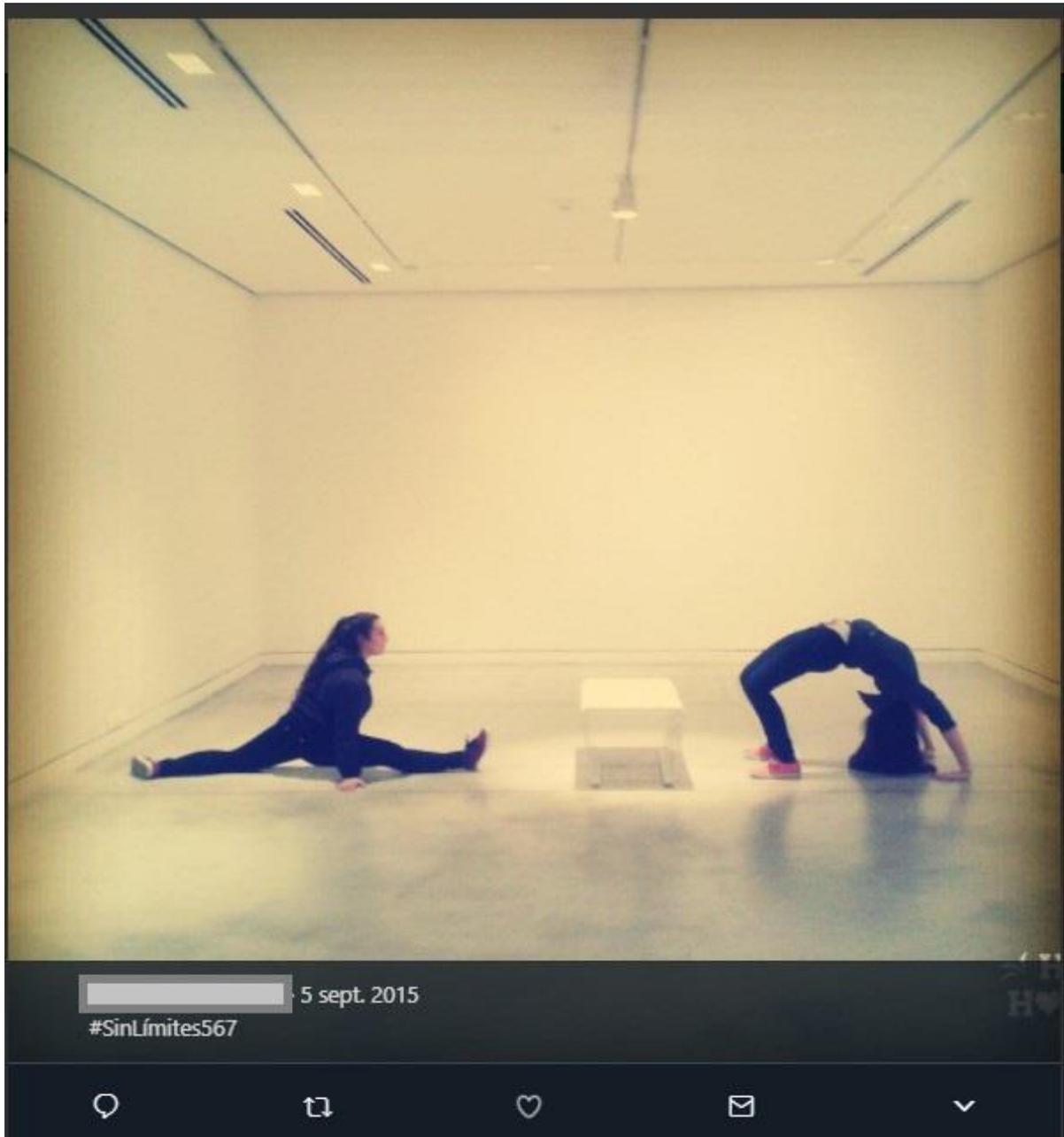
En este caso aparece la *selfie*, el rostro en primer plano y de fondo la sala del museo:

Imagen 13. Ejemplo de reapropiación 2



Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLimite567.

