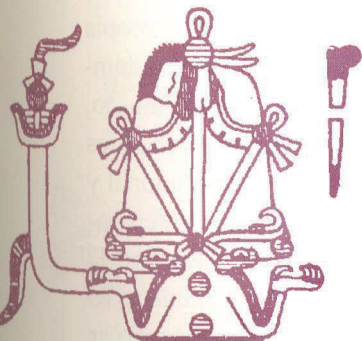


ES GENERAL EN EL MUNDO Y PARTICULARMENTE EN EL NUESTRO, EL DE LA DEPENDENCIA, LA PREOCUPACIÓN POR una verdadera democratización del museo, hasta llegar a lo que algún teórico de la Nueva Museología ha denominado “La democracia cultural”. Esto presenta problemas anotados en este artículo, pero a su vez, diversas posibilidades, experimentando, abriendo paulatinamente uno o diversos caminos.

El concepto de cultura, elegido por las instituciones mismas, no deja de corresponder a proyecciones de interés particular y ha llegado el momento de establecer un vivo y fructífero contacto con el visitante, no únicamente para conocerlo y darle satisfacción a su demanda específica, como en un mercado para el consumo, sino para abrirle nuevas perspectivas dialogalmente.

Sin embargo, todo ello conservando el cuerpo científico, dentro de su especificidad, pero indagando maneras y procedimientos para llegar, no sólo a públicos determinados, sino al Cuerpo Social integral, concibiendo al museo como un mediador entre Ciencia, Cultura y Sociedad.

La democratización de los museos o la utopía de “cultura para todos”



Así, LA INDEPENDENCIA DE ESPÍRITU QUE LA IGUALDAD SUPONE NUNCA ES TAN GRANDE NI PARECE TAN EXCESIVA COMO EN EL MOMENTO QUE LA DEMOCRACIA COMIENZA A ESTABLECERSE Y DURANTE EL PENOSO TRABAJO QUE LA FUNDA.

ALEXIS DE TOCQUEVILL

En desarrollos más recientes de la museología la preocupación de los especialistas se centra en conseguir que la democratización opere no sólo como la garantía de la llegada del público en forma masiva a los museos, sino en posibilitar la apropiación equitativa de los bienes culturales que en ellos se exhibe. La democratización es una de las implicancias propias del proyecto de la Modernidad, que promueve la generación de espacios apropiados para la divulgación del conocimiento en sus diferentes áreas. La concepción de esos es-

pacios —en los que se ponen a resguardo y que al mismo tiempo se dan a conocer los bienes culturales de una sociedad— tiene, al menos desde la teoría, como una de sus finalidades lograr que distintos sectores de la sociedad puedan acceder a sus diversas propuestas museográficas. Es evidente que estos presupuestos que son constitutivos del museo, pero que no siempre se han concretado en práctica, son plausibles de ser pensados en el contexto de sociedad que los acepte como válidos.

Esta voluntad de equilibrar los modos de aprehensión del patrimonio cultural de que disponen las distintas sociedades permite que, en algunos casos, se convoque a sectores tradicionalmente excluidos de las prácticas frecuentación de museos para que intervengan en la organización de ciertos espacios museográficos. Los relativamente nuevos museos comunitarios son una de las formas en que se procura integrar a grupos sociales diversos en un ámbito que les permite la expresión de su cultura, como parte de un proceso que aspira a transformar el modo en que desde sus orígenes –las colecciones privadas– el museo se había organizado.

Habría que considerar que también se conjugan muchos otros intereses en el precepto de ampliar la convocatoria de los espacios museográficos, entre ellos la voluntad de masificar un consumo, sustentado por empeños empresariales. Conviene subrayar que lo que en este trabajo se entiende por democratizar no es equivalente sólo a volver masivos los museos y que, si bien los aportes de las empresas pueden ser de utilidad para fines democratizadores, su voluntad se centra fundamentalmente en atraer al mayor número de público posible. Sin embargo, resulta evidente también, que las empresas privadas están constituyéndose –desde hace tiempo en Europa y Estados Unidos– como los mecenas por excelencia de las instituciones culturales y que su influjo va filtrando las lógicas de algunos museos y que hay autores que comienzan a plantear que no hay que temer al avance de la publicidad y el marketing, sino concebir a los museos como un espacio donde se les pueda dar cabida, aparentemente indiscriminada, a las formas consagradas del shopping.

