

El Museo Vicús de Piura: ¿un proyecto frustrado?

Blanca Alva

El año 2000 egresó la primera promoción de la Maestría en Museología de la Universidad Ricardo Palma, de la cual formé parte. El tema transversal desarrollado a lo largo de los dos años de formación fue el de los museos regionales, incentivando a los futuros museólogos a buscar la aplicación práctica en el contexto regional del marco teórico estudiado y desarrollado a lo largo de los dos años de la Maestría. Esta propuesta resultó un verdadero reto, ya que en ese momento se estaba replanteando en nuestro país con mayor fuerza el tema de la regionalización, la cual se concretaría con la dación en noviembre del año 2002 de la Ley N° 27867, Ley Orgánica de los Gobiernos Regionales, realizándose el año siguiente las elecciones que formalizaron el nuevo régimen. Sin embargo, y a pesar de esta coyuntura, existían muy pocos antecedentes en nuestro país de la aplicación consciente de una perspectiva regional al campo de los museos.

En nuestro caso particular escogimos como tema de estudio el Museo Vicús, administrado por la Municipalidad Provincial de Piura. La gestión edilicia en ese período (1999-2001) había retomado el proyecto de este museo y demostraba un particular empeño en sacarlo adelante, uniendo esfuerzos con la sede departamental del Instituto Nacional de Cultura. Diversos factores impidieron concretar la propuesta museológica; sin embargo, siempre está latente la posibilidad de que en un futuro se comprenda la necesidad de contar con un museo que contribuya a formar y fortalecer la identidad de la región, que no se limite a presentar una historia congelada y reducida a determinadas épocas, sino que brinde a la sociedad herramientas de interpretación de la realidad en que se halla inserta.

En busca del "Museo de Piura" (1945-1985)

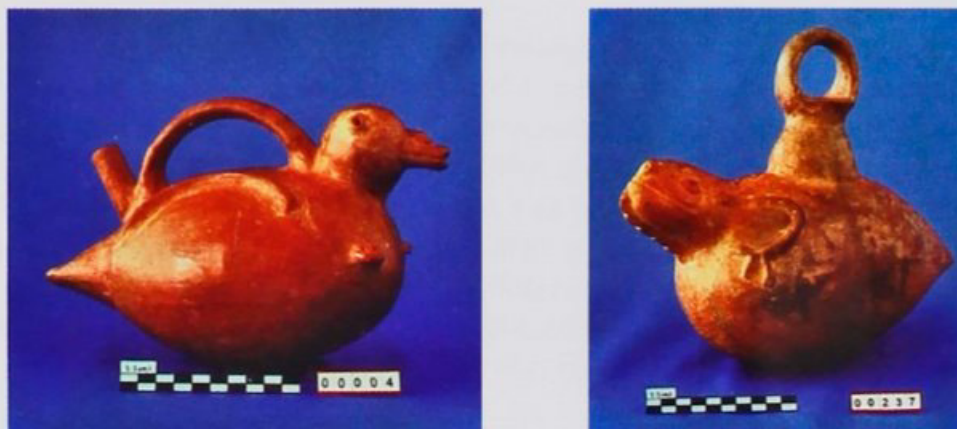
El año 1945 la Municipalidad Provincial de Piura ya poseía unas cuantas piezas cerámicas de calidad y procedencia indeterminadas, depositadas en su antiguo local de la calle Lima. En un documento del año 1960 se menciona un intento de clasificación de estas piezas, algunas de las cuales eran exhibidas en lo alto de los estantes de la Biblioteca Municipal que funcionaba en un ambiente adjunto al local edilicio.

Por mandato municipal, el 7 de octubre de 1965 se declaró fundado el *Museo Municipal de Piura*, cuya base eran dos pequeñas colecciones de cerámica donadas por las familias

Checa Stewart y Elías Elías; esta fundación fue de nombre y no de hecho, puesto que las piezas siguieron conservándose almacenadas, salvo aquellas que eran expuestas en los ambientes de la Biblioteca citada, sobre los anaqueles de los libros.

