

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GINO GERMANI

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores

10, 11 y 12 de noviembre de 2011

Margarita Rocha

Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

rochamargarita@hotmail.com

Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías.

Nuevos circuitos de circulación artística: la web y la creación de operadores de visibilidad

Partiendo de la premisa de que el espacio y el modo de exhibición de una obra de arte determinan no sólo su lectura, sino también su forma y contenido, en este trabajo propongo una exploración sobre los nuevos contextos y situaciones de recepción artística que surgen desde fines de los noventa y que se multiplican y consolidan con la emergencia de la web como espacio de creación y difusión. La propuesta es estudiar cómo la web se convierte en una herramienta fundamental para el circuito institucional de exhibición hegemónico pero, sobre todo, para un conjunto de proyectos emergentes que encuentran en el dispositivo web una forma de gestión autónoma de la visibilidad. El objetivo es analizar un conjunto de casos “emergentes” que den cuenta de esta actualización y renovación del mapa museográfico e institucional del circuito nacional y que señalan modos alternativos de exposición y creación artística. Será tarea de este trabajo reflexionar sobre los nuevos modos de circulación que proponen, el contexto social y cultural en el que nacen y se desarrollan, y los cambios que suponen tanto en el mapa museográfico como en la naturaleza de las obras que producen.

Nueva escena del arte local: colectivización de la práctica artística y ampliación del mapa museográfico

Desde fines de los noventa, la escena artística nacional percibe una transformación que, tras la crisis social, política y económica del año 2001, se profundiza y arriba a lo que Andrea Giunta denomina

“un estado de poscrisis” en el que nuevas formas de organización social y cultural empiezan a gestarse (Giunta, 2009: 25). Siguiendo algunas de sus reflexiones, diré que, en particular, dos fenómenos dan forma a este nuevo panorama:

a) La ampliación del mapa museográfico y la consolidación de nuevas instituciones culturales.

En 1998 se instala el espacio de arte contemporáneo, Fundación Proa, en el barrio de la Boca que, en el año 2008, es ampliado y renovado con un nuevo edificio; en 1999 se reinaugura el Espacio Fundación Telefónica con una nueva sede dedicada al arte y la tecnología; en el año 2000 tiene lugar el primer Estudio Abierto; en el 2001 se inaugura el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), se funda el Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano (chela) y se crea Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF); durante el año 2004, se inauguran dos nuevos museos de arte contemporáneo: el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén (MNBA-NEUQUÉN) y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), dependiente del Museo B. Castagnino; y en el año 2007, se relanza el Museo Emilio Caraffa de Córdoba (MEC).

b) La colectivización del arte y la aparición de una gran cantidad de producciones artísticas grupales.

La emergencia de colectivos es uno de los efectos más fuertes de la crisis en la organización de las artes visuales. Como propone Giunta, estos grupos comparten una nueva forma de situarse frente a las instituciones de arte marcada por la distancia y un grado de indiferencia que, más allá del juego conspirativo tan recurrente en las expresiones de vanguardia argentina, deciden situarse afuera de las instituciones de arte consolidadas (Giunta, 2009: 63).

Esta escena del arte local, delineada por los acontecimientos sociales que dominaron nuestro país, debe ser leída, también, en un contexto de transformación de las artes a nivel global e internacional. Los años dos mil se distinguen por la gestación de nuevas formas artísticas que se caracterizan, esencialmente, por la creación de proyectos colectivos que, sin abandonar las inquietudes formales y materiales que conlleva la producción de “obra”, empiezan a trabajar sobre otra materia: las relaciones sociales, las creación de espacios de conversación y reflexión, y la generación de circuitos propios de exhibición que se alejan de las instituciones tradicionales.

