

Formas alternativas de hacer un museo. Las experiencias del Museo del Barro(Asunción) y el Micromuseo (Lima).

Carla Pinochet Cobos.

Cita:

Carla Pinochet Cobos (2013).
Formas alternativas de hacer un museo. Las experiencias del Museo del Barro(Asunción) y el Micromuseo (Lima). VIII Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Arica.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/viii.congreso.chileno.de.antropologia/18>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edE8/2U9>

Formas alternativas de hacer un museo. Las experiencias del Museo del Barro (Asunción) y el Micromuseo (Lima)

Carla Pinochet Cobos⁷⁴

Resumen: La presentación aborda, a partir de algunas experiencias del escenario latinoamericano, la relación de constitución recíproca entre las colecciones que dan lugar a un museo y el guión curatorial que articula y da sentido a las piezas. Examinando las historias institucionales de dos museos de la región —el Centro de Artes Visuales Museo del Barro, en Asunción, y el Micromuseo, en Lima—, exploraremos los modos en que los objetos que conforman las colecciones son importantes motores en la construcción de una identidad museal, desviando el curso de sus vocaciones originales y ampliando el proyecto crítico del museo. Del mismo modo, repararemos en cómo el guión curatorial provee a las piezas de nuevas dimensiones y vínculos inéditos, redefiniendo los contornos y sentidos de la idea de colección.

Palabras claves: museos, colección, objetos, guión curatorial.

Abstract: This presentation analyzes a few museal experiences from Latin America, exploring the reciprocal constitution between museum collections and curatorial scripts. The paper examines the institutional history of two museums —Centro de Artes Visuales Museo del Barro, in Asunción, and Micromuseo, in Lima—, looking through the role of the collection's objects in the museum identity, along the various changes that museums experiences from its original vocation to its new critical routes.

Key words: museums, collections, objects, curatorial scripts.

Cuando examinamos los procesos mediante los cuales se erige un museo en tanto institución artística solemos reparar, antes que nada, en el conjunto de prácticas discursivas en éste implicadas. Es a través de ellas que se construye la vocación del museo; los acentos primordiales que articularán su ejercicio; y un espacio específico en el entramado institucional del arte. Sin embargo, el carácter discursivo de estas prácticas no significa que éstas operen en un nivel puramente simbólico y abstracto; por el contrario, se encuentran necesariamente arraigadas en referentes físicos y materiales. La edificación de una institución museal es un proceso que sucede en permanente diálogo con los objetos que le dan sustento a dicha iniciativa, tanto aquellos que pueden resultar más evidentes, como aquellos que moldean casi invisiblemente los modos de operar de una institución. Este texto intenta, precisamente, introducirse en la dimensión objetual de las instituciones museales.

La ponencia aquí presentada es parte de una investigación doctoral que pretende dar cuenta de las historias de construcción institucional de dos experiencias del escenario artístico latinoamericano: el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, en Asunción (Paraguay), y el Micromuseo, en Lima (Perú). Aún si consideramos las salvedades que distancian un museo del otro, las razones que hacen de estos dos emprendimientos instituciones hermanas son significativas y sugerentes. En primer término, en ambos casos, nos encontramos con proyectos museales alternativos que tienen raíces en procesos de fortalecimiento de la sociedad civil en el marco de una "resistencia cultural" a las dictaduras locales (de Stroessner, en el Paraguay; de Fujimori, en el Perú), a partir de los cuales se forjaron las redes de amistad y colaboración que con el tiempo dieron lugar a estos emprendimientos. En segundo lugar, tanto el CAV/ Museo del Barro como el Micromuseo hacen frente a las carencias de un campo artístico local marcado por la precariedad y/o la abierta hostilidad hacia la agenda cultural, y desarrollan espacios para la recolección, el acopio, la exhibición y la investigación en torno al arte en lugares donde estas prácticas suceden sólo marginalmente. En tercer lugar, ambas experiencias presentan una íntima conexión con las ideas troncales que la crítica de arte latinoamericana desarrolló, en las últimas décadas del siglo XX, para examinar las implicaciones políticas de la modernidad y