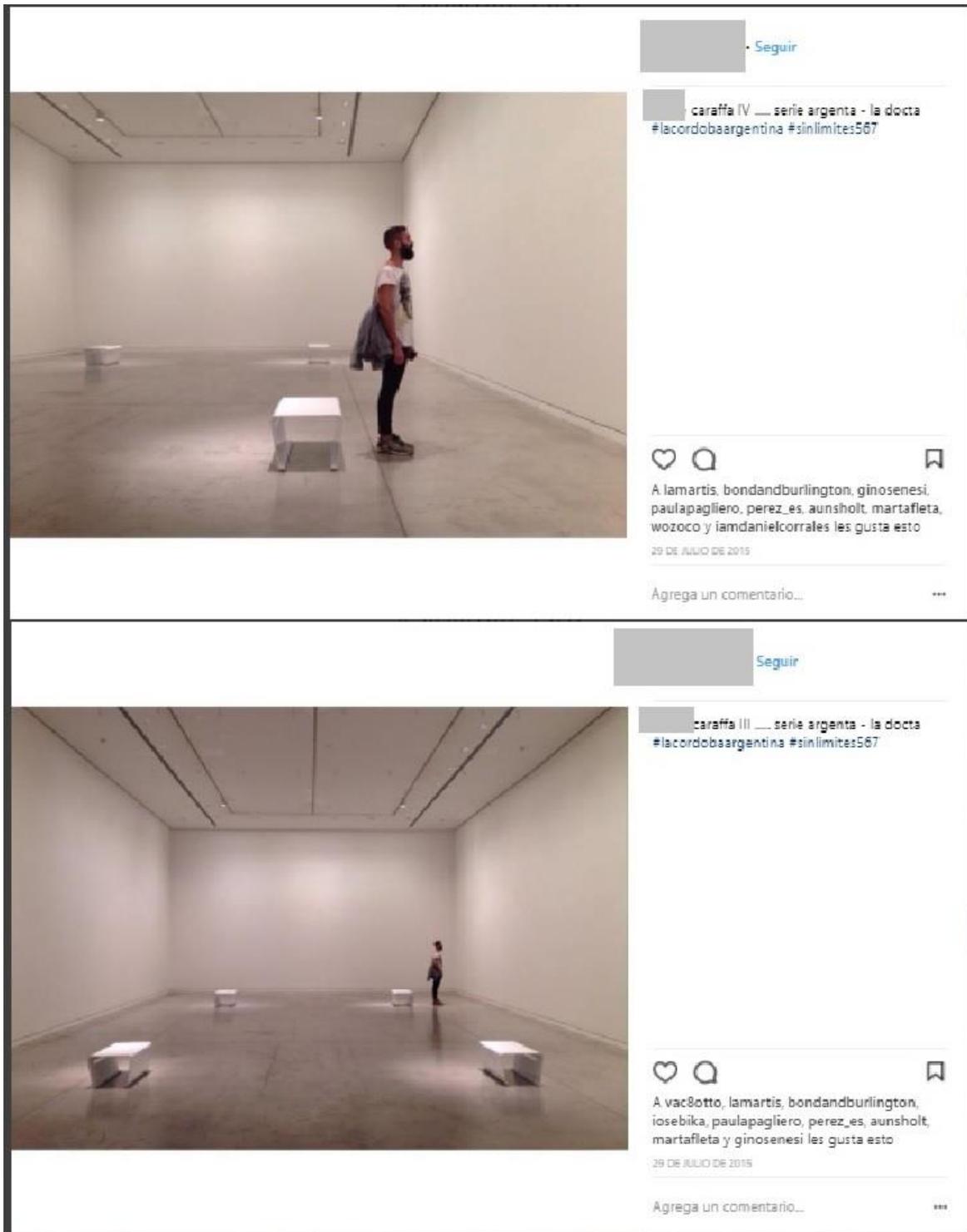
Imagen 14. Ejemplo de reapropiación 3



Fuente: Recuperado de la página de Twitter que reúne los tuits con el hashtag #SinLímites567.

En este ejemplo las chicas fotografiadas usan el espacio para hacer posturas de gimnasia, para poner el cuerpo. Se han hecho diferentes análisis de la relación del cuerpo con los espacios artísticos, desde el clásico de Verón y Levasseur (1989) a las reflexiones más actuales que vinculan el cuerpo a la tecnología como los trabajos de Alejandra Ceriani (2010).

Imagen 15. Ejemplo de reapropiación 4



Fuente: Recuperadas de la página de Instagram que reúne las publicaciones con el hashtag #sinlimites567.