El Mega Niño de principios de la década de los 70, con las inundaciones consecuentes, motivaron el traslado de la Municipalidad y sus anexos (y por lo tanto, de la incipiente colección del Museo) al cercano pueblo de Buenos Aires. Posteriormente, en 1975 se inauguró el actual Palacio Municipal, ubicado en la calle Huancavelica, en plena Plaza de Armas. El Concejo Provincial designó al Regidor Elmer Llontop, ingeniero de profesión, como responsable de la gestión del Museo, y paralelamente, en marzo de 1977 se reservó el tercer piso del nuevo local para la exhibición de las colecciones, y para el funcionamiento de la Biblioteca. Se inició una primera codificación de las piezas, se instaló siete vitrinas para la exposición de, aproximadamente, doscientos cerámicos y se contrató personal –no calificado- para el mantenimiento del museo. En esta etapa se calculó que un promedio de 950 personas visitaron anualmente la exhibición.

La Sra. Elvira Castro de Quiróz sucedió al Ing. Llontop como responsable del Museo, y procedió a incorporar a la exhibición murales con fotografías y representaciones iconográficas, así como una recreación del medio ambiente rural. Durante este período se concretó la donación de la colección del Presbítero Miguel Justino Ramírez Adrianzén, actualmente la más cuantiosa e importante de las que integran los fondos del Museo. El incremento de las piezas motivó un segundo inventario, bajo la asesoría del Arqueólogo Dr. Cristóbal Campana, así como la designación de una persona a propósito para el mantenimiento de las mismas, junto con el de la sala de exhibición. Se cobraba el equivalente a 1 y 2 soles por ingreso, y el número de visitantes se había duplicado casi, a un promedio de 1550 al año.



Dos ceramios Vicús de la colección del Museo

El año 1982 se reorganizó la Dirección de Cultura y Educación, a cargo del Dr. José Mombrú Arboleda. Esta gestión actualizó la exhibición aumentando el número de vitrinas a 29 y re-inventarió las piezas. Para este fin se contrató a un antropólogo “quien distribuye la cerámica por todo el piso del museo, con fines de familiarización y reconocimiento del material.”¹ Aquí se inició un problema, pues la anterior responsable, la Sra. Quiróz,

¹ Esta información fue recabada de un Ayuda Memoria preparado el año 2000, el cual pude consultar gracias a la gentileza de la Sra. Elizabeth Malara, coordinadora del Museo en ese momento.

denunció la situación, primero ante los medios periodísticos y luego ante la Procuraduría de la República, como causante de descuido, deterioro y pérdida del material arqueológico del museo.

Este incidente no impidió que ese mismo año la Municipalidad piurana reabriera el Museo dentro de las celebraciones por el 450 aniversario de la fundación española de Piura. Al mismo tiempo se designó oficialmente al Sr. Marco Grillo Saavedra como Jefe del "Museo Municipal de Arqueología".

E. En 1983 y pese a las catástrofes del nuevo Mega Niño, el Museo recibió 2,531 visitantes. Pero en 1984 se alcanzó la cifra record desde su apertura: 12,963 personas. En esta última etapa se implementó una oficina administrativa y se publicaron boletines informativos y educativos.

En 1985 el número de usuarios descendió a 9,212. Pero el éxito del año anterior motivó al Concejo Municipal a construir un edificio apropiado, como parte de un proyecto más ambicioso: el Centro Cultural Luis Antonio Eguiguren, que habría de ser el foco cultural y artístico de la Región.

Había otros motivos: el desastre que dejó el Mega Niño de 1983 provocó la destrucción parcial o total de gran número de los sitios arqueológicos piuranos. Había surgido una "nueva oleada" de arqueología de rescate, principalmente a cargo de equipos de la Universidad Católica y del Instituto Francés de Estudios Andinos, y era urgente preservar la memoria de lo recuperado hasta entonces.² De hecho, las últimas catástrofes climáticas iniciaron en Piura una serie de estudios regionales y locales, concretados por instituciones como el CIPCA (Centro de Investigación y Promoción del Campesinado) y la Universidad de Piura. Citamos al respecto:

"Lo que fue calificado en Lima de 'desastre natural' fue vivido in situ como un problema político, social y económico, vinculado a la imprevisión humana, a la ausencia de control por parte de las colectividades locales de su marco de vida, a los prejuicios del centralismo, a la falta de autonomía y recursos de las autoridades públicas regionales para tomar las medidas de emergencia que se imponían. La otra cara de una durísima experiencia de desasosiego fue el surgimiento de una nueva percepción y afirmación de la identidad política y territorial regional."³

Por otro lado, el debate sobre la regionalización se volvió candente en esta época: la Constitución de 1979 enfatizó el tema de la descentralización, reconociendo a las regiones ("unidades geoeconómicas, sobre la base de áreas contiguas integradas histórica, económica y administrativamente") autonomía política y administrativa. En aplicación de la

² Citaremos entre los más importantes a los trabajos arqueológicos de Peter Kaulicke, Jean Guffroy, Anne Marie Hocquenghem y Cristóbal Makowski. Asimismo se realizaron estudios sobre la historia agraria como la tesis doctoral de Jakob Schlupmann.

³ Bruno Revesz, Susana Aldana, Laura Hurtado y Jorge Requena. *Piura _ Región y Sociedad*. Piura: CIPCA, 1996, p.18. El subrayado es nuestro.

Carta Magna, en marzo de 1988 se creó la región Grau conformada por los departamentos de Piura y Tumbes⁴.

La Constitución de 1993 revirtió y estancó el proceso de regionalización que había puesto en marcha la Carta de 1979. No obstante, los debates que precedieron a la constitución formal de las Regiones permitieron a los distintos pueblos profundizar la búsqueda de su identidad y raíces. En este panorama, un museo que albergara e interpretara el proceso histórico regional sería un instrumento clave para la comprensión de la identidad.

Del "Museo Miguel Justino Ramírez Adrianzén" al "Museo Vicús"

El propósito de trasladar las colecciones del Municipio a un local construido ex profeso para funcionar como museo data de la primera gestión del Alcalde Francisco Hilbeck Seminario (1981-1983), y la ejecución se concretó durante el período del Alcalde Luis Antonio Paredes Macedo (1984-1986). La nueva edificación se inauguró en diciembre de 1986, con el nombre de "Museo Municipal Miguel Justino Ramírez Adrianzén", en homenaje al presbítero que donó la colección más importante de sus fondos.

El museo fue construido en un terreno de propiedad municipal ubicado en la esquina formada por la Avenida Sullana y el Jirón Huanuco, a 1 cuadra de la Av. Sánchez Cerro (una de las arterias principales de la ciudad) y a 8 cuadras de la Plaza de Armas. El diseño fue realizado por el Arquitecto Andrés Molinari, y la empresa Sifuentes Ibarra Ingenieros se encargó de la ejecución del proyecto entre los años 1984 – 1986.



Fachada del Museo Vicús (Av. Sullana)

Cabe anotar que aparentemente para la realización del diseño nunca se consultó a museólogos, museógrafos o personas que tuvieran un mínimo de experiencia en la gestión de museos. El diseño arquitectónico recuerda vagamente al famoso Guggenheim de Nueva York, pero en cuanto a su funcionalidad más bien recuerda al Centro Comercial "Caracol" de Miraflores (Lima).

Sólo hacia el final de la construcción parece haberse consultado a expertos. Así, en diciembre de 1986 la Sra. Inés Chamorro, Jefa de la División de Patrimonio Cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA) recomendó una mejor adecuación a los requerimientos museológicos y museográficos y que el museo se abocara en el futuro a la realización de trabajos de investigación antropológica. Al mes siguiente, en enero de 1987, Alvaro Chávez, antropólogo y museógrafo

colombiano al servicio de la OEA, formuló para la exhibición algunas pautas, de las cuales la más importante era considerar una seriación cronológica que considerara: los factores

⁴ Planas, Pedro. *La descentralización en el Perú Republicano (1821-1998)*, Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 1998, p.61

ambientales, la adecuación del hombre a su medio ambiente, sistemas económicos, organización socio – política y universo mágico – religioso.