⁷⁴ Departamento de Antropología Universidad Alberto Hurtado. Dirección postal: Almirante Barroso 10, Santiago Centro.

postmodernidad artística en el ámbito local. En efecto, parte importante de sus gestores participaron de una red transnacional de discusión en torno a la producción artística latinoamericana, que intentó desafiar los estereotipos exotizantes con los que las metrópolis recibían el arte de América Latina, imaginando marcos más complejos, flexibles y menos esencialistas para entender estas manifestaciones. Y finalmente, los dos museos estudiados proponen —ya desde su propio guión museológico— una definición ampliada (y polémica) del arte y de quienes lo realizan, involucrándose en este gesto en diversos territorios políticos, sociales y culturales que se convertirán en un sello identitario de cada una de estas instituciones.

Aunque no es posible en esta oportunidad extenderme en el desarrollo general de la tesis, es importante señalar que a lo largo de ésta van siendo anudadas las historias de cómo, en cada una de estas coordenadas específicas, se “construye institución”. La mirada estuvo puesta en las miles de pequeñas prácticas que fueron edificando estos proyectos en su ejercicio, haciendo crecer y consolidando una identidad institucional, que incluso hoy no podemos observar sino en su carácter performativo y en permanente transformación. Dos líneas de análisis complementarias constituyeron el marco analítico desde el cual se relataron estas historias de construcción institucional: por un lado, se examinaron las prácticas discursivas que dieron identidad a los proyectos desde sus inicios hasta la contemporaneidad; por el otro, se observaron las prácticas objetuales mediante las cuales se fue materializando el perfil institucional en cada uno de los casos. Aunque no es posible distinguir nítidamente entre ambas dimensiones más allá de los fines analíticos que aquí nos proponemos, nos detendremos en este texto en la segunda de estas perspectivas: ¿Cuál es el papel de los objetos en la edificación institucional de estos museos?

Algunos apuntes teóricos

Aunque no todos ellos han apuntado hacia la misma dirección, diversos desarrollos conceptuales recientes han puesto atención en los modos en los que los objetos condicionan y hacen posible la interacción social. Si los agrupamos en dos grandes categorías, nos encontramos con que mientras algunos enfatizan el papel de la cultura en la construcción de los objetos —y, por tanto, su capacidad de desplazarse por diferentes regímenes de significación—, otros remarcan la agencia que tienen los objetos mismos —y, en consecuencia, el poder que estos detentan para hacer cosas en el marco de la vida social—. Desde la primera de estas ópticas no existe una cualidad intrínseca en los objetos que determine su valoración; desde la segunda, son los objetos los que hacen posible las mediaciones prácticas en los procesos sociales. Aunque a primera vista pareciese que se trata de perspectivas irreconciliables, cada una de ellas resulta de utilidad para comprender ciertos matices de las historias institucionales que aquí nos proponemos reconstruir. Revisaremos brevemente los principales lineamientos de estas aproximaciones teóricas.

a) Tránsitos y metamorfosis

La circulación de los objetos es un hecho ampliamente documentado, tanto a lo largo de la historia de Occidente como en las sociedades etnográficas. La literatura que dio cuenta de estos desplazamientos en ambos contextos culturales —desde la economía y la antropología, respectivamente—, registró las prácticas de intercambio arquetípicas de estos mundos sociales dando lugar a un imaginario polarizado. Mercancía y don, las dos caras posibles del intercambio de los objetos, cristalizaron en su materialidad dos sistemas aparentemente irreconciliables. Como apunta claramente C. Gregory, mientras en el primero de los casos se trataría de “un intercambio de objetos alienables entre personas que se hallan en estado de independencia recíproca y establecen una relación cuantitativa con los objetos” en cuestión, la segunda modalidad consistiría en un “intercambio de objetos inalienables entre personas que se hallan en un estado de dependencia recíproca que establecen una relación cualitativa entre los sujetos que intercambian” (Gregory, citado en López Bargados 1997).

