

Arquitectura & Investigación
Arte, tipología, política

ISBN 978-612-47555-5-2

Arquitectura, museografía y curaduría contemporánea en Lima. Relaciones entre el proyecto arquitectónico y el museo

Luis Iriarte

Para citar este artículo: Iriarte, L. (2021). Arquitectura, museografía y curaduría contemporánea en Lima. Relaciones entre el proyecto arquitectónico y el museo. En S. Kahatt, E. Martuccelli y V. Mejía (Eds.), *Arquitectura & Investigación. Arte, tipología, política* (p. 73.93). Pontificia Universidad Católica del Perú.

DOI: [10.18800/978-612-47555-5-2.004](https://doi.org/10.18800/978-612-47555-5-2.004)

Para acceder a este artículo: <https://doi.org/10.18800/978-612-47555-5-2.004>

**ARQUITECTURA
PUCP**





ARQUITECTURA, MUSEOGRAFÍA Y CURADURÍA CONTEMPORÁNEA EN LIMA

Relaciones entre el proyecto arquitectónico y el museo

Luis Iriarte

Resumen

Este artículo ofrece una visión panorámica de la museografía y curaduría contemporánea en relación con el proyecto arquitectónico de los museos de Lima. Si bien los tres aspectos están presentes en diversos museos, se revisará el diálogo existente entre ellos y cómo se encuentran encaminados. Se abordarán casos cuya museografía ha sido intervenida a partir de 1990 y que pertenecen a dos tipologías distintas: por un lado, el proyecto arquitectónico diseñado como museo; y por otro, el edificio adaptado. En el primer caso, se analizarán el Lugar de la Memoria (LUM) y el Museo de Arte de Lima (MALI); y en el segundo, el Museo Larco. Finalmente, se ensaya un diagnóstico museográfico que resalta el valor de cada caso, de modo que puedan ser tomados como referencia.

Palabras clave: museografía, curaduría, arquitectura, museos, Lima.

Abstract

This article offers a panoramic view of contemporary museography and curatorial practices in Lima in relation to the architectural project of museum buildings. Although these three components are present in many institutional museums, this essay reviews the existing dialogue between them and how they are directed. This article addresses the cases of museums whose museography has been modified since 1990, and that belong to two different typologies: on one hand, the architectural project designed to be an institutional museum, and on the other hand, the building adapted and transformed into one. For the first case, Lugar de la Memoria (LUM) and the Lima Art Museum (MALI) are analyzed, and for the second, the Larco Museum. Finally, a diagnosis of the museum design is obtained, emphasizing the value of each of the three components to be taken as a reference.

Keywords: museography, curatorship, architecture, museums, Lima.

Luis Iriarte

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. En 2019 formó parte del equipo de LLAMA Architecture & Urban Design y del equipo del Museo de Arte de Lima MALI. Trabaja en PROLIMA. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2017-2.

ARQUITECTURA, MUSEOGRAFÍA Y CURADURÍA CONTEMPORÁNEA EN LIMA

Relaciones entre el proyecto arquitectónico y el museo

Luis Iriarte

Introducción

Para conocer el estado actual de la museografía en Lima, en este artículo se abordan tres casos específicos: el Museo de Arte de Lima (MALI), el Lugar de la Memoria (LUM) y el Museo Larco. Se consideran estos tres debido al reconocimiento y la importancia nacional que han adquirido y mantenido a través de los años. A estos les corresponden distintos entornos de surgimiento: el MALI y el LUM se diseñaron como espacios expositivos; el Museo Larco, en cambio, es un inmueble adaptado. Asimismo, se amplía la investigación generando una mirada crítica hacia la museografía contemporánea en relación con el proyecto arquitectónico. En el ámbito local, pocos museos se preocupan por el diálogo entre la museografía y la arquitectura.

Se consideran distintos aspectos museográficos de esos tres casos, a partir de la década de 1990. Previamente, en el Perú existía una suerte de aislamiento por parte de las artes visuales, en comparación con otros países de América Latina. Esto pudo deberse a la crisis económica de los años 1980 y a la falta de iniciativa para promover las artes visuales. Recién en la década de 1990 se inició la implementación de una escena artística más estructurada, respaldada en la progresiva introducción de la imagen del curador y del museógrafo (Trivelli y Villacorta 2004: 174-176).

Del mismo modo que en la arquitectura, un planteamiento museográfico debe contar con una idea inicial y una estrategia de diseño; es un proceso complejo que implica la participación de diversos agentes. En ese sentido, ¿cuán trascendente es el diálogo entre el curador, el museógrafo y el arquitecto (o proyecto arquitectónico) durante el período del montaje? La museografía es un trabajo en conjunto entre el curador y el museógrafo; ambos deben contar con creatividad, conocimiento y precisión al plasmar sus ideas en una exposición. La arquitectura es el tercer elemento en tensión.

Es importante definir algunos enfoques sobre el panorama museográfico. Para ello, nos remitimos a cuatro modos de concebirlo que tienen aspectos tanto favorables como negativos. En primer lugar, la «nueva museología», impulsada por los estudios realizados por Georges H. Rivière, y que sirvió como tendencia a los museos en los años setenta.

En segundo lugar, el concepto que nace frente a la nueva museología: la «museología crítica», propuesta por Carla Padró en *Museología crítica y arte contemporáneo* (2003), libro dirigido por Jesús-Pedro Lorente y compuesto por textos de diversos autores, en torno a la museología y museografía actual. En tercer término, la «museología de enfoque» mencionada por Javier Zubiaur en *Curso de museología* (2004), que hace referencia a teóricos como Jean Davallon y Francisca Hernández; y, por último, la crítica planteada por Alfonso Castrillón en *La museografía como método* (1983).

Conceptos de crítica y museografía

En primer lugar, resulta importante diferenciar los conceptos *museología* y *museografía*. Por un lado, la *museología* es la ciencia del museo; estudia su historia y su razón de ser, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, así como la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos (Desvallées y Mairesse 2010: 57-60). Nace alrededor del siglo XVIII, tras la Revolución Francesa. Por otro lado, la *museografía* es la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y el ordenamiento de las instalaciones científicas de las instituciones (Desvallées y Mairesse 2010: 55-57). Este término es más reciente: surgió a inicios del siglo XX. Si bien son conceptos distintos, se complementan: la museología vendría a ser un soporte teórico del proyecto museístico; y la museografía, la parte práctica de este.

