

Arquitecturas alternativas en las prácticas museotópicas

Alternative architectures in museum practices

Por: Agustín R. Díez Fischer
CONICET

Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

Recibido 9/12/11, aceptado 19/22/11

Una exposición no guarda relación únicamente con la historia del arte. Se trata de un acto político porque es una intervención pública e, incluso si ella misma lo ignora, se trata de una toma de postura dentro de la sociedad.

Georges Didi-Huberman

Resumen

A lo largo del siglo XX, los artistas han ido problematizando desde distintas perspectivas los diversos aspectos de la institución museal. Latinoamérica no ha sido la excepción. A lo largo de la última década, las prácticas museotópicas, apropiándose de la noción misma de museo y su capital simbólico, han desarrollado nuevas formas institucionales. En este trabajo, nos centraremos en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (Lima) de la artista Sandra Gamarra y el Museo de Arte Contemporáneo de Puno (Puno-Moca) de César Cornejo, para analizar la forma en que es dimensionado el rol de la arquitectura museal en la ciudad contemporánea. Así, indagaremos no sólo la manera en que estas estrategias han sido mostradas en distintos lugares de exhibición sino también proyectos arquitectónicos concretos junto a intervenciones específicas en diversas ciudades.

Palabras clave: Museotopías – Ciudad – Arte contemporáneo – Arquitectura – Exposición

Abstract

Throughout the twentieth century, artists have been working on the museum institution from different perspectives. Latin America has not been the exception. Over the last decade, the museothopical practices have developed new institutional forms, using the notion of museum and its symbolic relevance. In this paper, we focus on the Museum of Contemporary Art in Lima (Lima) by artist Sandra Gamarra and the Museum of Contemporary Art in Puno (Puno-MOCA) Cesar Cornejo. Our goal is to analyze how the role of museum architecture in the contemporary city is considered. Thus, we are going to examine not only how these strategies have been shown in various exhibition venues but also architectural projects or specific interventions in their cities.

Keywords: Museothopies - City - Contemporary Art - Architecture – Exhibition

En la novela *Tres Caballos* de Erri de Luca, el protagonista, un italiano exiliado en Argentina, entra a una taberna en la Patagonia y ve, sobre la pared, un mapamundi puesto del revés: “eres del norte” le dice el posadero “los del norte siempre miran como idiotas su bendito planeta puesto de repente del revés. Pero, para nosotros, el mundo es así; tiene el sur arriba”¹. Mirar con *los ojos del centro* el mapa, no geográfico, sino museal en Latinoamérica parece por momentos devolvernos la misma imagen invertida: lejos del museo consolidado de los países de Europa o Estados Unidos, encontramos mayormente una completa ausencia institucional o, en su defecto, instituciones que apenas pueden adaptarse al contexto económico, cultural y social de América Latina.

Pero ese mapa “dado vuelta” también ha generado de por sí otras formas de ver, otras formas institucionales que hacen, parafraseando a Torres García, de ese sur nuestro norte. Este “emplazamiento precario” se convierte en terreno de posibilidad que permite plantear nuevas relaciones entre procesos artísticos e “imaginar otros modelos museísticos, alternativos al basado en el paradigma clásico occidental, diferentes del museo que, desde el poder central, funda el mito de la nación”².

Frente a este panorama, los artistas han adquirido un rol fundamental generando estrategias de gestión y abriendo espacios alternativos de exhibición. En los últimos años, las características que estos lugares han adquirido han sido sumamente variables, respondiendo a contextos específicos y necesidades concretas. Sin embargo, destacaremos en este trabajo un conjunto particular de prácticas que se apropian de la noción misma de museo para conformar lo que ha sido denominado, ya casi tradicionalmente, como prácticas museotópicas.

Algunos autores se han referido a ellas como pseudo-instituciones en tanto estrategias que, más que explorar los límites del museo, focalizan en un “juego irónico/mimético/sucedáneo con las limitaciones de la institución-museo y la institución-arte en un cierto contexto, como plataforma de exploración estético/político/cultural”³. Estas prácticas se presentan como críticas hacia un museo que se configura, en palabras de Medina, como una “inscripción mimética/colonial/derivativa”⁴ de la institución que se encuentra en los países hegemónicos.

¹ Erri de Luca (2002) *Tres caballos*, Madrid, Akal literatura, p. 89

² Ticio Escobar (2010) *Los desafíos del museo. El caso del museo el Barro (Paraguay)* en Américo Castilla (comp) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, p. 171

³ Cuauhtémoc Medina (2002) Pseudomuseos: Sobre el Museo Salinas y Otros Ejemplos de la Museografía Parasitaria en México, ponencia presentada en el Aula Magna del Centro Multimedia Centro Nacional de las Artes, México, 27 de abril, 2002, p. 2

⁴ Ibidem, p. 2

El museo desde el artista

La forma en que los artistas han mirado desde sus propias producciones al museo no se ha circunscripto a considerarlo mero lugar expositivo. Un ejemplo de esto, lo representan las estrategias tradicionales de crítica institucional que sistemáticamente lo han denunciado como institución legitimadora no sólo del arte en sí sino de poderes nacionales, estatales o económicos. Los distintos matices que esta relación ha adquirido fueron parcialmente relevados en la exposición *The Museum as Muse: Artist Reflect*, realizada en el año 1999 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En palabras de su curador, Kynaston McShine, la institución se convierte en la musa misma de la producción de ciertos artistas, desbordando así las tradicionales funciones con las que fueron concebidos los museos modernos⁵. Santiago Rueda ha sistematizado las relaciones planteadas en esta exposición en cinco tópicos fundamentales: fotógrafos que documentan hechos dentro del museo; artistas que crean museos personales; los que conforman imágenes fantásticas de destrucción y transformación del museo; aquellos que relevan las prácticas de los museos de Historia Natural o Etnográficos y finalmente los que exploran las dinámicas sociales o políticas de esta institución.⁶

Las prácticas analizadas en este artículo suelen inscribirse dentro del marco de los museos personales o "de artista". Particularmente, la exposición *Museum Show* que se desarrolla desde septiembre del 2011 en el centro de arte contemporáneo Arnolfini en Bristol, Inglaterra, pone en relación algunas de estas producciones desde esta perspectiva. El "museo de artista" se convertiría así en una tipología circunscripta dentro del conjunto de las relaciones posibles entre los artistas y la institución. Desde otra óptica, encontramos este mismo año exposiciones como *Site Inspection, The Museum on the museum* en el Museo Ludwig de Budapest, donde estas mismas prácticas son puestas en relación por la curadora Katalin Székely con las denominadas estrategias de crítica institucional, pertenecientes a la última categoría planteada por Kynaston McShine.