Este público/usuario realiza una serie de fotografías en la cual se muestra como si estuviera contemplando obras colgadas de las paredes. Juega con la lógica de la exposición tradicional a partir de su postura corporal. Las imágenes construyen la secuencia de su recorrido por la sala. Es muy diferente al ejemplo de la imagen 14, donde los cuerpos se liberan de las convenciones de recorrer un museo.

Estas imágenes, críticas y conversaciones constituyen la obra, pero por sí solas se dispersan en un espacio infinito como es Internet –seguramente se sacaron muchas otras fotos que circularon en los muros como acontecimientos aislados–. Es el *hashtag* lo que las enlaza para mostrárnoslas como una trama, como un tejido al que podemos aportar. Ese *hashtag* es aquel que integra para que haya obra, aunque sea una obra sin límite.

Conclusiones

La indagación acerca de la circulación de #SinLimite567 en las redes sociales *online* permite plantear algunas reflexiones en torno a, por un lado, la relación entre Internet, el arte contemporáneo y la reconfiguración de los espacios de exhibición, y por el otro los sentidos de lo artístico y la relación de los medios tradicionales en la visibilización de las obras.

Respecto del primer punto, podemos señalar que el uso del *hashtag* en #SinLimite567 se inserta en un contexto atravesado por las redes sociales *online*, marcado por las tecnologías digitales.

Las tecnologías se desarrollan en un momento histórico que establece sus condiciones de posibilidad. Facebook, Twitter e Instagram son plataformas impulsadas por empresas que buscan una inserción en el creciente y redituable negocio de Internet. Disputan en el mercado, alejadas ya de las utopías del *peer to peer* y de las redes distribuidas que marcaron los orígenes de la red de redes. No son espacios contrahegemónicos ni alternativos, son parte de la industria cultural.

Aportan a la disputa, sin embargo, entre institución arte e industria cultural que se planteara en algunos momentos de la(s) historia(s) del arte. Si la tecnificación y la multiplicación de principios del siglo XX pusieron en tensión la idea burguesa del arte –concebido como autónomo, como un arte por el arte– el uso que hace Dolores Cáceres del espacio del museo y de las redes sociales *online* reinstala ese debate, aunque en un contexto donde al interior de las instituciones museísticas se está produciendo una transformación.

Pero como se desprende de algunos de los comentarios extraídos de las redes sociales *online*, este cambio de perspectiva en el campo del arte no alcanza aún al imaginario legitimado (uno que, en parte, es construido por los

medios de comunicación). Es la concepción de artista y de arte presente en la obra de Cáceres lo que incomoda, por eso algunas de las publicaciones, especialmente aquellos que circularon por Twitter, se quejan del "mal uso" del espacio del museo, de la "chantada", de la malversación de fondos públicos.

Estas posturas se enmarcan en una mirada sacralizada del museo, en una idea de un arte "elevado" y de artista "genio" que debe llenar el vacío en lugar de mostrarlo y proponer. Desde esas miradas no puede comprenderse que la obra es más allá de esas salas blancas, la obra es en ese espacio del mercado que hoy se expresa en Internet y está constituida incluso por esos comentarios que la critican.

#SinLimite567 se inserta en una tradición que la vincula, tanto al arte conceptual como a la apropiación de las tecnologías para subvertir las legitimidades establecidas de aquello que se entiende por arte, por artista, por creación. Y va más allá al proponer ese *link*, ese hipervínculo entre el espacio aún sacralizado del museo y el espacio mundano de Internet.

Es importante señalar que además del museo y de Internet, #SinLimite567 estuvo atravesada por los actualmente llamados medios tradicionales y por la crítica que se expresa a través de ellos. Son las notas que aparecen en diarios, en programas de radio y televisión las cuales en muchos de los publicaciones disparan el debate y abren, de algún modo, a la popularización de la propuesta. Al identificar los perfiles de las publicaciones en Instagram como de usuarios y usuarias vinculados al circuito artístico surge la pregunta acerca de la endogamia del arte, una endogamia que es rota momentáneamente por la irrupción de los medios de comunicación que también sacan a las obras del museo y crean sus propios *hits*. Los medios también organizan un repertorio de lo artístico y son, de algún modo, curadores.