Planteando la necesidad de una «nueva museología», Georges H. Rivière, museólogo preocupado por la separación entre los ciudadanos y las instituciones museísticas del siglo XX, afirma que una exposición debe entenderse como un documento reflejo de una cultura y sociedad (en Zubiaur 2004: 56).

Carla Padró precisa, apelando a la «museología crítica» —que nace en la década de 1980—, que los museos no deben ser instituciones de saber disciplinario; es decir, que no se debe adoctrinar al visitante, pues con ello se genera un rol pasivo. De lo contrario, la museología se convertiría en un relato descriptivo, y haría que los objetos se coloquen y reproduzcan sin que se obtenga un enunciado total. El lugar podría convertirse en un espacio meramente estético (Padró 2003: 51-58).

Sobre la «museología del enfoque» o del «punto de vista», Francisco Zubiaur sostiene que esta visión busca generar en el visitante una experiencia multisensorial, dotándolo de un entorno hipermediático que tenga en cuenta elementos que impliquen la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto. De este modo, el visitante deja de ser seducido por una muestra estética y se concentra en un espacio expositivo novedoso. La exposición museográfica se convierte en un medio interactivo con el público, que asume un papel protagónico en la exposición (Zubiaur 2004: 59-60).

Comprendiendo la «museografía como método», Alfonso Castrillón sostiene que el diseño museográfico no es solo una organización plástica

de espacios, es decir, una concepción basada en el habitual esteticismo. Explica que la museografía adquiere una articulación espacial, y de ahí su valoración con los elementos museográficos, cuando se cuenta con una explicación científica de los objetos. Los objetos culturales de las exposiciones no deben encontrarse aislados unos de otros; deben formar parte de una cadena de relaciones al momento de ser vinculados mediante su historia o alguna explicación con discernimiento (Castrillón 1983: 10-14).

Museografía y arquitectura, un solo elemento. Museo Larco

El Museo Larco lo fundó Rafael Larco Hoyle el 28 de julio de 1926, en la hacienda Chiclín, Trujillo, y a inicios de la década de 1960 fue trasladado a Lima. Inicialmente, Larco Hoyle pensó en construir un edificio nuevo para acogerlo; sin embargo, adquirió un inmueble perteneciente a los señores Luna Cartland y dispuso ciertas adaptaciones para convertirlo en museo, así como planteó el contenido y la distribución del primer proyecto museográfico (Larco 1964: 20).¹

Desde la instalación del Museo Larco en Lima hasta el año 2000 se hicieron mínimas alteraciones en la museografía, si bien a partir de ese año se incorporaron exposiciones temporales. Según Ulla Holmquist, antes curadora del museo, esto —que fue posible gracias al desmontaje de la «Sala de las Momias»— permitiendo así observar la interacción entre el público y la nueva colección que se incorporaba.² Como señala el arquitecto y museógrafo Lorenzo Salinas, encargado de la remodelación concluida en 2010, «estas exhibiciones temporales generaban que se habilitaran zonas fuera del circuito habitual para exponer ciertos estudios recientes o piezas resaltantes descubiertas en la época».³

Gracias al éxito de las salas temporales se planteó una gran remodelación del museo. Para el diseño museográfico se convocó a un grupo de jóvenes arquitectos —Lorenzo Salinas, Hugo Fiestas y Gisela Montes— y para la curaduría, a Ulla Holmquist. Este grupo se había encargado anteriormente de la «Sala erótica precolombina», en el mismo museo. En 2007 se inició la remodelación, con un incremento significativo del área de exhibición y un techado termoacústico en la terraza posterior de la casona. Finalmente, la remodelación se concluyó a mediados de 2010 (figura 1).

El planteamiento curatorial del Museo Larco se divide en tres partes: «Introducción a la cosmovisión andina», «Sacrificios/ceremonias» y «Orfebrería». En estas, un aspecto importante es el nivel visual a escala humana. Como señala Lorenzo Salinas, «Se ha tratado de colocar las piezas más importantes y llamativas al nivel de horizonte del visitante».⁴ De este modo, las vitrinas colocadas mantienen un eje visual (horizontal) a un metro y cincuenta de altura. La curaduría se encargó de ordenar los temas y contenidos de forma comprensible y pausada, pues la anterior museografía era sumamente técnica y sus contenidos estaban aglomerados.

En el sector «Introducción a la cosmovisión andina» se encuentra la «Sala introductoria a la creación del museo», que explica conceptos a

1 La casona se construyó aproximadamente en el año 1700. Larco Hoyle modificaría sus rejas, puertas, columnas, vigas y ménsulas con elementos extraídos de la casa señorial de los marqueses de Herrera y Villahermosa, en Trujillo (Larco 1964: 20).

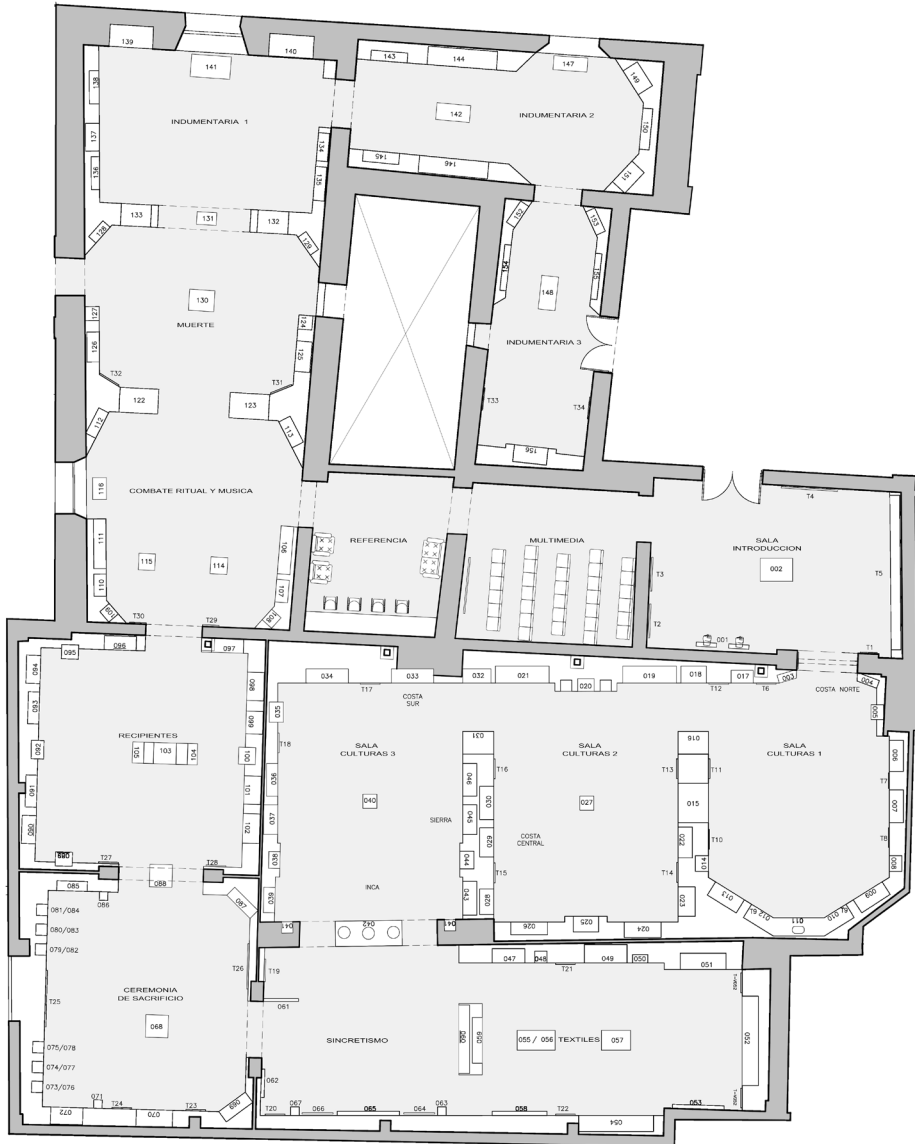
2 Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017. Ulla Holmquist es arqueóloga por la Pontificia Universidad Católica del Perú y magíster en Museología por la University of New York. Actualmente, se encuentra a cargo de la Dirección Cultural del Museo Larco.