Tras el agotamiento del paradigma modernista, aparecen nuevas formas y gestos que se vuelven irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas establecidas, ya que no pueden ser más entendidos ni como plástica, música, literatura o teatro y señalan la emergencia de una nueva estética, caracterizada por la reunión de artistas y no artistas para ensayar nuevas modalidades institucionales y dar lugar a “comunidades experimentales” (Laddaga, 2006: 9-19). Frente a la pretensión universalista del museo moderno y un cuestionamiento general a la institución arte, estos proyectos emergentes empiezan a reclamar nuevos escenarios, situándose por fuera de las instituciones consolidadas.

Algunos interrogantes sobre Internet y las estrategias de resistencia contra o post museísticas que posibilita

Lo que surge en este nuevo contexto comunicacional, institucional y tecnológico es un conjunto de prácticas artísticas cuyo objetivo principal es producir comunidad y establecer sus propios canales de circulación, difusión y distribución y no tanto objetos o formaciones estéticas. Analizando especialmente cómo estos proyectos se insertan en un contexto socio-cultural determinado y con una función específica, me ocuparé especialmente de analizar qué tipo de relación de afirmación/negación pueden tener en la actualidad. Si bien el objeto de mi trabajo es estudiar el surgimiento de ciertas “estrategias de resistencia contra-o post-museísticas”; para ello, es preciso pensar a qué se resisten y en base a qué se transforman en “alternativas”. En este sentido, es importante resaltar el carácter antagónico de la web: al mismo tiempo que posibilita reducir la distancia entre productores, distribuidores y receptores, se presenta como una importantísima herramienta para la industria cultural. Este ser potencia y a la vez riesgo -no hay tecnología ni dispositivos neutrales- exige un análisis comparativo que ponga en relación las distintas formas en las que la web es adoptada hoy para la circulación y difusión de prácticas artísticas. Entre algunas de estas formas o “formaciones”, enumero las siguientes:

- a) la creación de museos virtuales;
- b) el desarrollo de webs institucionales que divulgan información sobre las instituciones museísticas hegemónicas;
- c) el *net.art* y todas aquellas creaciones artísticas “post museables”;
- d) el surgimiento de proyectos culturales auto gestionados para los que la web es una herramienta fundamental de divulgación.

La pregunta que suscita la emergencia de estas nuevas prácticas y proyectos es cómo se distribuyen, cómo se exhiben y, como corolario, cómo se insertan en el mapa institucional de espacios de arte contemporáneo, galerías y museos. Este interrogante se complejiza cuando se comprende que, en sí mismos, estos proyectos se proponen como nuevas formas de gestionar el trabajo artístico, su circulación y su difusión. En este sentido, me sustento en la idea de que, luego de la ruptura que total del arte con los modos de representación, materiales y técnicas, hoy, todo arte reflexivo con pretensiones críticas no puede dejar de trabajar sobre sus propios modos de circulación y distribución. Habiéndose legitimado institucionalmente la “transgresión” -lo que significa, en parte, una despolitización-, las nuevas prácticas artísticas se enfrentan con la difícil tarea de generar espacios autónomos donde revalorizar el arte como práctica transformadora. Es aquí donde se apoyaría el potencial político de la web, en su capacidad de ofrecerse como un espacio posible para la circulación y difusión de estas prácticas emergentes. Asimismo, no sólo se trataría de pensar qué

nuevos modos de distribución se generan, sino también cómo estos nuevos modos estarían transformando los conceptos y parámetros a través de cuales todavía entendemos y leemos al arte. Entendiéndolos como síntomas de una época, la propuesta es explorar de qué manera estos nuevos modos de exhibición estarían afectando/ transformando ciertas condiciones dadas. Con este fin, propongo pensar qué conceptos entran en tensión y cómo. De manera preliminar, diré que estas prácticas emergentes ponen en tensión conceptos como “obra”, “institución”, “autor”, “recepción”, “mediación” y dan lugar a todo un marco conceptual y un paradigma discursivo en el que términos como “interactividad”, “participación”, “relacional”, “deslocalización” y “experimental” se vuelven rectores.

