



Estudio de Museología Rosario...<http://emuseoros.wm.com.ar> ...un sitio especializado en museología....visítenos...

Los Estudios de Visitantes a Museos

FUNDAMENTOS GENERALES Y PRINCIPALES TENDENCIAS

Ana M. Cousillas
Catedra de Folklore General-FFyL-UBA
MMAJH-Secretaria de Cultura-GCBA
anacou@filo.uba.ar

La indagación sistemática de la recepción o de la percepción/interpretación del patrimonio cultural expuesto por los museos se realiza en un área de investigación denominada "estudios de público o de visitantes". Estos estudios que operan sobre la dimensión simbólica y cognitiva del patrimonio cultural tienden desde la década pasada (1) en Estados Unidos, Canadá, México, y países de Europa occidental a tener una creciente importancia. En ocasiones alentados por intereses más cercanos al mercado de la cultura que al conocimiento académico no obstante se acepta que estos estudios deben ocupar un papel fundamental tanto en el planeamiento del campo de la gestión cultural como en el conocimiento crítico de la función de los museos en la construcción de las representaciones sociales del mundo contemporáneo.

Cuando uno se adentra en la investigación de la recepción del patrimonio cultural por parte del público que visita los museos se encuentra que este interés por conocer al destinatario de las propuestas museográficas y la emergencia misma de esta nueva práctica de la investigación de la recepción y necesidades del público, que se agrega a las ya tradicionales que venían realizando los museos, como la investigación, la conservación y la difusión del patrimonio cultural, está asociada entre otras razones, con transformaciones que ha experimentado el concepto de patrimonio cultural y de los museos como institución, pero también de lo que habitualmente conocemos como conocimiento, aprendizaje, observación y comunicación.

Cuando hablamos de patrimonio cultural, lo habitual es definirlo con el símil de la herencia, el legado, un repertorio de bienes que nos viene de las generaciones pasadas. Concebimos a este patrimonio como si fuera similar a una valija, que es traspasada de generación en generación, en tanto expresión de la identidad común de la nación y que es usada y recibida por igual por toda la gente que la posee como herencia. Ese es el supuesto. Y este es el supuesto que está fuertemente cuestionado. No todos los sectores sociales, etarios, étnicos, regionales, ocupacionales, se vinculan hoy, ni se vincularon en el pasado, con el patrimonio cultural de la misma manera.(2)

La importancia creciente de los estudios de visitantes a museos se inserta entonces en un cambio, de concepción sobre el patrimonio cultural, concebido ahora como un repertorio de bienes con determinadas sentidos histórica y/o contemporáneamente atribuidos según los casos pero que producen diferentes y nuevos efectos de significación y acciones de interpretación (3) según las competencias cognitivas y simbólicas de los receptores. De un conjunto de bienes sobre los cuales ejercer un derecho (para amplios sectores más nominal que efectivo) solo de propiedad o tutela, ha pasado a ser concebido como un repertorio de connotadores (4), de signos, que cobran existencia en un espacio donde se ejerce los derechos a la disputa y a la negociación social del sentido en la cultura y que varía en y según cada sociedad y época particular (5).

Y esto se articula con un cambio en la función de los museos y del patrimonio cultural que estos gestionan, en la sociedad contemporánea.

