

Estudios de público y procesos de patrimonialización en el Museo de Arte Popular José Hernández

Dra. Mirta Bialogorski

En el Museo de Arte Popular José Hernández de la ciudad de Buenos Aires (DGM-GCBA) se está desarrollando, por iniciativa y bajo la Dirección de la Lic. Ana Cousillas, el Programa de Patrimonialización de las Artesanías y Promoción de los Artesanos (PPAR), uno de cuyos proyectos principales es el Banco de la Memoria del Campo Artesanal (BAMCA)

Este Programa se basa en dos ideas fundamentales. La primera, es que el patrimonio cultural es el producto de un proceso dinámico ya que se caracteriza por ser una construcción histórica. Para llegar a ser patrimonio, los bienes culturales deben ser seleccionados en relación con alguna forma de interpretar y representar una determinada identidad y deben ser activados desde alguna instancia de poder, sean los poderes políticos (gobiernos) como las oposiciones y la sociedad civil (mediadores culturales) siempre que tengan algún poder para activar ese patrimonio (Prats, 1996)

Los criterios de selección no son fijos e inamovibles sino que se transforman en una sociedad y en un tiempo dados. Tampoco son fijas las interpretaciones de ese patrimonio que se construyen en el discurso social y lo resignifican y le otorgan nuevos sentidos (1).

Desde esta perspectiva, podemos decir que la significación de las artesanías tanto históricas como actuales que integran el patrimonio del Museo Hernández es producto de los distintos discursos sociales que las

constituyen como parte de un quehacer, de un saber, de una estética, de un capital material y simbólico, y que dan cuenta precisamente, de las características interpretativas vigentes hoy día en la sociedad argentina o en algún sector de la misma (Bialogorski y Cousillas, 2000)

En esta experiencia, se asume una concepción semiótica del patrimonio en cuanto lo consideramos un repertorio de signos que actualizan significados en el seno de comunidades plurales de interpretantes, produciendo diferentes y nuevos efectos de significación.

La segunda idea fundamental, ligada a la anterior es que la institución Museo en tanto gestor cultural, es constitutiva y constituyente del campo artesanal y en tal sentido, lleva a cabo el proceso de patrimonialización, es decir, de selección y de incorporación de patrimonio a través de distintos mecanismos como lo son las formas de registro, documentación, exhibición y comunicación (2)

En el caso del Museo Hernández, este proceso está planteado desde la Dirección del Museo en **co- participación con los actores del campo artesanal y de diferentes ámbitos de la comunidad.**

Esto se fundamenta en la concepción de que las **producciones artesanales** forman parte de un campo social (P. Bourdieu, 1988) atravesado por tensiones, conflictos y alianzas de sectores que tienen que ver con la **producción**, los circuitos de **comercialización** y **consumo**, la **divulgación**, así como con las **burocracias del Estado** y otras organizaciones como las **no gubernamentales** (Mordó, 1997; García Canclini, 1992; Cousillas, 2003a) Y se basa también en la idea de que en cada uno de ellos se construyen a través de los respectivos

discursos, interpretaciones acerca de estas producciones, a veces coincidentes, a veces contradictorias pero siempre diversas.

El Banco de la Memoria del Campo Artesanal se propone justamente, dar cuenta de esta complejidad a través del **registro sistemático** de tales **discursos**, específicamente, con relación a tres ejes: **el público visitante, los artesanos, y el Museo.**

Se trata de un archivo de textos que posibilita el acceso a los hábitos interpretativos que quedan en la memoria de los actores sociales y que se exteriorizan en interpretaciones textualizadas (Magariños de Morentin, 2003)

Intentamos de este modo, recuperar dichas interpretaciones que van siendo producidas por el público visitante como consumidor cultural, por los artesanos como productores culturales y por el museo en cuanto gestor cultural, de manera de poder organizar sus “mundos semióticos posibles” (MSPs) Es decir, identificar distintos grupos de formas de pensar y de construir significados que dan cuenta efectiva de la pluralidad social, como así también de la posibilidad de reconocer la emergencia de nuevos lenguajes (Magariños de Morentin, 1996, 2003)
(3)

Entre los objetivos del BAMCA ligados a los procesos de patrimonialización y dentro del cual los Estudios de Público son fundamentales, está el de realizar **estudios sincrónicos y diacrónicos** acerca de la **construcción de la significación de las producciones artesanales ya consagradas y de las contemporáneas** y ello, como decíamos, a partir de los hábitos interpretativos que circulan en la sociedad.

