

ANTES DEL HDDM, HARDDISKMUSEUM (Valencia, 2015).

Un museo no es un edificio, ni siquiera su colección, aunque sus obras sean el ADN de muchos museos, sino una actividad para ciudadanos, que puede realizarse en cualquier sitio. (1) Vicente Todolí (Valencia, 1958).

Arquitecturas impersonales, nómadas, neutrales, uniformes, clones. Anacrónicas en estados febriles y absurdos de modas coyunturales se han apoderado frente a las de carácter y acento local. El museo templo de las musas, modelo ideal que sistematiza el seno de las doctrinas teóricas de Quatremere de Quincy y Durand como lo monumental, artisticidad y belleza. El museo palacio, binomio arte-técnica, lo funcional y máquina expositiva con espacios isótropos del clasicismo estructural de Labrouste o clasicismo romántico de Schinkel enunciados por Frampton. Hasta mediados del s. XVIII las colecciones reales no pasan a formar parte oficial del Patrimonio Nacional. Sus orígenes ilustrados y decimonónicos de comunicador semántico a los valores de la sociedad burguesa y de los poderes públicos que lo promocionan.

Museo y ciudad como hito urbano desde el punto de vista conceptual: el enciclopédico de f. s. XVIII donde establecen las bases tipológicas, estilísticas y museográficas un Leo Von Klenze o Boullée, *Postindustrial o de Sitio* del s. XIX, *de Ciudad* del s. XX, *Casa-Museo*, Museos sin muros *Ecomuseo* de Hugues de Varine-Bohan o *Museo Móvil* antecedentes de las Misiones Pedagógicas (1931) en la II República. El *Kunsthalle o Antimuseo* (2) de arquitecturas alternativas insertado en zonas periféricas ligándose a la conservación del patrimonio paisajístico cultural del territorio hasta que hemos llegado a musealizar la propia vida. *My bed* (1998) de Tracey Emin (Croydon, 1963) exploró la relación entre su vida y el arte a través de la instalación como un autorretrato.

Apuntar el *Museo de crecimiento ilimitado* (1931) como una metáfora arquitectural altamente representativa de ese procedimiento de museificación de la historia y de los bienes culturales asociados a los nuevos medios de producción de masas. Dentro de su proyecto ideal de ciudad Le Corbusier propone el modelo geométrico y revolucionario de un museo carente de límites, donde el mundo y el museo se confunden en el desarrollo evolutivo de un espacio en espiral. Un museo sin fachadas estables, suspendido en el espacio, que simboliza la construcción permanente y unitaria del conocimiento en su objetivo de abarcar una totalidad universal. (3)

(1) Carmen Urpí Guercia, Ana Costa-Paris y Sandra Font Sendón: *El museo como foro de investigación y diálogo contemporáneo*. Educación artística: revista de investigación (EARI) Nº2, 2011. (Ejemplar dedicado a: *Arte, maestros y museos*), págs. 199-204.

(2) <http://www.antimuseo.org/>

(3) Carola Barrios Noguera: *Caracas: Ciudad Moderna y Museo. Intersecciones inacabadas en el paisaje de los años 50*. 2005.

Si el capitalismo quiere a la gente frustrada para que compren y obtengan placer al consumo. El inmediatismo es la cultura. Los creadores españoles vienen realizando un trabajo artístico sin disponer de los recursos institucionales que ellos mismos administran. Un contexto de conflictos nuevos que no acabamos de comprender y estrecheces que obstruyen la inyección de ideas emergentes hasta el querer patentar un museo en Marte.

Es cuestión de tiempo y de aprendizaje. La realidad nos inventa. Hemos visto el espacio de la inmaterialidad. Del ocultamiento a plena luz de las manos de Olafur Eliasson (Copenhagen, 1967) en *The weather Project* (Londres, 2003). El arte son espacios no polarizados para la colectividad ; Robert Barry (New York, 1936) en *Inert Gas Series* (1969) con helio, neón, argón, kriptón, xenón, a la atmósfera, planteando el mundo inmaterial e infinito que existe y no se toma conciencia. Los límites de la percepción visual, lo invisible y lo desconocido. Algo que está muy cerca del tiempo y espacio pero que todavía desconocemos. Algo que nunca podrá ser una cosa específica.