En el siglo XIX la exposición de los museos era la forma de mostrar el mundo según un orden, se sustentaban sobre una concepción de las ciencias como disciplinas de la clasificación, del orden y de la separación., lo cual significaba una ruptura con las concepciones del sentido común de la sociedad antigua. En la época medieval entre la observación, el documento y la fábula no existía una diferencia. nos señala Foucault en *Las Palabras y las Cosas*. Hacer la historia de una planta o de un animal era lo mismo que decir cuáles eran sus elementos o sus órganos, que semejanzas se le podrían encontrar, las virtudes que les prestan la leyenda, o las historias en la que ha estado mezclado, lo que los antiguos decían de ella . El animal o la planta para el sabio medieval existía en una red de signos que los enlazaba con el mundo. La historia natural empieza a mediados del siglo XVII en la que se limita la descripción a los aspectos estrictamente observables del organismo.(6) Desaparecen las fábulas y las leyendas y la naturaleza pasa a ser representada por colecciones de objetos que con su sola presencia, proyectan la visión de un mundo ordenado por la ciencia o por la cronología histórica. Lo mismo pasa con el museo de historia social y el museo de arte. La reflexión se pone en evidencia la operación que separa, aliena al objeto de sus contextos tanto de interpretación como de actuación (7) en algún momento del devenir histórico de una sociedad concreta. Los objetos pasaron así a existir en la secuencia de la exposición del museo y la descripción de catálogo fue el género (8) que aseguró la interpretación correcta, es decir sostenida por el Estado Nacional, de esa secuencia tangible de objetos y mediante la cual se controló la producción del sentido sobre la naturaleza, la historia, el arte y la ciencia. Operación que creó la ilusión que el sentido está solo en el objeto y dejó de lado a los operadores del discurso y sus posibles conflictos: el museo- y por su intermedio el Estado- y su público. Esta forma de exponer y de concebir al museo en el siglo XIX, como un ordenador, como la institución que muestra la clasificación ordenada del mundo, es un modelo que tuvo su razón de ser. Algo que tiene que ver con un mundo de la ciencia positivista del siglo XIX, de la constitución de los estados nacionales y sus necesidades de homogenización política y control del sentido, muy diferente al mundo actual, caracterizado por(9) la sobreabundancia del mismo , Y el público de ese museo, era un público que venía a admirar ese orden de la ciencia, o era un público que tenía las competencias necesarias para entender ese orden. o era un público al que se suponía que con la ayuda de la escuela por simple contacto con el patrimonio se le facilitaría apropiarse de las mejores habilidades de la cultura de las élites . Hoy lo que tenemos es un cambio de estos supuestos y creencias.

Este interés por las reacciones del público se debe en parte a la necesidad de llegar a públicos más amplios, a públicos para los cuales la exposición deberá no solo mostrar objetos según una secuencia única de progreso lineal (de la historia de una sociedad o de un individuo o de su obra) o una taxonomía normativa y ahistórica (de especímenes culturales o naturales) que excluye, constituyéndolos, los casos anómalos, sino proponer los puentes necesarios para poder comprender los procesos culturales múltiples, complejos, híbridos, de cuales son representativos los objetos que se muestran: exposiciones que traduzcan (10) ideas y conceptos, parece ser la nueva consigna . Paradójicamente esta nueva tendencia museológica es posible que encuentre, cuando haga algo por identificarlos, en los hábitos cognitivos de los diferentes públicos uno de sus principales obstáculos

Las nuevas funciones de los museos como gestores del patrimonio cultural, sus usos e interpretaciones tiene que ver también con una transformación que indica un cambio de los axiomas que dan legitimidad a la producción del conocimiento: el fortalecimiento del conocimiento contextualizado como fuentes de saber acerca de la realidad social y el entendimiento humano, una tendencia a incluir aspectos que habían estado marginados, por ejemplo lo estético y lo ético, lo afectivo y la legitimación de las prácticas efectivas de los actores sociales como una instancia de reflexión y recuperación de saberes no directamente objetivables ni cuantificables, pero no obstante efectivamente presentes en las representaciones del mundo social y en las posibilidades de su interpretación.

El museo en nuestro país como institución cultural está procesando esta nueva manera de encarar el

conocimiento y el reconocimiento del mundo social y por eso esta a mitad de camino. Esta a mitad de camino porque hacia fines del siglo XIX y gran parte del siglo XX, el museo argentino fue parte de un gran dispositivo cultural, compuesto por la escuela, la feria y la exposicion industrial, los periodicos, las asociaciones cientificas, la biblioteca publica y mas adelante la radio y el cine. Y ahora el museo es parte de otro dispositivo de interpretacion a los que se han agregado la omnipresente television y las industrias culturales, y en forma creciente los mundos virtuales de la Internet .Y este nuevo dispositivo no solo invalida las interpretaciones hegemonicas y unicas del patrimonio cultural, sino que posibilita y legitima la multiplicidad de lecturas, algunas plausibles, otras banales, aun aquellas prejuiciosas y erradas.(11)

Los museos estan procesando este cambio volcandose a indagar un lugar privilegiado para acceder al procesamiento de los mensajes de este dispositivo nuevo, ese lugar es la mente de sus visitantes. Y alli el investigador se encontrara con los fragmentos del dispositivo de control del sentido unificado anterior y en ellos las pruebas de su pasada eficacia cognitiva y como en el tango Cambalache, yuxtapuestos advertira imagenes y enunciados de los medios de comunicacion masiva y de los procesos de mundializacion de la cultura en su actual fase de "hollywodizacion" cultural (12).