Los resultados que se van obteniendo son materia prima para generar nuevas políticas de exhibición y comunicación; monitorear la gestión y establecer criterios consensuados de selección y preservación de bienes patrimonializables.

Los discursos que ingresan en el BAMCA son **verbales** (orales y escritos), tal el caso de **entrevistas** a artesanos co-curadores de las muestras, la **producción** generada por la **institución** (guiones conceptuales, hojas de salas, gacetillas, folletos, las observaciones que realizamos quienes efectuamos trabajo de campo) y en particular, las **entrevistas a visitantes efectivos** y, en ciertas ocasiones, virtuales que, sistemáticamente se realizan en el Museo, y que se graban y se transcriben para ser analizadas.

En las **entrevistas**, se les propone a los **artesanos** que relaten su **experiencias de vida** ligadas a la actividad artesanal; lo que nos permite ver cómo construyen el mundo artesanal (como estilo de vida, como modo de subsistencia, como parte de una cosmovisión, como sector social, etc.) y su posicionamiento en él.

Por otro lado, se les solicita que **describan las piezas** que han elegido para la exposición, tanto en una dimensión formal focalizada en el hacer mismo (técnicas, materiales, diseños) como en una dimensión simbólica (la historia de la creación de esa pieza particular, su significado). La mirada del actor enriquece la mirada técnica.

Asimismo se les sugiere realizar una reflexión o evaluación acerca de su presencia como co-curadores en el Museo. Esto nos ha permitido ir viendo cambios en la configuración de la relación **museo- artesano -**

público al tener el artesano un mayor grado de control sobre la exhibición e interpretación de su propia producción.

Con respecto al **público**, las entrevistas que llevamos a cabo, están orientadas a registrar **cómo es interpretada la propuesta general del Museo y cómo lo es tanto el patrimonio artesanal exhibido y ya consagrado**, como aquellos bienes que se ofrecen a los visitantes en las habituales **muestras temporales** y que eventualmente podrán llegar a constituirse en patrimonio (4) Las entrevistas, además de relevar los datos sociológicos de los encuestados, constan de unas pocas preguntas que son lo suficientemente abiertas como para dar lugar a una expansión en las respuestas. Por la modalidad de este tipo de relevamiento de datos como por el análisis de los mismos, de orientación eminentemente cualitativa, preferimos hablar de entrevistas y no de encuestas.

Cabe aclarar que trabajamos con la hipótesis de que los visitantes efectivos elaboran el significado de lo que perciben de la propuesta del museo, en función de sus pautas culturales, su información, su educación, sus experiencias de vida y muchas veces, a partir de la actualización de un conjunto de (pre) conceptos y estereotipos construidos social e históricamente (Bialogorski y Cousillas, op.cit.)

Esto implica que pueden aceptar o rechazar el significado de una exhibición al no coincidir el sistema de atribución de sentido del curador con el suyo. Es así que entre ambos puede darse tanto una complementariedad como un conflicto. Esta es una cuestión fundamental a considerar ante la tarea de diseñar una muestra tanto cuando la propone el museo como único curador como cuando lo hace en co- participación con los artesanos. Asimismo es esencial a los fines

del control de la gestión en términos de una eficacia comunicativa con el público visitante.

