MUSEOTOPÍA, CIUDAD, CIUDADANÍA
EL CASO DEL PUNO MOCA

Gustavo Buntinx
Chofer
Micromuseo ("*al fondo hay sitio*")
www.micromuseo.org.pe

El Museo de Arte Contemporáneo de Puno –denominado Puno MoCA por su creador, César Cornejo– se inserta en el entrecruzamiento de tres categorías vinculadas a la praxis artística más actual: las *estéticas relacionales*, el *vacío museal,* las *museotopías*.

Los dos últimos términos son de mi autoría y requieren las explicaciones que luego resumo. El primero, sin embargo, es ya de uso consensual y alude al despliegue inusitado de estrategias simbólicas definidas no desde aparentes formas o supuestos contenidos sino en las relaciones de vida y en las experiencias sociales catalizadas por el accionar artístico. El arte no como objeto o como imagen, ni siquiera estrictamente como concepto, sino como energía modificadora. Una praxis volcada, como quería cierto filósofo alemán algo pasado de moda, no sólo a interpretar el mundo sino a

transformarlo.

Se trata de un desarrollo generalizado, hasta el punto de configurar algún horizonte de época en el llamado Occidente y en sus periferias diversas. Así lo evidencian, incluso en el Perú, experiencias como las de Francis Alys en 2002 (*Cuando la fe mueve montañas*). O, un poco antes, las incontables iniciativas simbólicas que tanto contribuyeron al derrocamiento cultural de la dictadura de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos.

Algo de esa secuencia, tal vez mucho, podría sentirse prolongado en el proyecto de Cornejo, pero con el giro paradójico ofrecido ahora por una referencialidad específicamente artística. La autorreferencialidad asumida desde la propia denominación que alude al espacio artístico por antonomasia: el museo, el clásico "templo de las musas", trastornado por la modernidad en mausoleo, al terminante decir de Teodoro Adorno en 1953.

Aquella frase resumía el hartazgo reflexivo frente a un anquilosamiento museológico que sucesivas renovaciones –teóricas y prácticas– han pretendido despercudir durante las últimas décadas, sobre todo en los países llamados centrales. Pero es tal vez en los extramuros de esa geopolítica artística que la denuncia de la institucionalidad oficial encuentra una culminación dialéctica, provocada por la

condición con frecuencia precaria y dudosa de espacios sin embargo identificados como musealidad establecida.

En esas circunstancias la crítica de lo museal se configura también como una reivindicación de al menos la utopía evocada por su denominación misma, a veces incluso trastocando los términos de la retórica vanguardista. "Dejar de hacer *ready-mades*, empezar a hacer museos", exclamaba en 1996 el imperativo lema del Museo Salinas, así llamado en homenaje irónico a Carlos Salinas de Gortari, el presidente fugado de México. La quiebra traumática de la economía de ese país iniciada por sus políticas provocó un desborde sin precedentes de la invectiva popular, volcada en infinitos libelos icónicos (Judas-Salinas, Salinas-Chupacabras…) que el artífice Vicente Razo recolectaba en las calles para luego exhibirlos en el baño (mínimo) de su (modesta) casa del Distrito Federal.

En el baño de su casa. Lo diré otra vez: un museo no es un edificio. Un museo es una colección y un proyecto crítico. Y un compromiso vital, vitalista, místico-libidinal. Con lo propio, con lo local, con los restos latentes de nuestras muchas culturas, siempre fragmentadas pero recompuestas siempre.

A ese ethos responden también las varias museotopías que en el Perú se multiplican, sin duda como respuesta proactiva a la carencia proverbial de un Museo

de Arte Moderno o Contemporáneo en Lima, casi la única capital latinoamericana que hasta hace poco ostentaba una falta de ese tipo. Nuestro gran *vacío museal*, prefigurado ya en 1970 por una simple pero significativa intervención gráfica del artífice conceptual Emilio Hernández: la imagen del "Museo de Arte borrado", en la que el Museo de Arte de Lima desaparece de su contexto urbano, dejando como huella un elocuente recorte en blanco.