Se va a hablar en este campo de estudios de que el visitante al museo no debe ser pensado como un ser pasivo sino activo. Esto ha dado lugar a pensar equivocadamente dice Asensio que lo que debemos hacer es fomentar que el visitante se mueva, juegue, cante, baile, dibuje en las salas de los museos. Y por cierto nada hay de cuestionable en que determinados casos se alienten comportamientos como estos. Pero cuando en el campo del estudio del publico se habla de pensar en un visitante activo, no es a las dimensiones motoras de tales posibilidades de comportamiento a que se hace alusion (13) .

Se habla de una actitud activa del publico porque el visitante ante la propuesta del museo activa una serie de habitos cognitivos, competencias culturales previas que le pemiten interpretar el patrimonio cultural. Este enfasis en el concepto de "mente", no debera asumirse como una vuelta a posiciones idealistas o mentalistas, sino por el contrario es esta nocion un concepto teoricamente necesario, aunque no tenga ningun correlato directamente observable, para vincular discurso expositivo y sociedad. El visitante en tanto sujeto social esta interpelado por diversos discursos sociales y como actor de su tiempo y sociedad tiene diversas competencias semioticas aprendidas socialmente , por lo cual en cada oportunidad que accede a la propuesta del museo, selecciona una estrategia posible de recorrido, evoca de lo ya visto, de lo ya escuchado, una secuencia de signos de acuerdo a "una disposicion de su mente" y a partir de ello, se identifica, lo considera ajeno, se sorprende, lo ignora o lo rechaza al sujeto (historico o contemporaneo) propuesto por el despliegue expositivo.

El mensaje del museo y la exposicion del patrimonio, diriamos usando una metafora, tienen dos partes, la muestra y los habitos mentales de los diferentes publicos. Esta idea de estar frente a visitantes activos es fundamental tenerla en claro. (14) Lo activo son sus mentes aunque no hagan nada mas que quedarse inmóvil frente a un cuadro . Estan activos tanto cuando lo disfrutan como cuando lo ignoran, cuando lo interpretan en consonancia con la experticia del especialista o cuando reniegan de el desde los prototipos y categorias del sentido comun.

Esto significa que cada visitante interpreta el mensaje (la identidad de las formas en los objetos y su puesta en relacion en el espacio-recorrido) expositivo de manera que construye su propia vision en funcion de sus expectativas, intereses y competencias previas. El museo lo puede hacer es proponer un menu de posibles lecturas, o identificar explicitamente la que sostiene institucionalmente, pero la lectura efectiva sera la que cada visitante haga finalmente. Y lo hara desde expectativas, intereses y conocimientos que mal que les pese a los amantes de las soluciones rapidas y simples estan atravesados por el conflicto entre sistemas de significaciones y habitos cognitivos socialmente en transformacion o caracterizados por la paradoja. la oposicion y la tautologia.

Estamos acostumbrados a pensar que el significado de las cosas es unico y esta estaticamente en las cosas, es un atributo intrinseco a las cosas, esto es una creencia fuerte, que subyace a muchas

prácticas y concepciones proteccionistas del patrimonio cultural y que también está vigente en el sentido común de amplios sectores sociales. Es más, se trata de uno de los principales obstáculos para el desarrollo de estos estudios en la Argentina donde sigue vigente entre los especialistas de los museos la idea de que la identidad nacional, regional y local por un lado o la dimensión estática, son valores intrínsecos y permanentes de los objetos o bienes que configuran el patrimonio cultural. Aquí lo que está en cuestión en suma es la pretensión de alguna correspondencia biunívoca entre forma y contenido (15).