3 Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.

4 Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.

FIGURA 1

Plano de la museografía de la exposición permanente del Museo Larco. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.



ESCALA 1/100
 0 1.0 2.0 3.0 4.0 5.0m

través de infografías colocadas en los muros, iconografías y líneas temporales que ubican al visitante dentro del espacio. La «Sala de las culturas» está subdividida en tres espacios sin acentuar la percepción de cerramiento gracias a que los tabiques no llegan al techo. Con una disposición cronológica de las piezas, esta sala cuenta con urnas empotradas a muros que se mimetizan con el inmueble y generan un solo lenguaje entre museografía y edificio. En cierta medida, si bien este tipo de diseño ya estaba presente en el planteamiento previo, de Larco Hoyle, la nueva propuesta lo potenció (figura 2).

En la «Sala de ceremonia del sacrificio», el concepto de ofrenda es el tema principal. Entre muros de color rojizo, el discurso parte de una pieza central: un cerámico mochica (figura 3). De este se extraen ciertos elementos iconográficos y se coloca el *roll-out*⁵ en el muro posterior; así se generan relaciones con otros cerámicos ubicados en distintas vitrinas. De esta forma, con el contenido de la colección se ha generado un discurso también gráfico, cercano al público. Ya en la «Sala de recipientes ceremoniales» el discurso está vinculado a lo mágico-religioso (o ritual) en algunas culturas precolombinas. Esta sala de color negro, que adquiere un tono de luz más oscuro, revisa el concepto de religiosidad y resalta los colores naturales de las piezas, derivados de la aleación, la plata y el oro.⁶ Debido a que las piezas deben estar agrupadas, la museografía lo resuelve con un diseño de vitrinas separadas.

El tercer sector, dedicado a la orfebrería, está compuesto por espacios que exhiben indumentaria perteneciente a un señor chimú. La museografía sigue el sistema de urnas empotradas en los muros e incluye maniqués para mostrar joyas precolombinas como coronas, diademas, pectorales, orejeras, narigueras y ornamentos coxales, entre otras. Finalmente, la «Sala del ajuar chimú» concluye el recorrido con un muro dorado, de piso a techo, con una vitrina vidriada donde se exhibe la pieza más importante de la colección, el ajuar. Los museógrafos quisieron que esta pieza adquiriera una particular jerarquía, por lo que se exhibe en un muro más alto.

Según los profesionales responsables, Ulla Holmquist y Lorenzo Salinas, el diálogo entre curadora y museógrafos fue fluido y fructífero. Como museógrafo, Salinas se dedicó en detalle al interior de cada vitrina, siempre en diálogo con Ulla Holmquist. Cada vitrina, siguiendo un tema puntual, se diseñó específicamente para la pieza que albergaría. Holmquist afirma que «la implementación museográfica podía ser ajustada o modificada siguiendo la propuesta curatorial. Por ejemplo, podía sugerir la adhesión de un *roll-out* para cierta pieza en vez de una vitrina y esto se integraba al proyecto».⁷ Para el interior de las vitrinas se resaltaron algunas piezas con desniveles y alturas. Así, según Salinas, «podía sugerir la anulación de alguna pieza por percance de espacio y se conversaba. Muy raros fueron los casos».⁸

Al ser un inmueble preexistente, el Museo Larco no se proyectó con los requerimientos técnicos para una exhibición. No obstante, el respeto a la arquitectura, la adecuación espacial y la integración museográfica con el edificio producen una atmósfera propicia (figura 4). En el sector incluido en la última remodelación, señala Holmquist, «se buscó conseguir lo más

5 El *roll-out* es la iconografía o figura que se extrae de una pieza, en este caso, precolombina —vasija, cerámico, prenda, etcétera—, con el fin de utilizarla en una muestra museográfica o publicación.

6 El Museo Larco cuenta con numerosas piezas mochicas, pues su fundador, Rafael Larco Hoyle, se dedicó a investigar las culturas del norte del país.

7 Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017.

8 Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.

**FIGURA 2**

El elemento museográfico divide dos espacios al incorporarse a la arquitectura. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú.

**FIGURA 3**

Tonalidad de la sala, de color rojizo, en representación de la ritualidad y el sacrificio. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú.

**FIGURA 4**

Los muros empotrados que se incorporan no llegan al techo. Se respeta, así, la arquitectura. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú.

parecido al piso de madera [de la casona] para que exista una continuidad en todo el desplazamiento del museo. No se buscaba romper el estilo ni la escala original de la casa, de modo que se tuvo que buscar un balance entre museografía y recorridos para que pueda ser fluido el tránsito de visitantes». ⁹ Por su parte, Salinas explica que el recorrido no resulta extenuante para el visitante, pues en ciertas zonas puede reposar, para luego continuar.