Un recorte –en el espacio y ahora en el tiempo– cada vez más repleto de sentidos. Contrapuestos: tras la extremidad del caso peruano se evidencia cómo la sola idea de museo constituye un lugar contencioso para la puesta en escena de identidades en permanente transformación y pugna, incluso allí donde la existencia del museo es incierta o nula. Resulta así necesario hurgar no sólo el *vacío museal*, sino además las *museotopías* construidas sobre esa falta, ese abismo.

Ese hueco: el vacío museal puede al mismo tiempo ser eróticamente percibido como algo que clama por ser colmado. Hacer de la necesidad virtud es el más peruano de los talentos y resulta sintomática la variedad de propuestas alternas surgidas de la constatación y la compensación –fáctica o imaginaria– de esa ausencia.

Estoy, claro, pensando en las iniciativas de Micromuseo ("*al fondo hay sitio*") que desde hace décadas me comprometen. Pero me refiero también al Museo Hawai, de Fernando Bryce. Y al LiMAC, de Sandra Gamarra. Y al Museo Travesti del Perú, de Giuseppe Campuzano. Y al Museo Neo Inka, de Susana Torres Márquez. Y al Museo Itinerante Arte por la Memoria, de creación colectiva. Y ahora, de manera muy específica, al Museo de Arte Contemporáneo de Puno, el Puno MoCA, de César Cornejo.

Tal vez lo que mejor distingue a esta propuesta última es su vocación de veras vital, relacional de veras. Su existencia entera deriva y depende de la generación efectiva de una comunidad, no importa cuán incierta. El vínculo –frágil y fugaz, pero incisivo– con el poblador popular de esa ciudad altoandina cuya casa inconclusa es solicitada para una reciprocidad insólita. Cornejo completa un ambiente de aquel edificio según las indicaciones de su propietario, quien a cambio será el anfitrión –el galerista– de la exposición temporal a ser allí organizada por el Puno MoCA: dibujos proporcionados por el propio Cornejo para la experiencia piloto, o reinterpretaciones de la artesanía local realizadas en una etapa posterior por artífices extranjeros.

Producciones locales podrían también incorporarse a esta fantasía. Pero lo que principalmente se exhibe será siempre la *museotopía* constituida así desde la precariedad de nuestros barrios, trastornados en barriadas tras el arrasamiento de

casi toda urbanidad durante las últimas décadas. Una desculturalización de múltiples causas, agravadas todas por el populismo reaccionario que intimida cualquier espíritu de superación y homogeneiza todo bajo un mismo horizonte de miseria. Económica y estética: en el Perú se penaliza la terminación y pintado de las fachadas imponiéndole tributos abusivos a lo que se considera como un signo exterior de riqueza. No sorprende demasiado el que en ciudades como Puno setenta por ciento de las construcciones se encuentren definitivamente inconclusas.

Es esa degradación del espacio público, de la visualidad y de la vida cotidiana, la que Cornejo enfrenta con intervenciones mínimas, pero acaso decisivas en un registro particular que bajo las actuales condiciones quizá sea uno de los pocos aún viables. Y perdurables: son las modificaciones personales y culturales las que por último hacen irreversible cualquier otro cambio. Ésa es la premisa, la promesa, del proyecto en apariencia descabellado del Puno MoCA: transformar al Perú entero, un poblador por vez. Redimir su inhabitabilidad ignomiosa, una casa por vez. O apenas un cuarto.

Una sala, un rincón. Una persona, con suerte una familia, empezando por ese extremo del país donde el Estado moderno no existe o es cooptado hasta el punto de la ineficiencia terminal. A veces demasiado literalmente: pesan aún sobre nuestra conciencia nacional los linchamientos impunes y los crímenes dirigidos que algunos poderes locales en Puno intentan justificar mediante la retorización racista de

tradiciones indígenas supuestas. La malversación simbólica de lo telúrico y de lo ancestral para la imposición autoritaria del capitalismo descontrolado y salvaje.

Un vaciamiento tanto más abismal en cuanto él se enraíza en una región de impresionantes connotaciones históricas y hasta cósmicas. A las sugerencias genésicas ofrecidas por la proximidad de ruinas milenarias se le suman las ensoñaciones míticas del lago Titicaca, de cuyas profundidades, dicen, habrían emergido Manco Cápac y Mama Ocllo para fundar el Tawantinsuyo, el imperio Inca, como lo recuerdan ahora interminables iconografías *kitsch* y algunas recreaciones turísticas oficiales. Pero esas extravagantes puestas en escena no impiden que el enorme ojo de agua sea asumido hasta nuestros días como el gran vientre de la tierra y de las civilizaciónes quechua y aymara. Una experiencia de lo sublime acentuada por el aire enrarecido de sus cuatro mil metros de altura.