Precisamente, para acceder a estas construcciones significativas y detectar proximidades, distancias, contradicciones y más aún con la intención de reconocer opciones creativas que superen a las vigentes y hegemónicas, partimos para el tratamiento de la información, de una orientación de análisis del discurso de base semiótica (Magariños de Morentin, 1996) (5)

En nuestra experiencia, esta modalidad de registro y análisis nos ha proporcionado material no sólo para enriquecer las muestras a través de la incorporación de testimonios de artesanos y público haciendo explícitas las diversas e incluso divergentes interpretaciones entre unos y otros, sino que, a partir de la significación construida por los **visitantes** ha sido posible en un estudio sincrónico, determinar como veremos, la **eficacia comunicativa** de un mensaje propuesto; registrar variaciones en la **construcción de la imagen del Museo Hernández** en el seno de la comunidad y comenzar a registrar cómo se construye en la sociedad actual la noción de **artesanía urbana** habida cuenta de que la Dirección del Museo ha asumido como propias de la misión museal el iniciar acciones de patrimonialización de las artesanías urbanas desde el año 2000. Estas acciones las continúa en el presente en conjunto con la Comisión de Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, a partir de la Ley 1378 sobre la Bienal de las Artesanías de Buenos Aires, el inicio de la colección de artesanías urbanas en el Museo y el Registro de Artesanías de Buenos Aires.

La eficacia comunicativa: "Tejiendo la vida..."

Con respecto a la eficacia comunicativa un ejemplo es el de la exposición "Tejiendo la vida", la historia de una cooperativa de teleras santiagueñas criollas que fue montada para mostrar una de las modalidades que adopta el campo artesanal contemporáneo ligada al rol de la mujer, a la producción y comercialización de las artesanías a partir de la autogestión y de la intervención de organizaciones no gubernamentales, como así también, el surgimiento de prácticas y formatos innovadores junto a la continuidad de técnicas tradicionales.

Para las artesanas esta propuesta significó ver jerarquizada su producción al tiempo que una oportunidad para darla a conocer con el fin de promover su comercialización en el marco de la promoción artesanal que el Museo realiza a través del denominado CEPAR (Centro de Promoción de las Artesanías). La tradicionalidad de los diseños y técnicas de sus tejidos y su aplicación a nuevos formatos las artesanas los atribuyeron de manera explícita, a sugerencias venidas de "afuera" y por ende, a una necesidad de adaptación a las demandas del mercado.

En las interpretaciones de los visitantes advertimos por un lado, que se adjudicaba a la muestra la intención de **dar cuenta de una identidad indígena y de una modalidad de "trabajo aborigen"** lo que no dejó de sorprender dado que ni en la cartelería ni en la voz de las teleras se asumía tal identificación.

Detectamos entonces, una disonancia en la comunicación producto de la vigencia de ciertos hábitos interpretativos que constituyen ciertos estereotipos como vincular la producción de artesanías del interior del país (Santiago del Estero en este caso) únicamente con un productor indígena, o suponer que las técnicas, diseños y/o motivos, de una producción artesanal asociada a una determinada cultura (como a los

que acudieron las teleras en algunas de sus piezas) implican necesariamente la pertenencia a la misma. Hábitos interpretativos que surgen del material discursivo registrado y no sólo del relativo a esta muestra específica.

Por otro lado, entre los que focalizaron en lo **innovador** de esta producción (aparecen manteles individuales, revisteros, posavasos, junto a ponchos, mantas, caminos), encontramos quienes lo ligaron efectivamente con una estrategia de venta, aceptando y hasta apoyando que esto sea expresado en la exhibición, y otros que, por el contrario, oponiendo lo innovador a lo tradicional (aún cuando lo innovador recurra a lo tradicional) rechazaron esta presencia en el Museo.

En este último caso la valoración diferencial, aparece asociada a un preconcepto que congela un sentido de museo vinculado a un ámbito habilitado sólo para dar cuenta de un pasado estático y de un patrimonio invariable en su forma y valor. Todo lo cual derivó en sucesivas y continuas modificaciones en el diseño del montaje y en la comunicación de la información al público, asumiendo así la noción de un guión museológico flexible e interactivo, acorde con la propuesta de la Dirección del Museo.

