

Nuestra historia,
el Perú que **construimos**



Museo Nacional
del **PERÚ**

MUNA



INDICE

Presentación 4

Presidente de la República
Francisco Sagasti Hochhausler

Ministro de Cultura
Alejandro Neyra

***Un Museo Nacional para el Perú:
Lo que necesitamos..., lo que nos urge*** 6
Director General de Museos
Carlos Del Aguila

Los antecedentes del Museo Nacional 10
Luis Guillermo Lumbreras

***Museo Nacional del Perú (MUNA):
Historia de una infraestructura 2014 - 2021*** 24
Alexia León y Lucho Marcial

PROGRAMA ESPECIAL BICENTENARIO 2021

Programa de exposiciones 31

*En busca de algo perdido. Perú... un sueño
Arte contemporáneo en el Museo Nacional*

*La peregrinación histórica
hacia el Museo Nacional*

Recuperando nuestro patrimonio

No hay país más diverso

Programa cultural 48

Programa académico 49

Programa educativo 50

Programa comunitario 51

Visita el MUNA 52

UN MUSEO NACIONAL PARA EL PERÚ: LO QUE **NECESITAMOS...**, LO QUE **NOS URGE**

Carlos Roldán Del Aguila Chávez

Director General de Museos - Ministerio de Cultura

Los museos de ahora son cruciales, vitales y muy necesarios; no podríamos decir lo mismo de los museos de algunos años atrás, sobre todo en nuestro país; donde el consumo de los espacios culturales como estos, con las justas permitían ciertas cifras positivas de públicos que sustentaban en parte la inversión en cultura del Perú. Los museos hoy, reflexionan, discuten, debaten, proponen y desafían.....siempre lo hicieron, solo que hoy, con más libertad y con algo más de equidad.... pero aún falta más.

Los museos -tiempo atrás-, priorizaron funciones de exposiciones apuntando a generar sorpresa, fantasía y entusiasmo como cualquier parque de diversiones en el mundo; no en vano, se entiende a estos como espacios museales también. La sorpresa marcó un referente casi nefasto en las instituciones museísticas, las cuales, si no lograban los estándares de visitas, no fundamentaban su existencia; es decir, mientras más público captaban que consumían, mayor argumento de existencia tenían los museos. Tampoco es así.

Cambiar el propósito de los museos de: “depositarios de objetos y colecciones” a “repositorios de memoria social” es un paso sustantivo; así lo han evaluado durante más

de 12 años los museos iberoamericanos que marcan la pauta del futuro de los museos en el mundo. Una etapa no desmerece a la otra, pero es tiempo de pensar en la vitalidad institucional de los museos en tiempos tan cambiantes, vulnerables y fundamentales para las generaciones de hoy. Los de la generación X, los millenials y los de la generación Z, piden más y no es de extrañarse, somos responsables los baby boomers y la generación silenciosa de haber inculcado en nuestros hijos ideas de libertad, de cambio y de rebelión para lograr un mundo mejor. De esto se trata la vida: ser más responsables, ser mejores, ser más felices.

Los museos de hoy pueden coadyuvar a fortalecer los referentes de identidad de las sociedades, lo que los hace fascinantes y cruciales en la creatividad cultural. Pero, los llamados museos nacionales: ¿también logran eso? Veamos: hace algunas décadas los museos nacionales se encontraban en una franca crisis de identidad y existencia. De hecho, los museos temáticos en el mundo, fueron (y lo son aún) el reemplazo de la experiencia. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, la reformulación de los museos nacionales se ha convertido en una interesante posibilidad de construcción y fortalecimiento identitario de nuestra contemporaneidad.

Desde la generación de las primeras colecciones oficiales del Estado en 1822, hasta el presente, abundante patrimonio cultural mueble se ha acumulado en los diferentes museos del territorio nacional.

De manera que, un Museo Nacional para el Perú cobra vigencia y relevancia.

Hacia 1822, un año después de declarada la independencia, y en pleno proceso de defensa de las libertades declaradas, se propuso la existencia de un Museo Nacional que testimonie los legados materiales de los antiguos y los presentes. Por decirlo de algún modo, un espacio para el resguardo de la memoria. De esta forma, custodiando y protegiendo patrimonio cultural mueble, se garantizaba su permanencia en el tiempo de un legado del que poco se sabía por esos tiempos.

Solitarios personajes encargados de esta idea pasaron a través del tiempo y todos, sin excepción, entendieron que coleccionar y divulgar objetos era la mejor forma de garantizar la construcción de nuestra memoria histórica. Varios estudios postulan importantes momentos de constitución de la “idea del Museo Nacional”: Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz, al inicio, Max Uhle, y Emilio Gutiérrez de Quintanilla en momentos de reconstrucción post guerra del Pacífico, Julio César Tello Rojas, Rafael Larco y Luis E. Valcárcel, en tiempos del apogeo de las reivindicaciones indigenistas y muchos otros más andinoamericanistas, como Jorge Muelle, Luis Lumbreras, Arturo Jiménez Borja, Fernando Cabieses entre otros, en tiempos de la necesidad de ampliar el Museo de Antropología y Arqueología, o de conseguirle una nueva sede en los terrenos del actual Parque de Las Leyendas, o en el periodo de existencia del recientemente fenecido Museo de la Nación.

Todos estos intentos de constituir la “idea del Museo Nacional” identificaban ya un fundamental problema, aun ahora más vigente que nunca: el crecimiento desbordado de las colecciones de objetos recuperados con métodos científicos. Ante ese tema, el Estado estuvo –y lo está aún–, en jaque. Hoy, un desbordado número pendiente de custodias de patrimonio recuperado obliga a una estrategia de emergencia que es, precisamente, lo que explica las dimensiones del MUNA el museo más grande de Latinoamérica.

Al respecto es importante acotar que, desde la generación de las primeras colecciones oficiales del Estado en 1822, hasta el presente, abundante patrimonio cultural mueble se ha acumulado en los diferentes museos del territorio nacional y en las principales universidades del país. Este legado es, desde la época de Max Uhle, resultado de colecciones científicas generadas por la práctica de la arqueología, las cuales generan abundantes posibilidades de documentación e interpretación de nuestro patrimonio recuperado. Cabe indicar que, durante los últimos 40 años, la proliferación de proyectos de inversión y extractivos ha incrementado sustancialmente este tipo de colecciones que en la actualidad no pueden ser custodiadas como corresponde. Por tanto, contar con infraestructura adecuada para custodiar e investigar este fabuloso legado patrimonial se tornó en una de las principales necesidades que hoy, con el MUNA se podrá resolver en un alto porcentaje.

*El patrimonio cultural mueble
permite la exploración y desarrollo
de infinidad de contenidos tanto
de las ciencias como de las artes.*

Las colecciones provenientes de intervenciones científicas cuentan con un valor agregado en tanto vienen acompañadas de referencias en relación a su procedencia y los contextos asociados a ellas, en esto las ciencias sociales han hecho un aporte sustancial. Así conseguimos que, este tipo de colecciones, se conviertan en potenciales muestras para la formación académica que, pocos, museos peruanos han desarrollado.

Como principio base, el patrimonio cultural mueble permite la exploración y desarrollo de infinidad de contenidos tanto de las ciencias como de las artes. Su legado y rasgos distintivos hace posible la interdisciplinariedad de las profesiones y amplía las expectativas de la academia a consolidar los contenidos identitarios y tecnológicos de nuestras sociedades pasadas y presentes. Como material de estudio presenta importantes oportunidades de apropiación y de interpretación de nuestra historia.

Nuestros museos peruanos, logran -a duras penas- procesar lo que les urge y les toma tanto sacrificio custodiar y defender sus colecciones que no quedan recursos ni tiempo para atender lo esencial: la conservación, investigación, así como la generación de experiencias significativas con el público. Permitirnos un museo de grandes dimensiones (como el MUNA) para poder aplicar el conocimiento científico, humanístico y artístico es una oportunidad valiosa y esperanzadora. Solo queda engranar a la academia, al sector público y privado, a la sociedad civil y a las autoridades de resguardo, para permitirnos avanzar en el conocimiento científico y en la construcción de contenidos e interpretaciones de nuestra sociedad en su conjunto.

¿Los museos pueden hacer todo esto?

Pues claro que sí; esto y mucho más. La experiencia museal abarca todos los sentidos, emociona, motiva y estremece. Ya lo decía Luis Repetto como maestro de clases universitarias: “si no te llega al corazón, no vale la pena presentarlo”. Así aprendimos a mirar los museos con Lucho. Alguna vez lo acompañé a montar una exposición fotográfica en su querido Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero; nunca olvidaré como logró, con un presupuesto muy reducido, motivar a las personas sobre el poder de la fotografía y generar, como un ilusionista, un viaje imaginario por discursos museológicos, logrando generar una lágrima en el espectador o simplemente generarle un suspiro. Si el estuviera aquí con nosotros, sin duda estaría involucrado en lo que, tal vez, es el proyecto museológico más grande del país: el MUNA.

Muchos actores han participado de este proyecto para asegurar su seguridad, su permanencia y su sostenibilidad en el tiempo. Creo, en realidad, que homenajear a Luis Repetto a un año de su partida, es homenajear a todas las mujeres y los hombres que creyeron y creen en un museo como este, como el que Lucho soñó y como el que todos -sus discípulos, amigos y adversarios- dedicamos a él.

Es tiempo de seguir y crecer ahora, con un museo como este que nos merecemos, para todos por igual, sin distinción de raza, credo, género o diferencia cultural, ya que, al final de cuentas, es nuestra diversidad y particularidad.

Barranco, julio del 2021



LOS ANTECEDENTES DEL MUSEO NACIONAL

Luis Guillermo Lumbreras Salcedo¹

A lo largo de casi 200 años, el Museo en el Perú tuvo que nacer muchas veces antes de seguir viviendo en los clandestinos fueros de las curiosidades acumuladas. Nació al frente de un proyecto político anticolonial, proclamando el derecho de los pueblos de guardar consigo la generosa experiencia de sus antepasados y las muestras valiosas de su riqueza natural. Su propósito era contribuir con ello a la formación de una conciencia nacional sustentada en el racional aprendizaje de su historia y valores.

Su instalación fue una lenta construcción de su imagen, tanto entre los que habían tomado la noticia de su importancia en la Europa post-napoleónica, como entre la comunidad a cuyo uso y beneficio estaba destinado. La idea era la de un Museo Nacional de historia humana y natural y el proyecto no era otro que el de consolidar una imagen nacional propia, que permitiera construir una noción de Nación con capacidad de avanzar con ella en beneficio de un futuro siempre mejor para todos los peruanos.

El 2 de abril de 1822, apenas ocho meses después de proclamada la independencia política del Perú, el naciente Estado peruano, aun no constituido como República -instituido como un “Protectorado” bajo la conducción de José de San Martín- declaró que los monumentos y reliquias que quedaban de la antigüedad del Perú, debían ser protegidos por el Estado, en tanto que eran propiedad de la Nación, “porque pertenecen a la gloria que deriva de ellos”, y que habiendo visto con dolor *“vender objetos inapreciables, llevarse a donde es conocido su valor, privándonos de la ventaja de poseer lo nuestro”*, decretó que a partir de esa fecha se prohibía *“absolutamente la extracción de piedras, obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentren en las huacas, sin expresa y especial licencia del Gobierno”*, estableciendo que sea poco o mucho su valor, se aplicara al Museo Nacional².

Este decreto fundacional, creó y definió el Museo Nacional como repositorio de los bienes patrimoniales de la Nación.

1 Extracto tomado de la consultoría elaborada para la Dirección General de Museos: “Propuesta de marco conceptual y contenidos generales para el Museo Nacional del Perú”, entre los meses de noviembre y diciembre del 2017.

2 “Obra de Gobierno y Epistolario de San Martín”, Colección Documental de la Independencia del Perú, Tomo XIII (I): 322. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.

Eran tiempos de lucha, donde la identidad nacional tenía como único referente la obra de nuestros antepasados aborígenes y el entorno físico que ellos habían construido y mantenido durante milenios y ellos no sentían otra fuente de pertenencia que no fuera aquella, dado que su tarea era, precisamente la de liberarse del yugo español que era la otra expresión de vida vigente. Impedir que se continuara con la exacción de ese patrimonio era pues una de las formas de enfrentar los tres siglos de opresión colonial que nuestros pueblos habían soportado. Era un tiempo en el que la noción de “Patria” no existía y sus habitantes vivían dentro de un territorio dominado por personas no-originarias, cuya patria estaba al otro lado del mar.

En el siglo XVI viajaban, en forma de presentes para los reyes españoles o de tributos de los países sometidos, una serie de joyas que procedían principalmente de México o Perú. Los primeros presentes fueron los que envió Hernán Cortés a Carlos V entre 1519 y 1532; el primero, consistía en un sol de oro y una luna de plata, un casco lleno de oro, joyas en forma de animales, collares y otros objetos de oro, todo lo que se exhibió en Toledo, Valladolid y Flandes, como evidencia del “descubrimiento”. Entre los regalos iban muchas plumerías, jades y objetos de obsidiana, que obviamente no eran para el consumo de sus destinatarios, que tendían a fundir el oro para cubrir obligaciones³ como “el endeudamiento crónico de Carlos V, que esquilma a la corona española con sus continuas empresas europeas”. Por cierto, había también coleccionistas, que por diversas motivaciones guardaban recuerdos americanos, entre los que estaban Diego Hurtado de Mendoza y el Príncipe de Esquilache, vinculados al Perú al haber cumplido sus funciones como virreyes.