Otra creencia fuerte que dificulta la realización de estos estudios es un modelo de comunicación sustentado en la relación estímulo-respuesta, o de traspaso unidireccional de información de un emisor a un receptor, modelos ampliamente cuestionados en los medios académicos pero que emerge una y otra vez en la faz operativa de cualquier investigación de la recepción del público y sustenta muchas de las prácticas museísticas: la redacción de las tarjetas nomencladoras y hojas de sala, las visitas guiadas, los textos e imágenes de los multimedia y complementos audiovisuales. Y tal vez la creencia más difícil de problematizar de todas: aquella que supone la actividad de observar como un correlato no mediado de la visión. Ninguna otra creencia debería ser tan cuestionada como la anterior en la indagación de la recepción del visitante al Museo. Y tal vez sea la más difícil de transformar productivamente durante su práctica.

Puede suponerse sin temor a equivocarse que en el campo del arte la mayoría de los expertos que operan en los museos están dispuestos a aceptar la existencia de categorías culturales desigualmente y diferencialmente disponibles en el campo social de la recepción y que configuran la percepción de la obra de arte contemporáneo (16) pero lo cierto es que es difícil que estos mismos expertos acepten con tranquilidad esta afirmación cuando de lo que se trata no es la obra de Le Parc, sino de los restos fósiles del Herrera Saurius, una variedad de viejos botines de nacar o de abanicos de cartón, un collar de eslabones de pelo humano perteneciente a un chamán, la obra de taxidermia sobre los despojos de un ejemplar de *mandu* o una bota del siglo XIX hecha con cuero de potro. Y ni hablar si lo que está en juego es el sable del General San Martín. Y no obstante con reticencias propias del sentido común lo que no logra aceptarse es que lo que está en juego en cualquier abordaje no ingenuo de la recepción en cualquier campo, no solo en el del arte, es la noción de que "la actividad perceptual supone que el intérprete fija la identidad y la extensión de las formas que va a poner en relación para interpretarlas como productoras de determinada significación; esa identidad y extensión seleccionadas es una de las posibilidades de identidad y extensión (para la puesta en relación) provistas mediante el aprendizaje social. Realizando la observación del mismo fenómeno, otro intérprete quizá seleccione alguna de esas otras posibilidades de identidad y extensión porque desea o ve posible o tiene el hábito de extraer otra clase de conclusiones, o sea de atribuirles un significado distinto al fenómeno en cuestión" (17) Y el fenómeno en cuestión, en este caso, no es la verdad de la presencia material de los objetos en el espacio del recorrido expositivo, sino la propuesta de interpretación que de ellos hace expositivamente el museo, el que en cada ocasión asume confirmando o negando los supuestos que dieron lugar a su selección del flujo social para su transformación en patrimonio cultural en un etapa específica de la historia. Hanson al tratar la observación como problema nos advierte que "toda visión es una acción que lleva una carga teórica" (18). Y el investigador del público a museos no debería olvidar que este enunciado es válido no solo para el visitante sino también para quien estudia sus comportamientos.

Los estudios sobre el público de exposiciones y museos conocidos como estudios de visitantes, estudios de público y de recepción han tenido un desarrollo importante en los últimos veinte años de los que da cuenta ya una nutrida bibliografía internacional (19). Se trata de un campo discontinuo cuyos referentes son trabajos muy diferentes que se han desarrollado desde diversas perspectivas ideológicas y disciplinares, diferentes marcos teóricos y metodologías tanto en la etapa de recolección como de análisis de la información.

Debemos dejar para otro momento y lugar la necesaria tarea de realizar una revisión crítica del estado de estos estudios y especialmente desde nuestra realidad económica y en relación al lugar que históricamente se le han otorgado al patrimonio y los museos en las políticas culturales argentinas,

pero no podemos finalizar este artículo sin esbozar a grandes rasgos sus principales áreas de estudio y tendencias.

1. Las condiciones pragmáticas en que acontece la visita del público al museo y a sus exposiciones. Estos estudios, que generalmente se realizan desde una teoría no muy elaborada y que se sustentan principalmente en la observación de la conducta de los visitantes y un relevamiento de opinión con cuestionarios y encuestas indican que la visita al museo es una oportunidad de estar con amigos o con la familia y que se desarrolla en función de que tiene lugar en el tiempo libre y con los códigos que estructuran el ocio. Los baños, las tiendas de venta de recuerdos y los restaurantes, así como los chistes entre los miembros del grupo, el controlar y disciplinar a los grupos por los guías son todos factores que compiten con las exposiciones para atraer la atención de los visitantes. Las investigaciones llevadas a cabo en EEUU y Canadá indican que la tercera parte de las personas que visitan los museos más importantes de esos países, no entra a las salas de exposiciones. (20) Se detectan diferencias en la manera que se accede a las muestras, hay individuos a los que les gusta leer información o ver complementos audiovisuales, comprometerse activamente con los objetos, resolver problemas. Estas modalidades varían según la compañía y las circunstancias de la visita. Todo indica que hay necesidad por parte del público de que el museo le ofrezca una amplia gama de medios que involucre imagen, texto y sonido y la redundancia en la expresión de los contenidos.