Fluyen las ideas de Marcel Duchamp respecto a la creación de un *Museo Transportable*, Boîte en valise (1936-1941) un maletín con reproducciones de sus obras en miniatura. (4) Y el *Museo Imaginario* (1947) de André Malraux donde los principios museológicos ya decía que tendían a las obras significativas sustituyendo la obra maestra. El placer de conocer al de admirar. Pues los museos con exposición estética, cronológica o estilo de obras completas y series totales son una vorágine que embrollan la mente, desvirtúan la sensibilidad y provocan ya no fatiga sino repulsa museística. Esa descentralización creada por circuitos flexibles y claros, posibilitando la elección de uno u otro departamento, sin tener el público que recorrer todo el museo sin interesarle. La obra de arte concebida cada pieza como principio substancial con el máximo de posibilidades interpretativas, explicarse a sí misma en un debate crítico donde tiene que decirlo todo. Someterla a un constante devenir. Y para imaginar de otra manera, no olvidemos el *Museo Imaginario de Tintín* punto de partida de la exposición *Le Musée Imaginaire de Tintín* (1979) en el Centro de Bellas Artes de Bruselas; Libro de arte o Museo sin paredes (1966) o *El Museo Reimaginado* (Argentina, 2015) es una plataforma para poner en escena las mejores metodologías, ideas innovadoras y enfoques creativos en la red Americana.

El *museo virtual* combina la característica de *movilidad*, dada por el acceso remoto que tenemos a los contenidos de la red digital y con la de *inmaterialidad*, por su virtualidad física. El *Museo Imaginado* del proyecto MUSIMA (2000) del *Museo virtual y base de datos de pintura española fuera de España* con sede en el perdido Real Alcázar de Madrid. El catálogo tomó su antecedente en el realizado por Juan Antonio Gaya Nuño (1958); Desde el MUVA. *Museo Virtual de Artes de El País*. Arte uruguayo contemporáneo I y II (Montevideo, 1996) que mantiene todas sus exposiciones en línea; [DAM] Projects GmbH *Museo de Arte Digital* (Berlín, 1999) cuidadosamente documentado sus artistas desde 1956; MUVAP. *Museo virtual de arte publicitario* (Centro Virtual Cervantes, 2001) y las artes afines como son cine, fotografía, televisión, ilustración, diseño, radio y literatura. (5)

(4) Fernando José Baena Baena: *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Facultad de Bellas Artes de Granada, 2013.

(5) <http://www.museoimaginado.com/>; <http://muva.elpais.com.uy/>
<http://www.dam.org/>; <http://cvc.cervantes.es/artes/muvap/>

La máquina podrida (1994-2004) de Brian Mackern (Uruguay, 1962) y su *database* representa un intento de registrar la realidad del net. art (2000-2005). Un proyecto como banco de datos que proponía la primera cartografía para navegar la cultura digital latinoamericana que compraría el MEIAC, *Museo Extremeño e Iberoamericano de arte contemporáneo* (Badajoz, 1995) una obra de arte contemporáneo subastada en la red al poner en venta su ordenador y su contenido (2010). Creó un visor de arte inmaterial en red para preservar obras digitales en continuo desarrollo, el *NETescopio* (2009). (6)

Colocarnos delante de las pantallas de dispositivos nos permite un tipo de interfaz que puede aportarnos una experiencia vivida online y ambientes 3D dentro de nuestro entorno más doméstico con aprendizaje de calidad incluido. Las tecnologías han cambiado la percepción espaciotemporal como antes hiciera el arte minimal la percepción corporal. Perfilando nuevos conocimientos involucrando al ciudadano en su comportamiento social en diversidad, ubicuidad, comunidad, multicanal y fluidez del efecto red.

Existen las instituciones museales alternativas tantas como mujeres artistas en la historia del arte sea en tiempo lineal para Occidente o tiempo circular para Oriente, tribus de África y zonas iberoamericanas. Marc Quinn (Londres, 1964) que hace arte sobre la vida, no sobre el arte ha trabajado el tema de la discapacidad esculpiendo *Pregant* (2005) era Alison Lapper (Staffordshire, 1965) en Fourth Plynth, pedestal vacío desde el s. XIX en el lateral de la plaza Trafalgar Square; El proyecto *NO* (2015) de Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978).