Según un testimonio de 1667 en el palacio de los reyes en Madrid “había tesoros de todo cuanto de precioso se producía en las Indias: tapices de corteza de árbol, vestidos de

La idea era la de un Museo Nacional de historia humana y natural y el proyecto no era otro que el de consolidar una imagen nacional propia, que permitiera construir una noción de Nación.

Moctezuma y de los Incas de Perú...y...tantas cosas que para poderlas contemplar con detenimiento se hubiera necesitado todo un día...Estas colecciones pudieran ser la respuesta de la Corona a la sugerencia del Virrey de Perú, Francisco de Toledo, a Felipe II, en 1572, de crear un museo en Palacio con las manufacturas indígenas”. Pero ellas desaparecieron, quizá debido a los diversos incendios que se produjeron en dicho palacio en los siglos XVII y XVIII⁴ o una apropiación de terceros.

Durante el siglo XVIII, el desarrollo de la Ilustración y la carrera comercial ultramarina, indujeron a los europeos a la formación de grandes colecciones que acumulaban competitivamente en los museos de sus ciudades mayores, en medio de un agresivo proyecto capitalista de valorización de las obras de arte y otras curiosidades y exotismos. Es bien sabido que el capital mercantil y manufacturero alcanzó una cuota muy alta de saturación capitalista en el siglo XVIII, provocando la segunda etapa de gran expansión colonialista, que activó el interés de todos los países de Europa en intensificar sus conexiones con nuestros países, que aún estaban en condición colonial. El llamado de los libertadores, de impedir la exportación de los bienes patrimoniales peruanos, no estaba pues al margen de las ocurrencias de la época, dado que un signo de ella era apoderarse de tales bienes⁵.

3 Paz Cabello Carro, 1989: Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII, Ediciones de Cultura Hispánica, p.25. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

4 Paz Cabello, op. cit, p.26

5 En esta sección se insertan partes de textos previamente escritos por el autor, en otros documentos (inéditos) de temas semejantes al que nos ocupa.

Si bien no se sabe a ciencia cierta, es presumible que uno de los primeros museos que se instalaron en España –conducido por Antonio de Ulloa desde 1753– tuviera algunas piezas peruanas, pero es en realidad el “Real Gabinete de Historia Natural” instaurado por Carlos III, fue el primer museo español con reliquias del Perú. Se abrió este museo en 1776, a base de las colecciones y la dirección de un criollo nacido en Guayaquil, llamado Pedro Franco Dávila, quien logró vender sus colecciones a la corona, creando con ellas el museo. Se instalaron varias salas de minería, rocas, vasos, piedras preciosas y antigüedades y, junto a ellas, otras reliquias egipcias, romanas y objetos arqueológicos y etnográficos de varias partes de América. En el catálogo de la colección⁶ hay descritas varias piezas peruanas, principalmente textiles de lana de vicuña, cuchillos de cobre, mates, masas y hachas de piedra, y también *“monedas de bronce encontradas en las tumbas de los antiguos habitantes del Perú”, cuentas de oro y “un vaso de plata en forma de cucurucho franqueado por dos máscaras... Vasos de arcilla de casi la misma forma, que los curiosos miran como pertenecientes a la más remota antigüedad”*.

El afán del coleccionismo no fue muy próspero en España, aun cuando hubo algunos encargos de colecciones, como la que se pidió a los hermanos Heuland, quienes colectaron, en 1794, algunas piezas de cerámica junto a piezas minerales y conchas, o la que hizo, entre 1777 y 1788, la “Expedición Botánica” de Hipólito Ruiz y José Pavón, que recolectó un número considerable de objetos arqueológicos y etnográficos, muchos de los cuales se conservan aún en el Museo de América de Madrid. Los virreyes enviaron también objetos de cerámica y otros presentes.

España estaba interesada en resolver sus problemas financieros, dentro de un esquema mercantilista, donde el oro y la plata jugaban un rol primario, por lo que las antigüedades –especialmente de las “colonias”– no tenían un atractivo capaz de interesar a la naciente burguesía peninsular, si

Es en realidad el “Real Gabinete de Historia Natural” instaurado por Carlos III, fue el primer museo español con reliquias del Perú.

no fueran de metales preciosos que se podían cambiar con otros bienes. Ciertamente, esta situación generó un proceso de inflación acelerada en España, que cayó prontamente en graves crisis alimentarias, con un declive de su poder adquisitivo con el entorno de sus vecinos, que apostaban por el desarrollo industrial más bien que por el mercantil. Eso no ocurría en los países que estaban en acelerado proceso de industrialización, cuyo traslado al capitalismo hubo de esperar no más de un siglo, donde la valorización de las obras de arte y las antigüedades pasaron a ser parte atractiva en un mercado europeo con excedentes suficientes como para ampliar sus rubros de tráfico comercial más allá de lo indispensable para la subsistencia.

En cuanto al Perú, las colecciones del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón formaron un primer lote significativo de antigüedades peruanas en España, obtenidas entre 1782 y 1785, cuando mandó hacer planos y dibujos de los sitios que examinó en una extensa visita pastoral por costa, sierra y selva, en las vecindades de Trujillo. Sus envíos –aparte de 9 tomos de anotaciones– incluían objetos de oro, plata y cobre, tejidos, madera y cerámica, muchos de ellos procedentes, al parecer, de Chanchay y algunos de Cajamarca y Huamachuco.

Sin duda, todo esto quedó muy claro en la conciencia de los peruanos que en 1822 habían ya tenido oportunidad de viajar por España y por algunos de los países europeos –especialmente Francia– que iniciaban la formación de sus grandes museos. Lo era para el arequipeño Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz, que se formó como ingeniero de minas

en Inglaterra y tuvo ocasión de conocer colecciones en ese país y en Francia. Amparado por las instrucciones que dio en 1826 el Gobierno de la incipiente República, designándolo como Director del Museo creado en 1822, Rivero y Ustariz, inició los trámites para su instalación, escribiendo un discurso de fondo para dicho museo, al que bautizó como “Antigüedades Peruanas”, escrito en 1834 y publicado en 1841 en la forma de un pequeño libro, cuyas ilustraciones no estuvo en condiciones de financiar, lo que sólo pudo hacer en 1851, cuando se asoció con el filólogo suizo J. Jacobo von Tschudi, editando el texto en español e inglés. En realidad, las angustias de la instalación del nuevo régimen trasladaron el interés de las personas hacia las tareas fundacionales del nuevo Estado y la recuperación de los recursos de subsistencia que se desbarataron durante los conflictos de la guerra por la independencia.

La noción de “Patria”, enunciada al convocar a la unidad para la lucha, se trasladó definidamente al campo militar, donde ser “patriota” consistía en la disposición a entrar a la guerra y el contexto histórico de procedencia no se identificaba con ninguna otra consigna. Invertir en las “piedritas” o las momias o huacos nativos no estaba en la agenda. El Congreso Constituyente, en 1823, tenía en debate de si el país estaría dentro de un régimen republicano o monárquico y no se tenía claro a quiénes se les reconocería como “peruanos” y a quienes no. En el tablero estaban los españoles peninsulares, sus allegados moros e italianos, los indios y los negros esclavos y los hijos “puros” o “cruzados” de todos ellos. Al final se decidió que la condición nacional -ciudadana- sólo se otorgaría a los que hablaban castellano. El Perú dejó de ser “nativo” y pasó a ser hispanohablante, cuya “madre-patria” se transfirió a España. Obviamente, el patrimonio indígena sólo quedaba para el recuerdo y no para el futuro, que era el que había que construir. El museo nacional, diseñado durante el “Protectorado” de San Martín y Monteagudo, quedó en el ámbito romántico de los libertadores de fines del siglo XVIII y comienzos del



Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz (1798 - 1857).

XIX. Nadie estaba en condiciones de ofrecer sus bienes o recursos para sostener una suerte de monumento elegíaco para un pasado que estaba fuera de sus expectativas. Los palacios eran para los virreyes y sus adjuntos y la vida urbana, con sus casas y avenidas, para los que les servían.

El museo se alojó junto a la cárcel y un cuartel, en unos ambientes en desuso del antiguo “Tribunal de la Inquisición” que en 1829 logró exponer unas pocas piezas de oro, una momia con sus telas finas y unas pocas curiosidades más; lo dominante era una colección de muestras de minerales. En 1834 tenía cuatro momias, algunos pájaros disecados, moluscos y los minerales⁷. Dos años después, en 1836, se dio un Decreto Supremo normando la organización del museo, pero esta vez ligado a la Historia Natural, que incluía las antigüedades indígenas.

7 Ravines, 1989: 24-25 ss.

En 1841 se formuló su reglamento operativo asociado a la Biblioteca, donde se le concedió dos salones que se abrían al público por 4 horas en 4 días de la semana, disponiendo la prohibición de ingreso a los niños y a toda persona considerada peligrosa. En todos estos decretos se ratificaba lo establecido por el Decreto de 1822, pero obviamente no era manifiesta la preocupación de los dirigentes del Estado sobre esos rubros y tampoco la comunidad tenía interés en verlos. Era un espacio cerrado, seguramente maloliente, de momias, animales mal disecados y trastos viejos.

Los vaivenes de la República y la progresiva pérdida de una voluntad política sobre la matriz nacional indígena, derivada de una concepción extranjerizante dominante en la configuración de las instituciones republicanas, la idea del Museo Nacional se debilitó y sólo fue posible su rescate en la habilitación de museos monográficos, que mantuvieron el nombre vigente, adscrito a las colecciones disponibles y accesibles en la Capital de la República. Los criollos que asumieron el comando de la República adoptaron un nuevo código de encuentros históricos, alineados con la “madre patria” más bien que con los indígenas que ya no eran ciudadanos peruanos, lo que indujo a un progresivo distanciamiento con el Perú antiguo. De ese modo, el Museo Nacional quedó reducido a una débil colección de cuadros

En 1841 se formuló su reglamento operativo asociado a la Biblioteca, donde se le concedió dos salones que se abrían al público por 4 horas en 4 días de la semana.

y animales disecados junto a algunas momias recuperadas en las tumbas, refundido todo en un polvoriento cuarto abandonado de la Biblioteca Nacional. Seguramente lo más atractivo eran los retratos -a tamaño natural- de los virreyes, que aún se conservan en el museo de Pueblo Libre.

Eso consta en los testimonios publicados en la época, como el de Manuel Atanasio Fuentes que, en 1866, decía que “Se encuentran en él 5,330 objetos de mineralogía, zoología, antigüedades peruanas y extranjeras, curiosidades y objetos de arte, pero son muy pocos los que tengan un verdadero mérito. Los objetos científicos están en completa confusión y desorden”. Similares fueron los comentarios de Thomas Hutchinson, que lo visitó en 1870 y decía que: “Después de visitar la Biblioteca Nacional, volteando a la izquierda...llego a una puerta que alguna vez fue verde y ahora tiene un color indefinido por el deterioro de los años. Por la leyenda de afuera se sabe que es el Museo Nacional... el portero no sabe nada de la llave... El propio doctor Vigil, director de la Biblioteca que se halla al otro lado del patio, no sabe nada del Museo, porque no es su departamento... como encargado de la inspección del traslado al Palacio de la Exposición tuve (que conocer) lo que el Museo contenía. Esto fue una decepción... Sobre sus paredes están colgados los retratos de todos los virreyes: fuera de esto las colecciones constan de varios centenares de aves y algunos animales monstruosos de dos cabezas. Y esto es todo. La docena o dos de utensilios de alfarería que había tenido el museo, habían sido ya trasladadas al Palacio de la Exposición, y el resto no valía el costo del traslado...”⁸

Desde luego, con excepción de Rivero y Ustariz, no hubo estudiosos peruanos interesados en el tema; los naturalistas lo mantuvieron de algún modo. En 1847 se suprimió el cargo de director del Museo, quedando bajo el dominio del Ministro de Gobierno. En 1870-72 se instaló en el Palacio de la Exposición y sus colecciones estaban divididas entre este local y la Biblioteca Nacional, bajo el dominio de la “Sociedad de Bellas Artes” creada en 1871. En 1872 se incorporó la “Estela Chavín”, que había sido trasladada desde el pueblo de Chavín de Huántar, y se constituyó de algún modo en la pieza fundacional del museo y la instalación, en Lima, de un símbolo de la Nación originaria del Perú. En 1881, durante la ocupación de Lima por las tropas chilenas, el museo fue saqueado y parte de sus fondos trasladados a Santiago, donde se guardaron en la “Quinta Normal”, pero debido al descuido de las autoridades, la “Estela” se libró del traslado, porque se había caído y roto, por lo que no interesó a los soldados, que la dejaron abandonada en el “Parque de la Exposición”, en las gradas que dan acceso al edificio del museo, a pie de la calle.

Eso es parte de lo que estaba ocurriendo en el país, con un virtual rompimiento de la identidad nacional con el pasado pre-colonial, que era el mundo indígena que los criollos se empeñaban en desterrar, para así tomar posesión plena del país, que ya era políticamente suyo. Los bienes arqueológicos retomaron el papel de mercancía que tuvieron durante la Colonia gracias a que entre 1872 y 1890 salieron a Alemania más de 10 colecciones con centenares de objetos, con destino a museos de Berlín, que se ampliaron con otras equivalentes o mayores, como las que hicieron Max Uhle, Gretzer, Baessler y otros en los 10 años siguientes. A Dinamarca llegaron 4 grandes colecciones y a París -que inició sus búsquedas en 1776- sólo en 1878 llegaron varios miles de piezas de 7 coleccionistas mayores y otras 8 en 1887, con destino al “Museo del Hombre”, llegando a sumar alrededor de 30 lotes importantes de piezas antes de

iniciado el s. XX. El Museo Británico, en Inglaterra, recibió unas 10 colecciones e Italia y Suecia una que otra. Estados Unidos de Norteamérica absorbió unas 7 colecciones en Nueva York, Philadelphia y Chicago antes de 1900⁹. Desde entonces, Estados Unidos se convirtió en el principal tenedor de objetos arqueológicos peruanos, especialmente en la primera mitad del siglo XX, desde sus inicios hasta la década de 1950.