Una particularidad define el arte de la web: la materia con la que trabaja es siempre su espacio de exhibición o, en palabras de José Luis Brea, “la propia obra se da, precisa y exclusivamente, en el soporte de su difusión pública”. Como el *ready made*, que vuelve museables objetos utilitarios no artísticos en su origen, el arte de la web transforma el dispositivo Internet y el variado conjunto de usos que vienen con él en un campo de experimentación formal y social. Una de las potencialidades del arte de la web reside en esta posibilidad dada por su soporte: ser, al mismo tiempo que “obra”, un espacio de exhibición en el que pueden darse, como acontecimientos de encuentro, unas variadas formas de sociabilidad. La obra de net.art se convierte así en una potencial forma de exposición y archivo de trabajos “no-institucionalizada donde gestionar la propia visibilidad; una promesa de “anti-galería” o, más acertadamente, de galería “alternativa”.

Más allá del cuestionamiento a la institución arte, estos proyectos proponen, como manifiesta Brea, una intervención estratégica en ella que busca la generación específica de dispositivos alternativos de producción de la esfera pública en los márgenes de la industria cultural, dándose por objetivo la apertura de territorios discursivos autónomos de comunicación directa, auténtica y no mediada (Brea, 1999). Pero, ¿cómo Internet y las nuevas tecnologías actúan en este proceso? ¿Qué potencialidades y riesgos presenta para las nuevas prácticas artísticas? Y, más aún, ¿cómo modifica y determina la naturaleza de estas prácticas y las relaciones sociales que estas mismas generan? Siguiendo el planteo de Brea, diré que una de las “ventajas que Internet posee frente a los media anteriores radica justamente en su cualidad simultánea de medio e instrumento de difusión” (Brea, 2008).

Algunas consideraciones particulares

Variaciones de la forma colectiva y el concepto de autor

Comportamientos artísticos de este tipo, que aparecen con el objetivo de “visibilizar”, conforman una identidad artística que supone una figura compleja que reúne la de un “artista-teórico-crítico-curador-divulgador” que encuentra en el espacio colectivo, en la alianza, un fortalecimiento de los

efectos buscados. Uno de los aspectos más agrupadores o “genéricos” de los espacios de exhibición de arte de la web es la conformación de colectivos donde se encuentran artistas que provienen de distintas disciplinas y que confluyen en el sitio web como un campo de experimentación, exploración e innovación. Casos como *Fin del Mundo*, *Biopus* y *Terraza* representan proyectos artísticos que ilustran cómo el dispositivo web, como medio y espacio de difusión para el arte digital, multimedia y el net.art, tiende a la creación de espacios colectivos. Aunque con diferencias substanciales en sus producciones, los tres casos presentan características comunes: la tendencia a lo colectivo, la adopción de la web como forma de gestión autónoma de la visibilidad pero también como espacio privilegiado por la materialidad de sus trabajos. En lo que sigue, me detendré en algunas de las variaciones de la forma colectiva y el concepto de autor que estos casos señalan.

Fin del Mundo, *Bipous* y *Terrazas* dan cuenta de la conformación de grupos de “alianza” entre artistas que, en algunos casos, coincide con una adscripción institucional común. No obstante, “lo colectivo” se da de distinta manera. En el caso de *Fin del Mundo* y *Terraza*, lo colectivo no significa una producción no individual del trabajo y, por esto, colaborativa, sino que supone la reunión posterior de un conjunto de trabajos individuales en un mismo sitio de exhibición. A diferencia de esta colectivización exclusiva de la circulación y difusión, en el caso de grupo *Biopus*, lo colectivo aparece como algo más determinante porque los trabajos expuestos son, en su misma autoría, colectivos, constituyendo no sólo una modalidad de publicación, sino también una forma de producción.