Si nos remitimos a la «nueva museología» de Rivière, en el Museo Larco el objeto es entendido como un producto cultural. Estas piezas, que dialogan entre sí, tejen una historia y crean un documento de vida acerca de la cosmovisión andina. La curadora Ulla Holmquist, responsable de los textos que acompañan a las piezas, buscó «mantener una relación pasado/presente de los conceptos, de modo que la persona pudiera sentirse identificada con su antepasado». ¹⁰ Considerando el concepto de «museología crítica» explicado por Padró, el Museo Larco no es una institución discursiva; no busca adoctrinar al visitante. Cada una de las piezas exhibidas forma parte de una colección que espera ser conocida y entendida por el visitante.

Refiriéndonos a la «museología del enfoque», según lo que explica Zubiaur, en el Museo Larco existen recorridos panorámicos desde distintos puntos en las salas. Esto se logra gracias a la transparencia entre la museografía y los espacios. Los espacios están adecuadamente iluminados y adquieren tonalidades favorables a la vista del visitante. Sobre un acompañamiento sonoro, Salinas señala que no se instaló un sistema de parlantes pues una red de cableado por el techo de la casona podría generar complicaciones. ¹¹

Por último, remitiéndonos al concepto de «museografía como método», de Castrillón, el Museo Larco cumple la función de generar cadenas de relaciones entre los objetos culturales. Estos no se encuentran aislados, por lo que se genera un sentido de secuencia y se dibuja una historia en el

⁹ Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017.

¹⁰ Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017.

¹¹ Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.

discurso. Si bien existe un estudio riguroso de cada pieza, acerca de su procedencia y su significado, este no se encuentra adjunto al rótulo técnico. El museo es un medio y un promotor; una de sus labores principales es animar al visitante a conocer más de lo que aprenda en la exposición.

El Museo Larco tiene un diseño que cabe resaltar. Las urnas empotradas en los muros, la creación de subespacios, los mobiliarios permeables entre salas, la direccionalidad de las luces y los desniveles se encuentran en armonía con el edificio. Su museografía dialoga con el proyecto arquitectónico gracias al mutuo respeto. La museografía y la arquitectura se convierten en un solo elemento.

Proporción, museografía y arquitectura. El MALI

El Palacio de la Exposición se inauguró en julio de 1872 con ocasión de la exposición «Gran muestra de artes, ciencias e industrias»; sin embargo, no es sino hasta 1955 cuando la Municipalidad de Lima cede el edificio al Patronato de las Artes para que cumpla su función actual como Museo de Arte de Lima. Así, el 10 de marzo de 1961 se inauguró oficialmente con la apertura de sus salas permanentes. Luego, en 1973, el Instituto Nacional de Cultura declaró el Palacio de la Exposición monumento histórico y Patrimonio Cultural de la Nación.

La museografía de los años sesenta para la exposición permanente era simple y básica: se dividían las áreas mediante paneles móviles, bastidores cubiertos con telas y sujetos por dos estructuras de fierro a una estructura de rieles. Ya en el año 2004 se invitó a arquitectos peruanos, con experiencia en museos, a participar en un concurso de remodelación, cuyo ganador fue Emilio Soyer. Como menciona el arquitecto Juan Carlos Burga, su propuesta —resumida en una sola lámina— mantenía una estructura organizada y un discurso claro, a diferencia del planteamiento previo.¹² Durante la remodelación, esa sección del museo estuvo cerrada por más de cinco años,¹³ tiempo durante el cual se repensó el guion museográfico y se adquirieron nuevas piezas para la colección. El equipo de curadores estaba compuesto por Cecilia Pardo (arte precolombino), Ricardo Kusunoki (arte colonial y moderno) y Natalia Majluf (directora). En el área de museografía se encontraban los arquitectos Juan Carlos Burga, Nelson Munares y Luisa Yupa. Finalmente, en agosto del 2015 se inauguró la nueva exposición permanente del Museo de Arte de Lima (figura 5).

La idea principal del discurso gira en torno al relato de una historia amplia: los 3000 años de arte en el Perú. Esto se aprecia en la exhaustiva labor de investigación y de síntesis del equipo de curadores. Asimismo, las piezas son variadas: cerámicos, tejidos, fotografías, dibujos en papel, pinturas y esculturas, diversidad considerada al momento de crear la propuesta curatorial. A partir de esto, se esbozaron las distintas salas siguiendo un eje cronológico: arte pre-colombino, colonial y moderno.

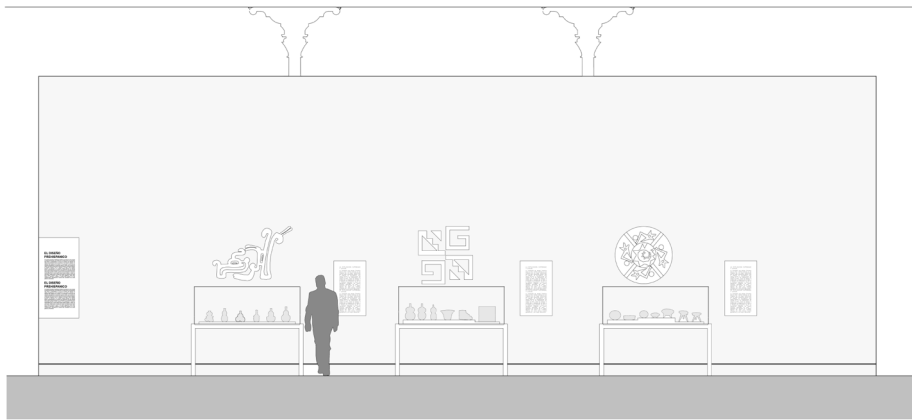
La sección de arte precolombino, bajo la curaduría de Cecilia Pardo, comienza con una línea de tiempo que representa, mediante la cerámica, las distintas tradiciones estilísticas. Señala Pardo que «se utilizó

¹² Entrevista con el autor, 22 de noviembre de 2017. Juan Carlos Burga estuvo encargado de la remodelación museográfica del MALI en 2015.

¹³ En 2008 el museo cerró sus puertas al público; se reformuló la primera planta y la segunda se utilizó como bodega temporal. En 2010 reabrió parcialmente, con exhibiciones temporales, y se inició el proceso de renovación de sus salas permanentes, que concluyó con su inauguración en 2015.

FIGURA 5

Plano de la museografía de la exposición permanente del MALI. Fuente: Museo de Arte de Lima. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.

