

HACER CRECER UN MUSEO:

ARQUITECTURA Y GUIÓN CURATORIAL EN EL CENTRO DE ARTES VISUALES / MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY

[ACHIEVING A MUSEUM GROWTH: ARCHITECTURE AND CURATORIAL SCREENPLAY AT THE VISUAL ART CENTER / MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY]

CARLA PINOCHET*

REVISTA 180

*
Carla Pinochet
Académica Universidad Alberto Hurtado
Facultad de Psicología
Santiago, Chile

Resumen: La biografía institucional del Centro de Artes Visuales / Museo del Barro (Asunción, Paraguay) nos presenta un modelo alternativo de construcción del museo, en tanto su vocación inacabada se constituye en la medida del paso y en función de los imperativos del contexto. Este artículo busca explorar dicha construcción acumulativa examinando los vínculos entre el proyecto arquitectónico, el guion curatorial del museo y los modos en los que su desarrollo conjunto supone una forma diversa de pensar los límites de lo museal en el contexto artístico latinoamericano.

Palabras clave: museo, arquitectura, museología, performatividad

Abstract: *The institutional biography of the Visual Art Center / Museo del Barro (Asuncion, Paraguay) shows us an alternative model for the museum construction while its unfinished vocation takes shape as times passes according to the imperatives of context. This article intends to explore such accumulative construction by examining the links between the architectonic project and the museum curatorial screenplay besides the forms its overall development suggests a diverse form of thinking the boundaries of the museal matters in the Latin American artistic context.*

Keywords: *museum, architecture, museology, performativity.*



Museo en obras. 1987

los modos diversos en que los imperativos de lo local imponen su sello sobre el museo, su guión y arquitectura problematizando a cada paso sus sentidos sociales y culturales.

En el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro convive un conjunto de objetos diversos que nos hablan de un Paraguay multiforme: piezas de cerámica campesina; adornos plumarios indígenas; esculturas precolombinas; figurillas de imaginería religiosa; pinturas de grandes dimensiones e instalaciones de arte urbano. Al recorrer las salas que componen el museo, esa pluralidad de manifestaciones artísticas otorga sentido al guion curatorial que le caracteriza: el de un espacio donde todas las expresiones visuales del Paraguay —arte urbano, popular e indígena— dialogan en pie de igualdad, sentando las bases para una convivencia respetuosa en una región pluricultural y multiétnica. Así, este Centro de Artes es, a la vez, uno y tres proyectos, ya que en sus instalaciones convergen tres museos interconectados: el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo (MPAC), el Museo de Arte Indígena (MAI) y el Museo del Barro (de arte popular y campesino).

Desde el hito fundacional para el museo moderno que supone la construcción del MoMA en la Nueva York de 1939, los vínculos entre museología y arquitectura han sido objeto de múltiples disquisiciones, por lo general relativas a preocupaciones de la pedagogía artística (Herreman, 2009). En la actualidad, la mayor parte de los proyectos museales manifiestan algún tipo de reflexión acerca del entorno que les rodea y, más específicamente, respecto del edificio en el que se materializan. Ya en 1976, un texto de museología que aborda los aspectos infraestructurales de una institución artística, señala que “la arquitectura del museo debe ser la inacabada autobiografía técnica, funcional y estética de la institución museológica”

(León, 2010, p. 201). Inacabada, agrega, porque debe mostrarse siempre susceptible de experimentar ampliaciones, modificaciones o reestructuraciones conforme a las dinámicas cambiantes de la actividad humana y sus objetos crecientes. En este sentido, la construcción física del edificio que alberga el museo puede pensarse en directa analogía con su edificación discursiva. En esta línea, este artículo se propone explorar las relaciones entre arquitectura y museología a partir de las coordenadas específicas que nos ofrece el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, emplazado en la ciudad de Asunción, Paraguay. Muy lejos de los grandes presupuestos metropolitanos, la experiencia de construcción de este espacio nos invita a pensar en

Pero ese libreto institucional tan evidente en la actualidad no fue concebido desde sus orígenes con estas fronteras vocacionales. A diferencia de gran parte de los museos de América Latina, cuyos lineamientos son muchas veces instituidos por decreto, esta iniciativa independiente va edificándose en términos institucionales sobre la marcha, en la medida en que las necesidades y los recursos se encuentran disponibles, y siempre en diálogo con la coyuntura de la época. Nos interesa explorar esa constitución desde el particular diálogo que se establece entre el desarrollo del proyecto arquitectónico del Museo del Barro y la consolidación del guion museológico que otorga sentido e identidad a la institución.