Una de las cuestiones que quizás sería pertinente conectar con la injerencia empresarial en el museo, que se relaciona a su vez con la disminución del financiamiento estatal, tiene que ver con la condición que comienza a atribuírsele de medio masivo de comunicación. La puesta en escena es

uno de los recursos que se presentan como innovadores y necesarios para seducir y provocar al público; distintos tipos de museos apelan a esta práctica que, como en el caso de cualquiera de las decisiones de los encargados de montar una exhibición, no es ni positiva ni negativa en sí misma, sino que depende de cuál sea su finalidad, y el hecho de que tenga posibilidades de lograrla, lo que la vuelve o no significativa. Ya sea que se proponga una muestra con los objetos en una modalidad más tradicional o se trate de una escenificación, los cuestionamientos a los que se debe atender parecerían ser en todos los casos los mismos: ¿Cuáles son los valores que se ponen en relación? ¿Qué representatividad tienen con respecto a lo que se quiere significar? ¿Son los objetos y/o medios elegidos los más adecuados para expresar los conceptos y valores que se quieren poner a consideración del público?

La diferenciación entre patrimonio tangible e intangible, uno de los aspectos que comienzan a cobrar mayor relevancia entre los especialistas que entienden que la recuperación los bienes culturales, no está sólo asociada a la materialidad propia de los objetos existentes, sino que involucra también a los objetos simbólicos. En el post-museo, que según sugiere Eilean Hooper-Greenhill¹ es una instancia superadora del museo tradicional y que tiene características propias de sus antepasados –los museos modernistas decimonónicos–, la fase de las grandes colecciones habría llegado a su fin. Perdurará el interés por poseer y conservar objetos, pero el énfasis estará puesto en el uso que de esos objetos se haga en el museo y no en su mera acumulación. Para estas instituciones el patrimonio intangible será de suma importancia y, en los casos en que los testimonios materiales de una cultura hayan sido destruidos, las tradiciones culturales transmitidas de generación en generación servirán para hilvanar el pasado con el presente.

1.- Hooper-Greenhill, E. (2000)

Breve contextualización

Numerosas observaciones acerca de la importancia y las potencialidades comunicativas de los museos fueron realizadas —con mucha antelación a los estudios que comenzaron entre los años sesenta y setenta del siglo XX— por el filósofo austriaco Otto Neurath², quien ya en la década del treinta había señalado la necesidad de que los museos fueran un espacio que congregara distintos sectores de la sociedad, pero especialmente a las clases obreras que eran excluidas³ como interlocutores válidos del discurso museográfico. Por eso, los museos debían contar sedes institucionales para acortar los tiempos de viaje y los horarios de visita debían coincidir con los momentos de esparcimiento de las clases trabajadoras. Sin embargo, lo más importante era la función dialógica de las exhibiciones; dentro de su programa los visitantes eran percibidos como intérpretes activos, con niveles divergentes de información y conocimientos previos que debían ser tomados en cuenta. Neurath negaba también la trascendencia de los objetos y el trato casi “metafísico” que se les dispensaba en los museos, debido a que consideraba más importante proporcionar información factual que estimular experiencias emotivas o místicas por medio de las exposiciones.

En Latinoamérica los aportes de Néstor García Canclini para entender el problema de la democratización de la cultura son especialmente significativos, especialmente porque ha estudiado el fenómeno de los museos en particular. La vinculación entre consumos culturales y hegemonía está en primer plano para este autor, quien señala que el registro empírico de los gustos y opiniones del público no es suficiente para explicar esta relación, sino que hay indagar con mayor complejidad en torno a estas cuestiones ya que “Reconocer el papel relativamente independiente de los consu-

Los museos latinoamericanos tendrían que poder dar cuenta de la heterogeneidad cultural que caracteriza a los pueblos de la región y permitir que las discusiones acerca del pasado se vuelvan más abiertas, involucrando a la todos los sectores sociales.

midores y, por tanto, su especificidad como objeto de estudio, no implica olvidar su posición subordinada”⁴. Es por ello que García Canclini diferencia entre democratizar y neutralizar, ya no se trata sólo de acercar las producciones artísticas y culturales de las élites a los sectores populares, desdibujando las relaciones de poder y dominación que se están poniendo en juego en ese gesto.

