

Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes?

Melisa Alzugaray, Sol Montaldo, Daniela Scardella*

Resumen

Las redes sociales y su impacto en la vida cotidiana –desde su emergencia hasta la actualidad pospandémica– han sido tema de interés de variados campos de conocimiento. El presente ensayo busca abordar, desde una perspectiva crítica, la articulación entre prácticas curatoriales y virtualidad para observar en esta relación su potencial democratizante dentro del campo del arte.

Palabras clave: Virtualidad, Instagram, curaduría, poder.

Social networks and curatorial production: towards a democratisation of the arts?

Abstract

The impact of social media in everyday life has been an important topic of interest to a diverse field of studies since their origins to our, now even more virtual,

* Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina.

alzugaraymelisa@gmail.com, solmontaldo@gmail.com, daniscardella@gmail.com

Melisa Alzugaray es licenciada en Crítica de Artes por la Universidad Nacional de Artes. Actualmente participa de los grupos de investigación "Intervenciones Críticas: algunas lógicas actuales y locales" (dir. Silvina Tatavitto y Nicolás Bermúdez) y "Danza-tec: inscripciones del cuerpo performático" (dir. Silvina Szperling), ambos radicados en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC).

Sol Montaldo es licenciada en Crítica de Artes (UNA) y técnica superior en Fotografía (EEAA LE Spilimbergo). Se formó en performance art con el colectivo austro-danés SIGNA, con quien trabajó en Copenhague, Berlín, y Colonia. Actualmente realiza performances de larga duración con hijasdelmal e integra el equipo de investigación "Intervenciones Críticas: algunas lógicas actuales y locales" (34/0582 - Tatavitto, Bermúdez) UNA - ATCA.

Daniela Scardella es licenciada en Crítica de Artes por la UNA. Siendo estudiante recibió la beca de Estímulo a la Vocación Científica del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN 2018). Durante ese período formó parte del equipo de investigación "El objeto del exceso y la transgresión" (34/0487 - Levantesi) UNA - DAM. Actualmente, integra el equipo "Intervenciones Críticas: algunas lógicas actuales y locales" (34/0582 - Tatavitto, Bermúdez) UNA - ATCA.

Fecha de recepción: 31/03/2022 – Fecha de aceptación: 01/06/2022



CÓMO CITAR: Melisa ALZUGARAY, Sol MONTALDO, Daniela SCARDELLA. "Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes?", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 14, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 22-30.

post-pandemic reality. This essay seeks to explore the articulation between curatorial practices and virtuality from a critical perspective in order to observe the democratizing potential within the art / museum fields.

Key words: Virtuality, Instagram, curatorship, power.

El uso de las nuevas tecnologías en la producción y circulación del arte no es una novedad ni un descubrimiento pandémico; pero la actualidad sí demanda la necesidad de re-tensionar la pregunta por el potencial crítico de las redes sociales en tanto canal/espacio exhibitivo del discurso curatorial. Y particularmente, ¿qué sucede con aquella dimensión configurante de la curaduría, cuando el espacio sobre el que opera es virtual?

Algunas líneas de pensamiento encuentran en el uso de las redes sociales una dimensión democratizante que habilita la expansión del espacio museístico y sus objetos artísticos. Desde esta perspectiva lineal, las redes sociales operan como una marca de progresismo que, al “acercar el arte a la gente”, volverían al museo menos elitista. Varios trabajos inducen, por ejemplo, un supuesto aumento del interés en consumos culturales como consecuencia del acceso generalizado a dichas tecnologías (Forteza, 2012). Incluso, es notable cómo en repetidas ocasiones se identifica una inclinación por fortalecer e incentivar el potencial educativo de los museos a través del uso de las herramientas de las redes sociales (Costa, 2017).

Sin embargo, entendemos que pensar el medio a partir de sus aspectos tecnológicos implica una reducción simplista que limita las observaciones sobre el tipo de contacto y las prácticas sociales que habilita. Habrá que revisar si, o en qué medida, estas prácticas impactan en las lógicas de poder suscitadas por el campo del arte, las instituciones y los agentes operantes. Más bien, nos inclinamos a pensar que las redes sociales son un agente más dentro del campo; y su función, lejos de ser “en sí”, es dinámica y relacional.