En *Fin del Mundo* y *Terraza*, se ve claramente una operación de alianza que parece ser una asociación “curatorial” o “editorial” que busca la producción de un espacio “autónomo” para visibilizar el trabajo personal. Es el propio grupo el que define los criterios de valor de lo qué es válido de exponer; criterio que estaría asegurado, puede suponerse, por la misma aceptación del otro como integrante o “socio”. En *Biopus*, podría decirse que se mantiene esta suerte de “alianza” pero alcanzando un efecto más profundo: la producción colaborativa que supone la exhibición de los trabajos en otros ámbitos como colectivo.

Por otro lado, la misma impronta del ser “colectivo” establece un lógica de interior/ exterior al grupo que convierte a estos sitios en espacios cerrados que no posibilitan la participación de un otro ajeno. Esta característica casi fundacional como “grupos” produce una legitimación -que es siempre también no legitimación- de algunos circuitos, asegurando, de esta manera, una segregación al interior de la web: el estar dentro o fuera de los sitios “legitimados”; legitimación que suele estar anclada en una validación exterior a la web basada en la posibilidad de exponer en un circuito limitado de galerías y museos.

El discurso de la democratización que la web celebra, presentándose como un espacio ilimitado en el que todos tendrían un lugar de difusión -“la accesibilidad como el sueño de todo hombre artista” (Brea, 1998)-, pasa por alto que, más profundamente que estar, lo que se pone en juego es el estar en determinados espacios virtuales “localizables”, “visibles”, que, de alguna manera, reproducen distinciones externas. Como apunta Brea, “el e-show deja ser una estrategia colaborativa -

productora de comunidad- para convertirse en una aparato más de la institución arte y la industria cultural avanzada, reproduciendo las mismas estructuras y la misma compleja problematicidad característica de los mecanismo asentados offline” (Brea, 2008).

En los márgenes de la institución arte: la creación de operadores de visibilidad y la generación de dispositivos de coalición

Generar nuevos espacios y nuevos circuitos de exposición “autónomos” para visibilizar la propia obra es un aspecto fundamental. En los tres casos mencionados -Fin del Mundo, Biopus y Terraza-, el dispositivo web se presenta no sólo como una opción, sino también como el espacio privilegiado por la misma materialidad de lo multimedia y lo digital. Sin embargo, en otro tipo de proyectos, la web aparece más como una herramienta de difusión que permite una suerte de “competitividad” en la red de instituciones artísticas, proponiendo una “alternatividad” que pretende superar los límites de la institución arte, generar nuevas situaciones de recepción y encontrar nuevos públicos. Es en esta dirección que me interesa pensar dos casos: Museo Urbano y Ni un día sin una línea. En ambos proyectos, la web se presenta como herramienta de difusión y divulgación pero también como potencial lugar de exhibición y documentación.

En este nuevo contexto, la reflexión sobre el concepto de “institución arte” se vuelve central. En función de este análisis, el planteo de Peter Bürger sobre cómo la institución determina la creación de las obras de arte que se desenvuelven en ella, y cómo los modos de recepción se justifican histórica y socialmente permite poner en relación la obra y la realidad social en la que existe pero, además, suponer que una obra en una situación social diferente puede desarrollar nuevas funciones sociales. Como resalta Bürger en relación al planteo de Hebert Marcuse, la recepción de una obra de arte siempre tiene lugar bajo condiciones institucionales que determinan en forma decisiva su efecto y función social (Bürger, 2010). Abordando la institución arte como una formación socio-histórica, la lectura e identificación de algunos acontecimientos es fundamental para comprender las tensiones arte-institución desde las vanguardias históricas de principios de siglo, pasando por los movimientos de vanguardia de posguerra y llegando hasta las últimas vertientes de arte tecnológico actual (Casullo, 1999; Huyssen, 2006).