2. Indagación de creencias, conceptos y opiniones es decir los aspectos propiamente simbólicos de la interpretación del patrimonio. La demanda permanente e insistente de información demuestra que existe la sensación de que la sola contemplación de los objetos no es suficiente para apropiarse cognitivamente de ellos, no obstante y paradójicamente el visitante insistirá que el verdadero arte se siente, se ve y habla por sí mismo o los objetos cuentan la historia verdadera. Aquí el museo emerge en gran parte de los casos como una institución de reproducción del imaginario social, de estereotipos y prejuicios o de conocimientos protodisciplinarios propios de la educación escolar. El investigador novel se sorprenderá a veces que los visitantes opinan sobre objetos que no están ni siquiera expuestos. Un caso especial lo constituyen los estudios de comprensión de los textos de apoyo que suelen acompañar las exposiciones y con los cuales los curadores creen controlar la interpretación del mensaje expositivo. Y la mayoría de estos estudios fundamentalmente ponen en evidencia la distancia que media entre la propuesta de interpretación de los curadores y las que efectivamente se producen en los diferentes sectores del público. Aquí las variables dadas por la pertenencia social y la formación educativa previa juegan un importante papel a la hora de buscar explicaciones a las diferentes interpretaciones.

En relación a los aprendizajes se asume que no los hay en el sentido que los curadores de las muestras lo entienden. Se aprende a conocer la existencia del patrimonio mismo, se aprende a recorrer una institución cultural y comportarse de determinada manera, se aprende que no solo los niños sino también los adultos aprenden, etc.

3. Recorridos, paradas y rutinas de desplazamiento en el espacio, con dos tendencias, una de tipo etnográfico y otra podríamos decir etológica. Se entienden por estudios etnográficos del público aquellos estudios que implementan las propuestas clásicas de los antropólogos. Se diferencian de los estudios llamados etológicos en que no solo se observa al visitante, al modo en que los hacen los estudiosos de la conducta animal, sino que se interrelaciona con las representaciones que tiene el mismo visitante, similar al modo de indagación de los universos culturales exóticos de la etnografía clásica. Eliseo Verón (21) y su equipo a partir del registro de observaciones y entrevistas a los visitantes a una exposición en París identificaron que los recorridos de los visitantes no siguen un patrón único sino que presentan variaciones, no obstante lo cual es posible reconducirla a regularidades que dan cuenta de diferentes estrategias o de apropiación del patrimonio. Estrategias que no se circunscriben no solo a una tipología de determinados recorridos, sino que involucran aspectos cognitivos hacia espacio, el desplazamiento del cuerpo y la producción del sentido. Así está el visitante que camina por el centro de la sala, observa lo expuesto desde una instancia invariable, el visitante que recorre la exposición siempre próximo a las paredes, atento a no perder la secuencia

espacial, el visitante que se detiene en ciertos puntos de las muestras que atraen su atención, a los que dedica más tiempo que a los otros y el visitante que salta de un lugar al otro, sin una lógica reconocible y al parecer sin un criterio que determine sus decisiones, dejándose llevar por el impulso súbito que despierta su interés. Esto pone en duda la eficacia del modelo clásico de las exposiciones con un solo recorrido secuencial que es el que predomina en todas las exposiciones ya sean de arte, de ciencias naturales o de historia.

Los estudios del público tienden a poner en evidencia que una exposición es un medio de comunicación, es una propuesta multimedial conformado no solo por el patrimonio cultural sino por la interacción de la experticia del visitante junto con la concurrencia del espacio, los soportes, la iluminación y por la cual se puede "navegar" diseñando diferentes rutas en diferentes momentos y circunstancias. Y los museos son espacios culturales donde el público utiliza su tiempo libre, a los cuales acude a aprender, a divertirse, a cumplir un acto de iniciación ritual y en donde se da una actividad socializante, se le presentan nuevas formas de percibir el mundo y de repensar los lazos de continuidad con el pasado histórico de su comunidad de pertenencia..