Del Museo del gaucho al Museo de los artesanos

Recurrir al Banco de la Memoria del Campo Artesanal nos ha permitido a su vez, en un análisis diacrónico registrar variaciones en la construcción de la imagen del Museo Hernández que, de ser referido como el **Museo del gaucho** es actualmente identificado también como el **Museo de los artesanos, de las artesanías y/o de arte popular**
(7)

En el año 1999 realizamos con la Lic. Cousillas un estudio de público acerca de la imagen sustentada por los visitantes del Museo (Bialogorski y Cousillas, 2000) en el que advertimos una recurrencia a interpretar su patrimonio como representativo de la "identidad nacional" y esta identidad asociada a lo "nuestro" entendido como lo "gauchesco", lo "telúrico", "lo del interior" No se vinculaba esa expresión con la presencia indígena y menos aún con la inmigratoria, a pesar de estar ambas representadas en las muestras permanentes y en la cartelería.

En estudios posteriores, paralelamente al desarrollo de nuevas propuestas museográficas, conceptuales y comunicativas y apoyadas por un monitoreo sistemático en base a la implementación y análisis de las encuestas de público, pudimos advertir algunas transformaciones. Aunque coexistiendo todavía con interpretaciones anteriores, notamos que los visitantes definen hoy día al Museo Hernández poniendo énfasis en la producción artesanal y en sus productores. El Museo es percibido así, como aquél que pone en valor el trabajo de los artesanos, muestra una *cultura del trabajo* y una modalidad laboral que se inserta en el complejo escenario socio-económico actual. Y cuando se habla de un ámbito representativo de *lo nuestro*, tal expresión alude a diversas identidades culturales que conforman el país incluyéndolas además, en una noción de cultura más abarcativa como la latinoamericana.

El proceso de patrimonialización de las artesanías urbanas porteñas

Sin embargo, se presentan nuevos desafíos y complejidades. Recientemente y como parte de la política acordada con la Dirección General de Museos y en conjunto con de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos

Aires, ya señalamos que el Museo Hernández ha iniciado acciones que se vinculan con los procesos de patrimonialización de las artesanías urbanas de esta ciudad, una de las cuales es iniciar la conformación de un patrimonio que amplía la representación del campo artesanal en el Museo.

La Dirección del Museo y el equipo de investigación encaramos este proyecto cuestionándonos en principio, qué discursos circulan hoy día sobre la artesanía en general, la artesanía urbana en particular y más específicamente aún, la artesanía urbana de Buenos Aires.

La “**artesanía urbana**” en cuanto concepto no tiene un a priori semántico, es una construcción social así como lo es la noción misma de “**artesanía**” Nos preguntamos entonces, ¿qué se incluye y qué se excluye dentro de este espacio? ¿Frente a qué encuadres teóricos, prácticas sociales y culturales adquiere sus distintos significados? ¿frente a qué nuevos discursos emergentes compite en la interioridad del campo (por ejemplo, los micro-empresarios de manualidades) o fuera del mismo (el campo del diseño surgido ahora como un espacio de gestión política)?

Esta perspectiva de trabajo tal como la hemos ido planteando, se sustenta en la idea de que no existen conceptos sustanciales ni innatos, sino históricos en cuanto provienen de su uso en diferentes contextos (cotidianos, científicos, jurídicos, etc.) que han sido previamente construidos mediante otras contextualizaciones también históricas en relación con cualquier otra nueva contemporaneidad (Magariños de Morentin, 2001).

Precisamente, esta nueva tarea se fundamenta en los mismos principios teóricos y metodológicos en los que se basa la gestión del Museo respecto del PPAr y el BAMCA en los que venimos trabajando. Por lo tanto, para su desarrollo comenzamos por tomar en cuenta los discursos del **público** (tanto visitante como virtual), de los propios **artesanos** y el de **distintos sectores de la sociedad ligados al campo artesanal**, con el fin de analizar de qué hablan cuando hablan de artesanías y además, de artesanías urbanas.