Bajo este mismo criterio de linealidad tecnológica se ha acusado al libro digital de poner en riesgo la práctica de lectura en papel o a internet de hacer lo propio con el cine. La continuidad de estas prácticas sociales manifiesta que nada de esto ha sucedido. Del mismo modo, se suele acusar a las redes sociales de “comunicarnos sin conectarnos” u otras tantas frases-slogan que, ante la repetición, terminan por convertirse en acriticas. Entonces, volviendo al campo del arte, ¿el problema del elitismo es una suerte de relación de distancia? ¿Las redes sociales serían capaces de anularla? ¿Qué implica “acercar” el arte? ¿Desde dónde y hacia quiénes? Y más aún, ¿qué lugar recibe la curaduría en esta discusión?

Entre hashtags y stories, el museo contemporáneo se ha empeñado en buscar en las redes sociales un vehículo para transparentar las paredes blancas de la institución, a fines de develar su contenido a través de la virtualidad. Tal como sucede en el caso de una vidriera, la posibilidad de “ver a través” es constitutiva de lo que se manifiesta transparente para “mostrar” aquello que hay por detrás. Pero también entendemos que, muchas veces, lo que se nos veda es el propio dispositivo de visibilidad: las barreras casi imperceptibles de un vidrio continúan estableciendo una distancia, una segregación, una división espacial: un aquí y un allá.

Desde este punto de vista, las redes socialesificarían como herramientas para la transparencia, a través de la intensa circulación de imágenes, videos, hashtags y vivos, por nombrar algunas. Es innegable que las nuevas tecnologías incrementan la difusión y circulación del contenido museístico y que la curaduría contemporánea hace uso de sus herramientas a fines de convocar la participación de la audiencia. Del mismo modo, teniendo en cuenta tendencias prepanodémicas, muchas propuestas curatoriales se han erigido desde su génesis como un diálogo entre el espacio físico y el espacio virtual. Así, la curaduría mutaría hacia una doble circulación artística.

Es aquí donde nos preguntamos, entonces, por las posibilidades democratizantes de dicha práctica; pues “poder ver” no bastaría para tales efectos. La peligrosa confusión se da allí donde suponemos que abolir distancias físicas a través de la virtualidad es sinónimo de democratización. Y si bien podría ser un componente de ella, nada es tan predecible en el dinámico terreno del poder; si por ello fuera, entonces la pandemia hubiese traído un cambio de paradigma total en cuanto a dicha democratización. Se trata de distinguir, por lo tanto, cuáles son las distancias implícitas que operan en el espacio simbólico. ¿Puede la curaduría ser una práctica lo suficientemente crítica como para trastornar las relaciones de poder en el campo del arte? ¿Es posible, desde la curaduría, establecer un vínculo dialéctico que amplíe la repartición espectral e interrumpa el efecto alienante que engendra el dispositivo “vidriera”?

Explorar la práctica curatorial en tanto disciplina-agente de poder en el campo del arte nos obliga a reflexionar sobre sus diversas definiciones y sobre sus caracteres constitutivos. Entendemos que la curaduría es una práctica *vinculante*, en tanto su operación se centra en el trazado discursivo sobre un espacio que moldea para proponer un recorrido. Un recorrido convidado, una propuesta que se puede invertir, respetar o no; pero que en todos los casos implica una otredad que pasará a ser parte de la puesta en escena curatorial. Al igual que la escenografía para los actores en el teatro, la ocupación espacial de las obras propone una relación discursiva con la audiencia que condiciona sus comportamientos y su habitar-el-espacio. Además, este espacio se duplica cuando pensamos en su circulación virtual: ¿qué son las redes sociales si no *espacios* que ocupamos en la internet?

En este sentido, resulta interesante rescatar la distinción que Justo Mellado realiza entre *curaduría de servicio* y *producción de infraestructura*, ya que nos ayuda a pensar el tipo de saberes que se construyen en esta doble circulación: la activación del espacio virtual por parte de los curadores, “¿permite la habilitación y la legitimación de conocimientos que, a su vez, serán convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas” o simplemente trabajan para reproducir y “fortalecer las redes de consistencia de las corporaciones, en el terreno específico en que se juega la rentabilidad simbólica de la marca” (Mellado, 2001)?