Como esbozé ya, el objeto de estas nuevas prácticas artísticas es más social que físico y reformulan, como lo ha hecho ininterrumpidamente el arte de posguerra, el concepto de “obra de arte”. Tras su cuestionamiento constante inaugurado por las vanguardias históricas, el término “obra de arte” parece quedar caduco. No obstante, la idea de “obra” perdura en sus transformaciones conceptuales. Si bien hoy en día la discusión sobre el concepto de obra parece una obviedad, considero que en el caso de este trabajo mantiene su vigencia, ya que estas nuevas prácticas artísticas a las que me refiero estarían señalando una transformación substancial en nuestra manera contemporánea de entender el arte. Como en toda reformulación formal, material y conceptual del arte, el problema sobre la legitimidad institucional de aquello nuevo que emerge entra en escena.

Herederas de una tradición vanguardista, estas prácticas artísticas emergentes que trabajan sobre nuevos modos de circulación de arte ponen en juego la idea de lo “experimental”. Lo experimental aparece, más que como una catalogación, como una forma de hacer y de actuar que estaría buscando nuevas formas para el arte que aprovechen las potencialidades de algunos medios tecnológicos como la web sin resultados previstos. Lo experimental, más ligado a con lo nuevo y no tanto con la novedad, podría ser una manera de “explorar posibilidades nuevas de mundo, que implicarían a su vez, y la posibilidad de la negación del statu quo” (Costa, Kozak y Rocha, 2009).

Si las primeras vanguardias concentraron su trabajo en la crítica al objeto y los lenguajes, el trabajo crítico en la segunda mitad del siglo XX se centra en el desocultamiento de los dispositivos sociales y las mediaciones materiales, técnicas e ideológicas que producen el valor artístico. En pleno siglo XXI, el problema en torno a la institución arte se actualiza como un problema en torno a las mediaciones, entendidas de forma compleja como todo aquello que media entre la obra y el público, entre los artistas y las formas de circulación. En este sentido, ejemplos como el arte correo y el arte de los medios de comunicación, y otros más recientes como el arte digital, el net.art y el arte relacional son antecedentes insoslayables.

Como en el Arte de los Medios, la materia del arte en la web se presenta como “mucho más social que física” (Longoni, 2004:65). La web se transforma así en un objeto relacional que posibilita, como propone Brea, la generación de “dispositivos de coalición”. Los “dispositivos de coalición”, siguiendo las palabras de Brea, pueden ser entendidos como “entornos y unidades de producción/difusión que permiten a un conjunto de emisores con intereses expresivos o ideológicos comunes compartir recurso y estrategias construyendo modos de “museo instantáneos” o efímeros (Brea, 1999).

En este sentido, la web aparece como una potencial herramienta para generar “operadores de visibilidad”, que suponen algo más que la mera capacidad de crear “sistemas de difusión online” que, básicamente, constituirían sólo, como dice Claudia Giannetti, una complementación de los museos (Giannetti, 2002). Hoy en día, casi todos los museos del mundo cuentan con sitios web que proponen la opción de visitas virtuales a distancia pero que no por esto constituyen, verdaderamente, nuevas forma de exhibición y consumo. Como propuesta o como respuesta, la potencialidad del uso “artístico” de Internet como potencial forma de visibilizar no radicaría en la posibilidad de reproducir y difundir a gran escala una “obra”, sino en el uso de la tecnología como facultad que incide directamente en la producción del mismo espacio como “obra” y, por consiguiente, en su forma. El traslado de la importancia hacia el proceso transforma a la exhibición y la distribución en aspectos fundamentales y constitutivos de la obra en sí misma, y no en un proceso posterior separado del objeto acabado; la exhibición se vuelve inmanente a la obra. Como plantea Giannetti, “lo que puede llegar a ser un museo virtual no debería apuntar sólo a este proceso específico de difusión” (Giannetti, 2002).