Un punto fundamental a indagar también es la **significación** que adquieren estas últimas **dentro del contexto del Museo**. Aspecto respecto del cual ya han comenzado a aparecer en el discurso del público distintas percepciones contrapuestas: quienes asocian a la artesanía urbana sólo con su capacidad de comercialización, consideran que el único escenario posible para las artesanías urbanas es el de las ferias y rechazan su presencia en el museo (“las artesanías urbanas no son para estar en una vitrina”) Un matiz a esta posición lo registramos en el testimonio de quien, aún considerando que la feria es el lugar adecuado porque le ofrece la posibilidad de tener acceso directo a las piezas, no rechaza la inclusión de las artesanías urbanas en el museo (“La presencia que tiene acá (en el Museo) es hermosísima, pero digamos a mi me gusta tocar la pieza”)

Otros, en cambio, que otorgan a esta producción un plus de significación destacan sus **valores estéticos; la creación del artesano; las habilidades y destrezas del productor o directamente, las conciben como “parte del patrimonio cultural de un grupo determinado”**. Para ellos el Museo es un ámbito de jerarquización y por lo tanto, el lugar adecuado para albergarlas y

exhibirlas (“El hecho de que las artesanías urbanas estén en un museo le da otro valor a la pieza, otro interés”).

En esta línea se ubican asimismo, los que aceptan ambos contextos como dos espacios de presencia que no se contraponen (“Me gustan las dos cosas, que las artesanías urbanas estén en la feria y acá (en el Museo).”

En referencia a la configuración de la **noción de artesanía urbana** en términos generales, y a modo de ejemplo, advertimos que en los testimonios registrados hasta ahora, se la asocia a su **producción y uso** en un **ámbito geográfico** determinado -la ciudad de Buenos Aires-, negándose incluso la presencia en otras ciudades del país; al **modo de vida** de sus **productores**, los artesanos; a una **práctica cultural**; a un concepto de **identidad cultural**; a una **actividad económica**.

¿Cómo se traducen estos conceptos en las demandas del público? ¿Qué esperan encontrar los visitantes en una exhibición de artesanías urbanas? Y por otro lado, los artesanos de Buenos Aires, ¿hablan de una artesanía propia? ¿Cómo la definen? ¿Cómo la entienden? ¿En qué coinciden y en qué no los diferentes actores mencionados?

Estas son sólo algunas cuestiones que se le plantean al Museo a partir de los Estudios de público y del conjunto de material que se encuentra en el BAMCA.

A modo de síntesis

Recurrir a los Estudios de público conjuntamente con los otros estudios cualitativos que llevamos a cabo en la gestión cultural del Museo Hernández, es decir, trabajar con los discursos sociales vigentes vinculados al campo artesanal, nos abre la posibilidad de detectar tendencias y cambios y llevar adelante, evaluando sus efectos, las propias propuestas de transformación.

Estos estudios son altamente eficaces en concordancia con los procesos de patrimonialización tal como los entendemos, en cuanto nos permiten acceder a los sistemas de interpretación vigentes entre quienes conforman el campo artesanal y en la comunidad destinataria, respecto del patrimonio efectiva y/o virtualmente disponible.

Lo que debe definir, creemos, la potencialidad de ciertas manifestaciones sociales y culturales y la legitimidad de los criterios de selección para que pasen a formar parte del patrimonio cultural es, precisamente, el hecho de que se fundamenten en el valor social que adquieren por la significación que construyen y por el uso que hacen de ellas los diferentes actores sociales.

A partir de asumir que pueden coexistir de manera competitiva propuestas diferentes y aún contradictorias, se advierte la importancia de un registro de las características del Banco de la Memoria del Campo Artesanal, que permite hacer "tangible" algo tan "intangible" como la significación y sus efectos (8) En consecuencia se trata del principal instrumento estratégico que permite a la Dirección del Museo y al equipo bajo su dirección monitorear cualitativamente la gestión y diseñar objetivos y metas flexibles para cumplir con la misión del Museo en el marco político establecido por la Dirección General de Museos y de la Secretaría de Cultura de la cual forma parte.

Notas

1) Consideramos la noción de **discurso** como una práctica social “con eficacia para la efectiva producción y/o reproducción del conjunto de representaciones perceptuales e interpretaciones conceptuales vigentes en una sociedad en un momento dados, soporte material asimismo, de las operaciones cognitivas que vinculan unas y otras” (Magariños de Morentin 1996:252) Se trata pues, de todos los mensajes que circulan en una comunidad, en cuanto en ellos se construye el universo de las significaciones efectivamente vigentes en esa comunidad (verbales -orales o escritos-, gráficos -imágenes fijas o en movimiento-, comportamentales (manipulación de objetos, rituales de celebración, de duelo, de aceptación, de rechazo, de indiferencia, de hostilidad, y otros que combinan en su construcción dos o más de los anteriores, que es lo habitual en la comunicación propiamente dicha) (Magariños de Morentin, 2003) www.semioticians .