La historia de la arquitectura del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro es también la del modelado de unas ideas. En el camino recorrido desde sus orígenes hasta la actualidad, tanto sus dependencias físicas como los conceptos museológicos que las soportan han ganado en complejidad. Hacer crecer el museo, en este contexto, ha sido una tarea acumulativa desarrollada en diversos frentes: la edificación de su infraestructura, el enriquecimiento de su colección, el desarrollo de una política museográfica para la exhibición de las piezas, la ampliación de su papel en el ámbito cultural local y, sobre todo, la elaboración de un guion museológico capaz de integrar todas estas dimensiones. En este texto indagaremos, tirando del hilo de su historia infraestructural, en la confluencia de procesos que permitieron levantar un singular proyecto museal en los suburbios de la ya periférica ciudad de Asunción; allí donde la tierra roja paraguaya parece no haber sido del todo domesticada por el pavimento.

TENER UN DOMICILIO

En el árido contexto del Paraguay de Stroessner (1954-1959), un conjunto de voces críticas deciden hacer frente a la intemperie cultural. A la ausencia de museos, salas de exposiciones, instituciones de enseñanza o centros de investigación sobre las artes contemporáneas, se sumaba una política oficial marcada por la censura, la represión y la persecución de los productores culturales (Colombino, 1987; Escobar, 1992; Escobar, 2007). El Centro de Artes Visuales/Museo del Barro surge, de esta manera, como una forma de resistencia cultural a la dictadura en torno a la cual convergerán los proyectos críticos de tres actores clave de la escena artística de la época: Carlos Colombino, arquitecto; Osvaldo Salerno, artista, y Ticio Escobar, crítico

y curador de arte. Será el encuentro de estas tres miradas el que dará lugar a lo que hoy es este Centro de Artes Visuales.

El primer antecedente del museo nace en la itinerancia. La Colección Circulante, impulsada por Carlos Colombino y Olga Blinder se plantea originalmente como un acervo capaz de transitar por diversas localidades, llevando sus colecciones personales de obras artísticas a escuelas, plazas y otros espacios públicos desprovistos de infraestructura cultural. El afán democratizador de este proyecto comulgó en aquel momento con un interés por parte de sus gestores de negar toda posibilidad de museo fijo, así como con una inquietud por el trabajo directo con las comunidades locales en las afueras de Asunción. Sin embargo, puesto que la Colección Circulante fue creciendo con los años y diversificando los formatos de sus piezas, la necesidad de tener un espacio físico no tardó en manifestarse. Hacia fines de la década del setenta, Colombino decide donar al proyecto un terreno que poseía en Isla de Francia, y la dotación de un premio que había recibido para comenzar a edificar una primera sede. La necesidad de tener un espacio será suficiente para enfrentar las

hostiles condiciones que les esperan en este terreno. Hace tres décadas y media, señala Colombino “era un lugar de víboras, mosquitos y agua. No había nada en este sitio”.¹ Los accesos eran tremendamente difíciles y el terreno se inundaba con facilidad.