La reacción peruana se inició a fines del siglo XIX, con el Decreto Supremo de 1893, emitido por Remigio Morales Bermúdez, que prohibía la salida de objetos arqueológicos del país y que exigía la intervención del Estado en las excavaciones arqueológicas. La iniciativa nació a raíz de la conmemoración del Cuarto Centenario del “Descubrimiento de América” en 1892, a instancias del estudioso Eugenio Larrabure y Unanue, que impulsó la puesta en exposición, en Lima, de las antigüedades peruanas recogidas por Enrique Brünnig en Lambayeque. Larrabure se puso a la cabeza del Instituto Histórico del Perú que nació entonces y se formalizó en 1905, levantando la idea de reflotar el Museo Nacional y destacando que las riquezas peruanas estaban en todos los grandes museos del mundo, menos en el Perú, señalando que *“las colecciones cuando llegan a formarse duran poco tiempo entre nosotros, y son motivo no de estudio, sino de especulación”*¹⁰. Era la época en que los alegatos nacionalistas de González Prada, Zulén y otros, levantaban el tema de la exclusión étnica y racial en nuestro país, que tuvo como respuesta el desarrollo de una corriente “indigenista”, que puso en cuestión el orden social del Perú nacido en la Independencia.

9 R. Ravines, 1989: Los Museos del Perú, Breve historia y guía. Dirección General de Museos del Instituto Nacional de Cultura, Lima. Pp.18-21.

10 Op cit. pp. 39-40



Foto: Lucho Marcial

El Decreto, sin embargo, no tuvo la repercusión esperada y los arqueólogos y huaqueros continuaron con sus labores de años anteriores. Las mayores colecciones de miles de objetos arqueológicos que salieron del país entre 1896 y 1906 fueron las que Max Uhle excavó en toda la costa peruana y remitió a la Universidad de Berkeley, en California, con financiamiento privado de la Sra. Hearts. Esas fueron, en realidad, las más importantes jamás superadas hasta entonces, pues procedían de excavaciones que contaban con registros de procedencia y, en muchos casos, con la identificación de partes significativas de sus contextos de procedencia.

Sólo en 1911-1915, a raíz de la presencia de una misión de la Universidad de Yale y la National Geographic en Machupiqchu, el gobierno intervino para que se cumpla la abundosa legislación protectora de los bienes arqueológicos, iniciada casi 100 años antes; la Expedición Bingham y la Universidad de Yale acataron las leyes

peruanas y los bienes fueron extraídos del país bajo licencia del Estado, aunque pasaron 100 años antes de que ellos pudieran retornar al país, dado que la licencia tenía la modalidad de préstamo temporal, vencido en 1917 y sólo repuestos en estos días, cuando sus méritos testimoniales sólo cuadran en términos referenciales, que es como se están exhibiendo en el Cusco, donde aún no se ha reiniciado su apropiación plena.

A partir de 1906 se retomó la idea del Decreto de 1822, ratificado en 1893, y un grupo de intelectuales reunidos en torno a la Sociedad Histórica, llamaron a un arqueólogo que estaba interesado en la antigüedad peruana y que había sentado las bases de construcción de una coherente historia antigua del Perú a base de la investigación arqueológica sistemática. Era el alemán Max Uhle, que estaba trabajando bajo el patrocinio de la Sra. De Phoebe Hearst y se reinició el proyecto de levantar la larga memoria del mundo andino a partir de la formación del Museo Nacional. No fue el Estado,

al que costó mucho aliarse al proyecto, sino los estudiosos y algunos curiosos fueron los que asumieron la tarea, dividiendo en dos -sin proponérselo- la historia y la vida del Perú, una parte referida a la historia hispánica y criolla y otra a la de los indígenas, que fueron incorporados a la “Sección de Arqueología y Tribus Salvajes” (los pre-hispanos y los que aún vivían).

En realidad, no hemos podido desprendernos de esa imagen de partición histórico-social y la mantenemos impoluta, sin proponérselo, en los diversos modos de identificarnos, sobre todo cuando hablamos de nuestra historia e intentamos organizar una visión del Perú; eso es especialmente sensible en la definición de los museos y sus contenidos. Estamos como en los tiempos del “Protectorado” de San Martín, cuando la historia que nos precedía sólo era de los indígenas, a los que fuimos convirtiendo en objeto de espectáculo para exhibir, pero no para convivir. Así fue como la Arqueología y la Etnología se convirtieron en la salida adecuada para ocuparnos de “ellos” sin comprometer el desprestigio que genera la “otredad” como forma de vida. Un poco más tarde, en nuestro afán de ser considerados “democráticos”, decidimos nivelar a las “tribus salvajes” como “pueblo”, al incorporarlos dentro del código europeo de “folklore”, con lo que pudimos presentar juntos a los que cantan wayno, tocan quenás y zampoñas y bailan con tijeras, con los que cantan, tocan guitarra y bailan marinera o vals.

El Museo, con Uhle (1906-1911) y luego con Julio C. Tello (1930-1947), logró captar miles de objetos, procedentes de colecciones privadas y de las investigaciones que ambos arqueólogos condujeron. Sin embargo, debido al carácter nómada de las colecciones, y la casi inexistencia de seguridad de los locales, así como a la carencia de técnicos y recursos para el mantenimiento y trato de los objetos, el museo nunca estuvo en condiciones de garantizar la subsistencia de las mismas, las que disminuían por robos, deterioro físico, degradación, falta de almacenes adecuados, etc., en porcentajes alarmantes. Pese a ello, el crecimiento

de los fondos del museo fue considerable, pues de las 2244 piezas que se lograron reunir hasta 1906, llegaron a 145,000 (aproximadamente) en 1979.

Uhle estuvo a cargo del Museo hasta 1911. Luego, el Museo Nacional pasó a manos del polígrafo Emilio Gutiérrez de Quintanilla -desafecto a las ciencias históricas o naturales y más próximo a las artes y las letras- bajo cuya conducción el museo cuidó muebles y retratos de personajes de la colonia, hasta que, en la década de 1930, la presencia del arqueólogo Julio C. Tello y del etno-historiador Luis E. Valcárcel, fue posible la reactivación del Museo, con una línea de corte antropológico que abandonó el componente científico-natural que era el central en su creación y que se mantuvo durante el s. XIX.

Con Tello se formó el Museo Nacional de Antropología y Arqueología y con Valcárcel el Museo Nacional de la Cultura Peruana, quedando el Museo Nacional de Historia ligado al Museo Bolivariano, que se levantó con motivo del centenario de la emancipación, al que se agregaron los objetos que formaban la sección de Historia del museo reabierto en 1906. Desde entonces, la vida del museo estuvo sesgada por una suerte de rutina onomástica, donde los organismos del Estado intervinieron a su favor sólo cada vez que había una solemnidad conmemorativa.

El nuevo Museo Nacional

El Museo Nacional del Perú quedó dividido en tres unidades temáticas que, ciertamente, son complementarias, pero que al actuar con autonomía y sin coordinación, determinaron un desarrollo desigual de sus recursos, estructura y servicios, que en algunos casos se tradujo en indeseables competiciones y duplicidades. Tello, desde 1938, levantó la idea de construir una suerte de santuario de la nacionalidad originaria y a la par que hacía crecer el patrimonio del Museo, elaboraba el proyecto de un nuevo Museo Nacional, que no pudo poner en práctica, pese a sus esfuerzos.

A fines de la década de 1980 se creó el Museo de la Nación, como recurso para abortar el proyecto del nuevo Museo Nacional de Antropología, fraguando un museo alternativo.

Sólo en 1963, con la intervención del Presidente Fernando Belaunde Terry, se pudo proyectar la construcción de un nuevo Museo de Antropología, similar al de México, cuya definición arquitectónica se perfiló en un concurso arquitectónico en 1968 –treinta años después de la propuesta original de Tello– y que, debido a su abandono político inicial, se intentó reactivar entre 1974 y 1979, llegando a su “fase de obra” entre 1981 y 1983, veinte años después de convocado el concurso para su definición, frustrándose, por los cambios políticos del momento, luego de completada la etapa de excavaciones de los sótanos y cimientos, en un amplio terreno en el “Parque de las Leyendas”, entre Lima y Callao, en el ámbito del inmenso asentamiento arqueológico de Maranga.

El gobierno reemplazante, bajo la conducción de Alan García, optó por amortiguar la frustración, desestimando el proyecto de su presidente antecesor y creando el “Museo de la Nación”, en un edificio construido en la década del 70 para albergar el Ministerio de Pesquería y que lamentablemente no ha podido salir de su papel de salas de exposición y reuniones, sin llegar a cubrir sus enunciados, pese a los esfuerzos de los funcionarios encargados de él en distintos momentos. El edificio se tugurizó, alojando segmentos de instituciones públicas carentes de local, abandonando la idea de ser ese el lugar de instalación del Museo Nacional. Actualmente aloja al Ministerio de Cultura y mantiene algunas salas de exposiciones temporales.

De ese modo, se desactivó el viejo proyecto del Museo Nacional de Antropología con el que soñaron Tello y otros adelantados del Perú, quedando sólo el recuerdo –hoy

ocupado por el Parque de las Leyendas– de las áreas que ocuparían los cimientos y niveles subterráneos del Museo Nacional.

En 1984, en ocasión de una de las reformas del Instituto Nacional de Cultura, se optó por retomar la forma institucional del “Museo Nacional” unificado dentro de la postura antropológica, pero ese propósito fue desactivado por explicables voluntades autonómicas de los funcionarios de los museos ya existentes, que lograron un dispositivo legal que anuló al que creaba esa condición. De ese modo, el proyecto del Nuevo Museo mantuvo su parálisis.

Así pues, a fines de la década de 1980 se creó el Museo de la Nación, como recurso para abortar el proyecto del nuevo Museo Nacional de Antropología, fraguando un museo alternativo, sin un proyecto estructural, con un nivel de autonomía de rango mayor y un auspicio directo del gobierno de turno. Unos pocos años después, con un nuevo gobierno, se fusionó físicamente el Museo de Arqueología y Antropología con el de Historia, ocupando el mismo local que ocupaban desde los años 30, uniendo dos instituciones que habían perdido sus conexiones, dejando al Museo de la Nación en el estado de proyecto inacabado y que, aparte de mostrar salas con recursos museográficos más o menos atractivos, se limitó a duplicar funciones inherentes a los otros museos nacionales, con más dinero y poder. Con el objeto de darle un carácter más estable, que no fuera un simple lugar de exposiciones, sin fondos museográficos propios, el “nuevo museo” comenzó a duplicar las colecciones de los otros museos, retomando al característico modelo de los coleccionistas, que había sido superado gracias a la obra de los maestros Tello y Valcárcel.

Años antes se había incorporado, con rango equivalente a los museos nacionales, el Museo de Arte Italiano, que pudo cubrir el espacio del arte moderno y contemporáneo, pero que quedó como repositorio de las obras de ese país, según reglas establecidas en el convenio de donación del que fue objeto. El Museo de la Nación intentó entonces cubrir esta



Ministerio de Pesquería. Finales de 1974.

tarea, hasta que el desarrollo del Museo de Arte -que funciona en el local que tenía el Museo Nacional cuando se reactivó en 1906- hizo que también duplicara funciones, aunque éstas sólo eran esporádicos ensayos expositivos que también se hacían en las salas de exposición que se mantienen en Lima; además, éste era del dominio del sector privado.

El nuevo gobierno, en la década de 1990, con Fujimori a la cabeza, culminó la tarea de congelar el recién creado Museo de la Nación, habilitando gran parte del local para alojar al Instituto Nacional de Cultura, que dejó su sede del Jr. Ancash, en el centro de Lima y lo cedió al recién instalado Tribunal Constitucional. En el ex-Museo de la Nación se instaló el Ministerio de Cultura.

El 14 de octubre de 1992 fue creado un “Sistema Nacional de Museos del Estado”, por Decreto Ley No 25790, con la “finalidad de integrar técnica y normativamente los museos

de las entidades públicas existentes en el territorio nacional mediante la aplicación de principios, normas, métodos y técnicas para garantizar la defensa, conservación, investigación y exhibición del patrimonio cultural mueble peruano” (11). Mediante este DL, se integraron los museos a cargo del INC de todo el país, los museos regionales, municipales, comunitarios o de otros órganos del Estado, con dependencia técnica y normativa y el respeto de sus respectivas autonomías jurisdiccionales, económicas y operativas, considerando que todos ellos, en su conjunto, son parte de una institución básica que debe cumplir con las tareas y fines del Museo Nacional creado el 2 de Abril de 1822. Lamentablemente, no fue posible su implementación por la exigua renta que el Estado mantiene para los museos y el Museo “Nacional” siguió siendo una entidad limeña, que vive en estado de permanente agonía.