Entrados los años ochenta, un texto fundamental para nuestra investigación pondrá en cuestión el supuesto que distingue al objeto-mercancía de forma categórica y definitiva. En *La vida social de las cosas*, Arjun Appadurai amplía la noción de mercancía a contextos no capitalistas, desmitificando la supuesta ausencia de cálculo comercial de los sistemas de reciprocidad etnográficos, como también la idea de que los obsequios conectan personas y sociabilidad, mientras que las mercancías apenas transmiten bienes ponderados por el dinero (Appadurai 1986). Con este gesto, el autor inaugura una línea de investigación que pone de manifiesto que es preciso seguir a las cosas mismas, ya que sus significados no radican en una esencia intrínseca e inmutable, sino que se actualizan constantemente conforme adoptan formas, usos y trayectorias.

Quizás los primeros en advertir que los objetos podían entrar, tanto como salir, del ámbito artístico fueron, probablemente, los mismos artistas. A principios del siglo XX, las vanguardias históricas experimentaron con objetos cotidianos y banales: ya es historia conocida el urinario presentado por Marcel Duchamp en la American Society of Independent Artists [Fuente, 1917], y los muchos ready-mades que le sucedieron. En la lógica de lo planteado por Kopytoff en su artículo en torno a “la biografía cultural de las cosas”, podemos aseverar que “la misma cosa puede concebirse como arte en cierto momento, pero no en otro; la misma cosa puede ser vista simultáneamente como *arte* por una persona y como algo distinta por otra”⁷⁵ (Kopytoff 1986). Así lo han demostrado los significativos aportes de James Clifford, en su vasto abordaje de diversos encuentros de la antropología con el arte y la literatura a lo largo del siglo XX (2001). En ellos, el autor da cuenta de algunos pasajes ilustrativos de los objetos culturales entre unas instancias y otras: de colecciones privadas a instituciones públicas, de museos de arte a museos etnográficos, de la autenticidad a la falsificación, y un largo etcétera que no podemos aquí resumir con justicia. Lo que nos permiten las aportaciones de estos autores, más allá de su aguda caracterización de algunos ejes valóricos que orientan la clasificación de los objetos, es entender el carácter lábil y mutable de las significaciones que imprimimos sobre éstos.

b) Los objetos como personas distribuidas

Uno de las encrucijadas de la sociología del arte, dice Nathalie Heinich, es la conminación generalizada que se hace a la disciplina en la actualidad a “pasar del análisis externo al análisis interno” (2001); es decir, dar lugar a una sociología de las obras que sea capaz de entender no tanto lo que éstas valen o significan, sino más bien, lo que éstas hacen. Ello nos lleva al territorio de la agencia, que ha sido desarrollado con singular acuciosidad por Alfred Gell, en su libro *Art and Agency* (1998). En su intento de comprender las mediaciones prácticas que ejercen los objetos artísticos en los diversos procesos sociales, Gell elabora una concepción relacional que lleva por supuesto la noción de que, en determinadas circunstancias, las personas –o agentes sociales- pueden ser sustituidos por objetos. Lo que caracteriza a las situaciones artísticas, de acuerdo al autor, es que en ellas un índice material hace posible una operación cognitiva particular que nombraremos como “la abducción de la agencia”, es decir, una inferencia acerca de las intenciones o capacidades de otra persona (1998: 13). Como sostiene Gell, el “otro inmediato” con el que se entabla una relación social no tiene por qué ser humano. En este sentido, las obras deben ser tratadas con fines analíticos como personas, es decir, como fuentes de origen de las que emana la agencia, y objetivos sobre los cuales ésta se ejerce.