La obra arquitectónica de Colombino lidia con esas ásperas condiciones para instalar su domicilio en ese paisaje urbano subtropical de formas deliberadas. El ladrillo descubierto devuelve a la edificación ese color tan característico de la tierra paraguaya, y las fronteras de ese terreno serán delimitadas, como dice Lía Colombino, a la vez sacando la maleza y cuidando de ella: “haciendo de los bordes del círculo un espacio transfronterizo y permeable” (Colombino, 2011). La mirada del arquitecto Colombino, de acuerdo con Laura Malosetti, “es una intervención modernista en el paisaje cálido, húmedo, terroso a veces y otras veces verde intenso, del ambiente paraguayo traducido en líneas rectas netas, planos blancos o de colores vibrantes [...] Introduce moderadas dosis de violencia rectilínea en ese paisaje, aunque rara vez presenta ángulos rectos. Diagonales; ángulos agudos; puntas que se elevan exentas de los muros; filos; abertu-



▷ Colombino en Isla de Francia

▷▷ Construcción sala Josefina Plá.

▷▷▷ Sala Josefina Plá. Montaje de Prueba de artista. Javier Medina. 2011

ras trapezoidales; rajas altísimas introducen algo de irracional, algo de desmesura expresiva en sus formas arquitectónicas que —dimensiones y color mediante—, vibran en armonía con el entorno” (2008). La construcción de la Sala Josefina Plá, primera edificación en el predio, tiene lugar durante 1979. Constará de dos plantas y tendrá por objeto albergar obras periódicas, siempre en la línea trazada por el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo.

CONSTRUCCIÓN POR ADICIÓN

Las obras de Isla de Francia van creciendo a la par de las nuevas ideas que van tiñendo el proyecto. Así como en sus inicios el museo no existe como un programa integral a largo plazo, el edificio que hoy lo hospeda no se pensó de una vez y para siempre. “Nosotros construimos a partir de lo que íbamos creando”, explica Carlos Colombino, autor del proyecto arquitectónico. “Este proyecto no se hizo todo de una sola vez. Y jamás pensamos que podía hacerse; era demasiado para nuestra mentalidad de ese momento” (2012). Se fueron edificando pequeños contenedores que encontraban su lugar en el proyecto en una operación aditiva: elementos que se iban agregando y les permitían crecer

a la medida del paso. “No es que fueran estructuras modulares —apunta el arquitecto— pero se pensaron de acuerdo al sistema de la estructura del techo. Fuimos agregando estos contenedores hasta construir todo el círculo” (2012). El primer contenedor, dedicado a obras contemporáneas, abrió una senda constructiva que buscaba hacer frente a las necesidades de aquel momento. El segundo proyecto se edifica pensando en una sala de arte, pero la contingencia irrumpe en aquellos planes imprimiéndole otras vocaciones: tras el cierre por motivos políticos del taller que Colombino impartía en la Universidad Católica (UCA, de Paraguay), la Sala Josefina Plá operó como aula de clases para estos estudiantes de arte. “Desmontamos todo lo que había allí, e hicimos el taller para continuar la enseñanza —apunta Colombino—. Los alumnos dijeron: ‘Vamos a construir algo propio’. Entonces, hicimos lo que hoy es la entrada del Museo” (2012).

El entonces Museo del Barro liderado por Salerno, operaba como una iniciativa totalmente independiente, instalándose en una casona de San Lorenzo de fines del siglo XIX, que debió ser refaccionada para adoptar su papel de galería de arte. Su

colección inaugural puso a disposición de los pobladores aproximadamente 800 piezas de cerámica provenientes de las localidades de Itá y Tobatí, todas ellas elaboradas en los últimos cuarenta años, como también una colección arqueológica de la cultura guaraní (Colombres 1985). Tras diversas dificultades políticas para permanecer en San Lorenzo, la segunda residencia del Museo del Barro será una vivienda doméstica de los años veinte ubicada en un barrio residencial de Asunción. Conforme el diálogo entre Colombino y Salerno crecía, también cobraba sentido la convivencia de estas dos colecciones (arte urbano y arte popular/campesino) en un solo lugar. Así, y con la ayuda de las agencias internacionales, se construyó un pabellón para albergar la colección del Museo del Barro ya montada en la casa de San Lorenzo y la residencia de Asunción, esta vez renovando la puesta en escena con las nuevas adquisiciones y las demandas del momento. La operación arquitectónica, nuevamente, es aditiva.