En general se observan dos principales tendencias en este campo. Los estudios del público a museos como estudios críticos de las prácticas de las instituciones museales y la que considera el estudio de los visitantes como un servicio permanente que el museo debe brindar al público. En ambos casos sería necesario asumir que estos estudios de recepción deben ser complementados con los de la producción por parte del museo. Dicen Pol y Asensio (22), los museos evolucionarán en la medida en que lo haga la mentalidad de sus profesionales, por lo que el estudio de (sus) creencias (la identificación del guion con la narrativa lineal y el recorrido único es una de ellas, la concepción fiscalista de la observación es otra, a mayor cantidad de público mayor éxito cognitivo de la exposición, tal vez una tercera,) se convierte así en una fundamental herramienta para el cambio.

Una política cultural que se fundamente en un modelo participativo supone la capacidad para identificar las posibilidades vigentes en la sociedad para usar e interpretar el patrimonio cultural, para disponer de ese patrimonio. Por eso los estudios de las diferentes modalidades de su percepción/interpretación tanto en las instancias de la recepción del público como de la producción por los expertos no son una área solo de interés académico, son una área crucial en la gestión del patrimonio cultural y la planificación de las nuevas funciones de los museos en el mundo contemporáneo.

Buenos Aires, 24 de agosto de 1997

Notas

1 Una de las primeras publicaciones sobre el tema sería la de Edward Stevenson Robinson, *The Behavior of the Museum Visitor*. publicado por The American Association of Museums en 1928. y llevado a cabo en 1924 en varios museos de arte de Estados Unidos. No obstante es a partir de los años setenta y sobre todo de los 80 que estos estudios han adquirido la importancia que tienen hoy en día. Para nuestro país puede consultarse el trabajo de Graciela Batallán realizado en el museo Etnográfico de Buenos Aires y una síntesis sobre un estudio cuantitativo sobre los Museos en Capital federal y Gran Buenos Aires, ambos publicados por Isabel Lamonié, en *Museo y Sociedad*, CEAL, Buenos Aires, 1993. También hay algunos trabajos que se articulan con la recepción de determinados públicos en Silvia S. Alderqui, *Museos y Escuelas: Socios para educar*. Buenos Aires, Paidós, 1996. También es recomendable como planteo general las reflexiones de Marta Dujovne en *Entre Musas y musarañas*. Una visita al Museo. Buenos Aires, FCE, 1995 y Marta Libedinsky. *Los Museos y las Escuelas: de la visita turística a la visita de descubrimiento*. En: Edith Litwin (comp.) *Tecnología educativa. Política, historia, propuestas*. Buenos Aires, Paidós, 1995, pag 258

2. Arantes, Antonio Augusto (comp.), *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo, CONDEPHAAT, 1984. PP 7 - 96

3. Para una diferencia entre significación e interpretación Cf. Magariños de Morentin, Juan Ángel.

Comentarios a Fundamentos Logicos de la Semiotica. En: Los Fundamentos logicos de la semiotica y su practica. Buenos Aires, Edicial, 1996. pags 61-164.

4. Greimas, A.J. y Courtes, J. Semiotique. Dictionnaire raisonne de la theorie du langage. Paris, Hachette Universite, 1980, pags 62-64

5. Garcia Canclini, Nestor. Culturas Hibridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

6 Alberch, Pere. La identidad de los museos de historia natural a finales del XX. En Revista de la escuela nacional de Artes Plasticas, 17., Mexico, pag 55.