Los efectos de la neutralización alcanzan también a los museos etnográficos e históricos, debido a que el patrimonio histórico de un grupo social parece no despertar suspicacias, ya que en su interior se exhibe “Ese conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo”⁵. Pero es precisamente en este tipo de museo, que ha contribuido a la constitución de la identidad nacional en muchos de nuestros países, en el que se encuentra más cristalizada la versión lo tradicional, adquiriendo un carácter “sustancialista”. Los museos latinoamericanos tendrían que poder dar cuenta de la heterogeneidad cultural que caracteriza a los pueblos de la región y permitir que las discusiones acerca del pasado se vuelvan más abiertas, involucrando a la todos los sectores sociales para

2.- *Sus desarrollos sobre los museos no tuvieron mayor trascendencia en su momento y en la actualidad son prácticamente desconocidos para una gran mayoría de especialistas en la materia.*

3.- *Es interesante la observación que hacen Bourdieu y Darbel (1969) con respecto a que esta exclusión es legitimada en la medida en que la accesibilidad a los museos se encuentra garantizada y no presenta restricciones de tipo económico, sino que obedece a la inequidad natural de las “necesidades culturales”.*

4.- García Canclini, N. (1995). p. 145.

5.- *Idem.* p. 150.

poder mostrar las “hibridaciones” propias de su cultura y de la época.

En la Argentina los museos, según Marta Dujovne⁶, llegaron a su máximo apogeo durante el siglo XIX pero detuvieron su crecimiento en el siglo siguiente. Distintos procesos histórico-políticos hicieron que el interés que estas instituciones despertaban en otros lugares del mundo no tuvieran la misma intensidad en nuestro país. Recién a partir del retorno al sistema de gobierno democrático en 1983 “(...) se hizo presente una discusión actualizada sobre los temas de políticas y patrimonio cultural”⁷. Sin embargo, queda mucho por hacer en nuestro país en esta área debido a que las condiciones para el avance de esas discusiones iniciadas hace casi dos décadas no ha sido acompañado por un apoyo sistemático de las instituciones culturales por parte del Estado y, teniendo en cuenta que durante este lapso el país a nivel económico no se ha caracterizado por su prosperidad, las condiciones para el desarrollo de programas sustentables en el tiempo se ha tornado cada vez más difícil.

Algunos trabajos de Irina Podgorny han intentado cuestionar prácticas propias de los museos - especialmente los de ciencias naturales, los antropológicos y los históricos- en nuestro país, en particular los modos en que algunos de ellos han obtenido su acervo. Recién en los años setenta del siglo XX distintos grupos aborígenes comenzaron a realizar reclamos tendientes a recuperar restos fósiles humanos de sus antepasados que habían sido expropiados y conservados en museos. Estos reclamos en realidad ponen en evidencia la revisión pendiente en términos de democratización al interior de los museos, lo que implica también un examen de los paradigmas científicos desde los cuales se construye el conocimiento. Actualmente es casi indiscutible la necesidad de trabajar desde la interdisciplinariedad, o mejor aún desde la transdisciplina, como una forma de ase-

gurar el intercambio y la multiplicidad de perspectivas desde las cuales se construirá el discurso museográfico.

Algunas consideraciones sobre la democracia y los museos

Para poder introducir algunas ideas provenientes del campo de la política que sirvan para reflexionar acerca de las implicancias de la democratización en los museos se utilizará, como punto de inicio, una tipología de museos de arte que delinea Santos Zunzunegui⁸, partiendo del esquema semántico que provee el cuadrado semiótico de A. J. Greimas, que permite asimilar a los museos consolidados en el siglo XIX con lo que en su trabajo se definen como tradicionales. En este tipo de museos existe una fuerte afinidad entre el continente y el contenido, es decir que el edificio está en proporción con la cantidad y la calidad de las obras expuestas. Son instituciones con una finalidad eminentemente didáctica en las que el discurso pedagógico se encuentra explicitado y la organización de las colecciones se realiza en función de un orden de referencia externo que los preexiste y que garantiza la “corrección” de la propuesta museográfica. El recorrido obedece a un lazo de causalidad, se pretende trazar un paralelismo entre el orden del museo y el orden en el mundo, el museo es el modelo del mundo, su orden es incuestionable.