Si bien en ninguna de las exposiciones referidas las categorizaciones son presentadas como definitivas, resulta significativo notar cómo las prácticas museotópicas latinoamericanas no se adecuan totalmente a ninguna de ellas. Justamente, nuestra primera hipótesis sostiene que estas estrategias surgen en América Latina en un contexto particular donde se ponen en cuestionamiento no

⁵ Kynaston McShine (1999) *The Museum as Muse: Artist Reflect*, New York, Museum of Modern Art, p. 6

⁶ Santiago Rueda Fajardo (2004) *La Zoología del Museo*, ensayo publicado por la Universidad de Barcelona, p. 1. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/tesis/colfuturo/zoologia-museo.pdf>

sólo el lugar de la institución en la sociedad, con sus colecciones, sus ausencias o relatos, sino también su relación con procesos políticos más amplios vinculados a la particular conformación de los estados en nuestros países.

De entre todas esas producciones, las museotopías en el Perú han representado en los últimos años una de las respuestas más originales frente a estas situaciones institucionales. Justamente, el término "museotopía" ha sido desarrollado fundamentalmente en el contexto de la ciudad de Lima donde, ante la ausencia de un museo de arte contemporáneo o siquiera moderno, los artistas comenzaron a crear instituciones museales alternativas, redimensionando la noción misma de "museo", y convirtiendo ese "vacío" en posibilidades de creación de nuevos modelos institucionales⁷. En este sentido, aplican las palabras de Gustavo Buntinx en tanto estas estrategias más que plantear una cuestión museográfica, presentan un problema propiamente museológico de construcción de sentido: "That broad conception, historically founded and critically empowered, is where museology defines its own distinct realm as a construction of meaning"⁸.

Esta problemática ha sido largamente desarrollada en el arte del Perú. Basta remontarse a las producciones del grupo Arte Nuevo o de Francisco Mariotti que se configuraron como respuestas críticas frente a la ausencia de museos en la capital. Es también el caso de Micromuseo, realizado desde los años 80 por el mismo Gustavo Buntinx, quién ha desarrollado a través de su producción gran parte de las investigaciones sobre las museotopías. Otras experiencias que también apuntan hacia esta perspectiva son el Museo Travesti (2003) de Giuseppe Campuzano, el Museo Neo-Inka de Susana Torres Marquez o el Museo Hawai de Fernando Bryce, presentado por primera vez en el marco de Micromuseo en 1999.

Las museotopías comienzan a configurarse como estrategias de vinculación entre el individuo o grupos específicos y la sociedad, poniendo en circulación conjuntos iconográficos desplazadas. Es en esta fractura, esta falta de integración social, donde estas prácticas se posicionan y es a partir de este lugar desde donde los artistas convierten una institución eminentemente moderna en un mecanismo crítico. Ha sido Eva Grinstein, citada por Justo Pastor Mellado, quién a puesto de manifiesto cómo ese proceso nace de una necesidad dentro del marco de las políticas neoliberales: "para abordar la deserción del Estado frente a obligaciones

⁷ El mapa museal limeño se ha transformado satisfactoriamente en los últimos años gracias a la labor del Museo de Arte de Lima (MALI). Sin embargo, la ausencia de un museo de arte contemporáneo o moderno continúa generando desarrollos tanto al nivel de la teoría como de la práctica artística.

⁸ Gustavo Buntinx (2006) *Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery* en Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra Fausto (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Durham y Londres, Duke University Press, p. 221.

que han sido declaradas básicas en relación al desarrollo de las artes, la "sociedad civil" del arte se ha organizado con el objeto de montar unos dispositivos y articular instancias de institucionalización"⁹.

Así, al mismo tiempo que responden a un contexto social concreto, estas prácticas se apropian del capital simbólico de la noción del museo, a través de un proceso que Gustavo Buntinx ha denominado como de "museologías tácticas", al momento en que la idea de museo es "utilized, invoked, and even contested in the process of community formation"¹⁰. Las museotopías se van conformando como prácticas instituyentes, en el sentido en que Gerhald Raunig lo ha elaborado¹¹, y van problematizando diversos aspectos del museo latinoamericano dentro del sistema del arte.

En este trabajo, nos circunscribiremos a dos estrategias desarrolladas en el contexto peruano: el Museo de Arte Contemporáneo de Puno (Puno-MoCA) proyectado por César Cornejo y el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (Li-Mac) de la artista Sandra Gamarra. La mayoría de las museotopías ponen en relevancia la cuestión de la conformación de la colección, y no focalizan directamente la cuestión arquitectónica en tanto y en cuanto son prácticas que se desarrollan "desde los imperativos de la itinerancia"¹². Sin embargo, haremos hincapié en cómo ha sido desarrollado desde estas dos prácticas la cuestión de la arquitectura de museos. Ambas estrategias resultan significativas no sólo por la forma en que reutilizan la noción de institución museal sino en tanto nos permiten abordar cómo ponen en visibilidad la problemática de la arquitectura y el lugar de la institución en el contexto urbano.

Un museo en Puno

El proyecto *Museo de Arte Contemporáneo de Puno* podría inscribirse dentro del concepto de museotopías tácticas¹³, es decir, la apropiación del concepto de museo y la resignificación de sus propias funciones en un contexto ex-céntrico.