Por ello no es casual que cuando se referían a la propuesta de Dolores Cáceres lo hicieran desde el enfrentamiento binario entre arte y no arte, pues apelaban a los imaginarios legitimados acerca de aquello que una obra debe ser. Y en esos imaginarios, que los medios contribuyen a sostener, aún no se ha deconstruido la idea de la obra como creación sublime e individual.

#SinLimite567 se propuso (hiper)vincular el museo a Internet, dos espacios que surgieron en contextos históricos diferentes y se asocian a distintas concepciones de lo artístico, de la creación y del autor. Por un lado, la consagración y legitimidad que supone exponer en el museo y, por otro, la dispersión y la posibilidad de múltiples y desdibujadas autorías que habilita internet.

La propuesta de Cáceres pone en relieve que los procesos artísticos de estas épocas deberán encontrar la manera de mestizar esos espacios y que el arte deberá reconocerse como entramado al mercado y al consumo masivo. La

pureza de las paredes blancas, ese supuesto grado cero, son parte de una provocación que se viene haciendo hace más de un siglo, pero que, sin embargo, tiene una actualidad que se evidencia en las discusiones que genera en torno a aquello que es –o debería ser– el arte.

Y esa también es una pregunta por los modos de organización y, por tanto, por la curaduría en escenarios dispersos, inmateriales y asincrónicos. En el caso de #SinLimite567 esa organización está en el *hashtag* con el cual Dolores Cáceres parece postular que es en el (híper) enlace donde residen los nuevos modos de vincularnos con lo artístico.

Referencias

- Adorno, T. (2003). Notas sobre literatura. Obra completa 11, en *El ensayo como forma*. Madrid, España: Akal.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). Dialéctica de la Ilustración, en *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*. Valladolid, España: Editorial Trotta (3era edición).
- Barthes, R. (1953). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores
Recuperado de:
<https://audiocreativa.files.wordpress.com/2017/04/277863441-barthes-roland-el-grado-cero-de-la-escritura-ocr.pdf>
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Traducción por Roberto Blatt; Madrid, España: Taurus.
Recuperado de
http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Cáceres, D. (2009). *¿Qué Soy?* Córdoba, Argentina. Recuperado de
http://www.doloresdeargentina.com/quesoy_main.html
- Cañete, R. (2015) Pastelita del escándalo de la muestra vacía, entrevista a Dolores Cáceres en *Love Art Not People*. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=33xZGICHG04>

- Ceriani, A. (2010). Indagación en el territorio de la performance y las nuevas poéticas tecnológicas. El antropocentrismo tecnológico: figura en disolución, en *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39322_
- Cilleruelo Gutiérrez, L. (2000). *Arte de Internet. Génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Recuperado de <http://docplayer.es/3250295-Tesis-doctoral-arte-de-internet-genesis-y-definicion-de-un-nuevo-soporte-artistico-1995-2000.html>
- Cultura Colectiva (2013) "Las 10 pinturas más famosas del mundo" recuperado de <https://culturacolectiva.com/arte/top-10-las-obras-mas-famosas-del-mundo/>
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra en *Minerva*, *Revista del Círculo de Bellas Artes*, núm. 16. Madrid.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona, España: Planeta Agostini.
- Fossatti, M. y Gemetto, J. (2011). *Arte joven y cultura digital*. Montevideo, Uruguay: Ártica.
- García Huerta, D. (2014). Las imágenes macro y los memes de internet: posibilidades de estudio desde las teorías de la comunicación en *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*. Año 4, núm. 6, marzo-agosto 2014. Universidad de Guadalajara, México.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*; New York: Aldine Publishing Company. Traducción original Floreal Forni, Facultad de Ciencias Sociales –Sociología. Edición, revisión y ampliación: Ma. José Llanos Pozzi Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/ginfestad/biblio/1.10.%20Glaser%20y%20Strauss.%20El%20metodo....pdf>
- Gómez, L. y Racioppe, B. (2016). El arte y lo tecnológico; una reflexión desde la comunicación/cultura en *Divulgatio*. Perfiles académicos de posgrado. Año 1, núm. 1. Universidad Nacional de Quilmes: Argentina.

- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Hipermedula (2015). *Museo Caraffa, Inauguración de Julio*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <http://hipermedula.org/2015/07/museo-caraffa-inauguracion-de-julio/>
- Jenkins, H. (2008). *Convergencia cultural. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Lévy, P. (2004). *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Washington DC, USA. Organización Panamericana de la Salud. Recuperado de <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf>
- Longoni, A. (2007). Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70, en *Arte y Revolución*. Madrid, España: Brumaria.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili. (2da edición).
- Martino, I. y Caiazza, F. (2008). *Compartiendo Capital*. Rosario, Argentina: Compartiendo Capital.
- Mata, M. C. (1999). De la cultura masiva a la cultura mediática, en *Revista Diálogos de la comunicación*, núm. 56, FELAFACS: Lima, Perú.
- Morley, D. (1992). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Murolo, N. L. (2015). Del mito del Narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados, en *Palabra Clave*, vol. 18, núm. 3, septiembre, Universidad de La Sabana, Bogotá, Colombia.
- O'Reilly, T. (2005). *What is web 2.0*. Recuperado de <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>
- O'Reilly, T. (2011). El futuro es la web 3.0, en *eitb.eus*. Recuperado de <http://www.eitb.eus/es/noticias/tecnologia/detalle/781512/tim-oreilly-el-futuro-es-web-30/>
- Orozco Gómez, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. El reto de conocer para transformar. en *Revista Comunicar*, núm. 8. Huelva, España.

- Ortiz, R. (1998). *Otro Territorio*. Bogotá, Colombia: Andrés Bello.
- Pariser, E. (2017). *El filtro burbuja: Cómo la web decide lo que leemos y lo que pensamos*. España: Taurus.
- Peirce, C. S. (1999). *¿Qué es un signo?* Traducido al castellano por Uxía Rivas. Recuperado de <http://www.unav.es/gep/Signo.html>
- Piovani, J. I. (2007). Otras formas de análisis, en Marrandi, A.; Archenti, N.; Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Racioppe, B. (2013). El denso entramado de arte, medio y mercado. Y algunas respuestas desde el Copyleft, en *Oficios Terrestres*, núm. 29, FPyCS, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/1956/1753>
- Salgado, M. (2013). *Diseñando un museo abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas*. Florida, USA: Wolkowicz Editores.
- Samela, G. (2016). La lógica algorítmica en el acceso a los contenidos y a las interacciones personales en Internet, en *XI Jornadas Latino Americanas de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología*. Esocite. Recuperado de http://www.esocite2016.esocite.net/resources/anais/9/1472819471_ARQ_UIVO_GabrielaSamela.pdf
- Sánchez Prieto, M. (2015). Dolores Cáceres. La productividad del vacío, en *Perfil de artista*. La Habana, Cuba. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/382573881/Margarita-Sanchez-Prieto-La-Productividad-Del-Vacio-Critica-a-La-Obra-de-Dolores-Caceres>
- Schmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona, España: Gedisa.
- Silverstone, R. (2004). *¿Por qué estudiar los medios?* Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

- Texto Curatorial de #SinLimite567 (2015). Recuperado de <https://www.facebook.com/SinLimite567/>
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Thornton, S. (2009). *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Vázquez, M. (2017). *Emergencia, estabilización y declive de la esfera pública virtual. Caso: el Famatina no se toca*. Tesis de doctorado, FPyCS-UNLP. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61813>
- Verón, E. y Levasseur, M. (1989). *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, Bibliothèque publique d'information. France: Centre Georges Pompidou.
- Weibel, P. (2008). El arte no se podría entender sin Internet, en *La Voz de Asturias*, España (21 de julio de 2008).
- Williams, R. (1992). Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales, en Williams; R. (editor). *Historia de la comunicación*, vol. 2. Barcelona, España: Bosch Comunicación.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Winocur; R. (2006). Internet en la vida cotidiana de los jóvenes, en *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 3. México, Universidad Autónoma de México-Instituto de investigaciones Sociales.
- Zepeda, N. (2018). *Museo 3.0: No solamente visitantes, sino el personal como usuario" en Nodo Cultura*. Recuperado de <http://nodocultura.com/2018/02/museo-3-0/>
- Zuzulich, J. (2014). *La curaduría como dispositivo en tensión: entre líneas duras y líneas de fuga*. Recuperado de <http://jorgezuzulich.com.ar/wp-content/uploads/2014/11/La-curaduria-como-dispositivo....-ECF-nro7.pdf>