**FIGURA 6**

Corte de la sala «El diseño precolombino», con piezas, vitrinas y su relación con el *roll-out*. Elaboración propia, basada en un plano brindado por el Museo de Arte de Lima.

la cerámica, ya que fue el primer soporte de comunicación y difusión de mensajes en su período». ¹⁴ Esta sala, llamada «Tiempo y espacio en los Andes», adquiere dinamismo gracias a la ubicación de las urnas y las piezas en exposición. Seguidamente, en la sala «La concepción del espacio andino», se explica la adaptación al entorno y la comprensión del espacio desde la cosmovisión andina. Por su parte, la sala «Textiles», previa a la sala «Metales», está climatizada para cuidar los mantos e indumentarias. En el sector final se encuentran las salas «Mitología y ritualidad en el norte» y «Mitología y ritualidad en el sur», dedicadas a las culturas Moche y Nasca; seguidas por dos vitrinas dispuestas para piezas incas.

En cuanto al mobiliario, la mayoría son vitrinas lineales y funcionales, si bien, como señala Juan Carlos Burga, «tuvieron dos años de proceso para lograr el diseño final. Esas vitrinas tenían que ser sólidas, permanentes, fáciles de abrir y de limpiar». ¹⁵ La estructura es de fierro pintado y en la parte superior se usó cristal ultraclaro. Cecilia Pardo acota que «la museografía se trabajó, desde un inicio, con prototipos A, B, C y D, los cuales se adaptaban a todas las necesidades de tamaño requeridas para las distintas piezas» (figura 6). ¹⁶

En las vitrinas grandes, las de tipo D, por ejemplo, se colocan no menos de quince piezas, acompañadas por paneles de fondo con datos y textos. En la sala «El diseño precolombino» el *roll-out* está inspirado en la botella del entierro y se puede apreciar el tema de las conchas marinas, ya que se colocaron piezas con forma de esas coberturas acuáticas. Así se logra relacionar formalmente el espacio y las piezas. Asimismo, con el color —trabajado por la arquitecta Malvina Arrarte— se buscó un contraste entre las piezas y las tonalidades de las salas (figura 7).

La sección de arte colonial —bajo la curaduría de Ricardo Kusunoki y Natalia Majluf— incluye un núcleo de pintura del siglo XVII en las salas

¹⁴ Entrevista con el autor, 26 de octubre de 2017.

¹⁵ Entrevista con el autor, 22 de noviembre de 2017.

¹⁶ Entrevista con el autor, 26 de octubre de 2017.



FIGURA 7

Sala «Mitología y ritualidad en el sur». Trabajo de color entre piezas, museografía y arquitectura. Fuente: Edi Hirose *Exposición permanente*, Museo de Arte de Lima 2015. Museo de Arte de Lima. Archivo Institucional.



FIGURA 8

Los muros que se incorporan coinciden con el punto más alto de los vanos. Fuente: Edi Hirose *Exposición permanente*, Museo de Arte de Lima 2015 Museo de Arte de Lima. Archivo Institucional.

«La formación del arte colonial» e «Identidad andina, memoria e invención». En ellas se crearon subsecciones con temas referidos al imaginario y a la recomposición de identidades indígenas durante el período colonial. En ambas salas se buscó estructurar historias y trabajar en función de temas, ya que la cronología es compleja pues muchas obras no están firmadas ni fechadas. La propuesta museográfica incluye muebles de madera, como sillones, sillas y armarios, entre otros correspondientes al virreinato. Al finalizar este eje se encuentra la sala de iconografías locales y la sección referida a devoción de imágenes, esculturas y pinturas de la época colonial.

En la sección de arte moderno se implementó una sala dedicada a la gráfica que muestran elementos como revistas y periódicos. Como declara Kusunoki, «una misión del museo es ampliar el radio de lo que uno percibe como arte, más allá de la idea creada por las bellas artes sobre este».¹⁷ De este modo se posicionan otros soportes, más allá de la pintura. Finalmente, se cierra el discurso con la sala de arte abstracto. En estas salas se incluye vitrinas tipo C, también presentes en las salas de arte precolombino, buscando así continuidad en el mobiliario de todas las secciones.

Una de las virtudes del proyecto museográfico del MALI fue rescatar la galería típica del siglo XIX y XX.¹⁸ La propuesta respetó al edificio al no modificarlo y al ser exigente con la apariencia de los elementos museográficos y la arquitectura. Los paneles se separan de las columnas para no ocultarlas, logrando además una proporción oportuna del espacio y las alturas (figura 8). Como cuenta Burga, «Emilio [Soyer] quería que estos tuvieran una altura aproximada de 5,20 metros, coincidentemente con el punto más alto de los arcos». Además, el reforzamiento estructural que fue necesario resulta imperceptible al visitante. Por este motivo, los elementos se encuentran adecuadamente colocados en el espacio y estos no pasan desapercibidos frente a la potente arquitectura.

Según el concepto de «nueva museología», en el MALI se asumen los objetos de exposición como sensores culturales, sociales e históricos. Y si bien la historia tiene algunos vacíos, existe un interés por completarlos y tejer una narrativa continua. Sobre esto, dice Kusunoki: «Tenemos como idea principal hacer crecer la colección en esta línea para generar un contrapeso a toda la colección académica existente».¹⁹ Bajo el concepto de «museología crítica», el visitante del MALI que está frente a las piezas en exposición puede asumir un rol activo; los textos son claros y se entiende la relación del discurso y el recorrido.

El MALI también mantiene la idea referida a la «museología del enfoque». El visitante tiene una visión panorámica debido al diseño típico de galería. Sobre el aspecto sonoro, en algunas áreas este asume protagonismo. En la sala «Platería», por ejemplo, existe una subsala donde el audio y el video complementan las piezas. Considerando el concepto de «museografía como método», el MALI cumple la función de generar cadenas de relaciones entre los objetos culturales. En palabras de Ricardo Kusunoki, «Un espacio ejemplar en el que dialogan todo tipo de elementos es la sala de "Identidad andina, memoria e invención", ya que se combina pintura, tejido, cerámica y madera».²⁰

17 Entrevista con el autor, 16 de noviembre de 2017.

18 La galería típica del siglo XIX y XX, originaria de Europa, consta de espacios a modo de pasajes que ayudan a articular el complejo con otros espacios, teniendo como fin el paseo y la observación de obras de arte.