Estas recomendaciones generales fueron interpretadas e implementadas por el Museo de la siguiente manera: se destinó un ambiente, con acceso directo a la Av. Sullana, a la Sala de Exposiciones Temporales (que luego tomaría el nombre de “Sala de Artes Visuales Vicús”); y se montaron cinco salas para la exhibición permanente: Vicús I (con 63 piezas cerámicas), Vicús II (29 ceramios), Tallán (30 piezas), Chimú (63 objetos) e Inca (con un número no determinado de piezas). Se reservaron dos salas para la implementación de una Pinacoteca en base a las colecciones Manuel Checa Solari y Felipe Cossio del Pomar.⁵ En la práctica el conjunto era una interpretación bien intencionada pero no coherente del proceso histórico piurano. El Museo carecía de personal especializado para la adecuada musealización de los objetos que componían sus fondos.

Hay un vacío en la documentación entre 1987 y 1993, de los primeros cinco años de operación en el nuevo edificio. No hay datos administrativos ni estadísticas sobre los visitantes. Probablemente este período fue dedicado a la implementación gradual de las salas arriba mencionadas. Lo que no cabe duda es que el museo no acababa de satisfacer las expectativas creadas por su inauguración, puesto que a partir de 1993 el Concejo Provincial empezó a buscar asesoramiento para la remodelación de la exhibición. Se acudió, entre otros, al citado Dr. Cristóbal Campana y a la Dra. Ana Verde Casanova (del Museo de América de Madrid – España). En general, todos concordaban en que el guión museográfico era poco menos que inexistente y que era necesario elaborar uno coherente con los propósitos del museo. Sin embargo, los criterios para realizar esta tarea variaban: unos incidían en la seriación cronológica, otros en la temática-cronológica.

Como resultado de estas críticas, en 1995 se desmontaron todas las salas hasta entonces abiertas al público, salvo dos, correspondientes a las secuencias “Subsuelo” y “Medio Ambiente”, que se implementaron siguiendo las instrucciones del Dr. Campana, y que se inauguraron en diciembre del mismo año. El “Salón de Artes Visuales Vicús”, siguió operativo y reservado para la realización de exposiciones temporales y diversas actividades tales como coro, teatro y cursos de capacitación. En los ambientes superiores quedaron depositados los cuadros donados por Cossio del Pomar y Checa Solari, con vistas a la apertura de una futura Pinacoteca. Mientras tanto, se sucedían los proyectos de guiones pero sin que ninguno se llegara a implementar, por falta de financiamiento.

Siguiendo las recomendaciones de las consultorías realizadas, se determinó ejecutar la catalogación de las piezas arqueológicas. Hasta entonces sólo se contaba con clasificaciones empíricas, por lo cual una misma pieza podía tener hasta 4 ó 5 códigos diferentes. Para elaborar el inventario se contrató a un equipo de arqueólogas dirigido por Rosa Palacios Ramírez e integrado por Carolina Álvarez Páramo y Lorena Zúñiga Saavedra. Esto permitió por primera vez conocer el integro de los fondos del museo⁶.

⁵ De acuerdo a varios documentos sin fechar consultados en el Museo.

⁶ Esta catalogación permitió además determinar que la colección contenía gran número de replicas, situación común a muchos museos ante la carencia de personal especializado.

Sin embargo, aún faltaba y falta mucho para que la institución cumpla con su papel. Un elemento de presión y urgencia para que el Concejo Provincial asumiera a fondo esta responsabilidad fue la recuperación del llamado "Tesoro de Frías". Se trata de 59 piezas de oro de alta ley que fueron extraídas clandestinamente en Frías (Ayabaca) en la década de los '50, las mismas que fueron recuperadas en 1956 por Oscar Fernández de Córdoba, entonces Director del Museo Brüning de Lambayeque, y que habían sido desde entonces custodiadas y exhibidas en esta institución.

En particular una de las piezas es única por su trabajo y simbolismo: la famosa "Venus de Frías", figurina femenina de gran belleza confeccionada en oro y de 15.3 cm de altura, cuya hechura demuestra una clara influencia norteña, que representa el encuentro cultural entre sociedades nor andinas y centro andinas. Es tal su fama y prestigio que se le llama también la "Diosa de Piura".