A modo de cierre

Como en todo, sin una exploración verdadera y crítica de la adopción de la web como modo de exposición y distribución social, el uso artístico de la web corre el riesgo de recaer en un discurso que, como mero discurso de ruptura, no hace otra cosa que estetizar un orden de cosas dado. Pero, para pensar el problema que supone marcar una diferencia al interior de un estetización general de Internet, queda pendiente todavía un estudio más abarcador sobre aquello que haría de los sitios de exhibición en la web espacios distintivos, atendiendo, sobre todo, a aquello que los distingue -o podría hacerlo- de cualquier punto.com o punto.org de un circuito del arte que hoy accede masivamente a Internet reproduciendo -sin transformaciones verdaderas aparentes- las modalidades de consumo cultural.

“La obra de arte no se encuentra fuera del todo social, sino que es parte de él” (Bürger, 2010:19). Pensar cómo desde fines de los noventa empieza a delinearse un nuevo “régimen de las artes” que define modos de producción, circulación y consumo distintos es una inquietud que trasciende al campo artístico. Significa reflexionar sobre las nuevas formas de comunicación, de institucionalidad, de comunidad y de subjetividad que se modelan en el escenario social y tecnológico en el que vivimos y en el que Internet se consolida como un dispositivo técnico dominante. En este sentido, es preciso comprender el espacio técnico moderno como algo más que un estado de “avance tecnológico”. Este espacio es más bien un clima, un ánimo que atraviesa nuestra mirada, nuestra forma de sentir y nuestra forma de ser en el mundo, en suma, nuestra sensibilidad. El estudio sobre los nuevos modos de exhibición artística que surgen en este escenario y que adoptan al dispositivo web como una herramienta fundamental pretende analizar cómo lo hegemónico, aunque con condicionamientos, deja espacios para usos alternativos. Sin recaer en una visión neutral de la técnica a través de la cual todo dependería de un “bueno uso” o “un mal uso”, la propuesta es pensar cómo la tecnología condiciona a las prácticas, incluso a aquellas que pretenden “politizarla” y “alterarla”.

Bibliografía

Alonso, R. (2005): “Arte y tecnología en Argentina. Los primeros años”, publicado en www.roalonso.net.

Benjamin, W. (1989): “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Bs. As., Taurus.

Bourriaud, N. (2006): *Estética relacional*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo.

Brea, J. L. (1997): “Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica”, publicado en www.joseluisbrea.net.

Brea, J. L. (1999): “El museo contemporáneo y la esfera pública”, publicado en www.joseluisbrea.net.

Brea, J. L. (2008): “Online communities: comunidades experimentales de comunicación en la diáspora virtual”, publicado en www.joseluisbrea.net.

Bürger, P. (2010): Teoría de la vanguardia. Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta.

Casullo, N. et al. (1999): “Estética y rupturas: Expresionismo, Futurismo y Dadaísmo”, en Itinerarios de la Modernidad. Buenos Aires, Eudeba.

Colectivo Ludión (2008): “Ludión en LIPAC 2008”, publicado en www.ludion.com.ar.

Costa, Kozak y Rocha (2009): “Mitos y potencialidades de la web 2.0: las nuevas ‘poéticas tecnológicas’ y el desafío de lo interactivo”, Congreso ALAS 2009, Facultad de Cs. Sociales (UBA).

Francastel, P. (1990): Arte y técnica en el siglo XIX y XX. Valencia, Fomento de Cultura Ediciones.

Giannetti, C. (2002): “La producción de contenidos culturales (2): arte, patrimonio, canales de difusión”, publicado en www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/giannetti0602/giannetti0602.html.

Giunta, A. (2009): Poscrisis. Arte argentino después del 2001. Bs. As., Ed. Siglo veintiuno editores.

Greene, Rachel (2000): “Una historia del Arte de Internet”, publicado en www.aleph-arts.org.

Heidegger, M. (1996): “Lenguaje de tradición y lenguaje técnico”, en Artefacto nº 1, Bs. As.

Huyssen, A. (2006): Después de la gran división. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo

Kozac, C. (2003): “Arte y técnica en el contexto de la cultura mediática. Travesías argentinas en el siglo XX”, publicado en www.ludion.com.ar.