Buena parte de los procesos culturales poseen un anclaje firme en objetos e imágenes, tanto en el territorio específico del arte como en los demás espacios de la vida social. En América Latina, sostiene S. Gruzinski, la colonización europea dio lugar a un “crisol de la modernidad” gracias a su carácter de “laboratorio de imágenes” en continua expansión y transformación (2006), cuyas materialidades sirvieron de vehículo para los encuentros y desencuentros del poder y las subjetividades coloniales. En una cita que nos recuerda el desarrollo teórico de A. Gell, Gruzinski describe las potencialidades de la imagen como articuladora del mundo social: “En la plenitud de su sola presencia cualesquiera que sean las formas que adopte, la imagen se convierte en un interlocutor y, si no en una persona, al menos en una potencia con la cual se negocia, se regatea, sobre la

⁷⁵ En el original, donde pusimos la palabra *arte* estaba escrita la palabra *mercancía*.

cual se ejercen todas las presiones y todas las pasiones” (Gruzinski 2006: 185). En las luchas por la definición del sentido de las imágenes y, específicamente, de las obras de arte, se expresa una parte importante de la agencia de los objetos: su capacidad de desatar polémicas, de circunscribir territorios sociales, de dividir y clasificar a los actores.

También las aproximaciones de Bruno Latour a los procesos sociales han señalado la necesidad de considerar el papel de los objetos. En su libro *Reensamblar lo social*, Latour apunta que las explicaciones de las ciencias sociales sobre las relaciones entre las personas, suelen asumir con demasiada rapidez que los vínculos entre éstas son estables (ensamblados) y de un tipo particular: “sociales”, como si se tratase de un “material” específico (2008). La sociología que él sostiene, en cambio, se propone restituir a “lo social” su capacidad de rastrear asociaciones, para lo cual resulta crucial “hacer hablar” a los objetos, entendiéndolos en el marco del circuito de interacciones y prescripciones que suscitan en su entorno. En este sentido, no se trata de intermediarios sino de mediadores propiamente tales, en la medida en que modifican y distorsionan los significados o elementos que se suponía que debían “transportar”.

A continuación, revisaremos a partir de las experiencias concretas de los dos museos ya mencionados los modos en los que los objetos, tanto en sus tránsitos como en su propia capacidad de generar acción, ocupan un lugar fundamental en los procesos de construcción de la institución museal.

El CAV/ Museo del Barro

Emplazado en Asunción, Paraguay, este museo se nos presenta hoy en día como una plataforma de exhibición igualitaria de una multiplicidad de piezas artísticas: el arte indígena y precolombino, el arte colonial y del siglo XIX, las artes populares y el arte contemporáneo o “erudito”. Es el producto de la confluencia de tres iniciativas que actualmente comparten un mismo edificio, ofreciendo un amplio panorama de la producción artística del país: la colección de Arte Popular (Museo del Barro); la del Arte de las Etnias (Museo de Arte Indígena); y la de arte urbano nacional e iberoamericano (Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo).

No es casualidad que los diversos emprendimientos que realizaron los gestores de este espacio hayan sido convocados por la idea de un museo. Aunque también se desempeñaron en el campo político, en el ámbito pedagógico y en la investigación académica, se trata de un museo porque existía en todo ellos una pulsión anterior y más fuerte a la posterior formulación teórica y la edificación institucional: la de coleccionar objetos. Los objetos que se hallaban y aparecían en el devastado Paraguay de los años ochenta eran los indicios primeros sobre los cuales había que trabajar. Hacia fines de la década de los setenta, los años en los que dos de sus fundadores —Carlos Colombino y Osvaldo Salerno— se encuentran, cada uno tenía sus colecciones con “cosas que habíamos acumulado, como esas hormigas que juntan cosas y las reúnen en su madriguera”. También Ticio Escobar, el tercer fundador, fue haciéndose de un conjunto de objetos artísticos en sus estadías en las comunidades indígenas. Estas “obsesiones de cazadores recolectores” eran omnívoras: imaginiería popular, arte moderno, arte popular, piezas indígenas, etc. Pero no sucedió de un día para otro, ni en unos pocos meses. “Fueron muchísimos años de trabajo y de investigación —dice Lía Colombino, respecto de estas colecciones originarias—. De irse al interior los fines de semana, y comprar tres cositas. O de volver de las comunidades indígenas con una bolsa de cosas, todo el tiempo”.