Venus de Frías

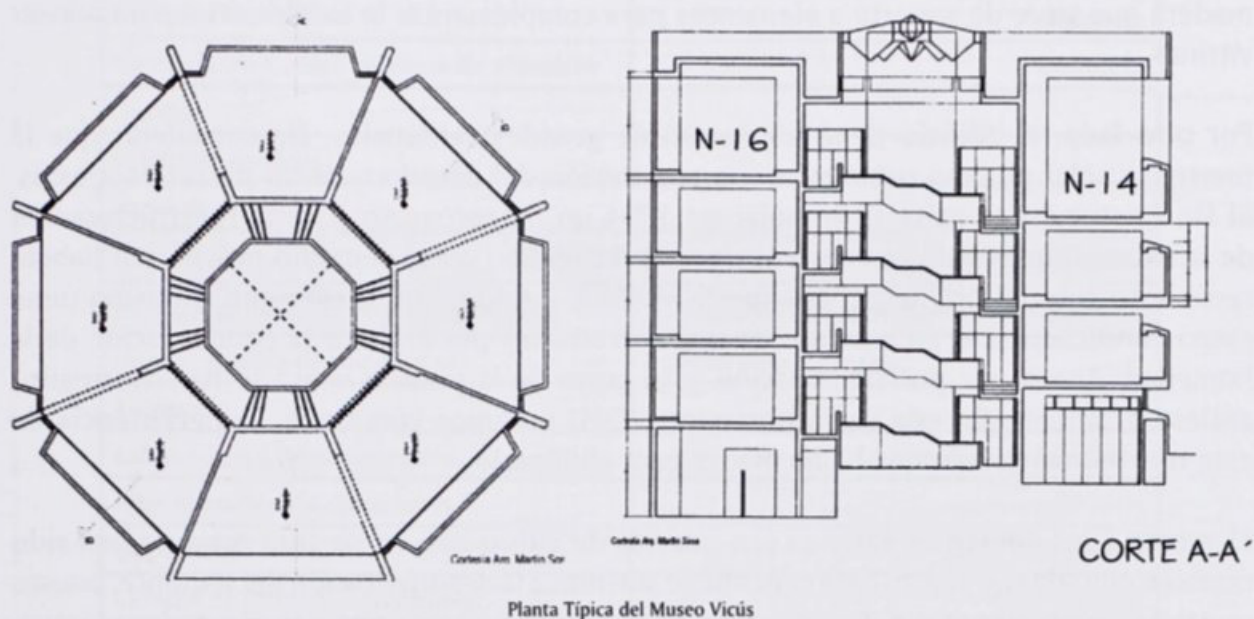
Los piuranos venían gestionando la devolución de este conjunto de piezas, sin éxito debido a la carencia de un local adecuado para exhibirlas en las condiciones de seguridad y conservación imprescindibles para una colección tan importante y valiosa cultural y materialmente. Recién el año 1999 se concretó un acuerdo con el Instituto Nacional de Cultura, firmándose un convenio destinado a implementar y administrar conjuntamente el Museo Municipal, comprometiéndose el Concejo Provincial a habilitar una sala especial para la exhibición de la colección Frías, de acuerdo al diseño y especificaciones elaboradas por el INC. Gracias a este Convenio finalmente el conjunto de piezas regresó a Piura, para ser ubicadas en la Sala del Oro, inaugurada en mayo del 2001. Paralelamente se decidió cambiar el nombre del Museo a "Museo Municipal Vicús", con el propósito que fuera más representativo y fácil de recordar a nivel nacional.

La Sala del Oro, representó el primer paso para llevar a cabo un proyecto museológico y museográfico que eventualmente permitirá al museo cumplir por primera vez a cabalidad con sus funciones. Sin embargo, luego de su implementación e inauguración el proyecto integral nuevamente ha quedado estancado ante la ausencia de un guión consensuado que resuelva los múltiples problemas que presenta un edificio mal concebido desde su inicio.

Un espacio mal concebido

El museo tiene una altura aproximada de 5 pisos, con una planta de forma octogonal. Al interior y al centro hay un espacio abierto, como patio interno, igualmente en forma de octágono, donde originalmente se ubicó una fuente que trajo problemas de conservación debido a la humedad resultante. Hoy es un patio empedrado, donde se yergue una escultura de Víctor Delfín de gran tamaño, representando una figura femenina con típicos rasgos de la alfarería Vicús (sobre todo el tocado y los ojos en forma de "granos de café").