Laddaga, R. (2006): Estética de la emergencia. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo.

La Ferla, J. (comp. 2009): Arte, ciencia y tecnología. Un panorama crítico. Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica.

Longoni, A. (2004): “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”, en Masotta, O., Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Bs. As., Ed. Edhsa.

Mumford, L. (1957): Arte y técnica, Bs. As., Nueva Visión.

Pagola L. (2011): “Net.art/ arte en red recorrido por algunas prácticas artísticas en red de Argentina y Latinoamérica, publicado en www.ludion.com.ar.

Rocha, M. (2007): “La construcción de una sensibilidad técnica en el Bioarte”, tesina de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA).

Fin del Mundo ([HYPERLINK "http://www.findelmundo.com.ar"](http://www.findelmundo.com.ar) www.findelmundo.com.ar) es un sitio web que reúne, desde 1996, los trabajos de un grupo de artistas procedentes de distintas disciplinas: Belén Gache, Jorge Haro, Gustavo Romano y Carlos Trilnick. Según sus propias palabras, “Fin del Mundo se caracteriza por el hecho de que sus integrantes utilizan este espacio virtual experimentando en los márgenes de sus propios campos artísticos”.

Proyecto Biopus (www.proyecto-biopus.com.ar) nace en el año 2002 y está integrado por Emiliano Causa, Matías Romero Costas y Tarcisio Pirotta, un grupo de docentes ligados al Departamento de Producción Multimedial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y al I.U.N.A. Interesados principalmente en el arte interactivo, el grupo explora “nuevas formas de relación entre la obra y el público”.

Terraza ([HYPERLINK "http://www.terrazared.com.ar"](http://www.terrazared.com.ar) www.terrazared.com.ar) es un proyecto web auto gestionado que reúne diversos trabajos multimedia llevados a cabo por un grupo de artistas y diseñadores entre el 2001 y el 2005. Entre sus propuestas, pueden mencionarse una revista, una sala de imágenes de obras y una colección de discos y libros editados por ellos mismos.

Definiéndose como un museo que busca formas de exposición alternativas, Museo Urbano ([HYPERLINK "http://www.museourbano.org"](http://www.museourbano.org) www.museourbano.org) trabaja, desde el año 2005, en el espacio urbano con el objeto de encontrar nuevos públicos y ofrecer al arte contemporáneo situaciones que lo renueven. Al no tener edificio, MU se dedica a recuperar espacios públicos que pueden ser acondicionados como dispositivos de exposición. Con este fin, su tarea está dirigida a la creación de nuevas formas de exhibición y circulación de arte contemporáneo que faciliten a la comunidad el acceso al circuito artístico y pongan en relación el arte y la ciudad.

Con algunos integrantes en común con MU, Ni un día sin una línea ([HYPERLINK "http://www.niundiasinunalinea.com.ar"](http://www.niundiasinunalinea.com.ar) www.niundiasinunalinea.com.ar) nace en el año 2006 con el objetivo de realizar un dibujo diario. La idea fue gestionar un espacio compartido de difusión en un sitio web en que se publicaron regularmente los dibujos y que, más tarde, derivó en la búsqueda de un lugar físico para alcanzar una mayor visibilidad y trascender el espacio virtual de Internet. Así, un año más tarde, el grupo abrió un local en el barrio de San Telmo.

Es interesante pensar el concepto de documentación en relación a algunos de estos proyectos que, una vez terminados, se mantienen como sitios web que, a modo de registro de obra, permiten ver el desarrollo de un proceso acabado. En este sentido, podemos mencionar el caso de Ni un día sin una línea y Terraza pero también de otros que aquí no analizo como Proyectos Venus.

Retomando el planteo de Jacques Rancière, Laddaga entiende por régimen de las artes a “un vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en universo histórico determinado” (Laddaga, 2006:23).