2) Según el ICOM, el museo “es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y del desarrollo, abierta al público, cuyo fin es el *adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir* evidencia material referente al hombre y su entorno” (Citado por M. Rosa Jurado : Temas de Patrimonio 1, Buenos Aires,2000.30)

3) Denominamos “Mundos Semióticos Posibles” al conjunto de opciones disponibles en determinado momento de determinada sociedad para que sus miembros construyan las significaciones de los fenómenos de su entorno. Los mundos posibles no son alternativas a una realidad sino que son alternativas recíprocas entre las posibilidades enunciativas disponibles en una comunidad (Magariños de Morentin, 1996; 2001)

4) Desde el 2001 el Museo Hernández cuenta con un Taller de Pasantías no rentadas para Estudios de Público, en el marco del Programa de Patrimonialización de las Artesanías y Promoción de los Artesanos (PPAr) Se convoca principalmente a alumnos/as universitarios/as avanzados a quienes se entrena en la realización de encuestas a público y entrevistas a artesanos, con reuniones periódicas de apoyo y discusión.

5) Las operaciones metodológicas que se utilizan provienen de una síntesis entre la Semiótica Cognitiva y el Análisis del Discurso. La Semiótica Cognitiva aporta la formulación de 3 supuestos fundamentales: 1) no hay semántica sin sintaxis (lo que no implica afirmar la equivalencia entre una y otra); 2) todo lo efectivamente dicho se corresponde con una posibilidad de decirlo preexistente (esto equivale a decir que todo texto proviene de un sistema pertinente, el cual, al menos desde un punto de vista lógico, antecede a dicho texto y 3) que estas posibilidades de decir no son individuales sino que se comparten con la comunidad a la que pertenece dicho productor del texto. Estos postulados teóricos se basan en los desarrollos de la lingüística cognitiva realizados, predominantemente en el MIT, entre otros por George Lakoff & Mark Johnson (1980), Ray Jackendoff (1983, 1987, 1993), Ronald Langacker (1987, 1991), Stephen Kosslyn (1996), Steven Pinker (1997), Donald Hoffman (1998).

El Análisis del Discurso, por su parte, es una metodología cualitativa cuyo objetivo consiste en establecer el contenido semántico de los conceptos correspondiente a los términos efectivamente utilizados en determinados textos, cuyo análisis se considera interesante para determinada finalidad. Proviene, por una parte del estructuralismo norteamericano, a través de los continuadores de la obra de Zellig Harris (1954) y, por otra, de la escuela francesa de análisis de discurso, originada en los trabajos lingüísticos de Michel Pêcheux (1969,1975) y en las reflexiones sobre epistemología de la historia y crítica del discurso de Michel Foucault (1969, 1971), todo ello continuado por lingüistas, sociólogos y politicólogos vinculados a la revista *Langages* (Magariños de Morentin, 2004)

6) En apretadísima síntesis recordemos que en la Argentina las artesanías no eran consideradas como tales hasta fines del S.XIX, eran bienes de uso y de intercambio.

El concepto de artesanía surge frente a dos circunstancias históricas: la industrialización del país y la necesidad del Estado nacional de construir lazos con el pasado a través del reconocimiento de un patrimonio cultural común. A principios del S. XX y hasta la década de 1960 se las considera parte del patrimonio nacional al verlas como supervivencias ligadas a un pasado indígena y criollo, tarea que llevaron a cabo los intelectuales sin que se tomara en cuenta al artesano- productor . En la década de 1960. se las consideraba representativas de grupos folk, ligadas a un pasado hispano-criollo. Sin embargo en las prácticas de patrimonialización se desvinculaba al objeto de su productor.