19 Entrevista con el autor, 16 de noviembre de 2017.

20 Entrevista con el autor, 16 de noviembre de 2017.

El planteamiento de la exposición permanente del MALI se desarrolló gracias al diálogo entre los museógrafos y los curadores. Se consideraron las necesidades del discurso expositivo, ya que este fue importante para la definición de espacios, los recorridos y el diseño de los soportes para las obras. Así, la museografía se conformó como una segunda piel que no toca la arquitectura, sino que dialoga con ella y logra, en su conjunto, una adecuada proporción.

Armonía en el (no) contacto. El Lugar de la Memoria

El año 2008 el gobierno alemán ofreció una donación al Perú para la construcción de un museo de la memoria. Un año después, en 2009, se aceptó la donación y el gobierno peruano creó la Comisión de Alto Nivel (CAN), presidida por Mario Vargas Llosa, para que se encargara de gestionar y controlar la elaboración del proyecto. En 2010 se lanzó el concurso arquitectónico: el lugar debía ser un espacio de conmemoración de los hechos ocurridos durante el conflicto interno generado por grupos terroristas en los años 1980 y 1990. Ganó el proyecto del estudio Barclay & Crousse.

La museografía del Lugar de la Memoria (LUM) fue un trabajo de aproximadamente cuatro años, un proceso extendido pues durante ese tiempo hubo dos proyectos curatoriales. Se puso a prueba una primera museografía, sin los resultados esperados. Tras ello se contactó a un equipo curatorial conformado por Jorge Villacorta, curador de arte; Natalia Iguñiz, artista plástica; Ponciano del Pino, historiador; y Víctor Vich, especialista en literatura. El guion de la nueva propuesta redefinió los contenidos y las formas de comunicación, y, consecuentemente, la museografía. Señala Juan Carlos Burga, arquitecto y museógrafo de la exposición permanente del LUM, que «la diferencia entre ambas curadurías se basa en que la primera era un proyecto sumamente histórico, centrado más en la creación de atmósferas artísticas; y la segunda incluía testimonios de los propios protagonistas del conflicto».²¹ Así, se logró un enfoque distinto al de la primera propuesta (figura 9).

La museografía del LUM se despliega en los tres pisos superiores del edificio, con cambios identificables en cada nivel por los temas que se presentan en cada uno (figura 10). En el primer nivel se cuenta con un discurso panorámico: el pasado del conflicto; en el segundo, los casos son más puntuales: las repercusiones de los atentados; y en el tercero se termina el recorrido con un reconocimiento simbólico a las víctimas mediante un espacio de reflexión.

La primera planta cuenta con un espacio que introduce al visitante en la temática abordada: lo ayuda a contextualizar un lugar y un período. Por un lado, una gran vitrina longitudinal propone, de manera organizada y gráfica, una línea del tiempo; por otro, se muestran referentes objetuales de la época, como un ánfora incautada a los terroristas, entre otros elementos.

La sala «Un pueblo, muchos pueblos» es un espacio más bien cerrado, de carácter intimista, sin visuales hacia el acantilado o la plaza: el discurso se desarrolla hacia su interior. El ambiente se encuentra

21 Entrevista con el autor, 14 de setiembre de 2017.

FIGURA 9

Planos del primer nivel de la museografía de la exposición permanente del LUM. Arquitectura: Barclay & Crousse. Fuente: Juan Carlos Burga. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.

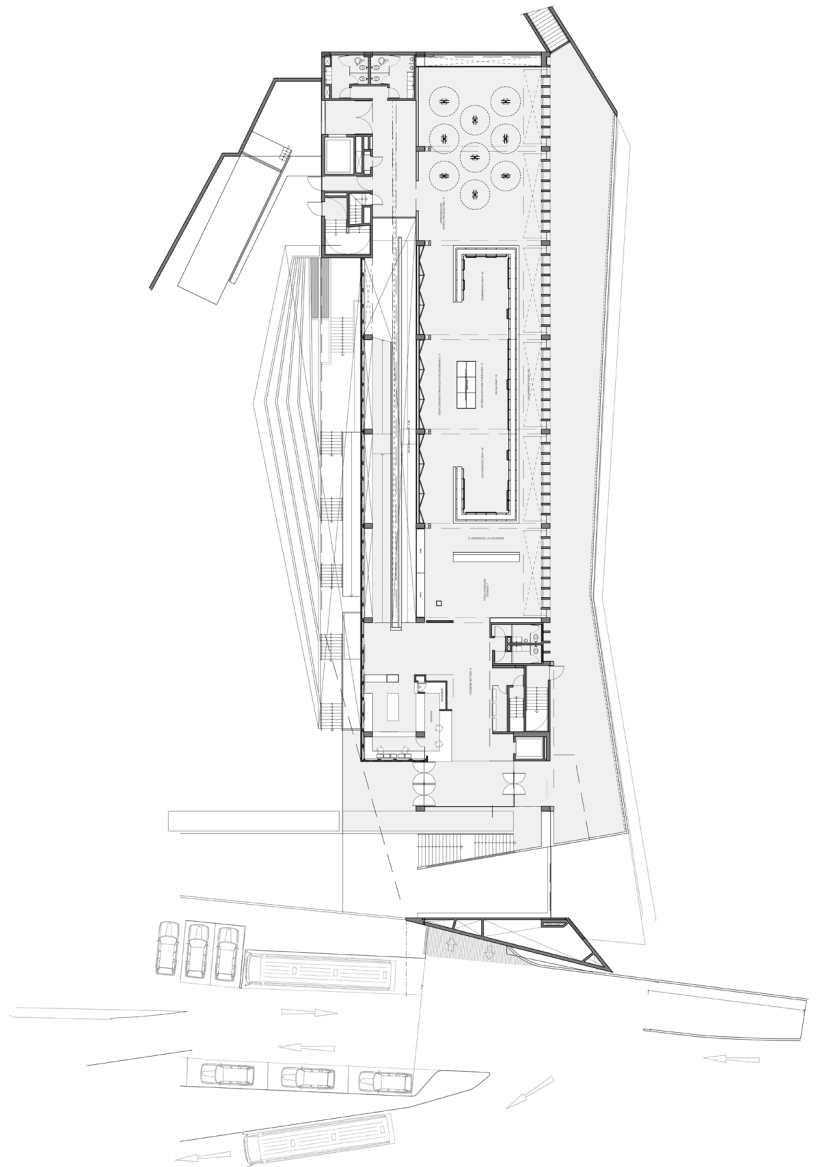
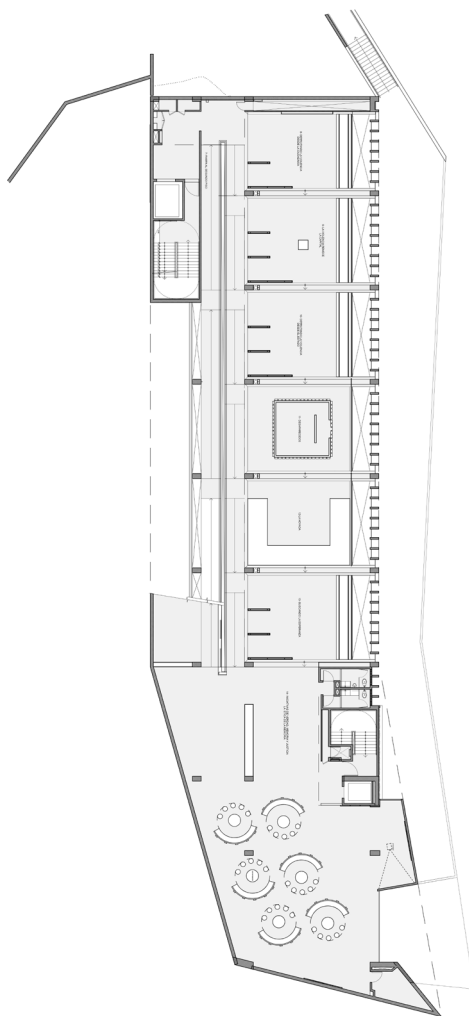
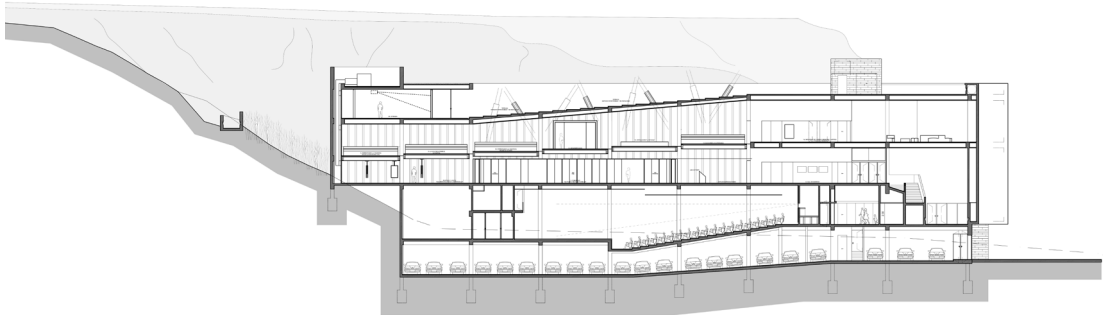