En este esquema el opuesto semántico del museo tradicional es el museo moderno, un tipo de museo que se vincula con las vanguardias estéticas del siglo XX, se caracteriza porque los espacios que se emplean para montar las muestras son más amplios y flexibles, menos limitados y se abren a la posibilidad de un crecimiento continuo. En su interior se promueve una “pretendida liberalización de la experiencia visual” que niega toda identificación externa que podría dar alguna indicación sobre su contenido. La arquitectura es

6.- Dujovne, M. (1995).

7.- Idem. p. 22.

8.- Estas categorías, como explica el autor, responden a un propósito de clasificación metodológico y los museos no siempre se ajustan punto por punto a una de ellas, sino que existen “tipos híbridos”. Zunzunegui, Santos, (1996).

El Museo de Orsay en París, Zunzunegui lo designa como museo crítico o post-museo, se persigue una “negación de la Modernidad” porque se procura una relectura crítica de la Historia del Arte del siglo XIX, que tienda a borrar la distinción entre obra principal y obra secundaria.

voluntariamente indeterminada, se busca una “desemantización” de la experiencia visual. Se define una transparencia espacial, se intenta que el espectador entre en contacto directo con la obra sin la mediación del dispositivo museográfico lo que implica también la renuncia a imponer itinerarios fijados con rigidez, debido a que uno de sus propósitos es dar cuenta de la provisionalidad de la propuesta. Estos rasgos que podrían ser apreciados como positivos son vistos por Zunzunegui como poco deseables, en la medida en que, al no proporcionar ninguna pista para recorrer este tipo de laberinto, se presenta como un espacio en el que sólo los “iniciados” pueden encontrar la salida.

Estas dos categorías tienen sus respectivos opuestos: el museo no-moderno y el museo no-tradicional. La primera tiene como ejemplo paradigmático el Museo de Orsay en París, Zunzunegui lo designa como museo crítico o post-museo, en el que se rescatan los valores museísticos, debido al espacio de la exposición es objeto de valorización y de dos maneras: en primer lugar porque el continente es parte del contenido, se busca la resemantización del edificio mediante la conservación de la memoria de los usos anteriores, que no son abolidos del todo por la nueva proposición. En segundo término se persigue una “negación de

la Modernidad” porque se procura una relectura crítica de la Historia del Arte del siglo XIX, que tienda a borrar la distinción entre obra principal y obra secundaria. Existe en la decisión museográfica una voluntad de puesta en escena, se enfatizan las ideas de sorpresa, de discontinuidad. Se produce un doble movimiento de contextualización (mediante la presencia de obras del mismo período) y de descontextualización (mediante la remodelación arquitectónica), lo que corresponde con un proceso de adhesión y renuncia a la operación pedagógica. No se cuestiona la existencia de un recorrido ideal pero a la vez se lo encuentra permanentemente amenazado por desvíos, por paradas, por sorpresas y por interrogantes, lo que finalmente lo erige como un territorio de exploración compleja.

Los museos no-tradicionales, con caracteres que lo colocan en una relación antagónica con los museos tradicionales, operan mediante la recuperación de una “estética de la ruina” cuya intención es neutralizar la oposición entre naturaleza y cultura, ya que se persigue mantener una constante oscilación entre estos dos polos y la claudicación a poder establecer una “totalidad integradora”. El edificio se encuentra inacabado, “su poética será la del fragmento, en oposición a la del detalle” y se expresa mediante la renuncia a la posibilidad de reconstruir el pasado, sólo sus rastros son capaces de fundirse con la contemporaneidad. Son espacios que respetan estos rastros del pasado pero que al mismo tiempo los transforman, dejando al descubierto la incompletud de la obra humana.