Quizás es posible esbozar algunas respuestas a esta compleja pregunta a partir de una lectura crítica de dos propuestas locales que habitan espacios físicos y virtuales mediante *curadurías de infraestructura*. En 2015, la artista Dolores Cáceres curó su propia retrospectiva para el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” de la ciudad de Córdoba. Así nació *#SinLímite567*, una curaduría que suscitó gran variedad de comentarios y repercusiones ya que consistía en tres salas del museo completamente vacías, pero iluminadas y dispuestas como para recibir un cuantioso cuerpo de obras. Al inicio del recorrido propuesto, sobre una pared blanca, en letras sin serif adhesivas, el texto curatorial reza: “*#SinLímite567* 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...” y más adelante agrega: “Es una obra abierta, contextual y transitiva” (Cáceres, 2015). El título de la muestra funciona como viralizador en las redes sociales: es allí en donde se recolectan las diversas reacciones de la visita al recorrer tres salas vacías de uno de los museos más importantes de la ciudad. Finalmente, son estas reacciones en las redes las que componen la *obra* que Cáceres logra exponer, con una duplicación del espacio expositivo.

Entonces, lo que cristaliza *#SinLímite567* es una puesta en escena curatorial que, mediante el vaciamiento del espacio expositivo físico, activa la ocupación del espacio virtual por parte de lxs espectadorxs. Esto implica un corrimiento, un repliegue del rol de la curadora: al vaciar el espacio físico y llamar a lxs espectadorxs a ocupar el espacio virtual, se tensionan los roles tradicionales de artista/curadorx/obra. A diferencia de otras propuestas que simplemente incluyen hashtags en sus curadurías, lejos de replicar un conjunto ya establecido de obras, el gesto de vaciamiento le otorga un lugar otro a lx espectadorx. Estx deja de ser unx promotorx de la exhibición y comienza a ser unx creadorx de la experiencia.

Pero ¿qué implicancias tiene este gesto en el entramado de poder del campo artístico? Deleuze, en *Un manifiesto menos*, nos alumbra un posible terreno para pensar la curaduría como práctica crítica. El tratamiento “menor” que el pensador francés encuentra en las obras de Carmelo Bene nos ayuda a reflexionar sobre los elementos de la práctica curatorial en términos de las relaciones de poder que entre estos se establecen. Dice Deleuze: “La operación crítica completa, es aquella que consiste en 1) suprimir los elementos estables, 2) poner todo entonces en variación continua, 3) desde entonces transponerlo todo además en menor (es la función de los operadores, que responderían a la idea del intervalo «más pequeño»” (2003: 88). En este caso, si pensamos los elementos de poder estables dentro la curaduría, Cáceres suprime la *obra* y esa *minoración* desencadena una serie de transformaciones en los restantes elementos: el espacio exhibitivo entra en variación continua, deja de ser un “lugar de llegada” para ser un pivote para el devenir. Por su parte, lxs espectadorxs, haciendo uso pleno del hashtag, comienzan a operar como creadorxs de la experiencia

estética. De esta manera, todos los elementos (curadorx/museo/obra/artista/espectadorxs) se trastocan, pasan a conformar lo que Deleuze define como una propuesta *menor*. Es interesante pensar cómo el espacio virtual que habilita el hashtag es un gesto de la “no selección” y esto supone una puesta en jaque de una de las funciones tradicionalmente asociadas a la tarea curatorial.

Esta doble circulación no-espejada del espacio curatorial implica –en términos deleuzianos– una “amputación” de la figura de la curadora, que pasa a ser una “operadora” responsable de la delegación de la tarea. En ese sentido, el discurso curatorial, lejos de proponer un recorrido cerrado a ser replicado en redes, se convierte en una puesta en abismo de generación de obra. Este juego dinámico de creación y el hashtag como contenedor de una paracuraduría nos hace reflexionar sobre la idea de “prótesis”¹ que nos convida Donna Haraway. En esta mixtura entre organismo y máquina se potencian nuevas formas de significación que ponen en jaque las relaciones entre saber y poder propias del discurso universalista, masculinista y colonial. Así, el hashtag propicia la apertura de un recorrido múltiple y dinámico. Este “modo de hacer” de la herramienta virtual como un desafío a las formas de construir recorrido es lo que nosotras llamamos una *prótesis curatorial*. Es el corrimiento sustitutivo lo que habilita la construcción de archivo aleatorio, que escapa a las manos de la curadora. En términos de Haraway: “(...) Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida” (1991: 327).

Como es evidente, esta propuesta protésica habilita un modo de construir el dispositivo de visibilidad, ya no bajo el efecto de transparencia del vidrio “universalista” que busca ocultarse a sí mismo, sino a través de cierta opacidad. El dispositivo de visibilidad es mostrado como tal y lo visible deviene en una construcción colectiva. Por su parte, “ver detrás del vidrio” ya no es posible, en tanto –al menos en primera instancia– “no hay nada para ver”. En esta premisa radica la delegación de la tarea curatorial: lo visible se vuelve una responsabilidad colectiva.