⁹ Justo Pastor Mellado (2003) *Historias locales, archivos, musealidad, Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 3, p. 50

¹⁰ Gustavo Buntinx (2006) *Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery* op. cit. p. 208

¹¹ véase Gerald Raunig (2009) *Instituent practices, No. 2: Institutional Critique, Constituent Power and the Persistence of Instituting* en Gerald Raunig y Gene Ray (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, Mayflybooks, pp. 173-185

¹² Gustavo Buntinx (2006) Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua, nuevas rutas para un micromuseo, ponencia presentada en el encuentro 10.000 francos de recompensa, el museo de arte contemporáneo vivo o muerto, Universidad Internacional de Andalucía, Jaén, 15 y 18 de diciembre.

¹³ véase Gustavo Buntinx (2006) *Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery* op.cit. p. 208

Iniciado en el año 2007, César Cornejo elabora en un horizonte de tres períodos de trabajo distinguibles, la posibilidad de establecer un museo de arte contemporáneo en una de las ciudades económicamente más desfasadas de todo el Perú, a orillas de uno de los espacios culturalmente más representativos de toda su cultura: el lago Titicaca.

Lejos de plantear una arquitectura espectacular, el *Puno Moca* se establece como un proyecto comunitario, donde habitaciones inacabadas de los ciudadanos de Puno son refaccionadas gratuitamente para convertirse en sedes del Museo. Los dueños son los encargados de administrar los beneficios que genera el museo en concepto de entradas y, luego de un período de tiempo, recuperan estos espacios, reincorporándolos a su propio lugar de vivienda.

De este modo, el *Puno Moca* se establece como un museo que se articula, en base a la participación comunitaria, para dar respuestas a necesidades habitacionales concretas. Un proyecto de varias aristas que, redimensionando la idea de Museo de Arte Contemporáneo en un contexto Latinoamericano, propicia la puesta en visibilidad de Puno en el circuito internacional de arte, la interacción entre los visitantes y los residentes o la transformación de la propia ciudad en un museo vivo “en el que tanto la ciudad como sus habitantes sean parte de la exhibición”¹⁴.

Dentro de los elementos que conforman el proyecto, que van desde los objetivos comunitarios hasta cuestiones tales como la conformación de la colección “impermanente”, haremos hincapié en la forma en que el proyecto *Puno MoCA* se erige como una reflexión sobre la arquitectura museal contemporánea y su lugar en los procesos de transformación urbana. De hecho, tal cual el mismo artista lo presenta, cierta filiación puede establecerse con el primer lugar de exhibición del proyecto, la residencia en el *Lower Manhattan Council* de Nueva York, una institución que reacondiciona edificios en desuso para residencias temporales de artistas. Sin embargo, los procesos de recuperación urbana a los que normalmente asociamos la instalación de museos, se resignifican completamente en este proyecto.

Lejos de convertirse en un centro espectacular, un gesto expresivo en el contexto urbano, el *Puno Moca* cambia su escala, se atomiza y transforma el proceso de gentrificación a la refacción de la casa particular. Así, en este “overlap” entre museo y vivienda, el lugar de exhibición adquiere una caducidad concreta, obligándose a reconfigurar su forma, su lugar, y su propia validez. Transitar el museo no es enfrentar la espectacularidad de una arquitectura impuesta, sino recorrer la ciudad misma con la interacción entre el visitante y la ciudad: “The city itself becomes into part of the exhibition and the museum become into a social

¹⁴ Declaración del artista entrevistado por el autor el 2 de julio del 2011

catalyst”¹⁵.

Para entender el lugar de la arquitectura dentro del contexto social, Cornejo elabora el concepto de anti-arquitectura para referir a cómo la práctica arquitectónica, sobre todo la propiamente institucional, es un proceso de imposición, un accionar represivo contra el ser humano. Esto puede verse claramente en los espacios inhabitables que aparecen en obras de años anteriores como *The same old Story* (2004) o *A private matter* (2005). Frente a esto, plantea el artista la posibilidad de una arquitectura que invierta esta situación, “creando modelos alternativos que cuestionen el stablishment”¹⁶.

El Puno Moca surgió entonces como forma de plantear una institución cuya relación con la ciudad no significase una imposición de la arquitectura en el contexto social. Esto se ha ido desarrollando no sólo en los proyectos en Puno sino también a través de las distintas formas con las que el Puno Moca ha sido presentado que implicaron, cada una de ellas, la puesta en visibilidad de problemáticas específicas de la práctica arquitectónica. Se deben tener en cuenta no sólo las intervenciones en las viviendas en Puno sino también la presentación del museo como instalación en distintos espacios expositivos, junto a diversas obras que hacen referencia al proyecto, tanto en la serie denominada *Museomorphosis* como en la producción escultórica del artista.

Dentro de la exploración del museo como instalación, el *Puno Moca* ha sido mostrado en diversos espacios en los últimos años. Las alternativas en el modo de exhibición han variado en función de sus propias búsquedas estéticas, aunque, sin embargo, es posible relevar varios elementos comunes. En primer lugar, en las primeras presentaciones vemos significativo el uso del cartón tanto en la construcción, en la *Sculpture Space Residency* (2007), como en la presentación del proyecto con maquetas construidas en ese material en el *Lower Manhattan Cultural Council - LMCC* (2007). Tal cual el propio artista lo plantea, el uso del cartón se configura como la posibilidad de significar las construcciones inestables, efímeras, propias de las realizadas en la calle por indigentes *homeless* en los Estados Unidos.

Esa inestabilidad, quizá del modo más claramente planteada en la construcción con listones de madera en el LMCC, se convierte en perturbación para el espectador: “la arquitectura debe transformar a la gente, mostrarles algo a lo que ellos mismos por sí solo no puedan acceder”¹⁷. Esto es buscado también en la

¹⁵ César Cornejo (2011) *Museo de arte contemporáneo de puno, 2007-2011*. Documento electrónico disponible en:

http://www.gluciadelapunte.com/images/darti_1263251843_Puno%20Museum%20of%20Contemporary%20Art.pdf

¹⁶ Entrevista con el autor: 2 de julio 2011

¹⁷ *Ibidem*

forma en que el espectador debe recorrer los espacios de las instalaciones. En un pseudo manierismo arquitectónico contemporáneo vemos cómo en el LMCC, en la galería *Lucía de la Puente* en el año 2010 o en el próximo proyecto a realizarse en *Art Basel* (2011), el visitante debe recorrer los espacios y no cuenta con ningún punto de visión completa: cada uno de los objetos va develándose paulatinamente, al mismo tiempo en que otros se van ocultando.