Esta tarea de recolección estaba marcada por la situación de urgencia que afectaba el patrimonio material del Paraguay. “En esos años, vos salías y encontrabas cosas: estaban disponibles, estaban descuidadas. Estaban abandonadas”, relata Salerno. Fueron así las mismas cosas las que les indicaron nuevas formas de hacer reflexión; de hacer investigación; de hacer política. Poco a poco, la acumulación gozosa fue cobrando también ribetes programáticos; se fue adquiriendo cierta conciencia sobre esta tarea de conservación; y lo coleccionado fue adquiriendo límites (las manifestaciones locales). Algunas colecciones que actualmente constituyen puntales fundamentales del guión museológico fueron incorporadas producto de una necesidad de la época, como es el caso de la colección de Imaginería Religiosa. En cierto momento, se genera en el Paraguay un mercado en torno a los santos populares del siglo XIX, que provenían mayormente de altares

domésticos. Con el interés local y extranjero que suscitaban estas piezas, las familias quisieron aprovechar aquella situación y sus santos salieron a la venta de forma masiva. Es entonces, el Museo decide comprar las obras de los diversos santeros populares con el objeto de que ese patrimonio no se dispersara y perdiera, iniciando una política de adquisición en los barrios de Asunción, y otras localidades cercanas.

En muchos sentidos, es la coexistencia de estas piezas heterogéneas la que suscita nuevos modos de conceptualizarlas. Como me explica Ticio Escobar, “No es que se partió y se dijo: ‘Vamos a hacer un museo que junte las tres partes del Paraguay’. No. Primero había una colección de arte popular, paralelamente había una Colección Circulante de arte moderno, que andaba por ahí... Se fueron acercando, así, piezas y modelos distintos. Una especie de Frankenstein”. La adición de la colección de objetos indígenas generará un debate interno en el cual van decantando los modos de entender y clasificar a los objetos. “Al comienzo, me decían que no. ‘¿Y esto qué tiene que ver con el resto?’. Y yo decía: ‘No sé, pero háganle un lugarcito. ¡Colonialistas! ¡Etnocéntricos!’ Y me decían: ‘Es que nosotros estamos haciendo una colección de arte...’. ‘Pero bueno, esto también habría que comunicarlo...’. En esas discusiones, y a partir de lo que provocan esos objetos, va emergiendo una concepción de un museo de “textura irregular”, que no distingue limpiamente los dominios de cada arte.

Pero también los objetos fueron el vehículo para establecer nuevos sistemas de valoración en la sociedad paraguaya de la época. Abriendo una puerta al mundo del arte a las producciones campesinas e indígenas, el Museo realiza una operación transgresora que cuestiona los esquemas hegemónicos en torno a lo popular en tanto dominio degradado. “Nadie consideraba esas obras como obras de arte —dice Colombino— a lo más decían que eran piezas de artesanía”. Fueron precisamente los objetos los que permitieron mostrar a la sociedad el valor de la creatividad de su gente. Al recibir un tratamiento museal inédito, se reivindica la capacidad de reinvención y contemporaneidad que tienen las expresiones populares; aparecen los nombres propios, eternos ausentes en expresiones artísticas que permanecen ensombrecidas por el anonimato imperativo de la tradición; se defiende la singularidad dentro de la tradición en la propuesta de las ceramistas; se cuestiona la frontera de lo artístico y lo utilitario como dominios excluyentes, etc.