La otra propuesta que tensiona los elementos propios del dispositivo curatorial es el proyecto de Malena Low, *El baúl transparente* (2019). Allí, Low establece una propuesta metacuratorial en la que, a partir de una convocatoria en una cuenta de Instagram, invita a lxs usuarixs a curar objetos de “familiares que tengan alguna producción artística no legitimada”. Bajo el concepto de *curaduría doméstica*, la selección de obra se ve delegada a lxs espectadorxs que operan como lxs encargadxs de señalar y seleccionar el objeto a exhibir. De este modo,

¹ El interés por el concepto de prótesis en Donna Haraway dialoga con su estudio de la construcción de nuevas subjetividades embebidas por las tecnologías cibernéticas, como una herramienta para concebir nuevos modos de significación “monstruosos”, en línea con su análisis de la epistemología feminista, cuyo conocimiento se pretende *parcial* y *situado* (1991).

la propuesta aminora el lugar de la obra al reivindicar aquella producción artística amateur ligada a los hobbies. Al “vaciar” el baúl para invitar a lxs espectadorxs a compartir la tarea de rellenarlo, se desestabilizan otros elementos propios de la curaduría como el espacio exhibitivo, que se alterna entre lo doméstico, lo virtual y lo institucional (la curaduría luego cuenta con un momento de exhibición de los objetos en la galería Pasaje 865 de Buenos Aires). Este vaciamiento también supone que, inicialmente, “no hay nada para ver”, gesto que opaca el propio mecanismo de selección e interpela a la audiencia a hacerse responsable de aquello que se muestra/aquello que otrxs “ven”. Además, para conseguir este movimiento, la figura de la curadora se coloca en un estado de suspensión, apartándose momentáneamente de la escena para dar paso a estxs curadorxs y artistas *menores*.

El baúl transparente resulta entonces una curaduría transitiva que, al encontrar su génesis en Instagram y no depender de una institución que aloje las obras domésticas, no caduca. Es hasta el día de hoy que la curaduría sigue encontrando espacios de exhibición en la virtualidad. Este carácter de *El baúl transparente* le otorga al recorrido un dinamismo ontológico que, al igual que en #SinLímite567, provoca una opacidad o puesta en evidencia del dispositivo de visibilidad. Así, nuevamente, la curaduría no se propone como un discurso estático ni construye a la figura de lx curadorx como el amo de un trayecto inamovible y unificado. Por el contrario, la propuesta hace hincapié en un modo de recorrer múltiple. Sin embargo, sostenemos que la acción de la curadora es de “suspensión” y no de “repliegue” porque la selección final de obras domésticas (lo que “se ve”) queda en manos de Malena Low.

Este tratamiento menor de la obra, sumado al carácter transitivo de la propuesta exhibitiva, refuerzan el potencial crítico de *El baúl transparente* en tanto proyecto curatorial. En definitiva, es el “cómo se hace esta curaduría” lo que está siendo exhibido y puesto en variación continua. La no dependencia del proyecto respecto a la institución museística salva a la curaduría del tipo de crítica institucional que Deleuze caracterizara como “estática y moralizante”. Por otra parte, lejos de proponer un recorrido fijo e inmovilizante, una historia con un inicio y un final determinados, la curadora elige mostrarnos *el medio* del proceso, aquello que sucede pero que también “hacen suceder” lxs espectadorxs, con la aleatoriedad que su intervención implica. Dice Deleuze: “Es en el medio donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una medianía, sino por el contrario un exceso. Es por el medio por donde las cosas crecen. Tal era la idea de Virginia Woolf. Porque el medio no quiere decir en absoluto estar en su tiempo, ser de su tiempo, ser histórico, sino todo lo contrario. Por esto es por lo que los tiempos más diversos se comunican. No se trata ni de lo histórico ni de lo eterno, sino de lo intempestivo” (2003: 82). El gesto de vaciamiento de Malena Low provoca un engrosamiento, hace crecer el proyecto y habilita su carácter imprevisto, que se ve reforzado por esta cualidad mutante del espacio exhibitivo.

