

PRIMERA ENTREGA

Museo de Arte Contemporáneo de Puno



Puno Museum of Contemporary Art

FIRST DRAFT

A la memoria de Pat Passlof
In memory of Pat Passlof



César Cornejo

© Derechos reservados 2011 por César Cornejo

Todos los derechos son exclusivos del titular.
No está permitida la reproducción total o
parcial de este catálogo.
Primera Edición Diciembre 2011.
Impreso en Imprenta Forma e Imagen,
Lima - Perú.

Copyright © 2011 by César Cornejo
All rights reserved.
This catalog may not be reproduced in
any form.
First Edition December 2011.
Printed by Forma e Imagen,
Lima - Perú.

Index

- I. ACKNOWLEDGEMENTS
- II. INTRODUCTION by Gustavo Buntinx
- III. THE MUSEUM AS AN EXERCISE IN HUMAN EXCHANGE, by Gabriela Salgado
- IV. INTERVIEW WITH CESAR CORNEJO BY JADE DELLINGER
- V. PROJECTS AND EVENTS IN PUNO:
 - a) 2007, Painting a room at house of Oscar Coila Huanca, Puno-Perú.
 - b) 2009, Visit room at house of Oscar Coila Huanca, Puno-Perú.

-
- I. AGRADECIMIENTOS
 - II. INTRODUCCION, por Gustavo Buntinx
 - III. EL MUSEO COMO UN EJERCICIO DE INTERCAMBIO HUMANO, por Gabriela Salgado
 - IV. ENTREVISTA A CESAR CORNEJO, POR JADE DELLINGER
 - V. PROYECTOS Y EVENTOS EN PUNO
 - a) 2007, Pintado de habitación en la casa de Oscar Coila Huanca, Puno – Perú
 - b) 2009, Visita de habitación en vivienda de Oscar Coila Huanca, Puno – Perú.

Indice

- c) 2010, Lecture at National University of the Altiplano.
- d) 2010, Workshop at National University of the Altiplano.
- e) 2010, Research trip with curators Jade Dellinger and Gabriela Salgado.
- f) 2010, Panel at National University of the Altiplano.
- g) 2010, Puno MoCA logo competition.
- h) 2011, Scaffolding as Museum's Architecture.
- i) 2011, Project by artists Donna Huanca and Roy Minten.
- j) 2011, Lecture by artists Donna Huanca and Roy Minten.

VI. PRESENTATIONS IN OTHER LOCATIONS: Puno MoCA as a Satellite Project.

VI. PRESENTACIONES EN OTROS LUGARES: Puno MoCA como Proyecto Satélite.

- c) 2010, Charla en la Universidad Nacional del Altiplano.
- d) 2010, Taller en la Universidad Nacional del Altiplano.
- e) 2010, Viaje de investigación con curadores Jade Dellinger y Gabriela Salgado.
- f) 2010, Panel en la Universidad Nacional del Altiplano.
- g) 2010, Puno MoCA competencia de logotipo.
- h) 2011, Encofrado como Arquitectura de Museo.
- i) 2011, Proyecto de los artistas Donna Huanca y Roy Minten.
- j) 2011, Charla de los artistas Donna Huanca y Roy Minten.

- a) 2007, Presentation of Puno MoCA at Lower Manhattan Cultural Council, NY.
 - b) 2009, Guachimali, 15th Anniversary Gallery of Lucia de la Puente, Lima-Perú.
 - c) 2010, Puno MoCA at Gallery Lucia de la Puente, Lima-Perú
 - d) 2010, Panel discussion at gallery Lucía de la Puente, Lima.
 - e) 2011, Andrew Deutsch & Ann Hammlton: *The First Line* (Sounds for Drawing), Puno MoCA sponsored project, Cuchifritos gallery, NY.
 - f) 2011, Puno MoCA at Art Basel Miami.
-

- a) 2007, Presentación de Puno MoCA en el Consejo Cultural del Bajo Manhattan, NY.
- b) 2009, Guachimali, 15º Aniversario de la galería de Lucia de la Puente, Lima – Perú.
- c) 2010, Presentación de Puno MoCA en la Galería Lucía de la Puente, Lima – Perú.
- d) 2010, Panel de discusión en la galería Lucía de la Puente, Lima.
- e) 2011, Andrew Deutsch & Ann Hammlton: *The First Line* (Sounds for Drawing), un proyecto auspiciado por Puno MoCA, galería Cuchifritos, NY.
- f) 2011, Puno MoCA en Art Basel Miami.

I. Acknowledgements

Special thanks to, Ruby Lerner, Colleen Keegan, Kemi Ilesanmi, Sean Elwood, Jackie Battenfield, Aaron Landsman, Ela Troyano and Alyson Pou from the Creative Capital Foundation for their support and constant advice for the development of the project, to Lucía de la Puente for exhibiting the project and for the invitation to participate in Art Basel Miami, to Irene Tomatis for coordinating all the aspects related to the presentation at the fair, to curators Jade Dellinger and Gabriela Salgado who travelled to Puno, contributed texts and made valuable recommendations for the realization of this catalog, to curator Gustavo Buntinx for his important contribution to the project and to this catalog, to the artists Arturo Toledo Gonza and Aymar Ccopacatty who are project coordinators and have been key contributors based in Puno, to Huby Espinoza for contributed with us in Puno, to all the neighbors of Puno specially Mr. Oscar Coila Huanca and Mr. Braulio Ascencio for opening the doors of their homes to us, to curator Julie Lazar, for her valuable advice for the development of this project, to Mr. Jeremy Strick and Jed Morse for their interest in this project, to art critic Jan Castro for her insightful comments, to curators Erin Donnelly, Melissa Levin, Richard Flood, Denise Carvalho, Tatiana Flores, Luis Lama,

8

8

Deseo expresar mi agradecimiento a Ruby Lerner, Kemi Ilesanmi, Sean Elwood, Colleen Keegan, Jackie Battenfield, Aaron Landsman, Ela Troyano y Alyson Pou de la Fundación Creative Capital por su apoyo y constante asesoría para el desarrollo del proyecto, a Lucía de la Puente por exhibir el proyecto y por la invitación a participar en Art Basel Miami, a Irene Tomatis por coordinar todos los aspectos relacionados con la presentación en la feria, a los curadores Jade Dellinger y Gabriela Salgado quienes viajaron a Puno, contribuyeron con textos e hicieron recomendaciones valiosas para la realización de este catálogo, al curator Gustavo Buntinx por su importante contribución al proyecto y a estas artistas Arturo Toledo Gonza y Aymar Ccopacatty quienes son los coordinadores del Puno MoCA en esa ciudad y han sido colaboradores fundamentales en todos sus aspectos, a Huby Espinoza por colaborar con nosotros en Puno, a todos los vecinos de Puno especialmente al Sr. Oscar Coila Huanca y al Sr. Braulio Ascencio por abrirnos las puertas de sus hogares, a la curadora Julie Lazar, por sus valiosos consejos para el desarrollo de este proyecto, al Sr. Jeremy Strick y al curator Jed Morse por su interés en este proyecto, a la crítica Jan Castro por sus comentarios tan importantes, a los curadores Erin Donnelly, Melissa Levin,

I. Agradecimientos

Richard Flood, Denise Carvalho, Tatiana Flores, Luis Lama, Mónica Ramírez Montagut, Carin Kuoni, Alexander Campos y Agustín Diez Fisher por sus valiosos comentarios, a los artistas Mark Dion y Rick Lowe por su interés en esta idea a los artistas Donna Huanca y Roy Minton por su participación en el proyecto. A los Arquitectos, Juan Gunther, Pedro Belaunde, Mariana Leguía, Ricardo Cárdenas y María Burela por su interés en el proyecto y sus interesantes sugerencias, a Wallace Wilson, Margaret Miller, Noel Smith, a la Universidad del Sur de la Florida por su apoyo constante, a Marco Testino, Ignacio Masias, Jimena Gonzales, Augusto Chimpén, Lucía Pardo, Cecilia Ly Hoja, Sandro Mairata a Kim Millsbaugh por su consejo, a Rosario Schipper por el diseño de este catálogo. A la curadora Felicity Hogan por su consejo y apoyo incondicional, a mi familia por su paciencia y apoyo a lo largo del proceso y especialmente a mi hijo Ully por ser la inspiración para llevarlo a cabo.

6

Monica Ramirez Montagut, Carin Kuoni, Alexander Campos and Agustín Diez Fisher for their valuable advice, to Artists Mark Dion and Rick Lowe for their interest in this idea, to artists Donna Huanca and Roy Minton for their participation in the project. To Architects, Juan Gunther, Pedro Belaunde, Mariana Leguía, Ricardo Cárdenas and Maria Burela, for their interest in the project and their interesting suggestions, to Wallace Wilson, Margaret Miller, Noel Smith, to the University of South Florida for their constant support, to Marco Testino, Ignacio Masias, Jimena Gonzales, Augusto Chimpén, Lucía Pardo, Cecilia Ly Hoja, Sandro Mairata to Kim Millsbaugh for her advice to Rosario Schipper for designing this catalog. To curator Felicity Hogan for her advice and unconditional support, to my family for their patience and support all along the process and specially to my son Ully for being the inspiration to carry it out.