Sin duda la intensidad geológica de todo lo que en Puno es natural contrasta con la degradación sistemática de casi todo lo que es urbano. Pero hasta la tierra misma se descompone ya ante las devastaciones provocadas por la sinrazón instrumental. El altiplano es hoy uno de los escenarios privilegiados de la agonía de lo andino, de sus suelos y de sus culturas.

Hay algo sutil pero poderosamente conmovedor en el gesto de sanación

proyectado en ese contexto por el Puno MoCA. Una reparación fáctica de radicales proyecciones simbólicas en sus dobles intercambios –materiales y culturales– postulados desde la fricción creativa de lo pequeño-burgués-ilustrado y lo popular-emergente.

El intercambio de fluidos. También entre las subculturas del centro y las subalternidades de la periferia. Como en un retorno oblicuo a ciertos postulados sesentistas sobre la articulación radical entre subdesarrollo y vanguardia. Entre las necesidades más concretas y apremiantes del sujeto popular y la sofisticación progresista del arte cosmopolita. Una ética de contrastes que es también una estética y encuentra en las intervenciones del Puno MoCA su metáfora más fáctica. Atención a las varias elocuencias en el gesto de inscribir como museología la transformación de recintos de vida cotidiana. Como señala Cornejo, en el contrapunto entre las edificaciones intervenidas y el entorno maltrecho se relievan visualmente los aspectos políticos del proyecto.

El contrapunto es también conceptual, al confrontar las nociones sofisticadas del museo cosmopolita con las precariedades urbanas de la periferia. Así de hecho lo evidencian formalmente algunos derivados artísticos más personales expuestos por Cornejo en galerías de Lima y de Estados Unidos para financiar ciertos aspectos del proyecto: instalaciones y esculturas paradójicas presentadas como “museomorfosis” y

caracterizadas por “el contraste de material (cerámica vs. aluminio), el contraste en la forma (orgánica vs. geométrica) y el contraste en el acabado (rústico vs. pulido)”, al decir del propio autor.

Fricciones prolongadas en las intervenciones de curadores internacionales como Jade Dellinger (de Estados Unidos) y Gabriela Salgado (de Inglaterra y Gran Bretaña). Y de artífices como Donna Huanca y Roy Minten. En 2011 estos últimos ocuparon los andamiajes precarios de un edificio en construcción que habían sido previamente cubiertos con rutilancias metálicas hasta otorgarle a esa arquitectura de la miseria un aire, un aura museal insólitamente post-modernos y cosmopolitas. “Yo era tú y nunca lo supe”, reza el verso tomado de un poema sufi para su exaltación multicolor en la gran colcha que primero cubre el edificio así sublimado y luego se traslada a las milenarias islas flotantes de los indios Uros. Hay en ese lema un juego de identidades opuestas pero complementarias que se traslada a la propia realización material de la pieza: un mosaico textil logrado mediante técnicas comunitarias y tradicionales que literalmente hilvanan las prendas nativas y trasnacionales adquiridas en los mercados callejeros de la zona.

En los mercados callejeros: la insinuación permanente del Puno MoCA es que la ciudad de Puno ya es en sí un museo, en estado de latencia. El reto crítico es activarlo mediante una reorganización estética de sus carencias (habitabilidad, urbanidad,

sociabilidad) que las fricciona con los postulados formales y epistemológicos del arte contemporáneo más sofisticado. Otra vez, la relación decisiva entre subdesarrollo y vanguardia.

Un operativo social que es al mismo tiempo una operación lingüística. En el Puno MoCA el significante deviene significado, el continente deviene contenido. En varios sentidos: ya Cornejo ha hablado de "la colección impermanente" de este museo, un acervo cuya materialidad fundamental es el compromiso e intercambio con la comunidad. La verdadera obra trasciende lo que se expone para definirse por el *espacio* (no el *lugar*) que su exhibición genera. Pero con una decisiva marca diferencial ante la gran tradición arquitectónica del "museo como objeto" que el artífice resume en los dos hitos monumentales de la fundación Guggenheim (Manhattan, 1959; Bilbao, 1997): esculturas penetrables que aturden tanto al arte expuesto en ellas como al público así sometido a una contemplación estupefacta y pasiva. Símbolos avasallantes de exclusión y refinamiento.