Mientras la instalación definitiva del Museo del Barro tiene lugar en 1988, al año siguiente, la creciente colección del MPAC lleva a inaugurar un nuevo pabellón destinado al



▷ Fachada del Museo del Barro.
▷▷ Museo del Barro en la actualidad.



arte contemporáneo, el cual ya desbordaba las posibilidades de la Sala Josefina Plá. Esta materialización progresiva del proyecto va cobrando forma arquitectónica a la par de una reflexión en torno al papel de los museos contemporáneos. Como demuestra Colombino en un texto sobre los museos de la República Federal de Alemania,² el proyecto adquiere cada vez más conciencia de que se trata de un “museo en la medida de las posibilidades”, que sin embargo tiene la fuerza para dialogar con las creaciones de los célebres arquitectos del siglo XX.

LA FRAGUA DE LA INSTITUCIÓN

Pero la conformación del guion museológico de este Centro de Artes Visuales no terminó de fraguar sino con la introducción de la colección de arte indígena que Ticio Escobar venía formando a partir de su trabajo con las comunidades del Chaco Paraguayo. Es necesario insistir en que el proyecto no tenía una mirada programática *a priori*, que buscara deliberadamente conjugar estas tres partes del Paraguay. Fueron colecciones separadas que, poco a poco, van acercándose en su heterogeneidad. Ticio Escobar recuerda, en este sentido, que su inquietud por las piezas indígenas causó cierto debate en el grupo en períodos iniciales ya que rompían con el esquema de un museo de arte, pero que sin embargo luego será el sello característico del proyecto: “esa propia idea de una textura irregular, donde no se dividen limpiamente los dominios de cada arte, da también buena cuenta de un paisaje promiscuo, en el que se mezclan las formas de orígenes distintos y destino incierto” (2012).³ La construcción del Museo de Arte Indígena arranca en 1992 y viene a coronar la visión tripartita y plural que articula al CAV/ Museo del Barro.

Sin embargo, durante las obras de construcción del espacio dedicado al arte indígena, tuvo lugar un incidente que transformó los

planes originales. El tornado que azotó la ciudad de Asunción en 1992 causó estragos en las instalaciones del museo; destruyó buena parte de la edificación, arrancó sus techos y los estrelló contra las paredes (Escobar, 2007b). Ante la catástrofe que obligaba a recomenzar desde el principio, el museo logra reunir diversas fuerzas sociales —comisiones de vecinos, grupos de artistas, movimientos ciudadanos, etc.— que colaboran en el proceso de reconstrucción, otorgando al proyecto una visibilidad inédita. La respuesta ciudadana e institucional desbordó las expectativas y permitió no solo reconstruir, sino hacer crecer las instalaciones. Al menos dos cosas habían sucedido en este proceso: por una parte, el momento de cierre había hecho posible poner en perspectiva los años de trabajo, decantando un renovado guión curatorial: el Museo del Barro como un complejo museístico que reúne las diversas manifestaciones artísticas del Paraguay contemporáneo. Por otra parte, el tornado reconfigura el trazado arquitectónico y le imprime una nueva forma, esta vez como un producto directo de la reflexión museológica. Es el diálogo entre el guion curatorial y la arquitectura lo que termina de configurar el espacio —físico y simbólico— del museo.

Las salas reconstruidas fueron pensadas como módulos interconectados a través de los cuales es posible un recorrido continuo y sin jerarquías que refleja el postulado teórico según el cual las expresiones eruditas, campesinas e indígenas se ven exhibidas en una plataforma de igualdad sin distinciones. “La idea del museo y de su recorrido, pretenden borrar las fronteras que separan los distintos lugares de enunciación del arte, como están borroneadas las fronteras entre lo popular, indígena y urbano en el Paraguay mismo” (Colombino, 2011). Es significativo señalar que el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro es el único museo en Paraguay que fue construido deliberadamente para

estos efectos, constituyendo una experiencia de arquitectura de gran relevancia. En este sentido, en el gesto arquitectónico que da materialidad a estas ideas no se adivinan referentes nítidos (locales) con los cuales dialogar o frente a los cuales posicionarse: se trata de una construcción fundacional, que inventa para su contexto específico las formas de lo que puede ser un museo.