9

II. Introducción

EL PUNO MoCA: OTRA MUSEOTOPIA PERUANA

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

10

(Fragmentos reformulados de intervenciones en la mesa de discusión sobre el Puno MoCA organizada por la Galería Lucía de la Puente en Agosto de 2010).

El Museo de Arte Contemporáneo de Puno –denominado Puno MoCA por su creador, César

Cornejo– se inserta en el entrecruzamiento de tres categorías vinculadas a la praxis artística más actual: las *estéticas relacionales*, el *vacío museal*, las *museotopías*.

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

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

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

11

Aquella frase resumía el hartazgo reflexivo frente a un anquilosamiento museológico que sucesivas renovaciones –teóricas y prácticas– han pretendido desperdiciar durante las últimas décadas, sobre todo en los países llamados centrales. Pero es tal vez en los extramuros de esa geopolítica artística que la denuncia de la institucionalidad oficial encuentra una culminación dialéctica, provocada por la condición con frecuencia precaria y dudosa de espacios sin embargo identificados como musealidad establecida.

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

recolectaba en las calles para luego exhibirlos en el baño (mínimo) de su (modesta) casa del Distrito Federal.

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

A ese ethos responden también las varias museotopías que en el Perú se multiplican, sin duda como respuesta proactiva a la carencia proverbial de un Museo de Arte Moderno o Contemporáneo en Lima, casi la única capital latinoamericana que hasta hace poco ostentaba una falta de ese tipo. Nuestro gran *vacío museal*. Pero hacer de la necesidad virtud es el más peruano de los talentos: resulta sintomática la variedad de propuestas alternas surgidas de la constatación y la compensación –fáctica o imaginaria– de una ausencia eróticamente percibida como un hueco que clama por ser colmado.

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

12

Tal vez lo que mejor distingue a esta propuesta última es su vocación de veras vital, relacional de veras. Su existencia entera deriva y depende del vínculo –frágil y fugaz, pero incisivo– con el poblador popular de esa ciudad andina cuya casa inconclusa es solicitada para una reciprocidad insólita: el artífice construye o completa un ambiente de aquel edificio según las indicaciones de su propietario, quien a cambio será el anfitrión –el galerista– de la exposición temporal a ser allí organizada por el Puno MoCA. Por la *museotopía* que así se constituye desde la precariedad de nuestros barrios, trastornados en barriadas tras el arrasamiento de casi toda urbanidad durante las últimas décadas.

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

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

Un vaciamiento tanto más abismal en cuanto él se enraíza en una región de impresionantes connotaciones históricas y hasta cósmicas. A las sugerencias genésicas ofrecidas por la proximidad de ruinas milenarias se le suman las ensoñaciones míticas del lago Titicaca asumido como el gran vientre de la tierra y de las civilizaciones quechua y aymara. Una experiencia de lo sublime acentuada por el aire enrarecido de sus alturas.

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

13

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

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

Ese operativo social, sin embargo, es al mismo tiempo una operación lingüística. El significante deviene significado, el continente deviene contenido. En varios sentidos: ya Cornejo ha hablado

de “la colección impermanente” del Puno MoCA, un acervo cuya materialidad fundamental es el compromiso e intercambio con la comunidad.

La verdadera obra trasciende lo que se expone para definirse por el *espacio* (no el *lugar*) que su exhibición genera. Pero con una decisiva marca diferencial ante la gran tradición arquitectónica del “museo como objeto” que el artífice resume en los dos hitos monumentales de la fundación Guggenheim (Manhattan, 1959; Bilbao, 1997): esculturas penetrables que aturden tanto al arte expuesto en ellas como al público así sometido a una contemplación estupefacta y pasiva. Símbolos avasallantes de exclusión y refinamiento.

Contra la soberbia de esa ensimismada grandilocuencia arquitectónica, el Puno MoCA se realiza en lo ínfimo y en lo disperso: su delirio es el de las diseminaciones moleculares en mínimos pero múltiples recintos recuperados para el tejido gradual de una ciudad nueva. Lo que de ese modo se construye, reitero, es un *espacio*, no un lugar. El ambiente físico, sin duda, pero además el circuito nuevo de las relaciones sociales así generadas: entre el artífice y el poblador, entre ambos y el público que se fantasea múltiple y mestizo. La familia, el vecindario, los foráneos (turistas, artífices, intelectuales), atraídos y mezclados por la singularidad de una experiencia que redefine en cada uno de ellos cualquier noción establecida de arte.

O de museo. La de Cornejo es una museología literalmente edificante, etimológicamente política: lo que a través de ella se proyecta es el deseo de una *polis* nueva. Una comunidad refundada sobre el reconocimiento de lo subalterno.

14

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

Postulamos por ello una musealidad mestiza, donde las palabras “artista” y “artesano” se irán reemplazando por la de “artífice”, procurando de ese modo significar la crisis de esas y otras distinciones en una cultura crecientemente hecha de lo impuro y lo contaminado. Una musealidad promiscua, donde las obras llamadas artísticas coexisten con productos masivos o elementos reciclados de toda procedencia, además de notables ejemplos de la múltiple creatividad popular. Una mixtura deliberada de culturas y contextos: lo pretendidamente artístico, lo supuestamente artesanal, lo (semi)industrial, los diseños. Lo prehispánico y lo moderno, lo colonial y lo contemporáneo. En asociaciones ilícitas, insólitas, pero no ajenas a las

que ofrece nuestra vivencia permanente de simultaneidades inconexas.

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

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

Es también esta apuesta la que el Puno MoCA eleva al friccionar la vida social y simbólica de las imágenes con la vida real y vivida de los seres humanos concretos. Pero tal vez su mayor logro fáctico radique en su fantasía, su extravagancia. La resolución del vacío museal peruano empieza por el descentramiento, el desquiciamiento casi, de la noción misma de museo.

Las museotopías.

III. The museum as an exercise in human exchange

Gabriela Salgado

Let's imagine the museum as an exercise in human exchange. A museum conceived to develop a principle of cooperation and mutual benefit: a polytopic mobile entity that migrates from house to house and can only exist while there is a mutual interest, born out of dialogue between artists and the city's residents.

With no permanent building and resisting the grandeur evoked by its name, the Puno Museum will nestle in the newly restored rooms of a number of houses located in the low income areas of Puno, a town populated by 100,000 inhabitants in Southern Peru. In a city suffering from serious structural deficit, the Puno Museum project will enable the finishing of precarious rooms so they can become temporary galleries for the exhibition of artists' works. Once the temporary exhibitions come to an end, the house owners will determine the rooms' future use, thus integrating the concerns of art and life in a natural manner. New rooms will then be finished to provide spaces for the following exhibition phase which will in turn be released to the residents at the end of the exhibition. By providing space for contemporary art, the residents will not only

16

16

Imaginemos el museo como un ejercicio de intercambio humano. Un museo concebido para desarrollar un principio de cooperación y beneficio mutuo: una entidad móvil y politépica que migra de casa a casa y que solo puede existir cuando hay un mutuo interés, nacido del diálogo entre artistas y los residentes de la ciudad. Sin un edificio permanente y resistiendo la grandilocuencia evocada por su nombre, el Museo de Puno va a anidar en los espacios brindados por un número de viviendas ubicadas en las áreas de bajos recursos de Puno, una ciudad poblada por 100.000 habitantes en el sur del Perú. En una ciudad que sufre de un serio déficit de infraestructura, el proyecto del Museo de Puno habilitará la compleción de habitaciones precarias para que ellas se puedan usar como galerías temporales para la exposición de obras de artistas contemporáneos. Una vez que las exposiciones terminen, los dueños de las viviendas determinarán el uso que tendrán las habitaciones en el futuro, integrando así las preocupaciones del arte y la vida de manera natural. Nuevas habitaciones serán entonces terminadas para proveer de espacios para la siguiente etapa de la exposición y a su vez serán entregadas a los propietarios de las viviendas al final de la misma. Al proveer espacios para arte contemporáneo, los residentes no solo se involucrarán en la preparación de las salas, sino también

Gabriela Salgado

III. El museo como un ejercicio de intercambio humano

become involved in the preparation of the spaces but also in the process of working with the artists and curators as well as administering the visits and tours of the exhibition, as a means to generate income for the community.