En lo alto hay una especie de claraboya con vidrio coloreado, que se supone provee de luz natural al interior del edificio.



El diseño arquitectónico es complicado de describir: al patio antedicho se abren 17 accesos que dan paso a igual número de ambientes, los cuales en su mayoría están formados por sendos lados del octógono, es decir, que tienen forma de una "V" muy abierta. Estos 17 espacios se conectan entre sí por medio de una escalera en espiral, de forma que ninguno de ellos se encuentra al mismo nivel que los otros. Como dijimos, la altura equivale a unos 5 pisos; pero en la práctica hay 17 niveles de abajo arriba. La escalera se corta abruptamente al llegar al último nivel.

Hay dos ingresos externos: uno que se abre hacia la Av. Sullana, al nivel de la calle y junto a un espacio que cumple las funciones de área de estacionamiento. Este ingreso hoy se utiliza para el acceso al ambiente ubicado al nivel 2 y de allí al nivel 1 donde se halla la denominada "Sala del Oro". El otro acceso que es el principal, da al Jr. Huánuco y está precedido por dos tramos de escaleras. Esto ocasiona que el visitante típico ingrese por la recepción que se encuentra en el quinto nivel, y provoca desfases en el circuito museográfico: hay que bajar para visitar los 4 ambientes inferiores, desandar el camino y subir para ver los siguientes niveles, y retroceder de nuevo para salir del museo. Como resultado se produce la total desorientación del usuario, a lo que se suma la lógica fatiga de subir y bajar tantas escaleras.

Cabe anotar que las escaleras, única vía de comunicación entre los ambientes, tienen un ancho de 1,5 metros, lo cual evidentemente dificulta el libre tránsito de los grupos, especialmente cuando coinciden varios en el ingreso y salida de las salas. Se comentó que en un futuro se planificaría colocar un ascensor donde ahora se encuentra la escultura de Delfín, elevando el techo un nivel, para el fácil acceso de discapacitados, personas de edad y en general aquellos que encontrarán difícil el tramo de las escaleras. Pero esta solución sólo es un proyecto y no hay fecha ni recursos para su realización.

La mayoría de las salas cuenta por dentro con una especie de ventanal interno que abarca casi toda una pared y que las divide entre sí. En consecuencia, una sala típica tiene a sendos lados grandes ventanales, reduciendo el espacio disponible para la colocación de vitrinas, dioramas y/o paneles. En algunos casos se ha solucionado esto poniendo tabiquería de madera que sirve de soporte a elementos para complementar la exhibición o para adosar vitrinas.

Por otro lado, el edificio tiene un exceso de grandes ventanales, sin considerar que la fuerte luz solar piurana contribuye a la aceleración del deterioro de las piezas expuestas. El Dr. Cristóbal Campana al formular en 1994 un anteproyecto para la reestructuración de la exposición, señaló que los encargados del Museo como remedio provisional habían recubierto con pintura negra las superficies de los vidrios, sin prever que la misma tiene como consecuencia el incremento de la temperatura y por ende de la condensación de la humedad. Anotó que por tal situación gran parte de la pintura negra se ha "chorreado" antiestéticamente. En una visita posterior (2001) pudimos comprobar la persistencia de este recubrimiento, aunque había planes para eliminarlo.

El acceso a las diferentes salas es por puertas de vidrio que en su gran mayoría han sido también pintadas de negro. Esto contribuye aún más a la desorientación del visitante, puesto que desde cualquier tramo de la escalera en que se encuentre tiene a su alrededor idéntico panorama. Cualquier efecto de secuencia progresiva en espiral (que, aparentemente, era el propósito del diseño) queda así anulado porque es materialmente imposible que el espectador se ubique en el tiempo y en el espacio.

Darragh y Snyder consideran que para la definición de los espacios en un programa arquitectónico es necesario previamente separar los sectores públicos de los privados, utilizando, para definir los primeros, la perspectiva del visitante al arribar al museo y para los segundos enfocándolo en el objeto o pieza que ingresa a la institución, y agrupándolos según sus funciones⁷.