FIGURA 10

Planos del segundo nivel de la museografía de la exposición permanente del LUM. Arquitectura: Barclay & Crousse. Fuente: Juan Carlos Burga. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.



**FIGURA 11**

Corte arquitectónico, incorporación de la museografía y respeto por la arquitectura. Arquitectura: Barclay & Crousse. Fuente: Juan Carlos Burga. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.

adecuadamente ubicado y proporcionado para dialogar con los elementos museográficos, buscando a su vez crear una atmósfera andina, una referencia a lo rural mediante muros de adobe (figura 11). En estos muros se encuentra anclado un sistema de fierros con paneles informativos móviles. El planteamiento curatorial, a través de la museografía, colocó en estos las historias trágicas de las matanzas de Putis (Ayacucho), Uchuraccay (Ayacucho) y Puerto Ocopa (Junín). Estos elementos, por su movilidad, se pueden colocar y extraer con facilidad; esto, ya que fueron diseñados para albergar otras historias a futuro.

Frente a este espacio se encuentra la «Sala de educación». En ella se ubica un panel museográfico en forma de zigzag, que contiene información adicional para el visitante y genera, así, un tránsito pausado. Se continúa con la sala «Una persona, todas las personas». En esta, los protagonistas son víctimas de los atentados y sus familiares. Se colgaron pantallas verticales que ofrecen registros audiovisuales de personas cuya imagen se encuentra en escala real (figura 12). Si un visitante se coloca frente al monitor se puede asumir una comunicación casi personal. Pensada así, desde la museografía, esta percepción se refuerza pues se genera una «imagen completa» del individuo. Finalmente, en la «Sala de inmigración» las fotografías de paisajes contrastan con la impactante vista del acantilado. Este espacio se pensó como un pasadizo de tránsito fluido, de modo que el espectador sea dirigido rápidamente a la rampa.

Para el segundo piso se determinó que cada desnivel acogiera un tema distinto, manteniendo la continuidad espacial del edificio. Como también señala Burga, «En un comienzo, se pensó hacer cuartos cerrados en cada desnivel; sin embargo, esto negaba la doble altura y el espacio». ²² Se dispuso el uso de paneles perpendiculares al recorrido de la rampa, que dialogan con el ritmo de las columnas y con el techo ascendente de



FIGURA 12
Sala «Un pueblo, muchos pueblos». Muro de adobe y museografía empotrada. Fuente: <http://lum.cultura.pe>



FIGURA 13
Sala «Una persona, todas las personas». Pantallas verticales que se anclan en el techo. Fuente: Raúl García Pereira. <https://lamula.pe>

concreto. Se aprovechó la baranda de vidrio, y se reforzó la idea de barrera con vitrinas de gran dimensión. En otro desnivel está «El cuarto de desaparecidos». Para este ambiente se creó un subespacio acondicionado para una carga sonora. Esta atmósfera se diseñó con una pequeña esclusa, de modo que se impidiera el ingreso de luz. Finalmente, se cuenta con la «Sala de interacción», un ambiente en el que los escolares o estudiantes pueden reunirse a charlar y reflexionar en torno a lo visto. Concluyendo el recorrido, en el tercer piso se diseñó una zona para proyectar videos, espacio que invita a la introspección y reflexión. Se evidencia ahí el alto número de víctimas que hubo durante todo el periodo de violencia y se les da un reconocimiento simbólico.

La espacialidad del Lugar de la Memoria está caracterizada por una de las principales propuestas del proyecto arquitectónico: el recorrido de rampas. El discurso que los arquitectos planteaban para el edificio se respeta en el discurso museográfico y curatorial. Sin embargo, existe un punto en el que se disocia el diálogo entre curaduría y arquitectura. En la segunda planta del museo se implementó un gran objeto cúbico, a modo de subespacio, que niega los tragaluces ubicados en el «Lugar del congojo». Cuando uno se asoma a estas teatinas el elemento impide la vista interior, trasgrediendo así la arquitectura.