The much touted identification of art with life propagated by artists internationally since the 1960s is therefore applied in its most literal way in the Puno Museum project, superseding theory and utopian intent while providing a model for future initiatives in the developing world. The museum will act as social glue, through a process of incorporation and repair in which home owners and artists will participate, providing an innovative grounding for art where life takes place. The mobile museum in Puno aspires to be an elastic and porous museum, a museum as a hub, that obeying to centrifugal forces will attempt to take cultural artefacts back where culture is generated. As Cuban critic and curator Gerardo Mosquera once imagined: '*a decentralised museum, a museum in motion...a museum disseminated all over... a museum with its name crossed*'¹

17

To place this project in a wider context, historical and contemporary precedents can be traced, from the eco museum models where the environment serves as an open air repository of knowledge, to punctual exhibitions. *Chambres d'amis* was an international group show run

1 Mosquera, Gerardo, *Arte y Política: Contradicciones, Disyuntivas, Posibilidades*, Brumaria.

1 Mosquera, Gerardo, *Arte y Política: Contradicciones, Disyuntivas, Posibilidades*, Brumaria.

en el proceso de trabajar con artistas y curadores, y administrando las vistas a las exposiciones, lo que generará ingresos para la comunidad. La muy profesada identificación del arte con la vida que fue propagada por artistas internacionalmente desde la década del 1960, es por lo tanto aplicada en su modo mas literal en el proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo de Puno, sobreponiendo teoría e intención utópica, y al tiempo propiciando un modelo para futuras iniciativas en los países en vías de desarrollo. El museo actuará como un pegamento social a través de un proceso de incorporación y reparación en el cual los dueños de las viviendas serán participantes, propiciando una plataforma innovadora para que el arte ocurra donde sucede la vida. El museo móvil en Puno aspira a ser un museo elástico y poroso, un museo como un eje, que obedeciendo a fuerzas centrífugas intentará devolver los artefactos culturales al sitio donde se genera la cultura. Como el crítico y curador Cubano Gerardo Mosquera imaginara una vez: "...Sería un museo como hub, descentralizado, en movimiento,..." (un museo) diseminado por todos lados...un museo con su nombre tachado"¹

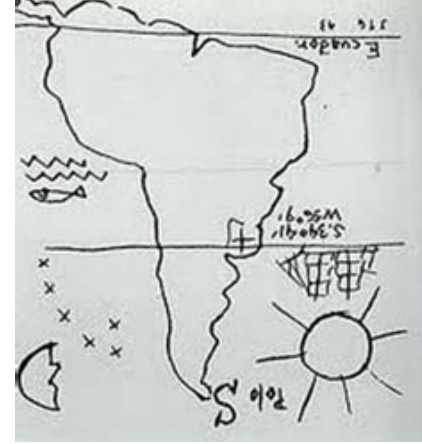
Para ubicar este proyecto en un contexto más amplio, se pueden rastrear precedentes históricos y contemporáneos, desde los museos ecológicos donde el ambiente sirve como un repositorio de conocimiento y exhibiciones puntuales a *Chambres d'amis*, una exposición internacional de tres

17

for three months by the Ghent Museum of Contemporary Art in 1986, invited fifty national and international artists to create original works for private homes in Ghent, Belgium. Although technically similar to the idea that sustains the Puno project, *Chambres d'amis* was different in intent. The exhibition tried to expand the spaces available to contemporary art beyond the reduced spaces of the Fine Art Museum but was mainly conceived to encourage collecting among the local population at a time of expansion of the art market. With a list of internationally renowned artists including Daniel Buren, Joseph Kosuth, Dan Graham, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Gilberto Zorio among others, it attracted considerable interest in the art milieu and became an iconic example of off museum initiatives.

18

But more widely, one must look at the origins of the museum as a stage for the circulation of the new disciplines of knowledge, from natural history through art history to anthropology, and in turn as a validation system for otherwise malleable cultural processes. Subsequently one is forced to place it at the core of an outdated model of modernity, an historical construct conceived in hegemonic centres of the world that needs to be questioned on



Inverted America (1943) by Joaquín Torres García.

América Invertida (1943) por Joaquín Torres García.

circulación de nuevas disciplinas del conocimiento, desde la historia natural hasta la historia del arte y la antropología, y en su momento como un sistema de validación para los que de otro modo serían procesos culturales maleables. A consecuencia de ello nos vemos

meses de duración organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Gante en 1986, el cual invitó a cincuenta artistas nacionales e internacionales para crear obras originales para viviendas particulares en Gante, Bélgica. A pesar de que la idea que propone el proyecto de Puno es técnicamente similar, *Chambres d'amis* tuvo una intención diferente. Si bien es cierto que la exposición trató de expandir los espacios del arte contemporáneo mas allá de las salas del museo, fue principalmente concebida para incentivar el coleccionismo entre la población local en un momento de expansión del mercado del arte. Con una lista de artistas internacionalmente conocidos incluyendo Daniel Buren, Joseph Kosuth, Dan Graham, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Gilberto Zorio entre otros, atrajo considerable interés en el ambiente artístico y se convirtió en un ejemplo icónico de iniciativas museísticas extramuros.

18

the basis of its singularity and non inclusive character. Argentine philosopher Enrique Dussel reminds us that modernity is not a phenomenon of Europe as an independent system but of Europe as centre, a position of power which intrinsically depended on a colonial system based on economic exploitation, therefore a paradigm critically anchored in the centre-periphery dichotomy². Following from these reflections, the interdependence of cultural manifestations in the global and post colonial world inevitably induce the creation of new models of production and consumption of contemporary art that reflect imaginative solutions to local problems.

The city of Puno

19

In an emblematic drawing of 1943, Uruguayan painter Joaquín Torres García put the map of South America upside down and entitled the work '*América Invertida*' thus graphically expressing his foundational idea for the School of the South: '*Our North is the South*'. By applying this simple strategy he made a simple but radical ideological proposition: the redrawing of economic and social structures implied a concentrated focus on the culture of here, expressing the need for intellectual and cultural independence from the North/ there.³

2 Dussel, Enrique, *Beyond Eurocentrism: The World System and the Limits of Modernity*

3 Joaquín Torres García, *Constructive Universalism*, Buenos Aires, *Poseidon*, 1941.

forzados a ubicarlo en el centro de un modelo obsoleto de modernidad, una construcción histórica concebida en centros hegemónicos del mundo que necesita ser cuestionada en las bases de su singularidad y su carácter no inclusivo. El filósofo argentino Enrique Dussel nos recuerda que la modernidad no es un fenómeno de Europa como un sistema independiente, pero de Europa como centro, una posición de poder intrínsecamente dependiente de un sistema colonial basado en la explotación económica, por lo tanto un paradigma críticamente anclado en la dicotomía periferia-centro². Partiendo de estas reflexiones, la interdependencia de manifestaciones culturales en el mundo global y poscolonial inevitablemente invita a la creación de nuevos modelos de producción y consumo del arte contemporáneo que reflejen soluciones imaginativas a los problemas locales.

La ciudad de Puno

En un dibujo emblemático de 1943, el pintor Uruguayo Joaquín Torres García puso el mapa de Sudamérica de cabeza y lo tituló "*América Invertida*" expresando gráficamente su idea fundacional para la Escuela del Sur: "*Nuestro Norte es el Sur*". Al aplicar esta simple estrategia, Torres propone un giro ideológico simple pero radical: la redefinición de estructuras sociales y económicas implicaría un foco concentrado en la cultura del aquí, expresando la necesidad de independencia intelectual y cultural del norte/allá.³

2 Dussel, Enrique, *Beyond Eurocentrism: The World System and the Limits of Modernity*

3 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, *Poseidón*, 1941.

In 2009 a massive indigenous gathering took place in Puno, at the shores of lake Titicaca. The site, laying at 3,800 metres above sea level is, alongside other sacred sites in the Andean region such as Machu Picchu, is a symbol of ancestral power for the Andean people. In the meeting of the indigenous people Abya Yala – the maturity of the millenary cultures of America was expressed through the summit which started in 1980. The cry to address the economic crisis and the urgency in tackling climate change at a planetary level were naturally interlinked with the call for self-determination and a change in the socio political paradigm. This prompted the re evaluation of the economic model that perpetuates growth in spite of the exhaustion of natural resources bringing poverty to the vast majority of the inhabitants of indigenous America and was among the main points of the summit.

20

The objective of the Puno museum is to reframe the concept of one of the edifices of modernity: the museum, to reflect a local socio economic context where among other particularities, over a quarter of children have suffered from stunted growth in relation to their age. A museum in a country which has one of the highest levels of income inequality in the world needs to come closer to being not a mere repository of artefacts devoted to preservation but a socially responsive/responsible public service.

Cultural thinker Néstor Garcia Canclini optimistically suggests that the uncertain localisation

20

En 2009 una masiva concentración indígena tuvo lugar en Puno, a orillas del lago Titicaca. El enclave, como Machu Picchu, un símbolo de poder ancestral para los pobladores de los Andes. En el encuentro de pueblos indígenas Abya Yala⁴ la madurez de la culturas milenarias de América fue expresado a través de la cumbre que se inició en 1980. El llamado para afrontar la crisis económica y la urgencia de considerar el cambio climático a nivel planetario estaban naturalmente entrelazadas con el llamado para la autodeterminación y la necesidad de un giro en el paradigma socio político. Esto propulsó la re-evaluación del modelo económico que perpetúa el crecimiento a expensas de los recursos naturales, trayendo pobreza a la gran mayoría de habitantes de la América indígena y fue uno de los puntos principales de la cumbre.