7. Con contexto de actuacion hacemos referencia aqui a distintos aspectos ; ambito fisico, ocasion, identidad social de los usuarios, etc, que caracterizan a las multiples situaciones, en que un bien ha sido utilizado en el flujo social previo a su incorporacion al patrimonio cultural, y cualquiera sea su naturaleza. Por contexto de interpretacion entendemos las trama total de discursos producidos o consumidos por los agentes usuarios de cualquier bien. Cf Magariños de Morentin, Juan Angel. El contexto de interpretacion de los fenomenos folkloricos. Blache, Martha y Magariños de Morentin, J. A. El contexto de la actuacion en la narrativa folklorica. Ambos en Revista de investigaciones Folkloricas N-8. Buenos Aires

8. Para un desarrollo del papel de los generos discursivos en el control del sentido social puede consultarse Briggs, Charles L. y Bauman, Richard. Genero, intertualidad y poder social (1992). Traducccion al espaol en Revista de Investigaciones Folkloricas, n* 11, Buenos Aires. Tambien puede consultarse el articulo de Roger Abrahams, Las complejas relaciones de las formas simples. (1976). Traducccion al espaol en Blache, Marta (comp). Narrativa Folklorica II. Buenos Aires, CEAL, 1994 pags 109-134

9. Sobre la postmodernidad como exceso Cf. Marc Auge. Los "no lugares". espacios de anonimato. Una antropologia de la modernidad. Barcelona, Gedisa, 1996

10. Un desarrollo de esta tendencia en nuestro pais puede encontrarse en Marta Libedinsky., op.cit. en nota 1

11. En el trabajo sobre la recepcion en museos de arte, realizado por Canclini y otros. El Publico como propuesta. Cuatro estudios sociologicos en museos de arte. Mexico, INBA, 1987, se evidencia como los visitantes privilegian los canones del romanticismo y la representacion realista en la apreciacion del arte. Asi mismo en el articulo que se publica con este, realizado por Altamirano, Crespo, Lander y Zunino para el proyecto de investigacion de publico que se lleva a cabo en el Museo Jose Hernandez de Buenos Aires, se pone en evidencia la puesta en juego de las categorias como taxonomia y cronologia para interpretar el patrimonio tradicional junto a otras demandas que por definicion las invalidan, como las que involucran nociones sistemicas y/o procesuales. Cf. Resultados preliminares de una investigacion del Museo y su publico. Buenos Aires, 1997

12 En nuestra investigacion en el Museo Jose Hernandez fue posible identificar formaciones discursivas que tenian como intertexto, textos escolares, junto a mensajes de series de TV como "Como se perdio el Oeste" transmitida por Discovery Channel, en la construccion de la figura del indio y su participacion en la historia de la cultura argentina.

13 Asensio, Mikel y Pol, Elena. Cuando la mente va al museo. Un estudio cognitivo-receptivo de los estudios de publico. Madrid (mimeografiado)

14. Cf. Hein, George H. Teoria del aprendizaje constructivista. En El Museo y las necesidades de la gente. Traducccion al español de la Conferencia anual ICOM. CECA, Jerusalem, 1991. Buenos Aires,

ICOM CA, pag.138 -144

15 Magariños de Morentin, op.cit nota 2, pag. 66

16 Bourdieu, Pierre. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En Sociología del Arte. Buenos Aires, Nueva Vision, 1971. Y Llambias, Enrique. Una visita guiada a Cobra. Problemas de recepción del arte contemporáneo. En Silvia S. Alderoqui (comp) Museos y escuelas: socios para educar. Buenos Aires, Paidós, 263-286

17. Magariños de Morentin, Juan Angel. op.cit.nota 2, pag. 66

18. citado en Magariños de Morentin; op.cit.nota 2, pag. 66

19. Cf. Nota n 1. Una base de datos sobre bibliografía sobre estos estudios puede solicitarse a la autora anacou@filo.uba.ar o en anacou@filo.uba.ar

20. Revista de la Escuela nacional de Artes Plásticas 17. Museografía Contemporánea. México

21. Veron, Eliseo y Martin Levasseur. Ethnographie de l'exposition: L'espace, le corps et le sens. París, Bibliothèque Publique d'information. Centre Georges Pompidou/gGracett, 1990.

22. Pol, Elena y Asensio, Mikel. Por qué es efectivo un montaje?: un estudio sobre las teorías de los profesionales de los museos. Madrid (versión mimeografiada)

* los acentos han sido suprimidos.

url: <http://www.naya.org.ar> última modificación de esta página: 24 febrero, 2000

© Equipo NAyA naya@filo.uba.ar - 1996-2000

Estudio de Museología Rosario...<http://emuseoros.wm.com.ar> ...un sitio especializado en museología....visítenos...

[Home](#) / [Nuestros servicios](#) / [El Staff](#) / [Sitios de interés](#) / [Nuestro archivo](#) / [E-mail](#)