Presentación del Puno-Moca en la galería *Lucía de la Puente*, Lima (2010)

El Puno Moca, al momento en que es mostrado al espectador habituado en arte contemporáneo, parece ocultar sentidos, transformar al espectador en el recorrido. Desde esta misma perspectiva, parece referir no sólo a aquellas experiencias propiamente anti-arquitectónicas sino a los laberintos construidos por el artista en el *Brodsworth Hall* en Doncaster (2004) o en la *Gallery Kobo Chika* en Tokio (2003).

En la ciudad de Puno, el museo ha encontrado hasta la fecha sólo dos realizaciones. El primer proyecto de intervención fue desarrollado en la casa de Oscar Coila Huanca (2007), remodelando una habitación de su propia vivienda. Una segunda intervención se desarrolló en febrero del 2011, donde la forma en que el museo se presenta adquirió una disposición completamente novedosa. En un segundo piso, bajo la dirección de Cornejo, un grupo de albañiles locales construyeron un encofrado en eucalipto que, en lugar de ser vaciado por cemento, fue recubierto de papel de aluminio. Así, la arquitectura se presenta de un modo claro como un comentario subvertido al Museo Guggenheim: de la arquitectura monumental a la escala familiar; de la tecnología al proceso constructivo manual; de la espectacularidad del acabado en titanio, al papel metalizado de uso cotidiano.



Intervención Puno-Moca en la ciudad de Puno (2011)

En este momento, es interesante la referencia que aparece por el mismo artista al libro *El Elogio de la Sombra* (1933), de Junichiro Tanizaki. Lo que allí se narra no es sólo la inadecuación de tecnologías occidentales en el Japón sino fundamentalmente los desfases que se generan en la superposición de materiales en el contexto japonés. Lejos de un *esencialismo material*, Cornejo superpone una construcción que funciona como una crítica tácticamente periférica al lugar del museo dentro de los procesos de transformación urbana. Ese sentido se profundiza en la presentación del aluminio, material sumamente representativo de la producción industrial moderna, opuesto al paisaje de ladrillo, de construcciones sencillas, en la ciudad de Puno.

El encofrado, curiosamente, también se realiza habitualmente en el Perú con la madera de un árbol que tampoco pertenece a América, árbol trasladado que ha generado graves complicaciones en el ecosistema americano. Ese vacío del cemento faltante deja lugar al sentido abierto, al carácter efímero de la construcción museal. Si bien no abordaremos la cuestión de las obras que son expuestas en este proyecto, la superficie brillante del papel de aluminio confronta todavía más con la combinación de colores de la obra que realizan, para ese lugar, los artistas Donna Huanca y Roy Minten, quienes construyen una pieza conformada por aproximadamente 40 retazos de seda de diferentes colores comprados en el mercado de Puno.

El otro ámbito donde la cuestión del museo contemporáneo aparece en la obra de Cornejo es en las esculturas de pequeño y mediano formato que llevan el título "Del Museo de Arte Contemporáneo de Puno". Superpone en estas piezas estructuras de aluminio, de bordes precisos y formas cerradas, a construcciones realizadas en cerámica que, con sus aberturas y sus terminaciones, hacen nuevamente referencia al tipo de construcción de bajo coste y tecnología artesanal de la ciudad de Puno.



Del Museo de arte Contemporáneo. Cerámica y aluminio (2010)

Estas esculturas no funcionan como maquetas del museo, no son modelos proyectuales para una realización real del Museo, aunque sin embargo no resulta posible desprenderlas de esa referencia a la arquitectura museal contemporánea y a la práctica arquitectónica en sí. Si Frank Gehry ha sido considerado como “el genial escultor de maquetas a escala humana” y si a través de la incorporación de sistemas informáticos ha posibilitado trasladar a la realización arquitectónica formas escultóricas, Cornejo invierte este proceso, la escultura permanece como mera reflexión, imposible de realizarse. La relación entre los distintos materiales, la sensación de completa inestabilidad en las esculturas, representan formas de tensión, de oposición, que clausuran la posibilidad de su realización.

Justamente, el mismo artista considera estas estructuras como “representaciones tridimensionales de la superposición teórica del modelo arquitectónico del museo a la realidad de bajos recursos como Puno”¹⁸. Realiza de este modo un triple proceso de contraposición donde se oponen el aluminio y la cerámica, las formas orgánicas y las geométricas y los acabados rústicos con los pulidos.

El aluminio no sólo refiere a un material que sólo fue posible de ser utilizado masivamente luego de la segunda revolución industrial, sino también a la arquitectura de museos de arte contemporáneo, como el recientemente inaugurado Museo Soumaya realizado con 16.000 tejas hexagonales de aluminio o, incluso, a ciertas decisiones constructivas del propio Frank Gehry. Estas formas se presentan en la escultura con bordes precisos y manteniendo el color industrial, estructuras arquitectónicas de un *poder moderno que se impone*, para utilizar los términos con los que Anna Chave describía a las prácticas minimalistas. Este aluminio parece reafirmar un mundo, parafraseando nuevamente a otras referencias al minimal, sin fragmentación, *una unidad sin*

¹⁸ César Cornejo (2010) Museo de Arte Contemporáneo de Puno, en *AUT, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorio N°5*, Lima, Colegio de Arquitectos del Perú, p. 88.

costura.

Sin embargo, sólo en la relación dentro de la escultura, entre los dos procesos constructivos, con sus materiales y texturas, es donde puede verse su significado. La estructura terminada en aluminio se presenta como forma cerrada, que se opone a las aberturas que encontramos en la cerámica; ellas son la posibilidad misma de sentidos abiertos. Si la primera construcción se presenta en la escultura como una estructura que se impone, el proceso constructivo manual, esa arquitectura sin arquitectos a la que refiere la cerámica, nace desde el medio, como una respuesta directa a la necesidad.