El objetivo del Museo de Arte Contemporáneo de Puno es el de examinar el concepto de uno de los edificios de la modernidad: el museo, a fin de que refleje un contexto socio económico local donde entre otras particularidades, más de un cuarto de la población infantil ha sufrido de retraso en su crecimiento por causa de la desnutrición. Un museo en un país que ostenta uno de los más altos niveles de desigualdad de ingresos en el mundo necesita no ser meramente un repositorio de artefactos consagrados a la preservación, sino también un catalizador de relaciones sociales responsables.

of many cultural processes contains a poetic and hermeneutic potency for art production and its communication. In a recent lecture, he also reviewed the relation between art and politics and the critical possibilities that art can offer while de-legitimasing not only institutions such as museums and biennales but also the barriers that separate it from work, politics and everyday life.⁴

The Puno Museum was born out of the imagination of a Peruvian artist. As if history were repeating itself, César Cornejo brings to Peru alongside his experience of living out of the country and the benefit of an international art education a project that seeks to emancipate through respect and interaction.

Echoes of Torres' words resonate in his endeavour in relation to the creation of a localised model for art production: *I have said School of the South; because in reality, our north is the South. There must not be north, for us, except in opposition to our South. Therefore we now turn the map upside down, and then we have a true idea of our position, and not as the rest of the world wishes. The point of America, from now on, forever, insistently points to the South, our north.* As Torres did in Uruguay with the creation of the School of the South, in other cities of Latin

4 García Canclini, Néstor, *La reconstrucción de la Teoría del arte y los fracasos de la globalización*, paper presented in the symposium 'Desafíos que plantea la Globalización', organised by UNTREF, Buenos Aires, August 2008.

5 García Canclini, Néstor, *La reconstrucción de la Teoría del arte y los fracasos de la globalización*, ponencia presentada en la conferencia 'Desafíos que plantea la Globalización', organizado por UNTREF, Buenos Aires, agosto 2008.

El antropólogo y pensador Néstor García Canclini sugiere con optimismo que la incierta localización de muchos procesos culturales contiene un potencial poético y hermeneútico para la producción artística y su comunicación. En una charla reciente, Canclini revisó la relación entre arte y política y las posibilidades críticas que el arte puede ofrecer al deslegitimizar no sólo instituciones tal como museos y bienales pero también las barreras que lo separan del trabajo, política y la vida diaria⁵. El Museo de Arte Contemporáneo de Puno nació de la imaginación de un artista peruano. Como si historia se repitiese, César Cornejo trae al Perú junto con su experiencia de vivir fuera del país y con el beneficio que le ha otorgado una educación artística internacional, un proyecto que busca emancipar a través del respeto y la interacción de agentes sociales.

En su intención resuenan ecos de las palabras de Torres, especialmente en lo que se refiere a la creación de un modelo localizado para la producción artística: "Yo he dicho Escuela del sur, porque en realidad, nuestro norte es el sur. No debe haber norte para nosotros, excepto que sea en oposición de nuestro sur. Por lo tanto nosotros ahora invertimos el mapa, y a partir de allí tenemos una verdadera idea de nuestra posición y no como el resto del mundo desea. La punta de América, desde ahora en adelante, para siempre, insistentemente apunta al sur, nuestro norte."

Como Torres hizo en Uruguay con la creación de la Escuela del Sur, en otras ciudades de América

American artists of the historical avant-garde worked within a framework of reference that attempted to re-elaborate the avant-garde movements imported from Europe into a locally manufactured complexity. Enlightened poet extraordinaire from Brazil Oswald de Andrade named this process *Antropofagia*: a selective assimilation of the other culture, a cannibalism of European civilization for the purpose of elaborating something new.⁵ This manifested in the continent at different times in a number of ways. After his return from Europe to Uruguay in 1934 Torres García developed a pictorial language that integrated European Constructivism to the indigenous visual languages of pre-Colombian America: he called it Constructive Universalism. Few decades later, a local form of conceptualism infused a high dose of political struggle and direct social intervention across the continent, examples of which have been recently 'discovered' in the international circuit⁶ for their particular relevance to current participatory practice. As new as this might seem, it is important to signal that historically, Latin American artists have not made distinctions in their practice between the cultural and theoretical and the aesthetic, and in general terms have not split visual and social communication. This is why it is surprising that

22

5 de Andrade, Oswald, *Manifiesto antropófago*, 1928

6 I am referring to the recent exposure given in Documenta XII to *Tucumán arde*, an experimental art exhibition organized in the towns of Rosario and Córdoba, Argentina in the mid 1960s.

22 Latina artists de la vanguardia histórica trabajaron dentro de un marco de referencia que intentaba re-elaborar los movimientos importados de Europa en una complejidad manufacturada localmente. El iluminado poeta extraordinario de Brasil Oswald de Andrade, llamó este proceso antropofagia: una asimilación selectiva de la otra cultura, un cannibalismo de la civilización europea con el propósito de elaborar lo propio⁵. Esto se manifestó en el continente en diferentes instancias y de maneras diversas. Después de su regreso de Europa a Uruguay en 1934 Torres García desarrolló un lenguaje pictórico que integró el constructivismo europeo a los lenguajes de la América precolombina: lo llamó Universalismo Constructivo. Algunas décadas más tarde, una forma local de conceptualismo incluyó una alta dosis de lucha política e intervención social directa a lo largo del continente, de los cuales varios ejemplos han sido recientemente "descubiertos" en el circuito internacional por su particular relevancia en el contexto del arte participativo, actualmente de moda. A pesar de su aparente novedad, es importante señalar que históricamente, los artistas latinoamericanos no han establecido distinciones entre lo cultural, lo teórico y la estética en su práctica, y en términos generales no han dividido la comunicación visual de la social. Es por ello que sorprende que en investigaciones publicadas recientemente bajo conceptos acuñados como el de la 'estética relacional', no se incluyan

6 de Andrade, Oswald, *Manifiesto antropófago*, 1928

7 Me estoy refiriendo a la reciente exposición dada en Documenta XII a Tucumán arde, una exhibición experimental organizada en las ciudades de Rosario y Córdoba, Argentina a mediados de los años 60.

recently published research under newly coined concepts such as relational aesthetics seem to disregard over fifty years of achievements by artists' interventions in social life outside the mainstream.

Born out of the utopian impulse to create a means to mobilise opinion, reawaken the history of the city and provide a platform for the re elaboration of notions of citizenship, the Puno museum will hopefully stage a space of generosity, while simultaneously improving much needed basic housing structures.

At the same time, by establishing a public sphere that will be less exclusive and less threatening than the institutional fixed space of the traditional museum, in Puno contemporary art is invited to live side by side with house owners, and in doing so acquires new and unexpected meanings.

23

23

artistas de nuestro continente que por más de cincuenta años crearon intervenciones en el tejido social fuera del sistema oficial.
Nacido del impulso utópico de crear un medio para movilizar la opinión, recuperar la historia de la ciudad y proveer de una plataforma para la re-elaboración de nociones de ciudadanía, El Museo de Arte Contemporáneo de Puno se propone como un espacio de generosidad para el arte, y al tiempo como un aporte a la mejora de las estructuras de vivienda básica. Simultáneamente, al establecer una esfera pública menos exclusiva y amenazante que el espacio institucional del museo, invitaremos al arte contemporáneo a vivir lado a lado con los dueños de las casas humildes de Puno, para que como fruto de dicho contacto adquiriera significados nuevos e inesperados.

Gabriela Salgado
Curadora y escritora independiente
Londres, 2011

IV. Entrevista a César Cornejo

Jade Dellinger

Jade DELLINGER: En su libro sobre la región “Lineas en el Agua: Naturaleza y Cultura en el Lago Titicaca”, el antropólogo Ben Orlove nota la gran frecuencia con la que los Peruanos nativos que el encuentra se auto definen como “pueblo olvidado”. Tu haz dicho que tu proyecto es un modesto intento de poner la ciudad de Puno en el mapa nacional e internacional del arte contemporáneo. Cual fue tu ímpetu para establecer un Museo de Arte Contemporáneo en Puno y cuales son tus objetivos primarios a este en esta etapa del proyecto?

24

Puno es la típico destino turístico, sino un lugar que se muestra aspero y presenta la mas profunda realidad de esta región del país. Con el museo esperamos contribuir no a esconder esta realidad, pero a mostrarla desde un ángulo diferente, principalmente a través de la interacción entre visitantes y vecinos. De ese modo la

CC: Puno is not the typical touristic destination, but is a place that shows itself raw and presents the deeper social reality of this region of the country. With the museum we hope to contribute not to hide this reality but to show it from a different angle, mainly through the interaction

the project at this stage?

24

IV. Interview with César Cornejo

Jade Dellinger

Jade DELLINGER: In his book about the region “Lines in the Water: Nature and Culture at Lake Titicaca”, the anthropologist Ben Orlove notes the great frequency with which the native Peruvians he encounters describe themselves as living in a “pueblo olvidado” or “forgotten town”. You have stated that your current project is a modest attempt to put the city of Puno on the map of contemporary art nationally and internationally. What was your impetus for establishing a Museum of Contemporary Art in Puno, and what are your primary objectives for the project at this stage?