El análisis de estos proyectos nos hace reparar en ellos más como *ejercicios curatoriales críticos* que como meras “curadurías”. Este carácter destaca entonces que la construcción de recorrido en la curaduría crítica es una operatoria abierta, una puesta en funcionamiento de un engranaje que apunta a cierta democratización del “poder trazar recorrido”. Distinto es tematizar “lo democrático” en una muestra o pretender que “hacerla interactiva” impacte de algún modo en las posibilidades de acción tradicional de lxs espectadorxs. Por el contrario, que quienes tienen la “responsabilidad” de trazar recorrido activen el engranaje de producción curatorial, disponible desde el repliegue o la suspensión, tensiona críticamente la actividad.

Estos casos nos conducen a pensar la opacidad del dispositivo de visibilidad como un llamado de atención sobre las relaciones entre saber y poder, que emergen al horadar la pregunta sobre la construcción de lo visible. Ambos procesos curatoriales, en el atravesamiento implícito por esta pregunta, se valen de una minoración del sentido de la vista y ese no es un ejercicio azaroso. Históricamente, la vista como sentido preponderante en la cultura occidental nos habla de la cuestión del poder implicada en la construcción del conocimiento. Si bien, en muchos casos, el acceso al conocimiento y a la cultura tiene su correlato en la difusión y acercamiento de los productos, el hueso del poder está en quiénes son las voces autorizadas para “hacer visible”. Por eso la curaduría, en tanto disciplina productora de recorridos visibles, si quiere ser crítica, deberá primero preguntarse por el dispositivo de visibilidad. Tal vez a este asunto apuntan los ejercicios curatoriales comentados en este ensayo, al correr la preponderancia indiscutible de la vista como un constituyente principal de la curaduría. Sin embargo, esto no implica de ningún modo que las propuestas no sean “para ver”. No se trata de la materialidad sino de la *operatoria* sobre lo visible, ya que, en este ejercicio, las curadurías devienen performativas. El recorrido “no está”: lxs espectadorxs deben hacer o buscar la obra para que ese trazado discursivo sea posible. Una vez más, la “minoración del recorrido” pone al resto de los elementos de la curaduría en variación continua, incluyendo a lxs espectadores: su responsabilidad y competencia para intervenir en aquello que se ve, es saberse menores en el engranaje de poder que implica una propuesta curatorial. Este “saberse menores” impulsa, entonces, algo que Deleuze llama *devenir-minoría*: “minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual se inscribe. Devenir-minoritario, se trata de un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, por tanto que cada cual construya su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escape, por un lado o por otro, al sistema de poder que le hacía ser una parte de la mayoría” (2003: 101).

Pero ¿a qué nos referimos cuando sostenemos que estas curadurías operan de forma crítica? Es el corrimiento sustitutivo, la suspensión y el repliegue lo que funciona como primer puntapié para mover los límites de lo tradicionalmente

entendido como “el rol de lx curadorx”. De la misma manera, estos ejercicios curatoriales utilizan las redes sociales, no con un mero fin replicativo/propagandístico, sino como una prótesis que ofrece un campo de acción y sus propios modos de organizar el archivo. El movimiento crítico empieza allí donde los agentes transforman su rol para emprender una práctica curatorial desestabilizadora del *status quo* del saber y del poder en el campo del arte. Este ejercicio crítico de la curaduría es posible allí donde hay sujetos dispuestos a aminorar su propia práctica en pos de llamar la atención sobre las definiciones asentadas y representativas de un engranaje de poder *mayor* que, mientras más invisible, más fuerte opera.

Referencias bibliográficas

- CÁCERES, Dolores (2015). *Catálogo #SinLímite567*, Córdoba: Ed. Museo Provincial Emilio Caraffa.
- COSTA, Tatiana (2017). *Instagram como herramienta para la creación de un museo social y online. El uso que le otorgan museos de arte contemporáneo* (Tesis de Maestría). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/treecpro/2017/hdl_2072_293583/TFM_Final_Costa_Tatiana.pdf
- DELEUZE, Gilles (2003). “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- FORTEZA, Miquela (2012). “El papel de los museos en las redes sociales”. *Biblios: Revista de Bibliotecnología y Ciencias de la Información*, N° 48, pp.31-40. Recuperado de: <https://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/66>
- HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed. Cátedra, Universitat de Valencia.
- MELLADO, Justo P. (2001). *Apuntes para una delimitación de la noción del curador como productor de infraestructura*, I Foro Internacional para Especialistas en el Campo del Arte, Guayaquil, Ecuador. Recuperado de: <http://micromuseo.org.pe/lecturas/apuntes-para-una-delimitacion-de-la-nocion-del-curador-como-productor-de-infraestructura/>