Pero todo esto no impidió que el museo como tal, internamente, fuera creciendo y adecuándose a los cambios que en el ámbito museístico se están dando en todo el mundo, gracias, entre otros factores, al ascenso colosal de los procedimientos de tratamiento y manejo de los objetos y la tecnología al servicio de su exposición y cuidado. Los museos privados han crecido y también los estatales. Especialmente algunos museos de rango monográfico como el de las “Tumbas Reales de Sipán” en Lambayeque o el de la “Dama de Cao” en Trujillo, sin mencionar los muchos museos de sitio que se han instalado o están en proceso de instalación, como los de Chan Chan, Kuntur Wasi, Chavín, Paracas, Pucllana, Pachacamac y otros, o los museos regionales como el Brünning de Lambayeque, el de Ayacucho o el de Ica.

En verdad, si bien la idea y desarrollo del Gran Museo Nacional no ha logrado ejecutarse, la puesta en marcha de un creciente interés de la población por disponer de un espacio museístico en su tierra es ascendente y fructífera. No hay, casi, ciudad en el Perú donde no haya un museo -de

11 Art. 1 del DL 25790

diversos niveles y calidades- destinado fundamentalmente a presentar restos arqueológicos, aun cuando en un registro de las colecciones privadas y pequeños museos en el Perú -que son centenares- los hay de minería, numismática, botánicos, etc.

Hacia el 2014 se inició, con estos antecedentes y con miras a conmemorar el Bicentenario de la Independencia Nacional, el levantamiento del Museo Nacional del Perú (MUNA) y se ha decidido hacerlo en un terreno próximo al santuario de Pachacamac, en el valle de Lurín. Como todo proyecto del Estado, éste ha promovido una polémica respecto a su ubicación. Finalmente se ha concluido el edificio y estos apuntes responden a esa decisión; se trata aquí de los contenidos y no de sus instalaciones, que, en nuestra opinión, son adecuadas para los propósitos de contener un Museo de las dimensiones previstas.

Tenemos observaciones que atañen a la necesidad de volver al viejo diseño del Museo, tal como fue pensado en el Decreto Supremo de origen, en 1822, que incluye un programa que se ocupa tanto de la historia natural como de la historia social. Creo que son dos acápites que, por su volumen y demandas operativas, deben mantener una cierta independencia, aparte de que hay imbricaciones entre ambos temas en uno y en otro acápite. El Museo de Historia Natural -que debe hacerse, quizá sobre la base del que ya mantiene la Universidad Nacional Mayor de San Marcos- mostrando las condiciones materiales de nuestra diversidad, conteniendo un capítulo dedicado a presentar el componente humano y su papel en el mantenimiento y alteraciones derivados de su presencia, entre los que se debe considerar la historia de la ciencia y sus condiciones actuales; asimismo, el Museo de Historia Nacional debe tener un capítulo extenso dedicado a

presentar las condiciones del territorio terrestre y marítimo en el que el ser humano ha intervenido e interviene. Sólo así, se entenderá uno y otro capítulo de nuestra existencia. Y ese era el propósito del Decreto Supremo fundacional.

Acerca del MUNA

Finalmente, el 29 de diciembre del 2020, mediante Decreto Supremo 018 se crea el Museo Nacional del Perú - MUNA, en calidad de Museo Nacional que forma parte del Sistema Nacional de Museos con el siguiente principal considerando: *Que en el marco de las celebraciones por el Bicentenario de la Independencia Nacional, conforme a los lineamientos y objetivos desarrollados por la Política Nacional de Cultura 2020, corresponde rescatar el objetivo que en su momento sirvió de sustento a la creación del Museo de la Nación, con la finalidad de entregar a la ciudadanía una institución museal innovadora, inclusiva y diversa, que permita reforzar nuestra identidad nacional desde el reconocimiento y valoración de la diversidad, de expresiones culturales pasadas y presentes de nuestros pueblos, que permita el acceso, conocimiento y disfrute de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación y, en general, de todas las expresiones culturales de nuestros pueblos, reflejo de nuestra rica diversidad, por lo que corresponde aprobar el dispositivo que crea el Museo Nacional del Perú - MUNA.*

Respecto al recientemente creado MUNA, consideramos que deberá plantearse un museo que contenga una historia lineal y completa del Perú y no solamente un segmento de ella, como ocurrió finalmente en la práctica. Al iniciar la implementación del Museo, los fundadores y sus sucesores iniciaron la recolecta de los bienes que podían cumplir los propósitos del Decreto Supremo de 1822, y ella consistió en las muestras de minerales, plantas y animales que existían en nuestro país; la otra parte no era tan simple, pues requería definir qué era lo coleccionable de los restos de los antepasados indígenas; lo más notable eran las momias y tal vez una que otra de las artesanías halladas en las tumbas; el

resto eran los testimonios del orden colonial, donde todo, con excepción de los retratos de los virreyes, les era de algún modo contemporáneo, pues estaban en uso.

La forma como se organizó la historia del Perú los ayudó a definir el contenido del museo. Esta historia fue escrita dividiendo al Perú en 2 grandes eras: pre hispánica e hispánica. Estaba el país indígena y el que fundaron los españoles y así fue como dividieron las tareas y secciones del museo: el mundo natural y el de aquello que la arqueología podía mostrar del mundo indígena, que tenía su fin con la llegada de los españoles. De lo colonial, lo único rescatabable era el virreinato, donde lo histórico museable sólo era una pinacoteca de personajes ilustres, los virreyes, pues las pinturas de corte religioso -que eran las dominantes- o la parafernalia litúrgica católica eran parte del activo donde la población se movía y se movió durante el siglo XIX y buena parte del s. XX, por tanto, no eran objetos de museo. Ese fue el museo que se encontró en el s. XIX, apenas alterado durante el siglo XX, con una casi exclusiva insistencia en el tema “pre-hispánico”, de fuente arqueológica.

La distorsión no está sólo en el museo, está en la historia misma, que dividió el proceso entre el Perú indígena -de los “indios” estudiados por los arqueólogos y los etnólogos- y el Perú histórico -de nosotros- los que no nos sentimos indígenas y somos objeto de estudio de la filosofía, la sociología y, por cierto, la Historia. Así fue organizado el Museo Nacional, con una sección de “Historia Natural”, otra denominada de “Historia” y una tercera llamada de “Arqueología y Tribus Salvajes” (Arqueología y Etnología). Cada cual con su respectiva dirección. Max Uhle, en 1906, fue designado director de la tercera y Emilio Gutiérrez de Quintanilla de la de Historia, desapareciendo la de Historia Natural. Esa división se mantuvo con varios nombres. La única modificación significativa fue la que se hizo uniendo las que Arqueología-Antropología con la de Historia, creo que porque estaban en un mismo local y no por su significado; tan es así que con un mismo nombre siguen operando con los mismos códigos de separación: antes y después de la llegada de Francisco Pizarro al Perú.





Lo más notable de esa separación es que el museo “de los indígenas” se ha formulado con criterios antropológicos normativos y el de “nosotros”, que se refiere a nuestra historia colonial y reciente, no se sabe cómo darle coherencia, debido a que no se la conceptúa dentro de categorías de corte antropológico, sino a base de documentos referidos a “hechos” o acontecimientos sociales o políticos y no de elementos culturales. En su forma más avanzada, se dispone de una fototeca que combina personajes y hechos notables y que en su versión más compleja se ha presentado en una exposición de corte cinematográfico. Pero, sigue sin conexión con la exposición boasiana del período indígena, aun cuando sí se presenta algo del componente indígena “folk” de nuestro tiempo. Ocurre, con esa exposición, que replica la que ofrece el Museo Nacional de Antropología de México, que muestra un “glorioso” pasado indígena y un desgarrador presente decadente de ese componente de nuestra realidad, con un salto mágico de los 500 años que nos separan de los tiempos heroicos del mundo autóctono. En el Perú se sostuvo, en el Congreso Constituyente de la década de 1930, que eso se debía a que los “indios” se habían degenerado por el alcohol y la coca.

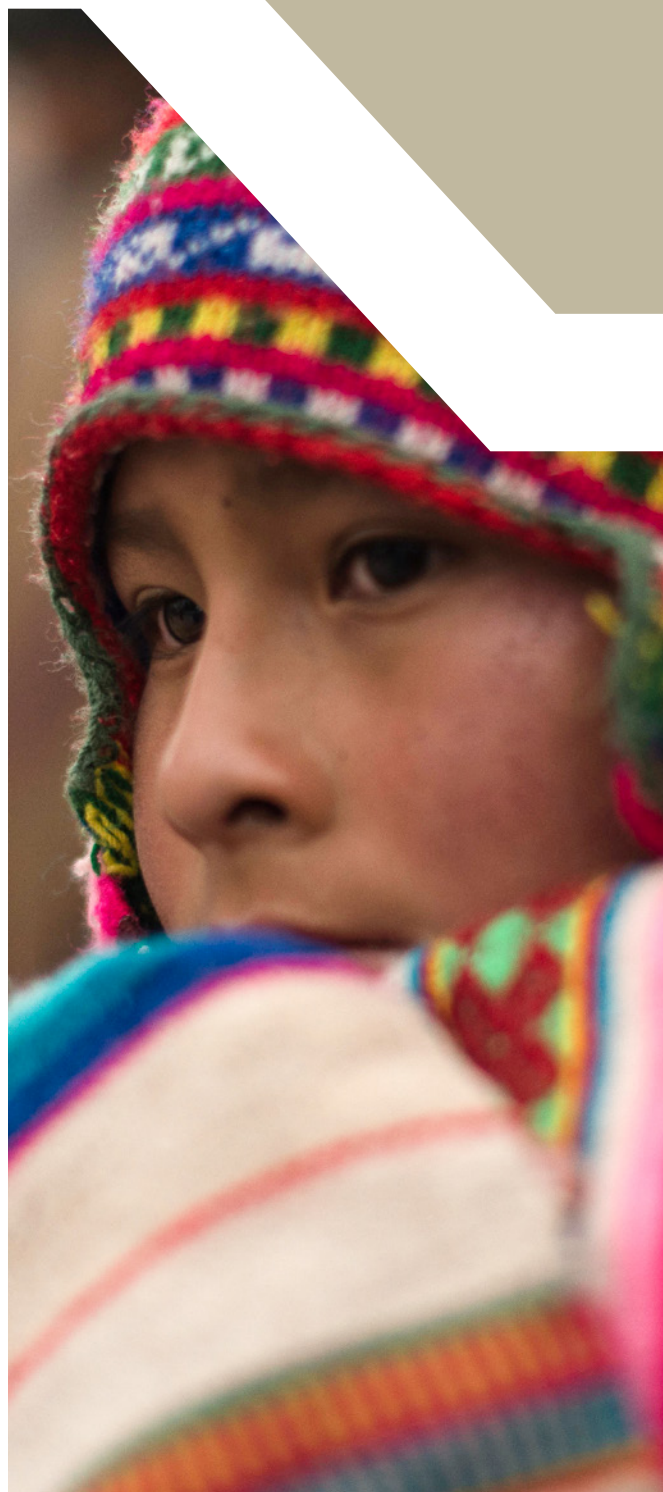
Es un país que hemos dividido en dos, que complica nuestra existencia en demanda de una “identidad nacional” que a veces salvamos con frases célebres como aquella que dice que los que no tenemos algo de inga lo tenemos de mandinga. Célebre frase que disfraza la discriminación étnica y racial a la que están sometidos los indígenas y afroperuanos. El problema, en demanda de un programa para un museo, es que esa división genera un doble discurso, entre una sección que ofrece un panorama histórico a partir de obras del arte nativo y otra cuyo contenido deriva de personajes a quienes conocemos por los documentos escritos, y sus obras de arte se han catalogado en el rubro de las bellas artes, que no necesariamente expresan las condiciones del proceso histórico que nos interesa. Con esos escalones, no hay continuidad perceptible, y la historia nuestra desagrega dos mundos.

La distorsión no está sólo en el museo, está en la historia misma, que dividió el proceso entre el Perú indígena y el Perú histórico.

Lo que ocurre es que en la realidad esos dos mundos coexisten hasta hoy y son parte de las condiciones históricas que nos tocó y toca vivir. Hay indios, negros, blancos y muchos otros pueblos más que vivimos bajo un mismo régimen, soportando los efectos de las decisiones que emanan de lo que hemos escogido -en un momento dado- como forma de vida. Para ilustrar nuestra participación en este país, hemos abandonado el esquema boasiano de la identificación de nuestros pueblos y hemos dejado de ser “culturas” y ahora somos “grupos sociales”, “pueblos” o simplemente personas actuando.

De pronto, con la llegada de Francisco Pizarro y sus asociados, dejaron de existir los chimús, incas, chancas, pacajes o diaguitas, que son “culturas” y no personas. Ellos son “prehispanos” y en 1823 finalmente, incluso, les quitamos la condición de “ciudadanos” peruanos, porque la Constitución Política, que dio nacimiento a este Estado, decía que para tener esa condición había que hablar castellano, como nosotros, que somos los descendientes de los que llegaron de España para colonizarnos. De este modo, los nativos dejaron de ser legalmente peruanos. Ha costado mucho trabajo y ha sido motivo de muchos conflictos el lograr que esto comience a eliminarse, lo que no significa que todos lo reconozcamos de la misma manera. Una adecuada manera de lograrlo es ofreciendo una historia coherentemente presentada y no “partida”, que nos permita mirar el pasado próximo y lejano como un proceso del que somos parte “todas las sangres” que ocupamos este país.

Entendemos que éste es el objeto del Museo Nacional del Perú.