CC: Puno is not the typical touristic destination, but is a place that shows itself raw and presents the deeper social reality of this region of the country. With the museum we hope to contribute not to hide this reality but to show it from a different angle, mainly through the interaction

gente que visita Puno no solo vendrá a ver las atracciones turísticas y luego irse, pero espero que a través de la interacción con los dueños de las viviendas, ellos tendrán la oportunidad de desarrollar relaciones que durarán largo tiempo y que a través de ellas puedan traer beneficio a ambas partes, invirtiendo de alguna manera el síndrome del pueblo olvidado.

En Lima, la capital de Perú ha existido un proyecto para crear un museo de arte contemporáneo por mas de 40 años y después de ese tiempo aun no ha sido terminado. Esto en parte se debe a que se han tratado de implantar modelos de países del primer mundo sin tener los recursos ni las instituciones para llevarlos a cabo.

25

Por otro lado, en las ciudades de Trujillo y Arequipa, que son las ciudades mas grandes después de Lima, existen museos de arte contemporáneo, sin embargo las exhibiciones realizadas en ellos y sus colecciones no corresponden a conceptos tradicionales de arte contemporáneo, por lo tanto no llenan el vacío en este campo.

Puno es en efecto un pueblo olvidado, carece de infraestructura básica y los residentes viven con muy limitados recursos. Cada invierno decenas de niños mueren por efecto de las extremas

25

exhibitions do not correspond with conventional standards for contemporary art.

between visitors and neighbors. Thus the people that visits Puno will not only come to see the touristic attractions and leave, but we hope that through the interaction with the house owners, they will have the opportunity to develop long lasting relations that can bring benefit to both thus inverting to some extent the “pueblo olvidado” syndrome.

On the other hand Lima, the capital of Perú, a project to create a Contemporary Art Museum has been in the works for over 40 years, and has yet to be completed. Their failure to see these efforts to fruition is at least partially due to a long reliance on institutional models from first

World countries, and a consistent lack of necessary resources to carry them out. On the other hand, the cities of Trujillo and Arequipa, which are the largest in size after Lima, have museums of contemporary art. However, a vacuum still remains as even in these cities collections and exhibitions do not correspond with conventional standards for contemporary art.

temperaturas, malnutrición y deficientes condiciones de vivienda. Este sufrimiento es minúsculo comparado con lo que la población ha tenido que soportar a través de los siglos de explotación que procedieron a la conquista Española en el siglo XVI.

Crear un museo de arte contemporáneo en Puno es en parte un reconocimiento que Puno merece especial atención después de haber sido desatendida por tanto tiempo y además el proyecto podría actuar como un catalizador y conciliador entre la gente, generando posibilidades de desarrollo para la comunidad y situándola en el contexto internacional, elevando la imagen que sus vecinos tienen de ella y de ellos mismos y creando seguridad para un futuro mejor.

26

El modelo de museo que estoy proponiendo está basado en la realidad de Puno y el objetivo principal en este momento es crear una plataforma de apoyo en su comunidad. Para realizar esto, he trabajado con vecinos, artistas y curadores nacionales e internacionales, universidades locales, fundaciones internacionales, galerías de arte y otros.

En Puno además de estas características, existe un elemento inusual que la diferencia de otras zonas pobres, and es la presencia de gran número de turistas que la visitan atraídos por el Lago

The museum model I have proposed and am developing is based in the reality of Puno and, at the current stage, its main goal is to create a platform of support within the community. In order

among the people, generating possibilities for development of the community and situating it in an international context while raising their self image and creating confidence about a better future.

26

Titicaca, los restos arqueológicos y los festivales folclóricos. Estas características la ubican en el ámbito internacional como un destino turístico, sin embargo con respecto a Arte Contemporáneo, la ciudad carece de ninguna significancia,. Por lo que el museo propone utilizar la plataforma de la industria turística para promover la idea del museo a nivel internacional y darle un nombre en el mundo del arte contemporáneo internacional.

JD: Por que haz elegido enfocar esfuerzos tan considerables en esta relativamente remota comunidad en las Alturas de los Andes Peruanos, y como haz definido la misión de Puno

27

MoCA?

CC: La selección de esta ciudad se deriva en parte de una preocupación por justicia social y por otro lado de la necesidad de reconocer la importancia de la ciudad de Puno y de resaltarla en relación a otras ciudades del Perú en donde existe mayor inversión y apoyo del estado. De modo que el museo constituirá una respuesta a las políticas culturales y socio-políticas en relación a

Though rather isolated and with a general population struggling financially, Puno is unique in its ability to attract large numbers of tourists. International visitors come annually to enjoy the extraordinary beauty of Lake Titicaca, the pre-hispanic ruins in the area, and the local folkloric festivities. These characteristics already place Puno in some way in the international ambit as a tourist destination. Although regarding contemporary art, the city lacks of any significance. The museum proposes to utilize the platform of the tourist industry to promote the idea of the Museum at an international level – thus, earning Puno a name and place in the contemporary art world.

27

JD: Why have you chosen to focus such considerable efforts on this relatively remote community

to facilitate this, I have been working closely with neighbors, local, national and international artists and curators, universities in the area, international foundations, art galleries and others.

grupos marginales en la sociedad Peruana.

Puno MoCA es un proyecto que intenta demostrar que es posible crear un museo con escasos recursos materiales y económicos mientras que se atienden algunas de las necesidades primarias de la población a la que sirve. Por otro lado, si yo hubiera sido un sociólogo, probablemente hubiera propuesto crear un centro comunitario y un programa de actividades que se derivaran de él, pero como soy un artista con estudios y experiencia en arquitectura, mi propuesta tomó la forma de un museo. Aun así, pienso que la manera en que el concepto del museo está estructurado es lo suficientemente flexible para permitir que este tome las formas que sean necesarias de manera eficiente.

28

La misión de Puno MoCA es llevar arte contemporáneo a sectores de la sociedad donde normalmente no se tiene acceso a él y en particular a la población de Puno, mientras que se atienden las necesidades y expectativas de la población.

Puno MoCA is a case-study with the hope of providing proof positive that it is indeed possible to create a museum based on scarce material and economic resources while also attending to some of the necessities of the population it serves. If I had been a sociologist, I may have proposed to address these problems by creating a community center and a program of activities derived from it, but since I am an artist with architectural background, my proposal took the

28

marginal groups in Peruvian society.

high in the Peruvian Andes, and how have you defined your mission for Puno MoCA?

CC: The selection of this city stems from my own preoccupation with social justice. It is also a way

to acknowledge the importance of this city of Puno and to highlight it in relation to other cities

in Perú where there is more investment and support from the central government. Therefore,

the museum will constitute an answer to the cultural and social state policies in relation to

marginal groups in Peruvian society.

JD: El proyecto busca la participación de la población local (su participación es esencial) y emprende proveer un catalizador social a través de Arte Contemporáneo. Ya que la construcción en las sedes anfitrionas está aún por realizarse, como es que este museo se diferencia de otros museos existentes en otras ciudades del Perú o en países vecinos, y como es que este modelo de museo se compara a las llamadas nociones de museo del primer mundo?

29
CC: Este proyecto, además de presentar exhibiciones en viviendas habitadas y motivar la interacción de los visitantes con los residentes, difiere de otros museos en el Perú en la manera en que parte de la realidad de un país del tercer mundo para proponer un modelo. También difiere en la manera en que la comunidad participará en el proceso de toma de decisiones, no solo en relación a la arquitectura que se construirá, pero también en relación al arte que será producido y exhibido allí.

El elemento más distintivo de este proyecto es que ofrece construir espacios en esas viviendas

shape of a museum. Still, I think that the way in which the conceptual lay out of the museum is structured, will allow it to take any shape wanted.

Its mission is to bring contemporary art to underserved sectors of society where normally there is no access to it and particularly to the population of Puno, while addressing the needs and expectations of this population.

29

JD: The project aims at engaging the local population (their participation is essential) and endeavors to provide a social catalyst through Contemporary Art. As actual construction on host sites has yet to begin, how will this museum differ from existing museums exhibiting art in other Peruvian cities or those established in neighboring countries, and how does this museum model compare to so-called first world notions about such institutions?

sin costo alguno para sus propietarios a cambio que los propietarios nos permitan exhibir arte contemporáneo en esos espacios, por lo tanto trayendo beneficio directo a los propietarios de las viviendas. El proyecto también considera desarrollar un programa de actividades que incluyen la creación de pequeños negocios relacionados a las actividades del museo, que podrán complementar el ingreso de las familias, por lo tanto el proyecto mas allá de ser exclusivamente artístico, Puno MoCA propone un modelo económico. En la concepción de museo del primer mundo, el rol de la comunidad normalmente se limita a programas y actividades educativas relacionadas a las exhibiciones, y a pesar de estos y otros intentos sinceros de alcance a la comunidad, los museos han sido tradicionalmente considerados elitistas. Opuesto a esta visión, Puno MoCA considera a la comunidad como primera prioridad ubicándola al centro, y ya que las condiciones y variables que encontramos en Puno son muy particulares, del mismo modo espero que los resultados también lo sean en todo sentido y tengo muchas expectativas de ver esto realizarse.