Es interesante este mapeo del territorio museístico porque Zunzunegui logra además mostrar cómo funciona al interior de cada uno de los tipos la relación entre los creadores del discurso museal, los visitantes y la relación que entre ellos se establece⁹. El museo no-tradicional es justamente el que se propone como una relación entre múltiples informadores que se dirigen a una pluralidad de observadores, lo que permite pensar a este museo

9.- Las categorías con las que los define las toma de Jacques Fontanille y respectivamente son: informador (“informateur”), observador (“observateur”) y punto de vista (“point de vue”).

como el “espacio de la indeterminación”, debido a que produce la yuxtaposición de figuras del enunciado y exige al observador competencias sucesivas y, a veces, incompatibles. Si la democracia, en tanto expresión de la teoría política, se sustenta esencialmente en la “disolución de los referentes de certidumbre”¹⁰, podría pensarse que justamente la desnaturalización de los modos de producción y circulación del discurso museográfico en los términos del museo tradicional y el avance hacia otras formas institucionales que den cabida a los aportes del museo no-tradicional, tomándolo como ejemplo paradigmático pero no como único modelo posible, podría ser una de las posibilidades para lograr la democratización efectiva de los museos que se propone desde distintos ámbito teóricos.

Otro rasgo fundamental de la democracia para Lefort es que involucra una “institucionalización del conflicto”, por lo que el poder no está nunca asimilado a un individuo o a un grupo, sino que se representa como un lugar vacío que las instituciones regulan para que sea la alternancia en los cargos la que permita el detentar la autoridad. Esta convivencia esperable con el conflicto, y no su resolución, es lo que potencia el crecimiento y sustenta la permanencia de la democracia en el tiempo, por lo que si lo que se pretende es instalar esta forma de vinculación entre museos y visitantes habría que intentar interactuar con los conflictos que genera cualquier proposición museográfica entre los encargados de organizarla y los visitantes que convoca.

La imposibilidad de que se consiga una completa representación de todos los sectores sociales de una determinada comunidad –y ni siquiera de un solo sector– dentro de un museo está seguramente vinculada con los rasgos que son propios de la democracia. Pero si, como en el caso del museo tradicional, no hay otra referencialidad que la de un orden externo que se impone como regulador desde el inicio del proceso museal, está claro que se acerca más a una forma de totalitarismo que a la auténtica democratización de ese espacio. Las dificultades que la instauración de la democracia

implica no son pocas ni sencillas de resolver, pero es evidente que los directivos y curadores en los museos han decidido enfrentar el desafío y, aunque el proceso es complejo y se desarrolla con lentitud, la conciencia de la necesidad de llevarlo adelante es prácticamente unánime¹¹.

Si se considera que para Mannheim se alcanza la democratización cuando “las técnicas del pensar y las ideas de los estratos más ba-

jos se hallan por primera vez en la posibilidad de enfrentarse con las ideas de las capas dominantes en un mismo nivel de validez”¹², en la práctica no siempre es posible que esto ocurra, debido a que entre los escollos que tornan más complicado el propósito democratizador en los museos se encuentra la resistencia, pese a la presión del mercado, de los sectores dominantes a que se extiendan los consumos culturales, lo que les genera “(...) una relación de extrema ambivalencia que se manifiesta, por ejemplo en un discurso doble o, mejor, desdoblado sobre las relaciones entre las instituciones de difusión cultural y el público”¹³. En

*Si lo que se pretende es
instalar esta forma
de vinculación entre museos
y visitantes habría que
intentar interactuar con los
conflictos que genera
cualquier proposición
museográfica entre los
encargados de organizarla y
los visitantes que convoca.*

10.- Lefort, C. (1985). p. 84.

11.- Sirva de ejemplo el trabajo de análisis de entrevistas en las que los especialistas entrevistados coinciden en dejar atrás las formas del museo tradicional

y en transformar a los museos en espacios interactivos, que sirvan para la construcción de la identidad y el encuentro social. Langard, E. (2001).

12.- Mannheim, K. (1986). p. 8.

13.- Bourdieu, P. (1988) p. 227.