⁷ Darragh, Joan y James S. Snyder. *Museum Design. Planning and Building for Art*. New York: Oxford University Press, 1993, pp. 70-71

ÁREAS PÚBLICAS	
<i>Espacios gratuitos</i>	<i>Espacios pagados*</i>
Recepción	Salas de exhibición
Servicios Higiénicos	Auditorio
Cafetería y/o Kioskos de venta de alimentos	Biblioteca
Tiendas	
Teléfonos públicos	
Áreas de descanso	
ÁREAS PRIVADAS	
<i>Relacionadas con la colección</i>	<i>No relacionadas con la colección</i>
Ingreso y salida de colecciones	<i>Espacios para el personal</i>
Fotografía	Oficinas
Laboratorio(s) de conservación	Área de reuniones
Administración de colecciones	Refectorio
Depósito(s)	Áreas de descanso
Centros de investigación/estudio	Guardarropas
Biblioteca	<i>Espacios de operaciones</i>
	Servicios
	Procesamientos de datos
	Telecomunicaciones
	Otros
	Talleres
	Carpintería
	Pintura
	Iluminación, etc.
	Lugares para equipos mecánicos

Programación de espacios arquitectónicos, adaptado de Darragh&Snyder

**Los espacios públicos pagos no necesariamente tienen que ser tales. Depende de la política de acceso que tenga el museo.*

Ahora bien, en el diseño arquitectónico objeto de nuestro estudio nunca se consideraron estos espacios diferenciadamente. De hecho, el concepto básico es una sucesión de habitaciones con vidrieras, es decir y como mencionamos anteriormente, un diseño de local comercial. Se consideró el punto de vista del público que accede a cada habitación para "ver" objetos. ¿Pero esta es la única y exclusiva función del museo? No hay espacios diseñados expresamente para las colecciones ni para las operaciones del museo mismo. Realmente, este es un ejemplo de cómo NO planificar un museo.

Pautas para una nueva propuesta

Citando a Aurora León, "los museos de nueva planta concebidos con una total falta de planificación y sin atender a las funciones que en ellos debería llevarse a cabo –caso lamentablemente frecuente- son muestras de una civilización que aún no ha encontrado ni el sentido ni los objetivos que el museo debe compartir; si, al menos, la arquitectura ofreciese una cierta flexibilidad, aún cabría una esperanza..."⁸

Lamentablemente el diseño arquitectónico del edificio dista de ser flexible. No obstante, es posible reemprender la propuesta de un museo regional partiendo del conocimiento exhaustivo de las investigaciones realizadas hasta la fecha, promoviendo además nuevos estudios e indagaciones para llenar las lagunas y actualizar los contenidos; y proponiéndose:

- Presentar el marco geográfico y ambiental para una mejor comprensión de los retos y oportunidades del entorno, y cómo éstos fueron asumidos/aprovechados por los distintos grupos humanos.
- Teniendo en cuenta que el fenómeno de El Niño es un acontecimiento cíclico que viene hasta la fecha afectando las vidas de los piuranos, presentar una descripción de sus causas e incidencias en el pasado.
- Explicar la región como lugar de intercambios y confluencias culturales, espacio de fronteras entre las sociedades al norte y al centro de los Andes, y cómo influyen un desarrollo propio y particular de la región. Elementos como el mullu sirven para ilustrar las rutas de intercambio.
- Expresar en forma sucinta y amena los rasgos principales de la evolución histórica, tratando de vincularlos al contexto actual.

La experiencia demuestra que un museo regional sólo es posible mediante el compromiso y apoyo sostenido de los diferentes sectores de la sociedad civil, particularmente de las autoridades locales y regionales. Como se manifestó arriba, este compromiso sólo se ha materializado en dos ocasiones: para la construcción del edificio (un proyecto fallido) y para la propuesta de un guión integral (un proyecto frustrado). Queda en pie la esperanza que en un futuro se retome el proyecto y Piura cuente finalmente con el Museo Regional que merece.

⁸ León, Aurora. *El Museo- Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978, p. 202