30

CC: This project, besides hosting the exhibitions in inhabited houses and encouraging the interaction of the visitors with the residents, differs from other museums in Perú in the way that it departs from the actual reality of a Third World Country to propose a model. It also differs in the sense that the community will be involved in the decision making process not only in relation to the architecture to be built, but also in the art to be produced and exhibited. The museum's most distinctive element though is that it offers to build spaces in those houses free-of-charge in exchange for the owners allowing us to exhibit contemporary art in their spaces, therefore bringing a direct benefit to the owners of the homes. The project also considers parallel activities that include the creation of small businesses related to the museum, which could supplement the income of the families. Therefore, besides a simple art project, MoCA Puno also presents an economic model. In the first world conception of museum, the role of community is different and normally limited to educational workshops that relate to the exhibitions. There are sincere attempts at outreach, but museums have traditionally been seen as elitist institutions. On the

30

JD: Tu planeas comisionar trabajos de artistas, pero estas instalaciones para sitios específicos pueden ser de naturaleza temporal y de duración diversa. Como se desarrollo este concepto de “Colección In-permanente” o temporal?

CC: Hay aspectos de este modelo de museo que nos obligan a redefinir otras preconcepciones relacionadas con la definición tradicional de museo, como la de colección permanente de arte, o el carácter precioso e irremplazable de los trabajos exhibidos allí. En respuesta a este aspecto particular del proyecto, hemos pensado en desarrollar el concepto de una “Colección In-permanente” que estará basada en la idea que el valor del trabajo estará en función a su relación con la comunidad y con el lugar. Este es un concepto que podremos investigar y desarrollar a medida que el proyecto avance y comisionemos obras, la selección de artistas también será reflejo de esta visión y nos ayudará a darle forma.

JD: Puedes describir el rol de los proyectos satélite, como la reciente exhibición “Andrew Deustch

CC: There are aspects of this museum model that oblige us to redefine other conceptions related to the traditional definition of museum, like the permanent art collection, or the preciousness or irreplaceable character of the works that are exhibited. As a response to this particular aspect, we have thought of developing the concept of an “Impermanent Art Collection” which would

JD: You plan to commission works by artists, but these site-specific installations may be time-based in nature or varying in duration. How did this concept of a temporary or an “Impermanent Collection” for Puno MoCA develop? 31

contrary, MoCA Puno considers community first – the community is at the core. The museum focuses on underserved sectors that are not normally reached. Since the variables and given conditions in Puno are different, I expect that the result in every sense will also be different and I am looking forward to see it happening.

& Ann Hamilton: “La Primera Línea” auspiciada por Puno MoCA en la galería Cuchifritos en Nueva York y los planes para Art Basel/Miami?

Los proyectos satélite cumplen la función de difundir a Puno MoCA fuera de Puno, a través de instalaciones arquitectónicas interactivas que a la vez de constituir representaciones espaciales de Puno MoCA, también exploran el concepto mas amplio de museo de arte como escultura.

32 En el caso de “La Primera Línea”, fue un interesante ejemplo de colaboración entre diferentes personas y entidades, por un lado la colaboración contigo como organizador de la muestra y con la galería Cuchifritos de Artist Alliance, que al estar ubicada en un Mercado, una ubicación inusual para una galería de arte, también comparte el espíritu comunitario del proyecto.

Por otro lado la colaboración misma entre Andrew Deustch y Ann Hammliton que invitaba la participación de la comunidad a través de sonido y dibujo también compartía los intereses del

In the case of the exhibition The First Line, it was an interesting case of collaboration between interactive architectural installations that while constituting spatial representations of the project, also explore the broader subject of the museum of art as sculpture.

32 JD: Can you describe the role of off-site projects – like the recent “Andrew Deutsch & Ann Hamilton: The First Line” exhibition that MoCA Puno sponsored at Cuchifritos in New York and forthcoming plans for Art Basel/Miami?

depart from the idea that the value of the work will be in its relation to the community and its presence in that place. This is a concept that we will be able to investigate and define further as the project develops and as artwork is commissioned, but the selection of artists will correspond to it and help us to shape it.

different people and entities, on the one hand the collaboration with you as organizer of the exhibition, and with the gallery Cuchifritos of the Artist Alliance Inc. which by being located in a market, an unusual location for an art gallery, also shared the community spirit of the project.

On the other hand the collaboration between Andrew Deustch and Ann Hammlilton, who invited the participation of the audience through sound and drawing, also shared the goals of the MoCA Puno project. This addition of efforts of different but complementary visions of community involvement, presented a unique occasion that came to fruition with the realization of the exhibition.

33

Also I believe that the participation of MoCA Puno as sponsor of an exhibition with such important artists in a gallery in New York City, can be interpreted as a conceptual project on its own right. The upcoming show at Art Basel Miami will be a great opportunity for the project to be seen by some of the top art professionals in the world, and will hopefully initiate collaborations and exchanges with institutions that are interested in alternative approaches of museum.

modelos, versiones y roles alternativos de museos.

La exhibición en Art Basel Miami presentará una gran oportunidad para que el proyecto sea visto por algunos de los profesionales más importantes del mundo. Y espero que esto también inicie posibilidades de colaboración e intercambio con instituciones que estén interesadas en modelos, versiones y roles alternativos de museos.

33

Por otro lado la participación de Puno MoCA como sponsor de una exhibición con artistas de tanto renombre en Nueva York, pienso que de por sí la convirtió en una obra conceptual en sí misma.

proyecto. Esta suma de esfuerzos y de visiones diferentes pero complementarias de trabajo con la comunidad pienso que presentaba una ocasión única que llevo a fruición con la realización de la muestra.

V. Proyectos y eventos en Puno

V. Projects and events in Puno

V. a) 2007, Pintado de habitación en la casa de Oscar Coila Huanca, Puno - Perú.





V. a) 2007, Painting a room at house of
Oscar Colia Huanca, Puno - Perú.

V. b) 2009, Visit room at house of Oscar Coila Huanca, Puno - Perú.

V. b) 2009, Visita de habitación en vivienda de Oscar Coila Huanca, Puno - Perú





V. c) 2010, Charla en la Universidad Nacional del Altiplano.



V. c) 2010, Lecture at National University of Altiplano.



V. d) 2010, Taller en la Universidad Nacional del Altiplano.



V. d) 2010, Workshop at National University of the Altiplano.

V. e) 2010, Research trip with Curators Jade Dellinger and Gabriela Salgado.

V. e) 2010, Research trip with Curators Jade Dellinger and Gabriela Salgado.



From left; Arturo Toledo Gonza, Gabriela Salgado, César Cornejo, Jade Dellinger, Aymar Ccopacatty.