Bibliografía

BONILLA, Heraclio y Karen SPAULDING

1972. *La Independencia en el Perú, las palabras y los hechos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

BURGA, Manuel

1988. *Nacimiento de una Utopía: Muerte y Resurrección de los Incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Cabello Carro, Paz

1989. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Ediciones de Cultura Hispánica, p.25. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú

1974. "Obra de Gobierno y Epistolario de San Martín", Colección Documental de la Independencia del Perú, Tomo XIII (1): 322. Lima.

CHOY, EMILIO

1954. Sobre la Revolución de Túpac Amaru. (Revista del Museo Nacional, t. XXIII) En: *Antropología e Historia*, vol.3: 106-134; Lima: Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1988.

1957. El pensamiento burgués y la Colonia. (*Idea, Artes y Letras*, 33: 1y 11) En: *Antropología e Historia*, vol.3: 63-72; Lima: Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1988.

1961. Quienes y porqué están en contra de Garcilaso. (*Tareas del pensamiento peruano*, II (5): 11-39) En: *Antropología e Historia*, vol.2: 17-48; Lima: Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.

1965. Garcilaso frente al colonialismo hispánico. (*Tareas del pensamiento peruano*, III (8): 22-44) En: *Antropología e Historia*, vol. 2:48-74; Lima: Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.

1968. Contradicciones en 1780. (Ideas, artes y letras, n.73-74: 7). En: *Antropología e Historia*, vol.3: 135-137; Lima: Editorial

de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1988.

1985. El anticolonialismo en la obra de Garcilaso de la Vega. En: *Antropología e Historia* vol.2: 75-103; Lima: Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

CIEZA DE LEÓN, Pedro

1553. *La Crónica del Perú (Primera Parte)*. Madrid: Espasa Calpe, 1941.

COOK, Noble David

1965. *La población indígena en el Perú colonial*. *Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas*, 8: 73-110. Rosario, Argentina.

DUVIOLS, Pierre

1971. *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. L'extirpation de l'idolâtrie entre 1532 et 1660*. Lima : Institute Français d Études Andines.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

1609. *Comentarios Reales de los Incas (Primera Parte)*. Prólogo de Aurelio Miró Quesada Sosa. Lima: Librería Internacional del Perú, 1959.

GLAVE, Luis Miguel

1989. *Trajinantes. Caminos indígenas de la sociedad colonial, siglos XVI-XVII*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

1992. *Vida Símbolos y batallas. Creación y recreación de la comunidad indígena. Cuzco, siglos XVI-XX*. Lima: Fondo de Cultura Económica

FAVRE, Henri

1985. El mundo andino en tiempos de Bolívar: los Andes entre 1780 y 1830. *Revista del Museo Nacional*, XLVII: 259-272. Lima

FLORES GALINDO, Alberto (Editor)

1976. *Túpac Amaru II - 1780. Antología*. Lima.

1987. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

GOLTE, Jürgen

1980. *Repartos y Rebeliones. Túpac Amaru y las contradicciones de la economía colonial*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

KUBLER, George

1946. The Quechua in the Colonial World. *Handbook of South American Indians*, 2: 331-410. Washington, D.C.: Smithsonian Institution

LEWIN, Boleslao

1967. *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia hispanoamericana*. Buenos Aires.

MIRÓ QUESADA, Aurelio

1971. *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilacistas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica

Ó PHELAN GODOY, Scarlett

1988. *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1200-1783*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.

PIEL, Jean

1973. Rebeliones agrarias y supervivencias coloniales en el Perú del siglo XIX. *Revista del Museo Nacional*, XXXIX: 301-314. Lima.

RAVINES, Roger

1989. *Los Museos del Perú, Breve historia y guía*. Dirección General de Museos del Instituto Nacional de Cultura, Lima.

ROSTWOROWSKI, Maria

1977. La estratificación social y el Hatun Curaca en el mundo andino. *Histórica*, 1 (2): 249-286. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROWE, John Howland

1976. El movimiento Nacional Inca del siglo XVIII. En: *Túpac Amaru II, Antología*: (A. Flores Galindo, edit): 11-66. Lima.

SEMPAT ASSADOURIAN, Carlos

1982. *El sistema de la economía colonial. Mercado interno, regiones y espacio económico*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SPAULDING, Karen

1992. *De indio a Campesino, Cambios en la estructura social del Perú colonial*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

STERN, Steve

1986. *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*. Madrid: Alianza Editorial.

TITU CUSI YUPANQUI

1570. *Relación de la Conquista del Perú*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1973.

VALCÁRCEL, Carlos Daniel

1947. *La rebelión de Túpac Amaru*. México.

VALCÁRCEL, Luis E.

1955. Garcilaso y la etnografía del Perú. En: *Nuevos Estudios sobre el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú.

VEGA, Juan José

1969. *José Gabriel Túpac Amaru*. Lima.

1980. *Incas contra españoles*. Lima: Editorial Milla Batres.

WACHTEL, Nathan

1976. *Los Vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial.

MUSEO NACIONAL DEL PERÚ (MUNA):

HISTORIA DE UNA INFRAESTRUCTURA

2014 - 2021

Alexia León y Lucho Marcial

El concurso nacional de ideas “Museo Nacional del Perú” convocado por el Ministerio de Cultura en el año 2014 seleccionó como ganadora la propuesta TAWAK dirigida por Alexia León & Lucho Marcial (principales leonmarcial arquitectos) en asociación con los arquitectos José Canziani y Paulo Dam entre 70 propuestas presentadas. El jurado estuvo presidido por el arquitecto Emilio Soyer Nash con los arquitectos Reynaldo Ledgard Parró, Susel Biondi Paredes, Oscar Borasino Peschiera y Sigfrido Herráez Rodríguez. La práctica de concurso público anónimo marcó un hito histórico en elevar la calidad del diseño de los edificios públicos a nivel nacional a través de procesos de selección democráticos. La infraestructura del MUNA fue el resultado de un largo proceso de diálogo y decisiones colectivas entre profesionales interdisciplinarios con el Estado peruano a través del proceso de diseño donde se consiguió las condiciones espaciales, estructurales y materiales para poder albergar a la institución de Museo Nacional.

El Museo Nacional del Perú se localiza al oeste del área intangible del Santuario Arqueológico de Pachacamac

emplazado en el valle de Lurin, territorio que registra 3000 años de ocupación de culturas en sus márgenes dedicadas a la pesca y a la agricultura. El Santuario Arqueológico de Pachacamac muestra a través de su arquitectura un largo proceso histórico de transformación de ese territorio que incluye Formación Tardía (200 a.C.-200 d.C.), Desarrollos Regionales/ Cultura Lima (200-600 d.C.), Imperio Wari (600-1100), Cultura Ychma (1100 d.C.) y Cultura Inca, convirtiéndose en el centro de peregrinación más importante de la costa central peruana conectado a los Andes por el sistema vial incaico. Hoy las pre-existencias arqueológicas de este oráculo coexisten con el tejido social de las urbanizaciones que rodean el Santuario creando un nuevo paisaje contemporáneo. El MUNA se concibe como una nueva kancha andina, una infraestructura que teje e integra estos dos paisajes donde se evidencia la coexistencia del pasado y el presente en proceso continuo de descubrimiento y negociación. La infraestructura renueva posibilidades espaciales de intercambios colectivos ofreciendo interacciones dinámicas. La arquitectura concientiza que la cultura está en proceso de construcción permanente.



Foto: Lucho Marcial



Foto: Lucho Marcial

El MUNA inscribe una gran cancha flexible cuadrangular con un gran vacío interior, un volumen nítido y compacto en la hoyada árida existente que presenta el terreno resultado de la extracción de arena realizada durante décadas en el lugar. La intervención estabiliza y restaura un espacio degradado y vulnerable ocupando la excavación; libera a su vez un gran espacio abierto entre ella y la duna que la rodea. El proyecto abre sus visuales principales hacia el Santuario Arqueológico de Pachacamac y su coronación en el Templo del Sol, al Museo de Sitio, al litoral marino y a las islas de Pachacamac; como también a la laguna de Urpiwachak, a los humedales asociados al venerado entorno de las Mamaconas, al paisaje agrícola y al desierto del tablazo; sus visuales laterales se conectan con las laderas arenosas de la hoyada y con la urbanidad próxima de Lurín, Villa El Salvador y Julio C. Tello. La infraestructura de presencia acotada en relación al Templo del Sol se integra al entorno inmediato con un impacto visual mínimo manteniendo las visuales entre las urbanizaciones ubicadas en la cota superior y el Santuario Arqueológico de Pachacamac. El MUNA se recesa y gira diagonalmente con respecto a la antigua carretera Panamericana Sur creando una gran plaza pública de ingreso protegida por el rocoso natural que estará integrada al futuro Parque Cultural Pachacamac. El MUNA se conecta a la carretera Atocongo, a la carretera Panamericana Sur y a la próxima línea 1 del metro de Lima.

La infraestructura organiza tres edificios en uno: un centro de investigación y conservación con programas educativos, una gran área de depósitos, áreas públicas con y sin colecciones y un espacio extendido de servicios públicos además de sus áreas técnicas. La arquitectura propone un sistema de espacios fluidos interconectados verticalmente sin obstáculos a través de plataformas horizontales con circulaciones dinámicas en contacto a un vacío interior con lucernario. La estructura modular flexible permite tener continuidad entre espacios contiguos como también independencia entre las partes, dando posibilidad a reconfigurar los espacios de acuerdo a las necesidades específicas técnicas asociadas a los bienes culturales y

museología. La experiencia espacial permite fluctuar entre plataformas interiores y exteriores construyendo vínculos transversales con el entorno inmediato creando una experiencia dinámica estimulante para el aprendizaje. La infraestructura se arraiga en el subsuelo donde aloja el repositorio de los bienes arqueológicos que el Museo estudia, conserva y comparte con su público en la sala permanente, espacios de investigación, restauración y conservación con actividades educativas. Estos espacios ubicados bajo rasante se conectan con las salas temporales con colecciones a cota plaza y con los espacios aéreos públicos sin colecciones integrados a los espacios abiertos. La estructura material del MUNA da libertad y posibilidades para la museología, museografía y equipamiento y con ello crea experiencias simultáneas estimulantes para el visitante ofreciéndole la posibilidad de diseñar su propia experiencia de museo.

■

La experiencia espacial permite fluctuar entre plataformas interiores y exteriores construyendo vínculos transversales con el entorno inmediato creando una experiencia dinámica estimulante para el aprendizaje.

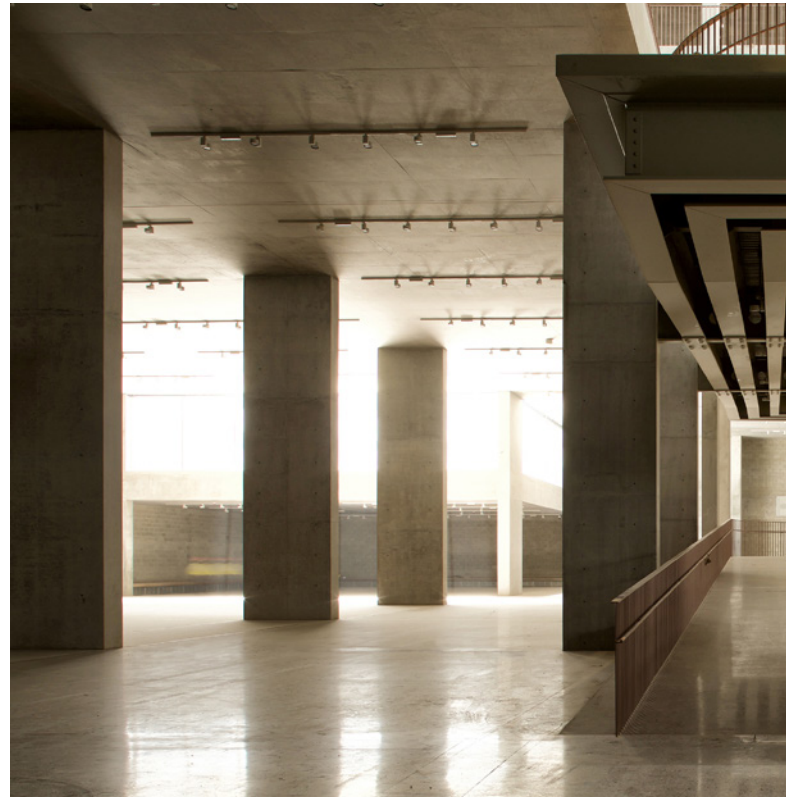
El sistema estructural flexible permite resolver un edificio de mucha densidad y complejidad de usos y dar una respuesta al tipo de suelo (arenas muy densas y roca) para mitigar los riesgos de sismo y tsunamis. La infraestructura regula las variables ambientales que influyen en el confort térmico en su interior (la temperatura del aire, la temperatura de



Foto: Lucho Marcial

radiación, la humedad relativa y la velocidad del aire); es compacta y de planta cuadrangular girada para conseguir inercia térmica y beneficiarse del asoleamiento y del viento. El 70% del programa total (edificio principal y anexo lateral) del MUNA está enterrado buscando la estabilidad térmica logrando una reducción aproximada de 10 grados entre temperatura exterior e interior en el verano aminorando la climatización mecánica en su interior. La infraestructura regula su temperatura en los niveles superficiales con una combinación de muro ciego perimetral en su parte baja en contacto con el suelo y con una doble fachada de vidrio y fachada ambiental antisísmica de adobes de concreto móviles (estructura textil) que regula el asoleamiento y el viento en sus fachadas expuestas a las vistas, aquellas que superan la altura del rocoso.