En la serie *Museomorposis* (2009), Cornejo traslada las yuxtaposiciones arquitectónicas pero desplazando la problemática del proceso constructivo a la cuestión urbana. Estas obras tienen dos modos distintos de realización: ya sea como intervención de fotos de museos, reemplazando sectores del mismo por arquitecturas rústicas en ladrillo, o realizando instalaciones donde, en una maqueta de un sector urbano de bajos recursos, encontramos pintada la silueta de la fachada de un museo, imagen que sólo se devela al ver su reflejo en un espejo ubicado en la parte superior de la instalación. Si bien las *Museomorposis* serán completadas con más museos contemporáneos, para estas cuatro primeras obras el artista tomó la arquitectura de dos museos Guggenheim: el de Bilbao y el de New York.



Museomorposis (2009)

Excepto en la fotografía intervenida, las otras tres *Museomorposis* transforman el movimiento de la mirada en el proceso perceptivo. Si en las esculturas podíamos ver la yuxtaposición de estas dos arquitecturas, aquí el museo sólo aparece si quitamos nuestra vista de la maqueta. La relación entre la arquitectura del museo firma y la construcción urbana de bajos recursos no es una relación real sino aparente, también presentada como críticamente jerárquica: sólo podemos ver la imagen si elevamos nuestra mirada.

El museo ha sido visto desde la arquitectura moderna como “una estrategia

eficiente para apuntalar el crecimiento y el avance periférico de las ciudades”¹⁹. Los proyectos museales dejan de verse como meras estrategias expositivas sino más bien dentro de procesos de gentrificación o revalorización de sectores urbanos, sin dejar de lado las especulaciones inmobiliarias que estos generan. Resulta significativo entonces que en estas primeras *Museomorfosis*, Cornejo tome dos arquitectos que estuvieron fuertemente preocupados por la cuestión urbana: Frank Lloyd Wright y Frank Gehry.

El primero de ellos tuvo su expresión más acabada en la *Broadacre City*, redefinida a lo largo de varios años de su vida, donde se presentaba la posibilidad, típicamente moderna, de controlar los procesos urbanos para regular la vida social y conformar una ciudad utópica. En el segundo de ellos, el museo Guggenheim de Bilbao ha sido el ejemplo más acabado de cómo una estructura museal puede transformar la forma en que se percibe el paisaje urbano y modificar el perfil económico de la ciudad.

La convención de este papel del museo es cuestionada a partir de la crítica de esta arquitectura superponiéndola con los procesos constructivos artesanales, manuales, de las construcciones de la ciudad de Puno. Si la construcción de Gehry se ufana de “no tener una sola superficie plana en todo el edificio”, las arquitecturas de la ciudad peruana curiosamente tampoco cuentan con ninguna superficie de este tipo; pero lo que es en uno apoteosis de los desarrollos tecnológicos en los procesos de diseño y constructivos, es, en Puno, la respuesta más artesanal a la necesidad de vivienda.

El museo en Lima

El otro proyecto al que haremos referencia en este trabajo es el Museo de Arte Contemporáneo de Lima de la artista peruana Sandra Gamarra²⁰. También partiendo de la falta de museo de arte moderno o contemporáneo en Lima, la artista articula un espacio de relación que, si bien no existe en una sede física permanente, se “presenta como un museo real a través de las diversas maneras en que los museos reales llegan a Lima; es decir, mediante *souvernirs*, catálogos e impresos”²¹. El *Limac* ha ido sistemáticamente problematizando desde el año 2002, año en que fue creado, los distintos aspectos que hacen a una institución museal, no sólo incluyendo la reflexión sobre la colección o el edificio, sino también los *souvernirs*, las visitas guiadas, la librería, etc.

¹⁹ Carola Barrios (2008) El museo de arte de Niemeyer : su lugar en el paisaje moderno de Caracas, en *Arquine: Revista internacional de arquitectura y diseño*, nº 37, México, Editorial Arquine, p. 85

²⁰ Han sido capitales para las reflexiones aquí desarrolladas tanto las conversaciones con la propia artista como con el actual director del museo, Antoine Henry Jonquieres.

²¹ Sandra Gamarra (2005) *El Limac en el Musac* en *Catálogo Emergencias*, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Disponible en <http://www.li-mac.org/index.php?id=41>

La primera manifestación del Limac se conformó por un conjunto de objetos de recuerdo de una institución inexistente que se iban mostrando en diversos espacios expositivos. En un segundo momento, casi inmediatamente, el museo fue construyendo una colección de óleos que la propia Gamarra ha pintado en base a imágenes tomadas de catálogos de arte: "La colección del Limac, materializada por medio de la pintura, es real. La pintura resulta el medio elegido para crear obras reales a partir de las imágenes impresas de las obras originales"²². La base principal del museo se articula en función de su página web, aunque esto no significa que deba ser considerado meramente como museo online ya que también se realizan exposiciones de su propia colección en diversos lugares físicos de exhibición como galerías, bienales, etc.

Los dispositivos a través de los cuales el museo ha tomado forma, han variado a lo largo de los años. Inicialmente como "museo-manta", los souvenirs y objetos eran mostrados emulando la figura del vendedor ambulante urbano, quien toma un lugar en la ciudad para vender sus mercancías. Esta práctica, típica en todos los países latinoamericanos, no da cuenta solo de la venta ambulante sino también de las imitaciones de las marcas famosas que son habitualmente vendidas de esta manera. La firma internacional de indumentaria o tecnología es apropiada en la periferia en la comercialización de la imitación. Del mismo modo, el marketing, y luego también la colección, del gran museo marca europeo o norteamericano es apropiado desde la periferia para circular desde la ilegalidad de la manta.