V. f) 2010, Panel at National University of the Altiplano.



V. f) 2010, Panel en la Universidad Nacional del Altiplano.





LOGO CONTEST WINNERS FOR PUNO
CONTEMPORARY MUSEUM

FIRST PLACE
Roger Quispe Huayta

SECOND PLACE
Pablo Huacila Urrejola

THIRD PLACE
Alfredo Turpo Mendo

HONORABLE MENTION
Jhon Diego Reyes Barriga

PRIMER PUESTO
Roger Quispe Huayta

SEGUNDO PUESTO
Pablo Huacila Urrejola

TERCER PUESTO
Alfredo Turpo Mendo

MENCION HONOROSA
Jhon Diego Reyes Barriga

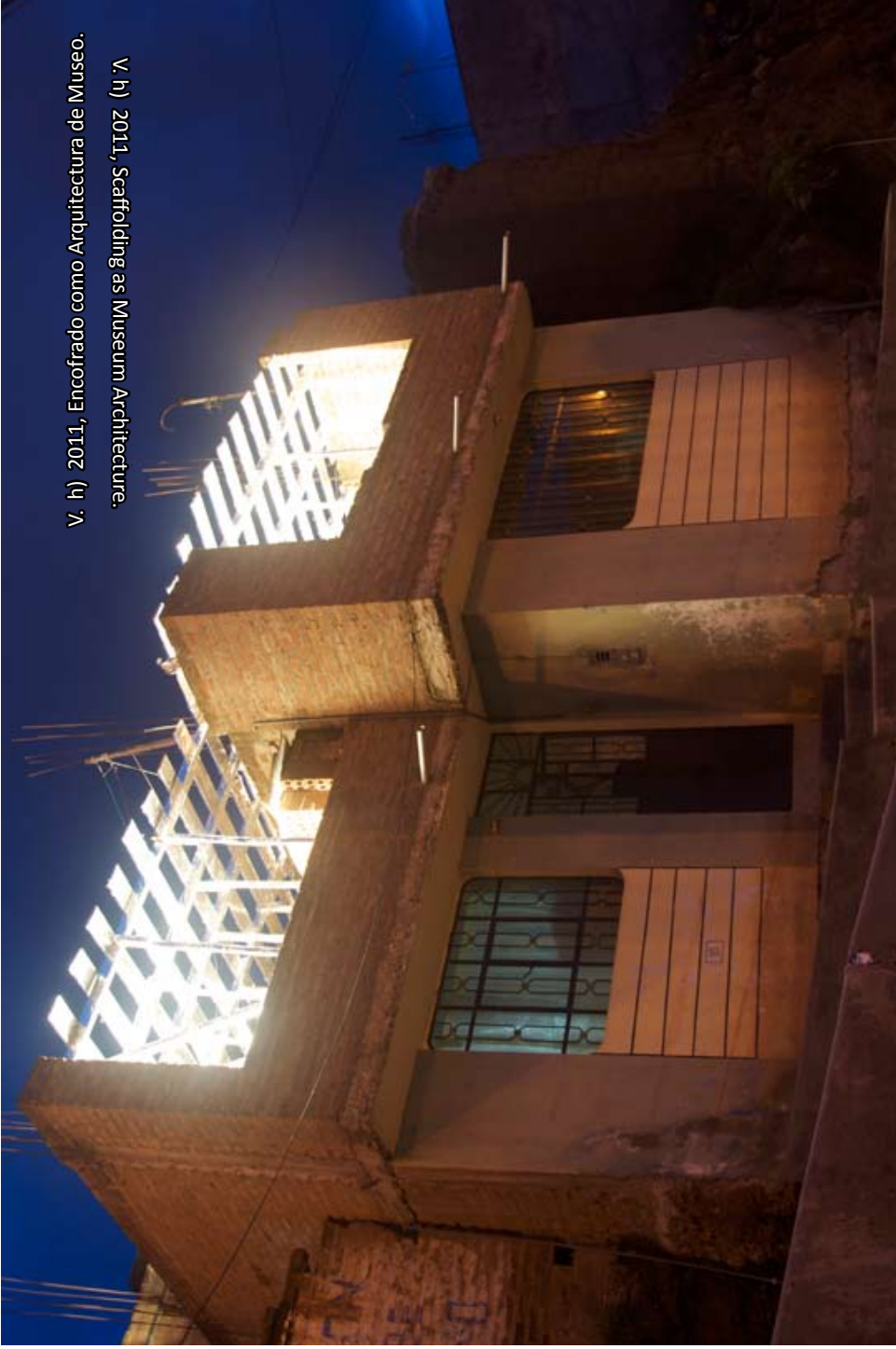


GANADORES DEL CONCURSO DEL LOGO PARA
EL MUSEO CONTEMPORANEO DE PUNO

V. g) 2010, Puno MoCA competencia de logotipo.

V. g) 2010, Puno MoCA logo competition.

V. h) 2011, Encofrado como Arquitectura de Museo.
V. h) 2011, Scaffolding as Museum Architecture.



V. i) 2011, Proyecto de los artistas Donna Huanca y Roy Minten.

Fotos por Roy Minten.

Para Puno MoCA nosotros creamos dos paneles de ventana, cada uno midiendo aproximadamente 3 x 1.5 metros, y los insertamos para completar la estructura, mientras que proveyendo de un mensaje a los peatones que transitaban por el lugar. "YO ERA TU Y NUNCA LO SUPE", entrelazando el espacio público y privado. El texto está basado en un poema ancestral del Sifumístico RUMI.

Este poema refleja el concepto general del proyecto que nos trajo al Perú que se basa en el concepto de memoria genética que es recurrente en el trabajos previos de la artista Huanca. Los materiales para esta pieza consisten en aproximadamente 40 bufandas de seda con collages, que fueron compradas localmente en Puno de una Cholita en el Mercado de ropa usada, La Kachina. Los materiales, cuyos orígenes varían desde China, India, Italia, Francia, etc. Juegan un rol importante ya que estamos interesados en la transición y la devaluación de estos textiles preciosos cuyo propósito original fue el de transmitir (comunicar) estrato social.

43

El espacio fue activado por una performance ritual, llenando el espacio con humo de color que reflejaba el exterior y usando materiales locales y el Torito de Pucará de plata de Arturo Toledo,

The space was activated by a performance ritual, filling the space with colored smoke

For Puno Moca, we created two window panels, each measuring approx. 3 x 1.5 meters, and inserted these panels to complete the structure, while providing a message to passer-byers, "YO ERA TU Y NUNCA LO SUPE", interweaving private and public space. The text is based on a ancient poem by the Sufi mystic RUMI, translated to English: "I WAS YOU AND NEVER KNEW IT". This poem reflects the overall concept of the project that brought us to Peru, which calls upon the concept of genetic memory that is re-occurring in Huanca's previous works.

43

V. i) 2011, Project by artists Donna Huanca and Roy Minten.
Fotos por Roy Minten.

una pieza artesanal típica que usualmente se pone sobre el techo de las casas para traerles buena fortuna.

Subsecuente, nosotros transferimos la intervención para Puno MoCA a las cercanas islas de los Uros. Nosotros estábamos interesados en estas dos realidades que co-existen tan cerca una de la otra. Puno MoCA cuya intención es crear (construcción) estabilidad contra una realidad coexistente de opciones de materiales mas efimeros de la cultura de los UROS que utiliza materiales orgánicos de constante renovación para crear sus estructuras estables.

44

Donna Huanca and Roy Minten

Donna Huanca and Roy Minten

44

Subsequently, we transferred the intervention for Puno Moca, to the nearby Uros Islands. We were interested in these two realities that co-exist so close to each other. Puno Moca, whose intent is to create (construction) stability - against a coexisting reality of the more ephemeral material choices of the UROS culture which uses organic materials of constant replenishment to create their stable structures.

that mirrored the exterior - using local materials and Arturo Toledo's silver 'Torito de Pucará', a typical Puno craft that usually sits on top of houses to bring good fortune.



Casa del Sr. Braulio Ascencio.
House of Mr. Braulio Ascencio.





V. j) Charla de los artistas Donna Huanca y Roy Minten.

V. j) Lecture by artists Donna Huanca and Roy Minten.



VI. Presentaciones en otros lugares
VI. Presentations in other locations

VI. a) 2007, Presentación de Puno MoCA
en el Concejo Cultural del Bajo
Manhattan (LMCC), NY.



VI. a) 2007, Presentation of Puno MoCA
Lower Manhattan Cultural Council,
(LMCC), NY.

VI. b) 2009, Guachimali, Lima - Perú.

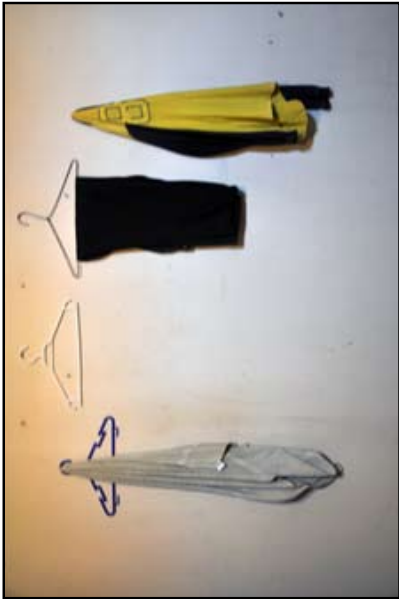
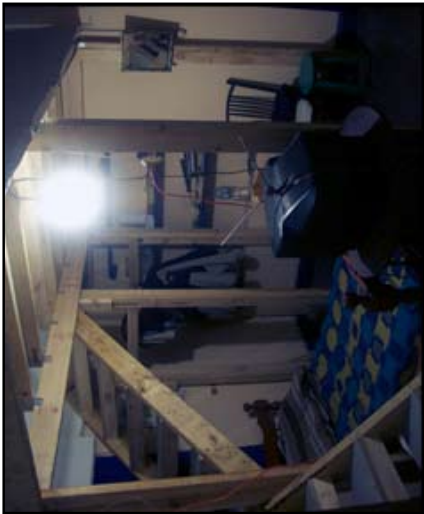
En Abril de 2010, fui invitado a exhibir para el 15° aniversario de la galería Lucía de la Puente en Lima, la sede era una vivienda desocupada al lado de la galería, decidí trabajar con la única persona que vivía allí, el guardián Andres de la Cruz. La instalación consistió en la creación de un segundo nivel que funciona como museo. El Sr. De la Cruz siguió habitando el primer nivel, y a cambio de permitírnos usar su habitación, su espacio fue implementado para que él se sienta mas cómodo. Algunos cambios realizados fueron: la creación de repisas para sus libros que antes estaban amontonados, la creación de un closet para colgar su ropa, pintado de su habitación del color que solía estar colgada de clavos en la pared antes de realizarse las reparaciones. Luego la ropa que solía estar colgada de clavos en la pared antes de realizarse las reparaciones. Luego la pintura se colgó exactamente donde estaba la ropa.