La estructura del MUNA se compone de un muro perimetral, 8 placas mayores de 9 mt x 1.5 mt que reciben casi el 80 % de la carga sísmica y las placas menores que ayudan a repartir la carga a la losa de cimentación de 1.5 mt de espesor; logra con su propio peso resistir la supresión de las corrientes subterráneas. El sistema de estructuras verticales y horizontales organizan en anillos naves de crujeas amplias de 9 mt x 18 mt con alturas variables permeables en sentido transversal y longitudinal. Este sistema flexible se acompaña de espacios abiertos que traen luz natural al interior y organizan las circulaciones en rampa: un sistema de patios ingleses -perimetrales- en los niveles inferiores, tres patios exteriores con viveros dentro del edificio y un



anillo perimetral conector interior- exterior asociado a las cuatro kanchas y a la plataforma mirador en la cota mas alta; ambas plataformas cubiertas de vegetación mitigan la fuerte radiación solar.

Los sistemas mecánicos del MUNA son eficientes y de menor mantenimiento en su ciclo de vida, su volumen compacto disminuye los recorridos de aire y de instalaciones sanitarias, eléctricas y mecánicas, se consiguen ahorros significativos en sistemas mecánicos de enfriamiento. Cuatro patios técnicos absorben la humedad del aire, lo deshumentan y reparten específicamente a los espacios indistintamente a través de los anillos técnicos que alojan las unidades manejadoras de aire que recorren horizontal y verticalmente el edificio. El aire deshumentado es reciclado para el riego de jardines y el calor producido se reutiliza en la dotación de agua caliente. La estructura de concreto del edificio (vida útil de mínimo 500 años y mucho mas probable de 2000 años) es independiente de las instalaciones (vida



Foto: Lucho Marcial

útil de 30-50 años). La infraestructura se podrá adecuar con sencillez a mejoras futuras, su elasticidad garantiza la permanencia de sus espacios dinámicos frente a los cambios técnicos o de contenido curatorial y la integración al contexto renovado.

El MUNA pensado como centro y sede del Sistema Nacional de Museos tiene como objetivo principal preservar, conservar, restaurar, exponer y conectar la cultura arqueológica nacional a la cultura viva del presente, rol cultural fundamental en la consolidación de la identidad nacional contemporánea para pensar un futuro colectivo sostenible. La arquitectura como práctica cultural construye las condiciones físicas para promover el encuentro entre investigadores, trabajadores y visitantes como también potenciar interacciones entre ellos y su entorno. Esperamos que el conocimiento adquirido en el proceso de diseño del MUNA pueda ser utilizado en nuevas infraestructuras sociales a nivel regional planificadas de cara al futuro.

Museo Nacional del Perú (MUNA), 2014- 2021

Lurín, Lima

Equipo de diseño:

Fase Concurso:

Principales: Alexia León & Lucho Marcial asociados con Paulo Dam y Jose Canziani.

Fase Proyecto: leonmarcial arquitectos.

Principales: Alexia León y Lucho Marcial.

Coordinadores de proyecto leonmarcial arquitectos:

Mareika Kardum, Francisco Rodriguez, Alejandra Carreras & María Huamán.

Colaboradores leonmarcial arquitectos: Alex Cuadra, Henry Villalta, Luis Falen, Sandro Casanova, Gustavo Reyna, Arturo Guezzi, Alberto Bautista, Percy Iparraguirre, Jorge Cabrera, Daniella Dibos, Vanessa Laos y Virginia Angell.

Colaboradores de apoyo: Alonso Chávez, Sally Guzmán y Andrea Tapia.

Ingeniería Estructural: GCAQ Ingenieros, Ing. Carlos Casabonne.

Ingeniería Eléctrica, Sanitaria y Mecánica: JG Ingenieros, Ing. Julio Mora.

Paisajismo: Claudia Melgarejo/ P.Arq con leonmarcial arquitectos.

Seguridad: Eddy Tafur.

Fotografía: Lucho Marcial.





PROGRAMA ESPECIAL
BICENTENARIO
2021

PROGRAMA DE **EXPOSICIONES**



EN BUSCA
DE ALGO PERDIDO

Perú... un sueño

ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL MUSEO NACIONAL

“Todo lo grande tiene un origen pequeño...”
– Bernardo de Monteagudo, febrero de 1822

Es una cuestión de tiempos

Marcharemos hacia atrás en un intento de releernos y a través del arte, hacer memoria, y quizás poder entender la incertidumbre de los tiempos actuales hasta encontrar un aliciente para los venideros.

El título de esta muestra resulta de la unión de otros dos, provenientes de situaciones no muy distintas: una es la constante búsqueda y reafirmación de un sentido de “peruanidad”, su deseo, y la otra tiene que ver con un sueño, para unos por cumplirse y para otros, del que aún deben despertar.

Hacemos referencia, por un lado, al ensayista y escritor Sebastián Salazar Bondy, quien en su artículo *En busca de algo perdido* (1958) sustenta la necesidad del creador peruano

de recuperar aquello que caracteriza al arte desde sus inicios, el sentido vibrante y espiritual que le corresponde, idea surgida como consecuencia de las transformaciones sociales generadas por la modernización e industrialización en el Perú.

Tiempo después, hacia 1982, una compleja y gran crisis en crecimiento, como una pesadilla de violencia y escasez, se cernía sobre el país afectando la tranquilidad nacional: el terrorismo, que sacudió todos los estamentos sociales e instaló la violencia a lo largo y ancho del territorio. En medio de este escenario aparecería el Grupo Chacacayo integrado por dos jóvenes artistas, Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos, junto al pintor, dibujante y fotógrafo alemán, Helmut Psotta.

Los tres ocuparon una casa en las afueras de Lima, lanzándose a la aventura de plasmar su versión de la realidad nacional; como resultado nacería un cuerpo visual analítico basado en referentes tanto religiosos y patrios, como políticos, de nuestra cultura. Entonces apareció *Perú... un sueño*, exposición con la que el grupo parecía cumplir lo que Salazar Bondy nos proponía en su artículo: “el futuro es incierto pero [a través del arte] podemos intuirlo”.

Si nos fijamos, tanto Sebastián como los artistas del Grupo Chaclacayo conversan cada uno desde su tiempo, alertándonos con sus propuestas sobre “el mañana” a partir de sus anhelos, temores y proyecciones.

Año 2021, el proyecto expositivo que te presentamos, de carácter colectivo y, sobre todo, multidisciplinario, acompaña las actividades de inauguración del Museo Nacional (MUNA), situado en un lugar estratégico donde se entrecruzan los tiempos, los paisajes y las memorias ancestrales. Siguiendo ese camino, intentamos que nuestros contenidos también dialoguen y se entretrejan con los procesos históricos que desde la Independencia nos han guiado hasta la escena artística que hoy consideramos moderna y contemporánea.

El visitante infantil y juvenil advertirá que muchas de las piezas en esta exposición ¡fueron realizadas el siglo pasado!. Sin embargo, notará también que a pesar de los años, permiten aventurarnos en las distintas formas de comprender el presente para presentir los retos que nos trae el mañana.

El arte y los artistas, gracias a la sensibilidad y el poder de su mirada, nos invitan a viajar en el tiempo, estableciendo conexiones entre momentos y situaciones claves de nuestra historia para así, reconocer aquellos ecos distantes desde este lugar nuestro, que es el “ahora”. Si escuchamos bien, los artistas nos dicen desde cada una de sus propuestas que ¡NO HAY NADA MÁS ACTUAL QUE EL ARTE!.



Fig. 1.

Somos un equipo que anhela que al interior de nuestra narrativa sientas una experiencia donde se entretengan tiempos e ideas, una “expedición” en busca de algo incierto que solo el arte y el tiempo nos puede ayudar a vislumbrar

La curaduría reafirma en esta exposición, la radical urgencia de reflexionar sobre nuestro rumbo como nación a través de una diversidad de discursos artísticos cuyos despliegues atraviesan contextos sociales y culturales que han dejado marca tanto en la historia como en el imaginario nacional, expresados desde la imagen y con lenguajes distintos, pero enfocados hacia un solo objetivo: un país cuya riqueza es la diversidad y la diferencia. Agradecemos infinitamente el apoyo y compañía de artistas y coleccionistas.

Somos un equipo que anhela que al interior de nuestra narrativa sientas una experiencia donde se entretengan tiempos e ideas, una “expedición” en busca de algo incierto que solo el arte y el tiempo nos puede ayudar a vislumbrar y para ello, la idea de instalar grandes escenarios donde se desarrollan ejes temáticos que nos permitirán hacerlo posible: *Alegorías patrias, Héroe y mártires, Educación cívica, Antropofagias y La promesa de la vida peruana.*

Estos sectores funcionan como espacios dinámicos concebidos como una “aventura” por el arte peruano actual, en el que rescatamos conexiones con nuestro(s) pasado(s), conocimientos, búsquedas, actos de fe, sueños e ilusiones, sistemas organizativos, tecnologías, saberes diversos y tradicionales así como perspectivas de futuro, situaciones que culturalmente se mantienen presentes bajo reinterpretaciones y camuflajes, propios de los procesos socio culturales.



Fig. 2.

Entre las múltiples posibilidades, son dos las interrogantes que te planteamos en este proyecto: ¿qué es lo que buscamos como país y como personas? ¿es posible seguir soñando con un mañana o es preciso despertar hoy?

Peruanos y peruanas, niños y niñas, vamos entonces entre sueños y despertares, vamos a embarcarnos en una nueva aventura.

Que nos acompañe el que quiera.

Daniel Contreras | Juan Peralta
Curadores | Canal Museal

Fig. 1. José Sabogal.
Los orfebres. Óleo sobre tela.

Fig. 2. Judá Ben Hur.
Manto Paracana. Pintura sobre frazada. 200 x 150 cm.
2019 - 2021. Colección Gaby Yamamoto.



Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 5.



Fig 3. Cristina Flores.
Mama Protectora: Que respire la
herida. Performance. Fotografía
de Isidro Lambarri. 2021

Fig. 4. Jhoel Mamani.
Que las llamas vivas iluminen
el recuerdo de Juan Javier
Salazar. Óleo sobre lienzo.
200 x 200 cm. 2021

Fig. 5. Christian Bendayán.
Banquete. Óleo sobre tela. 2013.
Colección Eduardo Hochschild.

La peregrinación histórica
hacia el
**MUSEO
NACIONAL**



La Peregrinación histórica hacia el Museo Nacional del Perú es un video expositivo que narra las vicisitudes de un largo recorrido entre 1822 y 2020. Esta franja temporal abarca desde cuando surge en el Estado peruano el deseo de crear un Museo Nacional para reforzar nuestra identidad como peruanos, hasta que se oficializa la creación del Museo Nacional del Perú – MUNA con la mayor inversión por parte del Estado peruano. Por primera vez contamos con un local

especialmente diseñado para el adecuado almacenamiento, conservación, investigación y difusión de los numerosos bienes patrimoniales de nuestra Nación. La proliferación de intervenciones arqueológicas en los últimos treinta años, así como la gran cantidad de bienes patrimoniales que el Estado peruano viene recuperando, demandaban la urgente necesidad de contar con un espacio adecuado como lo constituye el MUNA.

Ya como Nación independiente, el 16 de marzo de 1822 el gobierno anuncia en el diario “La Gaceta del Gobierno”, el deseo de establecer un Museo Nacional en el mismo edificio de la Biblioteca Nacional, alentando a los ciudadanos a contribuir con objetos que sirvieran como base para armar sus colecciones.

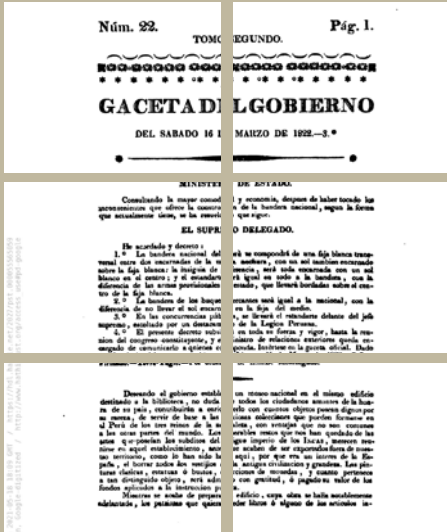


Fig. 1.



Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz instala el Museo Nacional con antigüedades, curiosidades y objetos relacionados a las ciencias naturales.

El 2 de abril se dicta un Decreto Supremo que establece que los monumentos antiguos del Perú son propiedad de la Nación. Se inician acciones estatales para la protección del patrimonio y se prohíbe su extracción y salida del país, sin previa autorización del gobierno.



Fig. 2.

En 1905 se consideró rearmar el Museo Nacional que habíamos perdido en la guerra y se elige al Palacio de la Exposición nuevamente como sede. El gobierno autoriza la organización y funcionamiento del Museo de Historia Nacional, integrado por colecciones arqueológicas, etnológicas e históricas coloniales y republicanas, tanto de propiedad pública y privada. Se crean dos secciones: Arqueología y Tribus Salvajes dirigida inicialmente por Max Uhle, y Colonia y República liderada por José Augusto de Izcue. Uhle realiza excavaciones para incrementar las colecciones en diversos sitios arqueológicos como Ancón, Nazca, Chancay y Moche, entre otros.

1881

Cuando el Museo Nacional funcionaba en el Palacio de la Exposición, fue saqueado por las tropas chilenas cuando éstas ingresaron a Lima en la guerra con Chile. El museo es saqueado y sus colecciones pasaron a formar parte del botín de guerra.