Sin embargo, en estos años, otros módulos le han dado al Limac significaciones diferentes. Particularmente importante como reflexión sobre la arquitectura museal resulta la presentación realizada, en el año 2005, en el marco de la muestra "Emergencias" en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac). Allí, el Limac se apropia del lenguaje de la arquitectura del propio museo que lo alberga para realizar su dispositivo: "el Musac se convierte en invernadero donde es posible la existencia de otro museo, que de otro modo no existiría realmente"²³.

²² Ibidem

²³ Ibidem



Presentación del Limac en el Musac (2005)

No se realiza una reproducción exacta ni una maqueta de la arquitectura, pero sí son reconocibles los elementos paradigmáticos de este museo: el manejo del color en la fachada y la estructura de sus formas básicas. El espectador encuentra que la arquitectura del Musac, acreedora de grandes premios como el Mies van der Rohe, es tácticamente reutilizada por el museo de la periferia. El museo como objeto simula ser un "apéndice, una extensión, o un tumor" al interior del museo como espacio.

Pero en esa apropiación se produce una transformación del sentido. En primer lugar, el museo cambia su escala y así su relación con el espectador: la espectacularidad, su volumen, se redimensionan completamente. Como decimos, el Limac sólo "sobrevive" cuando se acopla a otro espacio expositivo, ya sea un museo o una galería. En segundo lugar, la institución de la periferia se apropia tácticamente de la arquitectura del gran museo contemporáneo no sólo a través de su diseño, sino también mostrando dos obras de la colección del Limac que reproducen imágenes de artistas que esperaríamos encontrar en cualquier museo importante del mundo: Murakami y Jeff Koons. Así, pinturas que por sus cotizaciones no podrían ser compradas por una institución en Latinoamérica, aparecen en obras realizadas por la propia Gamarra en base a esas imágenes: "La premisa de la que parte es la de replicar los mecanismos y formas de museos existentes, devolviéndoles un reflejo de sí mismos"²⁴.

El Limac no busca, entonces, directamente su realización en una arquitectura real, sino que se va mostrando a través de otros espacios expositivos, sin embargo, esto no significa que el museo no cuente con un proyecto arquitectónico. Este, de hecho, fue efectivamente desarrollado por el estudio *Productora* de la ciudad de México en el año 2006 bajo la supervisión de la propia artista. Lejos de pensar una arquitectura espectacular en el centro de la ciudad de Lima, el proyecto plantea la construcción de un edificio para el Limac enterrado en el desierto a las afueras de la capital peruana, al costado de una de las rutas de acceso a la ciudad. La fachada del museo desaparece y toda la construcción se

²⁴ Ibidem

realiza excavando bajo la tierra, utilizando pequeñas aberturas sobre el terreno para el aprovechamiento de la luz y la ventilación.



Vista exterior del proyecto Limac. Estudio Productora (2006)

La planta del museo se constituye por una forma cuadrangular en cuyo centro se establece el lugar expositivo principal. La resolución arquitectónica de este espacio se realiza a través de la mixtura, en un mismo lugar, de la sala de exposición clásica y el espacio abierto de exhibición de arte contemporáneo. Esta combinación se resuelve colocando en uno de los ángulos de la sala cuadrangular pilares sostenedores que van aumentando su dimensión a medida que se van acercando al ángulo contrario. Así, la estructura que es pilar en una esquina se convierte gradualmente en una sala cuadrangular de exposición en el ángulo contrario, y el espacio abierto de uno de los lados queda circunscripto a los pasillos de circulación entre esas salas. En una misma planta, resuelve así la combinación de dos espacios que refieren también a dos modelos museales distintos.



Modelo arquitectónico del Limac. Estudio Productora (2006)

Luego, siempre conservando espacios ortogonales, un conjunto de salas, lugares de depósito, dependencias, espacios de recreación, conforma un anillo alrededor de esta planta principal de exhibición. El acceso al museo se realiza a través de un túnel subterráneo cuya entrada se ubica del otro lado de la ruta de acceso a Lima, en el mismo lugar donde está planeado el estacionamiento.

Las lecturas simbólicas de este proyecto son innumerables, sin embargo, nos interesa hacer hincapié en dos de sus aspectos. En primer lugar, su emplazamiento y, en segundo lugar, su carácter de arquitectura "más excavada que construida". Lejos de plantearse en la ciudad misma de Lima, evitando

pensarse como un supletorio de la ausencia de museo de arte contemporáneo en la capital, el Limac se coloca lejos, reforzando esa distancia. El desierto limeño no es sólo las afueras de la ciudad, sino también el espacio todavía amenazante de la naturaleza sobre la ciudad y es en este lugar donde se ubica el museo.

La estructura parece reforzar, en una primera mirada, la vinculación entre tumba y museo. Desplegándose desde Hegel hasta Heidegger, pasando por el propio Gadamer, la vinculación de la institución museal con el mausoleo tiene uno de sus puntos más paradigmáticos en el texto "Museo Valery-Proust" de Theodor Adorno: "Museo y mausoleo -dirá Adorno- no están sólo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura"²⁵.

Desarrollando los efectos sobre la obra de arte, Adorno relaciona en este texto dos concepciones distintas de la noción de museo en los textos de Paul Valéry y Marcel Proust. En este último autor, aparece vinculada a la noción de muerte, la relación entre la estación de tren y el museo, ambos portadores de una simbólica mortuoria: "la estación, del arcaico símbolo mortal del viaje; y el museo de aquel simbolismo mortal que se refiere a la obra (...) el universo nuevo y perecedero creado por el artista"²⁶. El emplazamiento del Limac, a las afueras de la ciudad, parece referir no sólo al cementerio, ubicado en un lugar "higiénico" por fuera del espacio urbano, sino también a la estación de transporte, en el camino para entrar o salir de Lima, reforzando una noción de intermediación, conservándose como lugar al mismo tiempo fuera pero en relación al espacio urbano. Ambas de estas nociones parecerían entonces reforzar la vinculación entre el museo y el mausoleo.