Es interesante señalar que muchas batallas políticas del Museo del Barro tuvieron lugar, justamente, a través de los objetos. Particularmente, la polémica que se abrió en torno a los programas de fomento de las artesanías del BID en los años ochenta, se cernió en torno a diversos aspectos técnicos y formales de las piezas cerámicas subsidiadas por dicha entidad, detrás de los cuales podía leerse una concepción externa basada en una noción errónea de desarrollo. “Quisieron intervenir todo —señala Colombino—. De alguna manera, industrializarlo. Por ejemplo, que produjeran 300 gallinitas de este tamaño de 20.000 guaraníes; 300 gallinitas de este otro tamaño de 50.000 guaraníes. Como se distribuye en los supermercados”. La ejecución en serie y la cocción a altas temperaturas que proponía el BID no tenía en cuenta la dimensión expresiva de los procesos de producción cultural, y sólo consideraba exigencias de mercado (Salerno 1994: 128). El Museo del Barro interpretó su papel en esta disquisición como una defensa del patrimonio cultural contra las injerencias externas (Colombino 1987: 91). Los testimonios y reflexiones de estos gestores ponen sobre la mesa los diversos frentes de batalla comprometidos en esta disputa: la expresividad formal *versus* la serialización; la singularidad espontánea *versus* la uniformidad técnica; la autonomía popular *versus* las imposiciones exógenas; la unicidad del proceso artesanal *versus* la comercialización masiva. Todas estas contiendas estaban directamente movilizadas por *objetos*, y es en las disquisiciones que éstos suscitan que se va afinando la mirada institucional.

El Micromuseo (al fondo hay sitio)

En la ciudad de Lima no existe Museo de Arte Contemporáneo; ni siquiera, uno de Arte Moderno. Pero puesto que hacer de la carencia una virtud es el más latinoamericano de los talentos —afirma Gustavo Buntinx, gestor y “chofer” de Micromuseo—, este vacío museal ha dado lugar a un conjunto de *museotopías* que han permitido la expresión artística alternativa en el Perú. Uno de los proyectos más destacados en este sentido es

el de Micromuseo, cuya colección itinerante tiene por objeto hacer circular “nuevas y propias comunidades de sentido” en un contexto cultural marcadamente híbrido y complejo.

Los objetos ocupan un papel destacado en la revisión de la institucionalidad artística que Micromuseo se propone. Al igual como vimos en el caso anterior, el desplazamiento de ciertos objetos que suelen permanecer fuera de las fronteras del territorio artístico constituye una herramienta crucial de este proyecto, mediante la cual es posible revisar los modos de operación de la categoría de arte en el contexto local, y subvertirlos. Aunque gran parte de las obras de la colección corresponden, estrictamente, a piezas de arte contemporáneo, esta iniciativa no pierde oportunidades de contrastarlas con otros artefactos en el montaje: de este modo, en el mismo espacio de exhibición, Micromuseo dispone obras plásticas contemporáneas, carteles populares, artefactos semi-industriales, destacadas piezas coloniales y óleos majestuosos de la escuela cuzqueña. En su intento de hacer emerger las diversas temporalidades simultáneas que confluyen en el Perú de nuestros días, este proyecto está constantemente jugando con los orígenes híbridos de imágenes y objetos. Y su capacidad de transitar y subvertir las categorías que se le asignan.

Por otra parte, y por tratarse de un museo ambulante, el caso del Micromuseo permite hacer visible la multiplicidad de lecturas que puede tener una misma obra de arte al circular por espacios físicos y simbólicos diversos. Aunque no cuenta con un espacio físico, el Micromuseo posee un significativo acervo con piezas artísticas de diversos orígenes, que han sido exhibidas tanto en destacados encuentros internacionales —la Bienal de Valencia y la Trienal de Chile, por ejemplo—, como en espacios urbanos heterogéneos —casas derruidas, cementerios, prostíbulos, el espacio público, etc—. Cada una de estas exhibiciones es conceptualizada como un paradero en la itinerante trayectoria de este museo, nombrado en abierta analogía con el transporte público peruano. En cada uno de estos paraderos, fluctúan también los públicos, las puestas en escena y los sentidos que adquieren las heterogéneas piezas que conforman la colección del Micromuseo. Someter sucesivamente a las obras de arte a diversos regímenes de valor, desde los bajos fondos capitalinos a los más cosmopolitas encuentros del arte metropolitano, constituye una estrategia —en parte intencional, en parte como resultado de la precariedad presupuestaria— crucial de Micromuseo.