*La voluntad democratizadora
desde*

*los expertos, la ineludible
inclusión de los visitantes*

en sus proyectos,

para lograr lo que

deseaba Otto Neurath:

*“The museums in the future
should certainly not be as I would
have them, but as the visitors and
users would want them to be”, a lo
que agregaba: “if they knew what
a museum is”.*

las entrevistas que Bourdieu realiza entre profesores y especialistas de arte se hace evidente que trazan una distancia entre lo que resulta “deseable para los otros y deseable para ellos mismos”¹⁴.

Frente a los fenómenos culturales hay varios autores que buscan explicar algunos de los posicionamientos posibles que adoptan los intelectuales y expertos en la actualidad; Beatriz Sarlo recorta al interior de este sector social dos grandes grupos: Los “neoliberales convencidos” y los “neopopulistas de mercado”, ambos desentendidos, por motivaciones distintas, de las relaciones entre los sectores populares con el arte y la cultura culta. Una oposición similar entre dos fracciones intelectuales con respecto al arte es la que perfila Bourdieu¹⁵ entre integristas y

modernistas, quienes también, a pesar de las diferencias que puedan trazarse entre ellos, dejan librado “a los azares insondables de la gracia” o al “arbitrio de los dones” el acercamiento de los visitantes de museos de arte de los sectores menos instruidos. Estas reflexiones acerca de las posiciones dominantes en el campo cultural¹⁶, pueden ser un aporte significativo para analizar desde una perspectiva crítica qué rasgo propio de cada una de estas posiciones se pueden encontrar entre museólogos y curadores. Un interesante punto en común entre estos autores es reconocerle a la educación –teniendo en cuenta que la función pedagógica de los museos es una de las preocupaciones más evidentes entre los expertos– la potencialidad reparadora de las inequidades en el terreno de los consumos culturales.

Los numerosos estudios de visitantes que se han venido desarrollando en las últimas décadas han intentado propiciar una mayor interrelación en los museos y sus públicos, pero no necesariamente todos estos esfuerzos han fructificado, lo que deja también abierta la posibilidad de que no sea democratización lo que el público espere de los museos, debido a que al no haber tenido la posibilidad de familiarizarse con otras propuestas más innovadoras y distantes del modelo de los museos tradicionales, el desconocimiento podría ser un elemento determinante en la expresión de esas expectativas. La voluntad democratizadora necesariamente conlleva, desde los expertos, la ineludible inclusión de los visitantes en sus proyectos, para lograr lo que deseaba Otto Neurath: “The museums in the future should certainly not be as I would have them, but as the visitors and users would want them to be”, a lo que agregaba: “if they knew what a museum is”¹⁷.

14.- *Ibidem*. En bastardilla en el original.

15.- Bourdieu.- P. Et A. Darbel (1969).

16.- En la Sociología de los intelectuales son numerosos los autores que estudian y debaten acerca de las posiciones posibles al interior del campo intelectual, pero se considera que en este caso los trabajos de Sarlo y Bourdieu resultan representativos a la hora de explicar las actitudes intelectuales con respecto a consumos culturales en las sociedades contemporáneas.

17.- “Los museos en el futuro ciertamente no serán como yo los concibo sino como los visitantes y usuarios querrían que fuesen, si supieran qué es un museo”. Citado por Kräutler, H., “Observations on semiotic aspects in the museum work of Otto Neurath: reflections on the Bildpädagogische Schriften (writings on visual education)”, en Hooper-Greenhill, Ed. 1995. Pp. 59-71.

Para conocer en qué proporción y de qué manera el interés de quienes organizan los discursos museográficos por los visitantes se hace efectivo en interrelaciones concretas, será de fundamental importancia analizar los discursos y prácticas –si es que se las puede tratar como dos cuestiones separadas– de los directivos, curadores y otros especialistas que trabajan en museos, porque el auge de los estudios sobre visitantes –que como se señaló resultan imprescindibles– ha hecho que se pierda de vista qué es lo que ocurre con los sectores que tienen a su cargo las decisiones dentro de estas instituciones¹⁸.