Sin embargo, la arquitectura tiene no sólo referencias a la tumba sino, en la disposición de los pilares internos, al laberinto. Ambas estructuras vinculados a la arquitectura de museo aparecen también en los textos desarrollados por el artista americano Robert Smithson. En un dibujo de 1967 *The Museum of the Void* (el Museo del Vacío) no es la tumba egipcia la que parece como referencia directa sino claramente la arquitectura micénica, y específicamente, la llamada tumba de Agamenón.

Por otro lado, apenas dos años antes, había sido finalizada, también haciendo referencia al Tesoro de Atreo, la Painting Gallery de Philip Johnson, arquitectura que el propio Smithson conocía. Así, el museo mismo se presenta como una superposición de tiempos que implican, en el análisis de Gary Shapiro, ver "como lo prehistórico se encuentra con lo posthistórico"²⁷ en el cual Smithson

²⁵ Theodor Adorno (1962). *Prismas, La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ediciones Ariel, p. 187

²⁶ *Ibidem*, p. 191

²⁷ Gary Shapiro (2008) *El tiempo y sus superficies: postperiodización* en AA.VV., *Heterocronías, Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, Murcia, Cendeac, p. 123

cuestionaría una visión de la historia lineal, basada en modelos biológicos, haciéndose patente en la mixtura en esas arquitecturas que pertenecen a distintos tiempos y épocas.

Esta forma del museo, que se despega del habitual sentido en que el museo es entendido como mausoleo, cuestiona la forma en que la linealidad de la historia del arte es entendida, su carácter teleológico y moderno: "en vez de marchar por el museo auto-educándonos expresamente al recapitular la historia del arte, es posible dejar que los espacios, sus estructuras laberínticas y sus paredes en blanco (...) dominen el campo de experiencia"²⁸.

Así, la estructura enterrada y laberíntica, a través de los recorridos y la superposición de arquitecturas de distintos tiempos, refieren a la posibilidad de desarticular un relato histórico modernista que piensa la Historia del Arte a través de los grandes momentos del arte europeo o americano. Desde el proyecto del Limac, esta superposición temporal se manifiesta en la combinación en la planta de distintos espacios expositivos, así como desde la construcción de la colección se ponen en cuestionamiento el lugar del museo como institución legitimadora de esos relatos.

Todavía más paradigmático en la superposición de estratos temporales resulta la primera propuesta realizada para este proyecto por el estudio Productora. Allí, se establecen 16 bloques que representan tipologías particulares de definición del espacio. Cada una de estas estructuras se basa en edificios de la antigüedad, como un anfiteatro de Alejandría o el complejo funerario de Zoser, en estructuras barrocas, como el baldaquino de Bernini, o espacios generados desde prácticas de artistas tan variables como Marina Abramovic, Piet Mondrian, Donald Judd o Michael Heizer. Por otro lado, resulta significativo que muchas de las tipologías elegidas (aunque no todas) respondan a obras de arte que son difícilmente trasladables al museo, como intervenciones públicas o earthworks.

Tal cual lo plantea Ruth Estevez el Limac "obliga a desdibujar la noción de recorrido, o todo lo contrario, encuentra en su entramado laberíntico la ecuación del orden"²⁹, un laberinto no sólo espacial sino temporal. El museo es más que un mausoleo-depósito, la estructura excavada en la tierra es la posibilidad de relación creativa entre pasado y presente: "En un país donde las instituciones culturales son escasas y las galerías y salas de arte reemplazan la labor del museo, es necesaria una máscara que agrupe todos estos esfuerzos y que agrupe al mismo tiempo los proyectos que no se realizan, los textos que no se publican, las críticas que no se imprimen"³⁰.

²⁸ Ibidem p. 122

²⁹ Ruth Estévez (2006) *No se aplican restricciones* en AA.VV. *Museo de Arte contemporáneo de Lima*, México, Productora, p. 12

³⁰ Sandra Gamarra (2006) op. cit.

Sin embargo, resulta interesante realizar un paso más en el análisis y recuperar el concepto de cripta para transformar la mera noción de mausoleo y su vinculación con la institución museal³¹. Tradicionalmente ubicada bajo el altar principal de la iglesia, solían realizarse en este espacio ceremonias religiosas así como también entierros de mártires, para mantener los cuerpos a resguardo. La cripta no era sólo entonces un lugar de profunda significación sino que representaba el fundamento simbólico de la comunidad.

Conservaba así “un estatus relativamente independiente de los ritos oficiales, pero, por otra, es el fundamento invisible del lugar sagrado y de la vida espiritual”³². La teoría psicoanalítica, a través fundamentalmente de los desarrollos de Nicolas Abraham y Maria Torok, también ha tomado la noción de cripta para dar cuenta de un proceso de incorporación de un “secreto inconfesable”, que al no poder ser elaborado, es alojado en un espacio interior. Así, este espacio críptico surge de una escisión del yo, creando un mundo fantasmático psíquico.

Pensar el Limac y su arquitectura como cripta nos permite elaborar este espacio (que incluso permanece fantasmagórico en su no realización) como un lugar donde se aloja un elemento crítico, no elaborado, por dentro de la estructura social. Aspecto que se ve reforzado con su interpretación desde una perspectiva cristiana en tanto lugar no-oficial que al mismo tiempo se convierte en fundamento. Este espacio que, nuevamente, no se erige en el medio de la ciudad, como lugar destacado, sino por fuera, alejado, en el desierto.

Finalmente, si como dice Hal Foster los museos de arte contemporáneo utilizan las dimensiones del arte de posguerra y hacen de lo gigantesco lo espectacular, como en los casos Guggenheim, Gamarra propone desde su proyecto un museo sin fachada, donde todo lo que puede verse es simplemente desierto. El museo-marca como mecanismo de *gentrification* en la ciudad contemporánea se opone a un museo puesto fuera de la ciudad, al lado de una de las rutas de acceso a Lima. Hace de esa arquitectura la posibilidad misma de una museotopía crítica.

Conclusión

En su ya clásico artículo “The museum as a way of seeing”, Svetlana Alpers sostiene como el “efecto museo” da cuenta de un proceso de contextualizador del

³¹ Esta relación se la debo a mis conversaciones con el Prof. Dr. Christian Wehr, sin cuyos aportes no hubiese sido posible.