Fig. 1. Francisco Fierro (Pancho Fierro). Cuadrillas de negros festejando el 28 Julio de 1821. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima
Fig. 2. Colección Elejalde. ELE - 0294. Archivo Histórico RivaAgüero. Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú

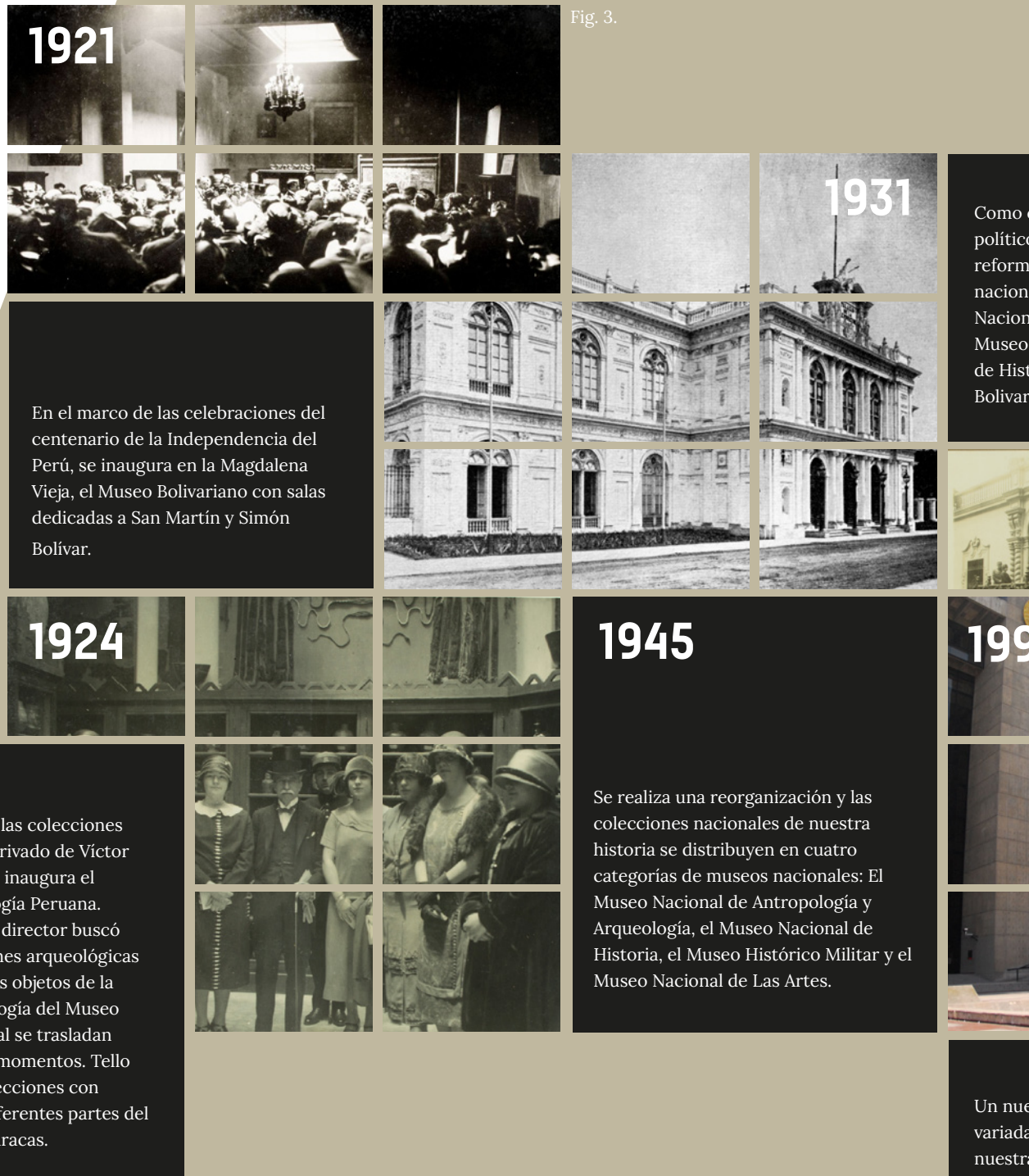


Fig. 3.

consecuencia de cambios
os, en 1931 se establece una
a de organización de museos
ales y se forma el Museo
al a partir de la fusión del
de Arqueología, Museo
oria Nacional y Museo
iano.



uevo proyecto busca mostrar las
as expresiones culturales de
a Nación. Se crea el Museo de
ón en base a las colecciones
lógicas del Museo de la
a Peruana y algunas piezas del
Nacional de Antropología y
ología.



1992

El museo Nacional de Antropología y Arqueología y el Museo Nacional de Historia se unen, recibiendo la denominación de Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

2020

A través del D.S N° 018-2020-MC el Ministerio de Cultura oficializa la creación del Museo Nacional del Perú - MUNA, como un espacio que permita reforzar nuestra identidad nacional desde el reconocimiento y valoración de la diversidad de expresiones culturales pasadas y presentes, que permita el acceso, conocimiento y disfrute de los bienes integrantes del patrimonio cultural de la Nación. El MUNA constituye ese espacio en donde podamos conocer de manera integrada los testimonios de nuestra variada y larga historia; en el que podamos identificarnos, reconocernos en esta, nuestra nación plural, multilingüe y diversa como es el Perú.

Pamela Castro de la Mata Guerra García
Curadora

RECUPERANDO nuestro Patrimonio



Propuesta expositiva que presenta una selección de bienes que forman parte del patrimonio cultural recuperado y repatriado por el Estado peruano. Actualmente el Perú es reconocido a nivel internacional como un país comprometido y activo en el control del tráfico ilícito y en la restitución de sus bienes patrimoniales. La Dirección de Recuperaciones, de la Dirección General de Defensa del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura, es la entidad encargada de coordinar las acciones de recuperación de los bienes muebles del Patrimonio Cultural de la Nación, así como su restitución y repatriación cuando éstos se encuentran ilegalmente fuera del país. Este trabajo se realiza en estrecha cooperación con el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Oficina Central

Nacional de la INTERPOL y el Ministerio Público, quienes a su vez trabajan con la División de Investigación de Delitos contra el Patrimonio Cultural de la Policía Nacional del Perú.

La variada naturaleza de los bienes seleccionados para esta muestra -archivísticos, bibliográficos, arqueológicos, históricos y artísticos- se reúnen en grupos temáticos bajo tres ejes transversales: el compromiso permanente del Estado peruano en su recuperación; los contenidos que se relacionan con los bienes y la visibilización de la importancia del contexto en la reconstrucción y conocimiento de nuestra historia frente a la pérdida de información cuando éste se destruye.

Hoy las piezas históricas recuperadas, relacionadas al culto religioso colonial, están fuera del contexto en el que cumplieron una función específica.

Todo ello, con el fin de interiorizar la importancia de la recuperación y protección de nuestro patrimonio para nuestra memoria histórica, evitando que sea mutilada, y observando incluso el origen de tradiciones.

Al proceder del saqueo, estos bienes han perdido información sobre su procedencia, pertenencia, significado y funcionalidad. Por ello en algunas secciones, resaltamos la importancia del contexto original que pudieron tener, así como las repercusiones de su pérdida. No solo nos detenemos en la belleza de los bienes, sino que también nos aproximamos a sus contenidos, a las historias que cada uno de ellos nos pueda contar.

Así por ejemplo en “La destrucción del contexto y la pérdida de información” se presentan una serie de objetos predominantemente de oro, como tocados, pectorales, narigueras y diversas cuentas. Por comparación de estilo y manufactura las podemos definir como Mochica, y podrían corresponder a saqueos de tumbas Moche que se dieron en la década de los ochenta en los sitios Sipán y Mina Perdida. Para el caso de collares y pectorales prehispánicos, la forma y composición original se conoce solo si se registran meticulosamente durante el proceso de excavación, considerando el orden secuencial y distribución de cada una de las cuentas que los componen. Excavaciones científicas de tumbas Moche del Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, nos permiten conocer collares y pectorales con cuentas muy similares a las que se han logrado recuperar.



Fig. 1.



Fig. 2.

específica. Es el caso por ejemplo de los objetos litúrgicos utilizados en la celebración de la misa católica, el frontal de altar de plata, así como algunos cuadros coloniales de los siglos XVII y XVIII, en los que las imágenes constituyeron un importante medio para el proceso de evangelización durante el virreinato.

La recuperación de un interesante bien archivístico, gracias a la entrega voluntaria de un ciudadano peruano, nos permite obtener información de primera mano sobre los elementos y artesanos que contempló Pedro Ruiz Gallo para finalizar la construcción del Gran Reloj de Lima. Se trata del “Expediente de Pedro Ruiz sobre el reloj que está construyendo por cuenta de la Nación (1867 – 1868)”. Un expediente que recopila documentos e informes realizados entre 1867 y 1868 con relación al seguimiento de la aprobación del presupuesto de veinte mil soles solicitado por el Sargento Mayor de Caballería de Ejército, Pedro Ruiz Gallo para finalizar la manufactura del Gran Reloj de Lima que no había podido concluir por falta de recursos. Esta obra consistió en la construcción de un reloj monumental dentro del Parque de la Exposición de Lima con motivo de la Gran Exposición Nacional de 1872. En algunos folios del expediente se tienen

Sin embargo, a raíz de su saqueo, hoy tenemos cuentas sueltas cuyo orden, número y disposición no lograremos conocer con certeza.

“Culto y liturgia, partes de un todo”, nos muestra cómo un grupo de objetos se articulan y dialogan entre sí dentro del espacio sagrado, como partes de un todo. El altar con distintos objetos litúrgicos, el retablo con esculturas de santos, representaciones de Cristo, advocaciones marianas, ángeles, etc. También son recurrentes las pinturas con diversos motivos como pasajes bíblicos, pasión, muerte y resurrección de Jesús, entre otros. Hoy las piezas históricas recuperadas, relacionadas al culto religioso colonial, están fuera del contexto en el que cumplieron una función



Fig. 3.

los presupuestos que los distintos artífices le presentaron a Pedro Ruiz, lo que permite apreciar los trabajos, materiales y artesanos contemplados para la manufactura del reloj, como por ejemplo 12 cuadros que mandó a pintar a Nicolás Leño, la carpintería, piezas de herrería, fundición, etc.

Completan la exposición una serie de objetos agrupados en temáticas que nos permiten conocer el rol o importancia de estos bienes dentro del desarrollo de nuestra historia como instrumentos musicales prehispánicos, representaciones cerámicas de arquitectura, keros, tocados u ornamentos de cabeza, tallas en piedra de Huamanga del siglo XIX con motivos sagrados y profanos; así como una pequeña selección de textiles Paracas repatriados desde Gotemburgo, que fueron saqueados a inicios del siglo XX de las Necrópolis de Wari Kayan.

Pamela Castro de la Mata Guerra García
Curadora



Fig. 4.



Fig. 5.

Fig. 1. Vaso sonaja Moche (200 - 850 d.C.)

RN 249710

Fig. 2. Detalle de Uncu Paracas

(800 - 200 a.C.)

Fig. 3. Nariguera bimetálica Moche

(200 - 850 d.C.). RN 101382

Fig. 4. Kero, siglo XVI. RN 175397

Fig. 5. Ilustración del manuscrito

Recuerdos de la monarquía peruana o

bosquejo de la historia de los incas por

Justo Apu Sarhuaraura (1836 y 1838)

Biblioteca Nacional del Perú



No hay país más diverso

Diversidad Lingüística, rítmica y geográfica de la escucha
etnográfica en el Perú.

El título de la exposición proviene de un discurso pronunciado por José María Arguedas al recibir el Premio «Garcilaso de la Vega» en 1968.

«No hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbre y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores. No por gusto, como diría la gente llamada común se formaron aquí Pachacamac y Pachacutec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilaso, Túpac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta del Qoyllur y la del Señor de los Milagros, los jungas de la costa y de la sierra».

En: Cultura y pueblo, Año V, Nos. 15-16-diciembre de 1969.

La temática principal de esta exposición son las diferentes producciones musicales peruanas a partir de su diversidad lingüística, rítmica y geográfica.

Las expresiones musicales en el Perú recorren diversas regiones y poblados, en ellos se distinguen tonos generales que van más allá de las melodías, la pentatonía de la escala tradicional. Esta característica de la música en el Perú en cuyas corrientes y estilos de variaciones múltiples crean géneros producto de una enorme diversidad geográfica “Dos pueblos a veces separados, solo por algunas leguas, ya tienen su estilo propio (J. M. A.)”.

En el país de todas las sangres, la música tiene un origen prehispánico, muchas de ellas aparecieron después de la conquista española, además de la adaptación de otros instrumentos no nativos, ha generado un importante repertorio en los músicos peruanos y en sus diversos grupos étnicos.



Fig. 1.

Acostumbrar a los oídos o al oyente a un tipo de escucha homogénea en un país cargado de múltiples expresiones étnicas, lingüísticas y culturales, nos plantea una disciplina diferente de entender a la escucha antropológica; nos hace re-pensar lo cotidiano, lo subjetivo y la cosmovisión en el otro. Ignorar tanto a la música y su inherente vínculo visual, es desechar una serie de costumbres de sistemas de pueblos muy primitivos.

El estilo musical peruano reconoce inspiraciones nativas y folclóricas a manera de lenguaje simbólico, formas como la lengua, la música, danza, y los mitos sintetizan muchas veces un diseño para contar historias cotidianas, sueños, luchas y resistencias.

Es posible comprender un estilo musical, como una fuente de observación en su dispersión geográfica “Basta oír los primeros compases de una melodía para señalar si pertenecen al área de Áncash-Huánuco, el de Pasco, que es un estilo característico moderno, republicano, pero de raíz Huánuco-Huanca, o del área Chanca, con sus variantes Huamanga, Lucanas, Parinacochas, etc. (Arguedas 1962)”.