El concepto principal del proyecto museográfico fue orientar el diseño hacia el interior, dejando la piel arquitectónica intacta, sin variantes ni modificaciones físicas. Así, la relación entre museografía y proyecto arquitectónico se resuelve en el meticuloso contacto existente. No se puede hablar de un «no contacto» entre museografía y arquitectura; este siempre existe debido a que son elementos físicos. Lo rescatable del trabajo en el Lugar de la Memoria es la preocupación y respeto de la museografía con respecto al proyecto arquitectónico. En lo posible, los paneles no niegan las ventanas o columnas. En el primer piso se deja la arquitectura libre, ya que todos los espacios están creados por paneles que nacen del piso y que no llegan al techo. «Son puntuales los casos en que no ocurre esto. En la sala de educación, por ejemplo, se cuenta con un panel en zigzag que cierra la visual de la rampa», señala Burga.²³

Bajo el concepto de «nueva museología» de Rivière, el Lugar de la Memoria cumple adecuadamente con la labor de reflejar los procesos históricos de una sociedad, por más dolorosos que sean. Esto lo podemos observar en la sensibilidad y franqueza que se esboza en los documentos y objetos exhibidos, en las historias narradas. En cuanto al criterio de «museología crítica» explicado por Carla Padró, el LUM, a través de su museografía, no busca adoctrinar al visitante.²⁴ Como menciona Juan Carlos Burga, «al escuchar distintas versiones de una misma historia y, a su vez, que estén contadas por los propios protagonistas, da a pie que el visitante pueda escuchar todo y se quede con lo que realmente crea que sucedió».²⁵ Gracias a esto, está en la capacidad crítica y reflexiva de los visitantes llegar a algunas conclusiones.

Considerando el concepto de «museología del enfoque», también de Zubiaur, el LUM es un museo con carácter multisensorial. En algunas

23 Entrevista con el autor, 14 de setiembre de 2017.

24 En 2018 se produjo una fuerte polémica al respecto después de que el entonces congresista Edwin Donayre solicitara la reestructuración del LUM por supuesta apología al terrorismo (*El Comercio* 2018).

de sus salas se apela no solo a los estímulos visuales, sino también táctiles y auditivos, para promover una comunicación plena del tema propuesto. Por último, según el concepto de la «museografía como método», de Alfonso Castrillón, en el Lugar de la Memoria existe un vínculo entre piezas que hace que el discurso se mantenga fluido y comprensible. Ese nexo se refuerza en la repetición de elementos dentro de un mismo espacio —monitores, paneles, mobiliario—, y sobre todo en el respeto por la espacialidad y en el diálogo entre museografía, curaduría y arquitectura.

Hacia una museografía del futuro

El Museo Larco, el Lugar de la Memoria y el Museo de Arte de Lima desarrollan, de distintas formas, relaciones fructíferas entre curaduría, museografía y arquitectura. En el Museo Larco, la museografía y el proyecto arquitectónico mantienen los vínculos entre lo discursivo, lo formal y las piezas en exhibición. En el Museo de Arte de Lima prevalece la idea de proporción, museografía y arquitectura: muros altos que se encuentran en armonía con el mobiliario museográfico, las piezas de la colección y el proyecto arquitectónico, un caso de valor patrimonial. Por último, en el Lugar de la Memoria sobresale el interés por generar un contacto en armonía entre elementos museográficos y arquitectura. Además del respeto y buen aprovechamiento de la arquitectura, la museografía implementa experiencias multisensoriales mediante su entorno hipermediático: vista, oído, tacto. Estas tres instituciones —el Museo Larco, el MALI y el LUM— tienen sobresalientes propuestas curatoriales, museográficas y arquitectónicas, que, no obstante, son pasibles de mejora.

El trabajo de museografía, curaduría y arquitectura, en conjunto, demanda tiempo y reflexión. Debe ser pensado en todos sus aspectos, como proceso y como propuesta final. Un museo nunca se encuentra concluido; debe ser una institución en constante mejora y formación. En cualquier caso, siempre será necesario un diálogo arduo y permanente entre arquitectos, museógrafos y curadores. Asimismo, es necesaria una comunicación fluida entre las instituciones museísticas, para poder seguir, replicar y mejorar las tácticas de valor museográfico y curatorial de instituciones análogas. Los museos de Lima podrían nutrirse mutuamente y no permanecer disgregados. Ciertamente, varios comparten un mismo público objetivo, y el aumento del hábito de visitación de museos sería favorable para todos.

Una adecuada museografía del futuro será la que obtenga un balance entre curaduría, museografía y arquitectura. El arquitecto que diseña un museo debe considerar que su obra albergará un proyecto museográfico y un discurso curatorial. El museógrafo debe buscar equidad y respeto al trabajar con los planteamientos del curador y el proyecto arquitectónico. Finalmente, el curador no debe negar la arquitectura que albergará la propuesta. La voz de los tres protagonistas debe mantenerse en equilibrio para alcanzar un proyecto museográfico idóneo, merced al cual las piezas de la colección se exhibirán adecuadamente gracias también a

un mobiliario pensado y pertinente. Así, la museografía, la curaduría y la arquitectura podrán conformar un solo elemento.

Bibliografía citada

CASTRILLÓN, Alfonso

1983 *La museografía como método*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

DESVALLÉES, André y François MAIRESSE (directores)

2003 *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin e International Committee for Museology (ICOM).

EL COMERCIO

2018 «Edwin Donayre y los efectos de su visita al LUM en claves». *El Comercio*, Lima, 17 de mayo. Consulta: 18 de octubre de 2020.

<https://elcomercio.pe/politica/edwin-donayre-efectos-visita-lum-claves-noticia-520706-noticia/>

PADRÓ, Carla

2003 «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio». En Lorente (director) y Almazán (coordinador), *Museología, crítica y arte contemporáneo*, pp. 51-70. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

LARCO, Rafael

1964 *Museo Rafael Larco Herrera*. Lima: Offset Rávago e hijos.

TRIVELLI, Carlo y Jorge VILLACORTA

2004 *Arte y arquitectura*. Enciclopedia Temática del Perú, vol. 15. Lima: El Comercio.

ZUBIAUR, Francisco

2004 *Curso de museología*. Gijón: Trea.