50

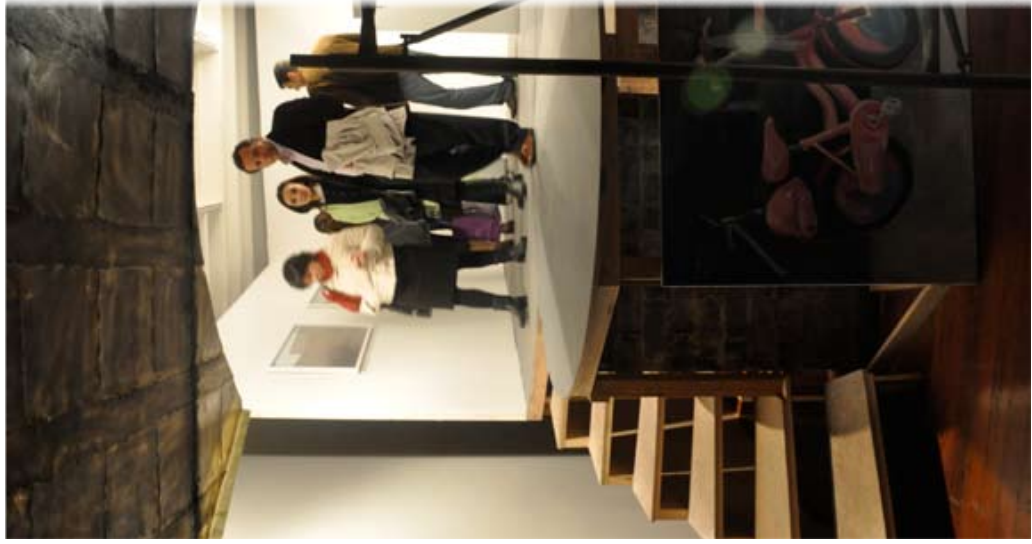
50

In April 2010, I was invited to exhibit as part of the celebrations for the 15th anniversary of the gallery Lucía de la Puente in Lima. The venue was an unoccupied house next to the gallery. I decided to work with the only person that inhabited the house, the invigilator Andres de la Cruz. The installation consisted in the creation of a second floor, which worked as a museum. Mr. de la Cruz continued to inhabit the first level and in exchange for allowing us to use his room, we implemented the space to make it more comfortable. Some of the works that we carried out are: creation of shelves for his books, that before used to be piled in disorder, the making of a closet where he could hang his clothes, painting of his room of a color of his choice. Also an oil painting was made representing the clothes that used to be hung from nails attached to the wall before the implementation took place, then the painting was hung in the same place where the cloth used to be before.

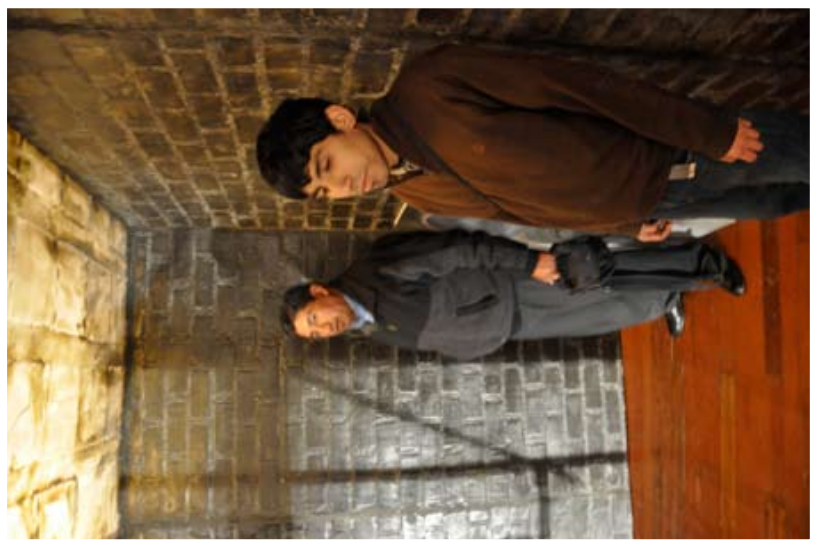
VI. b) 2009, Guachimali, Lima - Perú.



VI. c) 2010, Presentación de Puno MoCA en la Galería Lucía de la Puente, Lima - Perú.



VI. c) 2010, Puno MoCA at Gallery Lucía de la Puente, Lima - Perú.

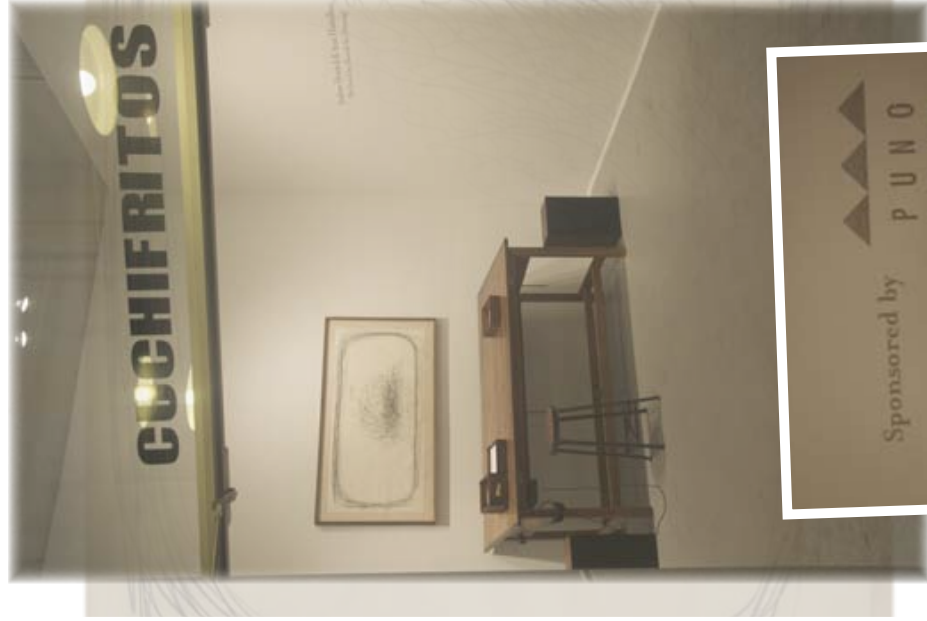


VI. 2010, Panel de discusión en la galería Lucía de la Puente, Lima.

VI. d) 2010, Panel discussion at gallery Lucía de la Puente, Lima.



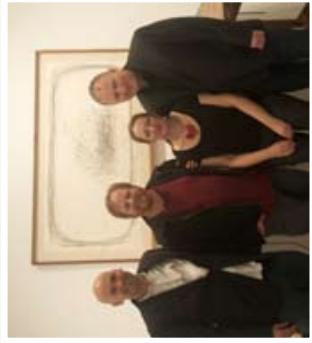
VI. e) 2011, Andrew Deutsch & Ann Hamilton: *The First Line* (Sounds for Drawing), un proyecto auspiciado por Puno MoCA, galería Cuchifritos, NY.



VI. e) 2011, Andrew Deutsch & Ann Hamilton: *The First Line* (Sounds for drawing), Puno MoCA sponsored project, Cuchifritos Gallery, NY.



Andrew Deutsch and Ann Hamilton
The First Line (Sounds for Drawing)



Vi. f) 2011, Puno MoCA en Art Basel Miami.



Vi. f) 2011, Puno MoCA at Art Basel Miami.

Auspiciadores

A project of
Creative Capital



**Lower
Manhattan
Cultural
Council**

**PISCO
PORTÓN.**



Sponsors

El museo de Arte Contemporáneo de Puno es un proyecto del artista César Cornejo que redefine la concepción tradicional del museo para convertirlo en institución basada en la comunidad, tanto a nivel administrativo como de infraestructura. Puno MoCA utiliza habitaciones de viviendas en la ciudad de Puno-Perú a las que les falta realizar trabajos de construcción, proponiendo a los dueños, ejecutar esos trabajos gratuitamente con la condición de que a cambio nos permitan exhibir obras de arte contemporáneo en los espacios refaccionados por un determinado periodo de tiempo, cuando el plazo se cumple, la habitación reparada queda como parte de la vivienda y se buscan nuevas viviendas. Al tener un número de viviendas en diferentes calles, se conformaría un museo distribuido en diferentes barrios de la ciudad. Los espacios estarían abiertos al público y los visitantes mientras acceden a las salas de exhibición, también conocerán la ciudad y a sus vecinos. También se crearía una gerencia central administrada por la comunidad. De ser exitoso, este proyecto se podría convertir en modelo aplicable a otras realidades que reúnan condiciones similares.

The Puno Museum of Contemporary Art is a project of the artist César Cornejo, that redefines the traditional concept of museum transforming it into a community based institution, at both levels: administration and infrastructure. Puno MoCA uses spaces in houses in the town of Puno-Perú, that are unfinished, proposing to the owners to carry out construction work at no expense with the condition that in exchange they allow the museum to exhibit art in the repaired spaces for a period of time, after which the repaired space remains part of the house. With new houses recruited in nearby streets they will take the form of a museum that is spread among several neighborhoods. Museum visitors while viewing the exhibits will also get to know the city as well as its inhabitants and community. The exhibition spaces will be open to public, and a central administrative office will be created managed by the community. If successful this model could be applied to other locations that gather similar conditions.