Artistas outsider y autodidactas aportando al arte sus desafíos intelectuales cuando desmitificamos al autor y desmaterializamos al objeto artístico. Sus procesos creativos han proliferado en nuestras visiones diacrónicas y sincrónicas de las coordenadas espacio tiempo en el contexto que se gestaron. El *Museo de Todos* (Londres, 2009) es uno de ellos. (7)

La problemática influencia de las políticas neoliberales en el paisaje museal cumpliendo un papel articulador entre las élites y homogeneización cultural a la sociedad en una identidad nacional y estatal son evidentes. Análisis del mercado cultural con grandes nombres, exposiciones controvertidas de un negocio semiótico como si la historia del arte fuese una mera acumulación cognitivo financiera en búsqueda de nuevos clientes del espectáculo. Transformar incluso a los visitantes locales en turistas globales. (8)

Existen otros signos en el tiempo desde Perú como el *Museo del Arte Borrado* (1970) y el *Micromuseo* ("al fondo no hay sitio", 1983); El *Museo Davis* (Barcelona, 2009) es un modo de ver y responder al arte entre la alta y baja cultura desde los tejidos locales en formato minúsculo desde una urna de metacrilato 7.8x7.8x7.8 cm o el disco duro de 2 TB del HDDM. Repositorio de la futura memoria colectiva. (9)

(6) <http://www.meiac.es/>

(7) <http://musevery.com/>

(8) Revista El estado mental. *El museo apagado* de Paul B. Preciado (Consultado 15-03-15).

(9) <http://micromuseo.org.pe/>; <http://www.davismuseum.com/>

Elena Marcén Guillén: *Real museum, imaginary museum: reflections on the concept of the museum as a stage for metamorphosis*. Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, Nº 1. 2013, págs. 129-145.

Ese monólogo colectivo universal ha llevado a emigrar iniciativas y hablando con otros mediadores y agentes críticos especializados haciendo contrapropaganda con estrategias itinerantes, sostenibles y a largo plazo. Fuera de los mecanismos de gentrificación en la ciudad contemporánea. La ecología de la cultura, *homemade*, de esfuerzo, sin apoyo y pocos recursos. *El arte se ve, se escucha, se toca, se huele, se siente. También se construye en estados intangibles. Se imagina* definía Carlos Otero. (10) La plurifocalidad de Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948) y sus conciertos de campanas a los ciudadanos desde Ontinyet en 1998. (11)

Diferente a los gestores que diseñan programas y proyectos sin conocimiento de las realidades, necesidades y deseos. En lugar de bascular a nuevas calidades, profundizar relaciones, proporcionar acceso a experiencias y auditorias piensan en crecer en tamaño o cantidad puesto que las colecciones es algo que nunca se reduce. Repositorio de objetos de élites a proyectos con las mismas preguntas museológicas y museográficas sin asumir otras mentalidades, formas de pensar y actuar como puerta abierta a nuestras raíces y conexión al resto del planeta en pleno 2015. Ejemplo es Cultura Colectiva [CCCV Lab]. Análisis, reflexión y difusión de actividades en el ámbito de las artes y cultura al procomún. (12)

Productor-Propuesta-Usuario por *Creador-Obra-Espectador* con otros criterios ideológicos, estéticos y de mercado. Reinventando la historia de nuestra civilización con el arte, la tecnología y la ciencia en paralelo. Durante los últimos 30 años se ha producido más información en el mundo que en los 5000 años anteriores. El término de *modernidad líquida* para referirse a la contemporaneidad, definiéndola como la cultura del distanciamiento, la discontinuidad y el olvido debido a la rapidez y el exceso de información sin precedentes.

El medio propio para el *arte del archivo* es la red. El giro de la obra de arte desde finales de la década de los 60 del s. XX hasta hoy va hacia el archivo encajando en una generación de creadores que tienen en común el *arte de la memoria* ya sea individual, cultural e históricamente que buscan significados en el hermético sistema minimal y conceptual del que parten. Sean Hans Peter Feldmann (Düsseldorf, 1941), Gerhard Richter (Dresden, 1932), On Kawara (1933-2014), Rosángela Rennó (Belo Horizonte, 1962), Fernando Bryce (Lima, 1965), Walid Raad (Chbanieh, 1967), Christian Boltanski (París, 1944), Hanne Darboven (1941-2009), Susan Hiller (Florida, 1940), Bernd (1931–2007) & Hilla Becher (1934), Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, 1958), Andreas Gursky (Leipzig, 1955), Thomas Struth (Geldern, 1954), Pedro G. Romero (Aracena, 1964), Daniel G. Andújar (Almoradi, 1966) y María Cañas (Sevilla, 1972).