Las expresiones cotidianas forjadas por el tiempo, incluso hoy reconocen el uso de instrumentos primigenios que se presentan producto de una mixtura instrumental o a la adaptación de la realidad entre los pueblos:

El Wayno es una expresion artística muy común en el país y se baila en parejas, con pañuelos y movimientos múltiples que se desplazan según el mensaje para determinar una buena o mala cosecha agrícola.

Otros estilos de formas precolombinas son: el harawi, la wanka , el haylli y la wallina.

Fig. 2.

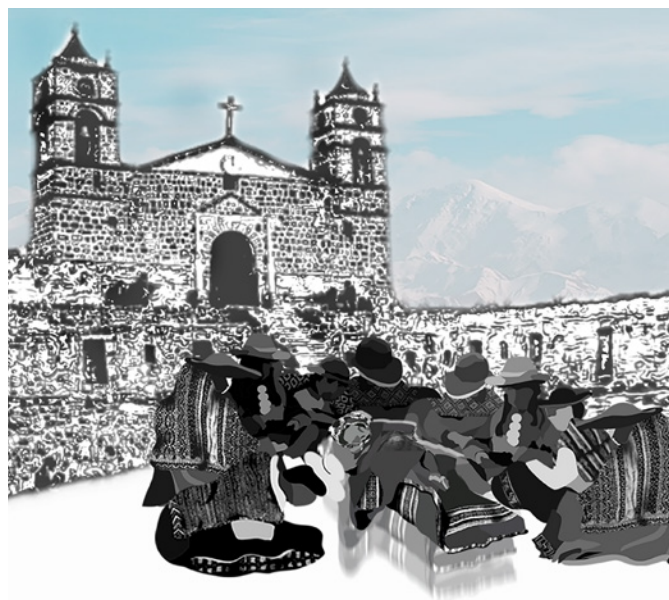


Las lenguas originarias y su relación con la educación, el arte y la música como patrimonio vivo de nuestra nación, aporta una inimaginable variedad de experiencias sonoras, cabe señalar que los sonidos poseen propiedades distintivas, rasgos que determinan el timbre específico de cada lengua en particular: niveles armónicos y extensas sonoridades producto de muchas familias lingüísticas emparentadas o difundidas entre las regiones.

En la extensión de reinos y territorios, la conquista significó el repliegue o imposición de una sola lengua como uso oficial, una forma de control y de homogenización en las regiones. Este idioma impuesto no pudo erradicar totalmente la memoria y costumbres originarias de los pueblos.

La memoria oral significó preservar a través de sus relatos, su vigencia y uso hasta el día de hoy.

Fig. 3.



La música y la lengua son un puente para seguir escribiendo en comunidad, comunicar la diversidad existente, la voz que acompaña al instrumental, el diálogo con los seres que rigen la fuerza de la naturaleza, los cantos para curar a un niño, los cantos de fertilidad y como olvidarnos de los carnavales, es decir, el espacio musical visible en el que todos podemos imaginarnos como un gran telar sonoro, yo me reconozco en el otro y en su profunda diversidad.

Fonogramas

1. José María Arguedas, *Lorochay* (*Lorito mío*): Carnaval de Querobamba, interpretado en quechua y a capella por José María Arguedas.
2. Alicia Maguiña, *Hermanoshray*: Huaylarsh de Zenobio Dagha con letra en quechua huanca, incluido en el disco Tierra Santa.
3. Consuelo Jerí, *Wawapampay*: Canto fúnebre en quechua para el entierro de un niño.
4. Hilda Reymundo y Benancio Quispe, *Hatun Saywasqa Urqu* (*Venerable gran cerro*): Wayno en quechua en

el estilo del pueblo Chopcca de Huancavelica. Los intérpretes residen en el centro poblado Tinquercasa.

5. Quintín Santos Chambilla, *Huywa ch'uwa*: Música aymara de marcación del ganado correspondiente al anexo Quiulliri, Susapaya, Tarata, Tacna. Interpretada a charango y voz.
6. Gregorio Condori, Lucio Condori, Viviana Ramos, Florencia Romero, Domitila Mamani, *Matrimonio – Culi Culi*: Música de sarawja propia del distrito de Cuchumbaya, provincia Mariscal Nieto, Moquegua. Canto colectivo acompañado de charangos de sarawja.
7. Warmayllu y Coro de niños y niñas de Utucuro, *Bewa bakebo koirantiki ika*: Canto bewa del pueblo shipibokonibo, interpretado por niños de la comunidad.
8. Nicomedes Santa Cruz, *Ritmos Negros del Perú*: Coplas de agua e'nieve sobre la historia de la población afrodescendiente y sus ritmos musicales.
9. Renata Flores, *Tijeras*: Rap en quechua fusionado con tonadas de danza de tijeras.
10. Niños del pueblo kukama, *Kumbarikira*: Rap en lengua kukama.
11. Víctor Huamán Santiago, *Runapa lantan*: Lanta de hombre, música tradicional quechua del distrito de Cañaris en la provincia de Ferreñafe, Lambayeque.
12. María Purihuamán y Valeriano Céspedes, *Lanta 1*: Lanta interpretado en charanga y dúo de voces, música quechua tradicional del distrito de Incahuasi en la provincia de Ferreñafe, Lambayeque.

Fig. 1. Lorochay

Fig. 2. Matrimonio – Culi Culi 3

Fig. 3. Hermanoshray



PROGRAMA CULTURAL

La presencia de los Elencos Nacionales, DAFO y Ruraq Maki

Desde julio a diciembre estará presente la exposición - venta de Ruraq Maki (Hecho a mano) de martes a domingo en los horarios de 10:00 am a 4:30 pm.

Asimismo, los fines de semana se realizarán proyecciones de cortometrajes y largometrajes de la Dirección del Audiovisual, el Fonograma y los Nuevos Medios (DAFO), así como espectáculos a cargo de los Elencos Nacionales del Ministerio de Cultura.

Horarios:

De julio a diciembre
Martes a domingo
10:00 am - 4:30 pm



PROGRAMA ACADÉMICO

Programación académica de mesas diálogo con especialistas nacionales e internacionales

El programa académico "FORO MUNA" se realizará de manera virtual desde el mes de agosto y busca ser un espacio de diálogo con los curadores de las exposiciones, especialistas de museos, historiadores y arquitectos tanto nacionales como internacionales. Los conversatorios y charlas no necesitarán inscripción previa y se transmitirán a través del Cultura 24 TV y también del Facebook de Museos en Línea del Ministerio de Cultura.

Desde agosto,
a través de Cultura 24 TV
y Facebook.



PROGRAMA EDUCATIVO

Programa educativo a cargo de mediadores culturales

Las acciones educativas estarán a cargo de un grupo de mediadores y mediadoras con los cuales se recorrerán las cuatro exposiciones temporales del MUNA, así como algunas secciones del edificio para conocer el programa arquitectónico y paisajístico. Asimismo, el programa educativo desarrollará, a través del enfoque de inclusión y atención a la diversidad, acciones de mediación cultural para personas con discapacidad.

Recorrido de exposiciones
y secciones del edificio con
enfoque inclusivo y diverso.



PROGRAMA COMUNITARIO

Programa de participación de la comunidad

A partir de coordinaciones con las Municipalidades de Lurín, Pachacamac, Villa el Salvador y Chorrillos se ha previsto la visita de vecinos y vecinas, colectivos culturales y docentes y estudiantes de estos distritos con el objetivo de iniciar procesos de construcción colectiva para generar espacios de diálogo y participación.

Como parte del enfoque comunitario la exposición - venta de Ruraq Maki (Hecho a mano) contará, por primera vez, con la presencia de la Asociación Sisan, un grupo de mujeres emprendedoras que viven en la zona aledaña al Museo Pachacamac. Sisan, que proviene del vocablo quechua “florecer”, fue creado en 2014 y su intención es vincular a los ciudadanos y ciudadanas de Pachacamac, a través del patrimonio de la zona, realizando productos con iconografía del Santuario Pachacamac.



Exposición Ruraq Maki
con la participación de
la Asociación Sisan.

VISITA EL MUNA

Durante el 2021 y, en el contexto de la conmemoración del Bicentenario, se realizarán actividades presenciales en el MUNA bajo el estricto cumplimiento de las medidas de bio seguridad por el COVID-19.

En cada horario se atenderán a 80 personas y estarán acompañados por mediadores y mediadoras.

INGRESO GRATUITO | PREVIA RESERVA AQUÍ

HORARIOS:

10:00 A.M. A 12:30 M.

MARTES A
DOMINGO

12:30 M. A 2:30 P.M.

2:30 P.M. A 4:30 P.M.

Traslados gratuitos

El Ministerio de Cultura ha dispuesto a favor de los ciudadanos y ciudadanas dos buses, para los dos primeros horarios que partirán de la sede central del Ministerio en San Borja hasta el MUNA en Lurín. En cada horario se podrá trasladar gratuitamente a 40 personas.

Km 31 de la Antigua Panamericana Sur,
Lurín, Lima, Perú



¿Cómo
llegar?

muna@cultura.gob.pe



Nuestra historia, el Perú que construimos

MUNA

Museo Nacional del Perú

Editado por:

MINISTERIO DE CULTURA

Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

Viceministerio de Interculturalidad

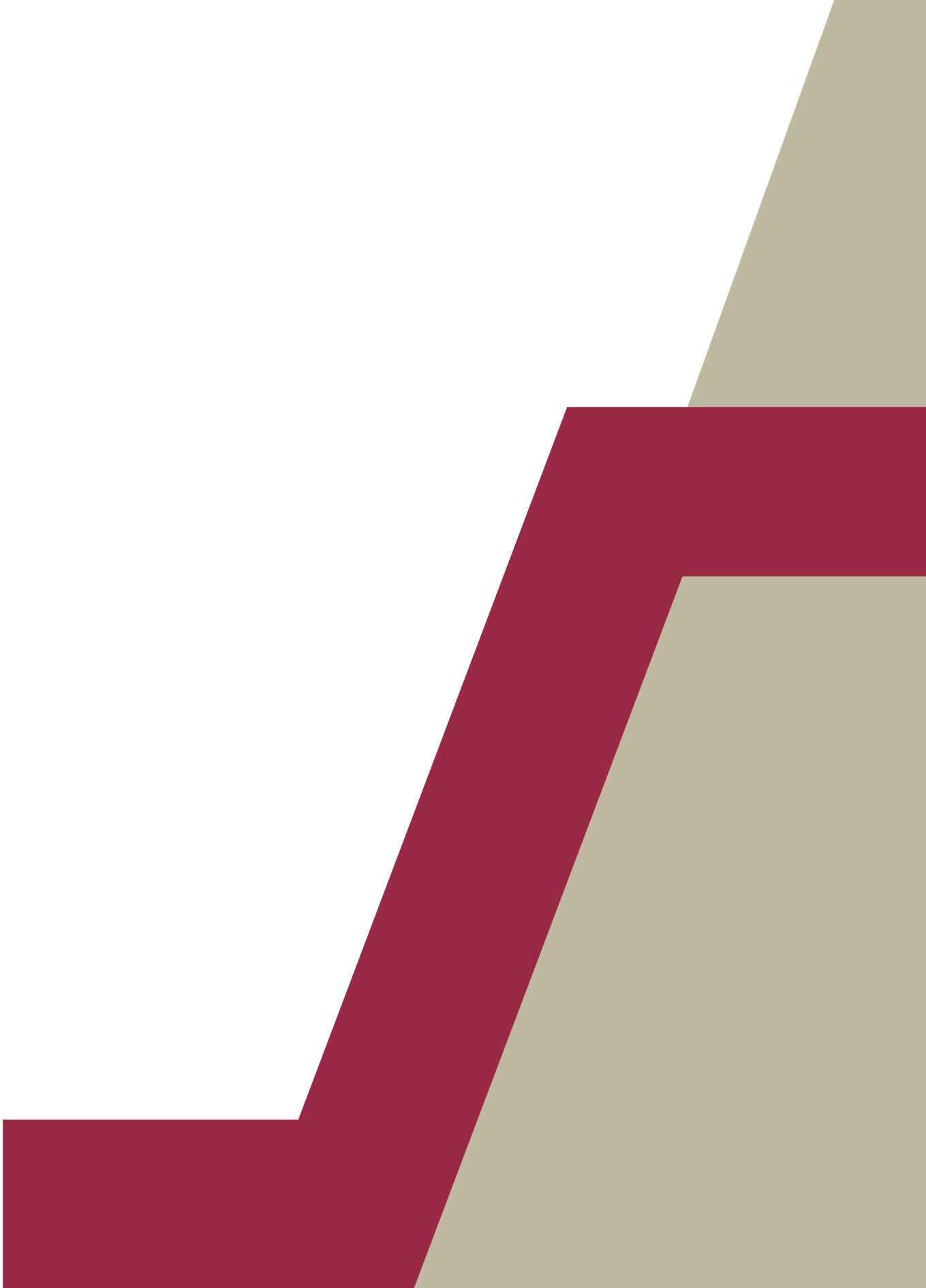
Proyecto Especial Bicentenario

www.cultura.gob.pe

Diseño:

Mozaiku SAC

Julio 2021 - Documento digital





Km 31 de la Antigua Panamericana Sur,
Lurín, Lima, Perú

www.muna.cultura.pe



@munadelperu



muna@cultura.gob.pe



BICENTENARIO
PERÚ 2021