Habría que preguntarse (y preguntarles) cuáles son las variables que intervienen en la concepción y la práctica efectiva de directivos y curadores al momento realizar una puesta museográfica, teniendo en cuenta que los condicionamientos políticos, económicos, sociales y culturales son factores que muchas veces conspiran en contra de la democratización de los museos, pero que –aún a pesar de ello– son en definitiva los curadores y directivos en quienes recae la responsabilidad de la política cultural y de continuar con la transformación que se está produciendo al interior de estas instituciones. El propósito final es que en el futuro las políticas que impulsen los museos puedan corresponderse con el visionario anhelo de Neurath.



AUTORA: ELEONORA LANGARD
ELANGARD@SINECTIS.COM.AR

FACULTAD PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Bibliografía

- ÁVILA MELÉNDEZ, Angélica. (1999). "Los bienes culturales y la creación de museos comunitarios" en *Gaceta de Museos*, México, Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, Centro de Documentación Museológica, N° 16, Oct.-Dic. pp. 101-107.
- BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL (1969). "L'amour de l'art. Les musées d'art européennes et leur public". París: Les Editions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1988). "La Distinción". Madrid: Taurus.
- CLIFFORD, James. (1994). "Sobre el coleccionismo de arte y cultura" en *Criterios*, La Habana, N° 31, 1-6. pp.131-150.

18.- Algunos de los aspectos referidos a esta problemática son analizados en Moore, K. (ed.) 1998.

- DUJOVNE, Marta (1995). "Entre musas y musarañas. Una visita al museo". Montevideo: Fondo de Cultura Económica.
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1992). "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad". Buenos Aires: Sudamericana.
- GRANDI, María Emilia, Lloret, F. y A. Sarno. (2000). "Una mirada sobre los museos argentinos" en Gaceta de Museos. México: Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, Centro de Documentación Museológica, N° 19-20. Jul.-Dic. pp. 81-97.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (ed.) (1995). "Museum, Media, Message". London and New York: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (1998). "Los museos y sus visitantes" . Gijón: Editorial Trea.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (2000). "The Interpretation of the Visual Culture". London and New York: Routledge.
- HUYSEN, Andreas (1994). "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo" en Criterios, La Habana, N° 31, 1-6. pp.151-176.
- LANGARD, Eleonora (2001) "El museo como lo definen los especialistas: su presente y su futuro", ponencia presentada en las VIII Jornadas de AIJIC, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- LEFORT, Claude (1985). "El problema de la democracia", en Revista Opciones N° 6, Mayo-Agosto, Santiago de Chile. pp. 73-86.
- MANNHEIM, Karl (1987). "Ideología y Utopía", México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTPETIT, Raymond (1995). "El sentido del espacio" en Museum N° 185. París: UNESCO. pp. 41-45.
- MOORE, Kevin. (1998). "La gestión del museo". Gijón: Editorial Trea.
- PODGORNY, Irina (1991) "Historia, minorías y control del pasado" en Boletín del Centro, Publicación del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico, La Plata N° 2 (Septiembre). pp. 154-159.
- PODGORNY, Irina (1993). "El acervo histórico de la Facultad y Museo de La Plata: huesos y flechas para la nación" en Entrepasados, Buenos Aires, N° 3. pp. 157-165.
- PODGORNY, Irina y Laura MIOTTI. (1994). "El pasado como campo de batalla" en Ciencia Hoy, Vol. 5 N° 25.
- SCHMILCHUK, Graciela (1996). "Venturas y desventuras de los estudios de público" en Cuicuilco, México, INAH, Nueva época Vol. 3, Número 7, Mayo/Agosto. pp.31-57.
- SARLO, Beatriz. (1994). "Escenas de la vida posmoderna". Buenos Aires: Ariel.
- SHELDON, Annis. (1986). "El museo como espacio de la acción simbólica" en Museum N° 151, París: UNESCO.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (1981). "La Democracia en América", Madrid: Sarpe.
- VERON, Eliseo y Martine LEVASSEUR (1989). "Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens", París: Bibliothèque publique d'information Centre Georges Pompidou.
- ZUNZUNEGUI, Santos, (1996). "Le labyrinthe du regard. Le musée comme espace du sens" en Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques N° 64. Universidad de Neuchâtel.