Contra la soberbia de esa ensimismada grandilocuencia arquitectónica, el Puno MoCA se realiza en lo ínfimo y en lo disperso: su delirio es el de las diseminaciones moleculares en mínimos pero múltiples recintos recuperados para el tejido gradual de una ciudad nueva. Lo que de ese modo se construye, reitero, es un *espacio*, no un lugar. El ambiente físico, sin duda, pero además el circuito nuevo de las relaciones

sociales así generadas: entre el artífice y el poblador, entre ambos y el público que se fantasea múltiple y mestizo. La familia, el vecindario, los foráneos (turistas, artífices, intelectuales), atraídos y mezclados por la singularidad de una experiencia que redefine en cada uno de ellos cualquier noción establecida de arte.

O de museo. La de Cornejo es una museología literalmente edificante, etimológicamente política: lo que a través de ella se proyecta es el deseo de una *polis* nueva. De ciudad y de ciudadanía. "El Museo de Arte Contemporáneo de Puno", proclama uno de sus manifiestos, "redefine la concepción tradicional del museo para convertirlo en institución basada en la comunidad, tanto a nivel administrativo como de infraestructura". Una comunidad refundada sobre el reconocimiento de lo subalterno.

Y desde la productivización de la diferencia: hay un guiño complejo en la opción de Cornejo por una denominación tan anacrónica como la de "Museo de Arte Contemporáneo". Micromuseo batalla desde hace años contra esa terminología señalándola como una contradicción en términos: para ser contemporáneo de manera genuina todo museo debe abandonar cualquier vocación exclusiva por el arte.

Postulamos por ello una musealidad mestiza, donde las palabras "artista" y "artesano" se irán reemplazando por la de "artífice", procurando de ese modo

significar la crisis de esas y otras distinciones en una cultura crecientemente hecha de lo impuro y lo contaminado. Una musealidad promiscua, donde las obras llamadas artísticas coexisten con productos masivos o elementos reciclados de toda procedencia, además de notables ejemplos de la múltiple creatividad popular. Una mixtura deliberada de culturas y contextos: lo pretendidamente artístico, lo supuestamente artesanal, lo (semi)industrial, los diseños. Lo prehispánico y lo moderno, lo colonial y lo contemporáneo. En asociaciones ilícitas, insólitas, pero no ajenas a las que ofrece nuestra vivencia permanente de simultaneidades inconexas.

Una musealidad promiscua, una musealidad mestiza. También una musealidad plebeya, dispuesta a sustentar su autonomía sobre una economía elemental pero suficiente, emancipada de los poderes y del Poder: del Estado y del mercado, de los políticos y del gran capital. Una musealidad autónoma donde las iniciativas y las decisiones permanecen siempre en los agentes reflexivos, no en los patrocinadores económicos o en la agenda circunstancial de los gobernantes de turno.

Pero la servidumbre tradicional de los museos hacia el poder deriva de su propio poder como agente de mistificaciones y privilegios. Son esas funciones e identidades las que deben ser subvertidas en primer término. El museo reconcebido no para comunicar relaciones de poder cultural entre las elites del centro y de la periferia, sino para vehicular nuevas y propias comunidades de sentido, comunidades de

sentimiento. Un agente de *pertenencias*.

Es también esta apuesta la que el Puno MoCA eleva al friccionar la vida social y virtual de las imágenes con la vida real y vivida de los seres humanos concretos. Su colección no se concentra en un acervo de objetos, más bien se desperdiga en las experiencias entrecruzadas de los artífices y los visitantes y los pobladores, articulados todos por una cartografía virtual de intercambios simbólicos. Y prácticos.

¿Cuál es la diferencia? Tal vez el mayor logro fáctico del Puno MoCA radique en su fantasía, su extravagancia. La resolución del vacío museal peruano empieza por el descentramiento, el desquiciamiento casi, de la noción misma de museo.

Las museotopías.

(FIN)