³² Christian Wehr (2011) Memorias encriptadas: Sur de Fernando Solanas, ponencia presentada en el Coloquio Internacional: Archivos de la Memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana en Latinoamérica 1970-2010, Universidad de Leipzig, Leipzig, 2 de octubre, 2011.

objeto, dando lugar a una manera de ver el objeto completamente distinta a la forma en que lo veríamos en su espacio habitual. El museo transforma nuestra propia mirada no sólo del objeto sino también del propio paisaje urbano. Así, la imagen de la ciudad Bilbao se (con)funde con la postal de la arquitectura de Gehry. ¿Pero qué otras miradas sobre el arte y su contexto puede darnos la arquitectura museal? ¿Qué formas puede adquirir nuestra propia manera de ver?.

De la "mirada idiota" del exiliado al museo que transforma nuestra mirada, las prácticas museotópicas plantean visiones alternativas. La institución, ya se trate del museo o de la cartografía modifican la forma en que vemos el pasado, el presente y la manera en que construimos el futuro. En este trabajo, sin embargo, no hemos abordado la totalidad de los aspectos que son elaborados desde estas prácticas sino que simplemente nos hemos circunscripto a la problemática de la arquitectura museal. En ese sentido, tanto el Limac de Sandra Gamarra como el Puno-Moca de César Cornejo plantean directamente esta cuestión. Apropiándose tácticamente de la idea misma de museo contemporáneo y de su capital simbólico, repiensen el modo en que el museo se vincula con el contexto urbano.

La primera de ellas, lo hace tanto por la forma en que ha sido mostrado sobreviviendo "parasitariamente" en otros lugares expositivos como a través del proyecto desarrollado por el estudio Productora. En el caso de César Cornejo, su propia formación como arquitecto hace que toda su obra artística esté fuertemente vinculada a estas cuestiones. Sin embargo, debemos tener en cuenta que ambas estrategias se encuentran todavía en proceso de desarrollo, lo que sin duda significará que, a mediano plazo, novedosas formas adquieran visibilidad.

Plantear nuevas relaciones arquitectónicas ya sea de un modo meramente proyectual o proponiendo estrategias concretas en la manera en que el museo es configurado es, entonces, uno de los elementos más significativos desde donde las prácticas artísticas latinoamericanas pueden reflexionar y aportar al desarrollo de nuestro propio contexto institucional.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1962). *Prismas, La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ediciones Ariel
- Barrios, Carola (2008) El museo de arte de Niemeyer : su lugar en el paisaje moderno de Caracas en *Arquine: Revista internacional de arquitectura y diseño*, nº 37, México, Editorial Arquine
- Buntinx, Gustavo (2006) *Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery* en Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra Fausto (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Durham y Londres, Duke University Press
- Buntinx, Gustavo (2006) Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua, nuevas rutas para un micromuseo, ponencia presentada en el encuentro 10.000 francos de

recompensa, el museo de arte contemporáneo vivo o muerto, Universidad Internacional de Andalucía, Jaén, 15 y 18 de diciembre

- Cornejo, César (2011) *Museo de arte contemporáneo de puno 2007-2011*. Documento electrónico disponible en: http://www.gluciadelapuerta.com/images/darti_1263251843_Puno%20Museum%20of%20Contemporary%20Art.pdf
- Cornejo, César (2010) Museo de Arte Contemporáneo de Puno en *AUT, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorio N°5*, Lima, Colegio de Arquitectos del Perú
- Escobar, Ticio (2010) *Los desafíos del museo. El caso del museo el Barro (Paraguay)* en Américo Castilla (comp) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós
- Estévez, Ruth (2006) *No se aplican restricciones en AA.VV. Museo de Arte contemporáneo de Lima*, México, Productora
- Gamarra, Sandra (2005) *El Limac en el Musac en Catálogo Emergencias*, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Disponible en <http://www.li-mac.org/index.php?id=41>
- McShine, Kynaston (1999), *The Museum as Muse: Artist Reflect*, New York, Museum of Modern Art
- Medina, Cuauhtémoc (2002) Pseudomuseos: Sobre el Museo Salinas y Otros Ejemplos de la Museografía Parasitaria en México, ponencia presentada en el Aula Magna del Centro Multimedia Centro Nacional de las Artes, México, 27 de abril, 2002
- Mellado, Justo Pastor (2003) *Historias locales, archivos, musealidad, Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 3
- Raunig, Gerald (2009) *Instituent practices, No. 2: Institutional Critique, Constituent Power and the Persistence of Instituting* en Gerald Raunig y Gene Ray (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, Mayflybooks, pp. 173-185
- Rueda Fajardo, Santiago (2004) *La Zoología del Museo* ensayo publicado por la Universidad de Barcelona, Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/tesis/colfuturo/zoologia-museo.pdf>
- Shapiro, Gary (2008) *El tiempo y sus superficies: postperiodización* en AA.VV., *Heterocronías, Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, Murcia, Cendeac
- Wehr, Christian (2011) *Memorias encriptadas: Sur de Fernando Solanas*, ponencia presentada en el Coloquio Internacional: Archivos de la Memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana en Latinoamérica 1970-2010, Universidad de Leipzig, Leipzig, 2 de octubre, 2011

Agustín R. Díez Fischer agusdiez@gmail.com

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires y Licenciado en Relaciones Internacionales por la Pontificia Universidad Católica Argentina, en ambas instituciones diplomado con honores. Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para la realización del doctorado en *Historia y Teoría de las Artes* por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación lleva por título "Las prácticas artísticas de crítica institucional en Buenos Aires (1995-2004) Perspectivas locales y su relación con el contexto latinoamericano" y se realiza bajo la dirección de la Dra. Andrea Giunta. Se desempeña también como Profesor en la cátedra de Historia Política Contemporánea en el Instituto de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales (ICPRI) y como Profesor Especial del Departamento de Ingreso y Estudios Preuniversitarios (DIEPU) de la Pontificia Universidad Católica Argentina.