- (10) Lino García Morales, Victoria Gutiérrez Colino: *La imagen digital: El valor de lo intangible*. ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, N°4, 2013.
- (11) Llorenç Barber : *Y sobre las músicas devenidas "visivas"*. Arte y políticas de identidad, N° 7, 2012. ; <http://campaners.com/php/textos.php?text=1638>.
- (12) Teresa Marín García, Juan José Martín Andrés y Raquel Villar Pérez: *Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad valenciana, 2001-2011*. Archivo de arte valenciano, N°92, 2011, págs. 505-524.

Rehabilitan los necesarios diálogos pasado-presente y sincronía-diacronía. Antecedentes inmediatos en archivos de conocimiento del *Atlas de la Memoria* (1924) de Aby Warburg, el *Libro de los pasajes* (1927-1940) de Walter Benjamín y *La arqueología del saber* (1969) de Michael Foucault. (13)

Llegaremos al *Museo del Conocimiento* de Lía Perjorchi (Sibiu, 1961) que desde 1999 investiga la historia del arte occidental contemporáneo desde la perspectiva de artista. Considerado como una plataforma abierta al aprendizaje y juego intelectual. Mostrando como la construcción de la historia afecta a la estructura de nuestro pensamiento. Dividido en siete secciones: tierra, cuerpo, arte, cultura, conocimiento, ciencia y universo. Combina diagramas, mapas conceptuales, líneas de tiempo, entre otros elementos creando un paisaje mental diferente a lo cotidiano. (14)

Esa invisibilidad de "el otro" desde el museo y la perspectiva posterior al posmodernismo quedo clara para Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956) con la exposición *The Expanded readymade* de la Bienal de Sidney (1990) o Fred Wilson (Bronx, 1954) y sus estrategias actuando como curador, museógrafo, archivista o director en *Mining the Museum* de Maryland History Society (1993).

Una lectura deconstructiva sobre el papel que desempeñan en las sociedades contemporáneas dada con lucidez y radicalidad de la propuesta fue *El Museo de Arte moderno, Departamento de las Águilas* (1968-1972). Desarticuló el dispositivo museístico desde la propia institución. La transformación de la obra en mercancía. El no haber estructuras primarias y de que todo es un lenguaje secundario, es decir, mediatizado. Su crítica a la ideología del arte, y del arte como ideología. Marcel Broodthaers (1924-1976) era el comisario-artista de sus exposiciones. La obra no consistía en los objetos en si o en una disposición en sala, sino que era el dispositivo ficticio de la *exposición como exposición*, o incluso el *museo como museo*.

La voluntad de poder ayudar a desvelar nuestro entorno artístico proponiendo otros modos de visibilidad en un horario amplio y a todos los públicos, otros modos de sociabilidad, otras posibilidades para el sistema del arte, para la comunicación de usos y articular posibles experiencias artísticas. Nuestro papel como humanos entre las relaciones de la ciencia y la tecnología queda analizado desde la exposición permanente *Who am I?, Museo de la Ciencia* de Londres explorando cómo la genética y el cerebro se combinan para crear su *identidad única*. Como *obra única* quedan presentadas en el *HDDM*.

(13) Ana M^a Guasch: *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. 2011.

(14) Corina Lucía Apostol: *The art of making community. CAA/CAA (Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis) and the knowledge Museum*. 2011.

El proyecto *La caja de cristal: Un prototipo espacial* (desde 2005) de un nuevo modelo al ya obsoleto museo actual encabezado por el arquitecto e historiador del arte José Carlos Rico Nieto y Departamentos de arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Venezuela y São Paulo, así como equipos individualizados e investigadores de Oslo y Buenos Aires junto al proyecto *Contenedores* de Colombia son un aliciente a tener presente; El MIDECIANT. *El Museo Internacional de Electrografía. Centro de Investigación en Artes y Nuevas Tecnologías* de (Cuenca, 1989) con una completa mediateca de consulta. Leer las imágenes es leer el tiempo. Conocimiento y análisis de la realidad. (15)

Desde site specif será la presencia, el espacio y el tiempo a la investigación experimental del *Harddiskmuseum* junto a los artistas colaborativos y el equipo de especialistas que trabajan tecla con tecla desde *ESAT LAB* Escuela Superior de Arte y Tecnología con Solimán López (Burgos, 1981) a la comunidad.

Lorena Benéitez.

Historiadora del arte contemporáneo.

Septiembre 2015.