Desde la década del 80 se las considera como parte del campo artesanal. Se recupera a las artesanías como bienes simbólicos, productos culturales ligados a la economía de mercado y a las industrias culturales. Se toma en cuenta al productor, al público consumidor, al mercado, a las instituciones, etc)

7) La modificación en el nombre del Museo de Motivos Argentinos como Museo de Arte Popular se realizó recién en el año 2003 precisamente para favorecer la identificación de su temática por los diversos públicos locales y globales. Este nombre retoma su misión y visión fundacionales y asume que en muchos países latinoamericanos, artesanías y arte popular se utilizan indistintamente, como equivalentes a "folk-art" en uso en los países de habla inglesa (Cousillas, 2003b).

8) Hablamos de memoria para referirnos a una construcción actual que resulta de las representaciones e interpretaciones efectivamente dichas por los actores sociales en un espacio y un tiempo dados, con sus diversas relaciones, posiciones y modalidades enunciativas, con lo que se excluye y lo que se incluye. En ese sentido, es la memoria de la significación social que configura el campo artesanal.

Bibliografía

Bialogorski, Mirta y Ana M.Cousillas (2000), "Gestión cultural y estudios

de Público en el Museo José Hernández". Cuadernos de Antropología Social 12. Pp.195-205. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina

Bialogorski, Mirta, Fernando Fischman y Ana M.Cousillas (2001) "Artesanos, artesanías y museos: una nueva relación". XII Congreso Nacional de Folklore Córdoba, Argentina. 16 al 17 de junio de 2001.

Bialogorski, Mirta "Artesanías y patrimonialización en el Museo de Arte Popular "José Hernández": el Banco de la Memoria del Campo Artesanal". En: Primeras Jornadas sobre "Artesanía Urbana como patrimonio cultural de Buenos Aires. 3 y 4 de noviembre de 2003 CPPHCBA (en prensa)

Bialogorski, Mirta y Ana M.Cousillas (2004) ""Artesanías urbanas de Buenos Aires y patrimonio cultural, una tarea en proceso". Ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Políticas Culturales e Integración Regional". Buenos Aires, 30 de marzo al 2 de abril de 2004.

Bourdieu, Pierre (1988[1982]) "La dinámica de los campos" *La distinción. Crítica social del juicio*. Madrid: Taurus.

Cousillas, Ana M. (2001). El patrimonio y la comunidad desde los museos y archivos. Jornadas de Patrimonio tangible e intangible. Desafíos en el contexto de las políticas culturales. 27, 28, 29 y 30 de agosto Santa Fe. Argentina

Cousillas, Ana M. (2003a) "Reflexiones sobre la gestión del patrimonio cultural artesanal en un museo de la ciudad de Buenos Aires (1997-2003). Ponencia presentada en el Coloquio "Museos a la vista" Públicos, espacios y gestión en los museos. Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología. www.archivo-semiotica.com.ar

Cousillas, Ana (2003b). El ciclo "De la Feria al Museo": notas sobre la experiencia de exposiciones de artesanías urbanas curadas por artesanos en el Museo de Arte Popular del GCBA En I Jornadas Artesanía

Urbana como patrimonio cultural de Buenos Aires” 3 y 4 de noviembre.
CPPHCBA (en prensa)

Foucault, Michel (1973) *La arqueología del saber*. Méjico. Siglo XXI.

García Canclini, Néstor (1984) *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, Méjico

Jurado, María Rosa (2000) “Nuevas formas del patrimonio cultural”
Nuevas formas del Patrimonio Histórico Cultural. Temas de Patrimonio 1,
Dirección General de Publicaciones, Buenos Aires, Argentina.

Magariños de Morentin, Juan Angel (1996) *Los fundamentos lógicos de la Semiótica y su práctica*. Edicial. Buenos Aires

Magariños de Morentin, J.A. (2001) *Hacia una Semiótica Indicial Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*
Available: <http://www.magariños.com.ar/Semiotica-Indicial.htm#indice>

Magariños de Morentin, J.A. (2004) www.archivo-semiotica.com.ar

Mordó, Carlos (1997) *Artesanías, cultura y desarrollo*. Buenos Aires

Prats, Llorenç (1997) *Antropología y Patrimonio*, Barcelona, Ariel