Recordando la noción de A. Gell de “persona distribuida” que reseñamos anteriormente, es posible afirmar que las piezas artísticas que conforman el acervo de este museo encuentran un lugar, hasta cierto punto, *sustitutivo* de los sustratos sociales y culturales de los que provienen. Aunque ciertamente este rol sustitutivo no agota, en ningún caso, las potencialidades de la obra, gran parte de su sentido descansa en una referencia inalienable a las personas que los hicieron y sus lugares simbólicos dentro la sociedad. De este modo, la presencia de un artefacto kitsch de origen industrial en el terreno del arte introduce la posibilidad de hablar de sus productores y/o receptores paradigmáticos, como también la oportunidad de hacer dialogar a estos y otros sujetos a través de los objetos que los “representan”. Mediante diversas estrategias friccionadas, el Micromuseo busca enfrentar los fragmentos múltiples de la sociedad peruana y visibilizar las fracturas que la componen, en un intento de dinamitar las fronteras que pretenden distinguir entre lo artístico, lo artesanal y lo industrial; o entre lo prehispánico, lo colonial, lo moderno y lo contemporáneo (Buntinx 2007). Micromuseo atenta contra las pretensiones de continuidad de la cultura hegemónica, evidenciando las formas múltiples de lo popular, lo mestizo y lo subalterno que se reproducen en sus grietas. La densidad de las imágenes y la complejidad de los objetos que hace itinerar el Micromuseo constituyen el punto de partida infranqueable de estas reflexiones.

Reflexiones finales

Aunque hoy puedan parecerse instituciones consistentes y acabadas, en proceso mediante el cual los museos van creciendo y afirmando sus identidades está en permanente transformación. Los objetos, como pudimos observar en líneas anteriores, desempeñan un importante papel en este devenir, tanto en la medida en que son el vehículo de diversas luchas fundacionales para la identidad institucional, como porque en sí mismos invitan a determinadas reflexiones y acciones que siempre son relativas a un determinado contexto.

Aunque sin duda no es el único camino, seguir el rastro que dejan los objetos en la historia de una institución nos ofrece pistas significativas acerca las problemáticas que han sido centrales a estos procesos de construcción: el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro y el Micromuseo son buenos ejemplos de ello.

Referencias citadas

- Appadurai, Arjun 1986 *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo, México DF.
- Buntinx, Gustavo 2007. *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo*. Micromuseo, Lima.
- Clifford, James 2001 *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa, Barcelona
- Colombino, Carlos 1987. *Apertura de espacios alternativos. Jornadas por la democracia en el Paraguay*, PSOE, Madrid
- Gell, Alfred 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford University Press, Oxford.
- Gruzinski, Serge 2006. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de cultura económica, México DF.
- Heinich, Nathalie 2001. *La sociología del arte*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Kopytoff, Igor 1986. La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. A. Appadurai, ed. Grijalbo, México DF.
- Latour, Bruno 2008. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, Buenos Aires.
- López Bargados, Alberto 1997. La antropología social del arte y el sistema de los objetos. *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. A. López Bargados, F. Hernández, and J.M. Barragán, eds. Angle Editorial, Barcelona.
- Salerno, Osvaldo 1994. El museo del barro. Una experiencia de ingeniería. *Hacia una cultura para la democracia en el Paraguay*. L. Bareiro, T. Escobar, and S. Sosnowski, eds. Centro de documentación y estudios. University of Maryland at College Park/ Dirección de Cultura de la Municipalidad de Asunción, Asunción.