En 1995 se reinauguran las nuevas dependencias, incluyendo las instalaciones destinadas al Museo de Arte Indígena. Aunque ya con su forma integrada definitiva, el edificio del CAV/ Museo del Barro continuó creciendo, adicionando al año siguiente las salas dedicadas a los pintores Ignacio Núñez Soler y Carlos Federico Reyes (Mita’i Churi), y el Gabinete Florian Paucke. Ya hacia la década del 2000, se establece una alianza con una fundación local dedicada a las artes,⁴ tras la adquisición por parte de esta del terreno adyacente y la apertura de dos salas de exhibición. Al conectar internamente ambas instalaciones, las colecciones de arte latinoamericano —popular, colonial, moderno y contemporáneo— de la Fundación Migliorisi son incorporadas al circuito de exhibición del CAV/Museo del Barro en 2004, potenciando sustantivamente las piezas de ambas entidades (Escobar, 2007b).

Actualmente, el Museo tiene tres entradas alternativas, accesibles desde un patio de distribución. Ello implica que no existe una visita prescrita o un orden correcto para recorrer sus instalaciones, sino que más bien se invita a que el espectador tome sus propias decisiones conforme a sus intereses e inquietudes. El recorrido del museo, apunta Osvaldo Salerno, responde a lógicas diversas que buscan constituirse como un espacio de fricciones y confluencias. “No se pretende agotar el ‘sentido’ del arte de cualquiera de estos sectores en una dirección que lo explique y aclare. Más bien se busca generar



puntos de fricción, encuentro y desencuentro. ‘Encuentro’ en su doble sentido de coincidencia y conflicto” (2005) De este modo, el tránsito libre por las distintas salas de exhibición busca desestimar las direcciones que suelen enmarcar el conocimiento en términos jerárquicos y cronológicos, y hace posible un espacio para la diferencia. Un territorio para miradas —estéticas, artísticas, sociales y antropológicas— no clausuradas.

MODOS PERFORMATIVOS DE CONSTRUIR UN MUSEO

Narrar la biografía arquitectónica del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro nos permite reconstruir, en un mismo gesto, la historia de su proyecto museológico. Ambas poseen una lógica aditiva, casi modular, que no se explica sino en referencia mutua. La infraestructura crece, así, a la par de las ideas. No se trata, sin embargo, de una estrategia deliberada. El carácter paulatino que distingue a este proceso de construcción institucional es, en muchos sentidos, un producto del contexto en el que surge, ya que tanto las complejas condiciones sociopolíticas como la disponibilidad limitada de recursos económicos, obligaron a la marcha lenta. Pero es precisamente de esa dilación obligatoria que emerge un modo alternativo de construcción del museo que quisiéramos describir como performativo.

Aunque no resulta posible dar cuenta aquí de la amplia discusión en torno al concepto de performatividad,⁵ recuperamos en este texto los desarrollos de J. Butler (2007) en torno al género para interrogar una categoría de museos que se constituye en su ejercicio. Así como las identidades de género no poseen una realidad ontológica distinta de los actos que las conforman, ni un referente prístino respecto del cual se puedan considerar derivaciones, también ciertos desarrollos del museo “periférico” pueden entenderse como un producto performativo en la medida en

que reconfiguran la noción de museo a la luz de las dinámicas locales, constituyendo un museo en la práctica, sin referentes museales acabados y sin observar los preceptos del museo metropolitano. Pensar estas instituciones desde la noción de performatividad implica asumir que no constituyen entes clausurados ni estables en el tiempo. Y que las identidades museales, como el género sobre los cuerpos, van inscribiéndose en los proyectos a través del ensayo y la ejecución.

En el caso del CAV/Museo del Barro, como lo atestigua la historia de su arquitectura, esta construcción acumulativa y sin plan previo va moldeando recíprocamente las diversas dimensiones de lo museal. Así como los pabellones independientes de la colección encontraron forma en un circuito integrado, también las distintas vocaciones del proyecto se amalgamaron en un solo discurso. El diálogo entre la arquitectura y el guión museológico puede hacer crecer el museo. Y de paso, pueden conformar prácticas de reflexión paralela en torno a los límites de la institución-museo en su aterrizaje al contexto latinoamericano.

COMENTARIOS DE LA AUTORA

1. Entrevista a Carlos Colombino por Carla Pinochet, en el marco de la investigación doctoral “Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)”. Junio de 2012. Inédita.
2. Comunicación CAV/ Museo del Barro. Exposición “Nuevas Construcciones Museales en la República Federal de Alemania”. Abril de 1990.
3. Entrevista a Ticio Escobar por Carla Pinochet, en el marco de la investigación doctoral “Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)”. Junio de 2012. Inédita.
4. La Fundación Migliorisi. <http://fundacionmigliorisi.org.py>
5. Para una discusión detallada, ver Pinochet, C. (2013). *Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)*. Tesis para optar al grado de doctor en Ciencias Antropológicas. UAM; México. Disponible en: <http://148.206.53.84/tesiuami/207380275.pdf>

Carla Pinochet Cobos Antropóloga social de la Universidad de Chile y doctora en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Se desempeña como investigadora y docente en torno a dos áreas de especialización: las políticas, consumo y prácticas culturales en América Latina; y la antropología de los procesos artísticos. En la actualidad es docente de la Universidad Alberto Hurtado e investigadora asistente del proyecto “De la Galaxia Gutenberg a la nube de Android. Cambios en los modos de leer” (2013-2014), coordinado por el Dr. Néstor García Canclini y financiado por Fundación Telefónica España y la Universidad Autónoma Metropolitana (México).

Carla Pinochet Cobos Social Anthropologist from the University of Chile and doctor in Anthropologist Sciences from the Metropolitan Autonomous University, Mexico. Carla Pinochet works as a researcher and professor focused on two specialization areas: the policies, consumption and cultural practices in Latin America and the anthropology of artistic processes. Currently, she is a professor at the Alberto Hurtado University and an assistant researcher for the project “De la Galaxia Gutenberg a la nube de Android. Cambios en los modos de leer” (From the Gutenberg Galaxy to the Android cloud. Changes in the reading style) coordinated by the doctor Nestor Garcia Canclini and funded by the Telefonica Spain Foundation and the Autonomous University, (Mexico).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Colombino, C. (1987). *Apertura de espacios alternativos*. En PSOE, *Jornadas por la democracia en el Paraguay*. Madrid: autor.
- Colombino, Lía. (2011). Este Museo no es un Museo. El museo del barro: ese tercer espacio. Portal guaraní. Recuperado el 1 de marzo de 2014 desde http://www.portalguarani.com/2128_lia_colombino/20732_este_museo_no_es_un_museo__el_museo_del_barro_ese_tercer_espacio__por_lia_colombino_.html.
- Colombes, A. (1985). *Liberación y desarrollo del arte popular. Disquisiciones acerca de la experiencia del Museo del Barro*. Asunción: Ediciones Museo del Barro.
- Escobar, Ticio. (1992). *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*. Asunción: Agencia de Cooperación Internacional/ Centro Cultural Español Juan de Salazar.
- Escobar, Ticio. (2007a). *Una interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay*. Asunción Servilibro, 2007.
- Escobar, Ticio (2007b). Los desafíos del Museo. El caso del Museo del Barro, Paraguay. En: Gant, M. L. (ed.) *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón: Ediciones Trea.
- Herreman, Y. (2009). Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura. *Alteridades* (37)19, 103-115.
- León, A. (2010). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Malosetti, L. (2004). *Nuevos lugares críticos para el arte latinoamericano. Un acercamiento a la obra de Ticio Escobar*. Asunción: Ediciones CAV/ Museo del Barro.