

ENSAYO Y REVISIÓN TEÓRICA

Arte público y espacio público: Una aproximación para el estudio de “públicos” del arte público

Public art and public space. An approach to the study of "audiences" of public art

FABIÁN A. BLOOMFIELD

Universidad de Chile, Chile

RESUMEN El presente artículo propone una aproximación para el estudio de la *publicness* del arte público bajo la idea de la esfera pública. En primera instancia, se hace un recorrido por la idea de espacio público y arte público para la comprensión inicial de los elementos involucrados; luego, una vinculación del arte público con la idea de esfera pública según la propuesta de Hauser y la idea de públicos como interlocutores. Finalmente, se esbozan procedimientos metodológicos generales y dimensiones centrales que permitan dar cuenta de los principales elementos del arte público que median con y entre los miembros del público bajo la idea de esfera pública.

PALABRAS CLAVE Esfera pública; arte público; públicos; espacio público.

ABSTRACT This article proposes an approach to the study of the publicness of public art through the idea of the public sphere. Firstly, it is presented the public space and public art ideas for the initial understanding; secondly, it is linked the public art with the idea of public sphere according to Hauser's pro



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

posal and the interlocutor publics' idea. Finally, general methodological procedures and key dimensions are outlined; those which allow accounting for the main elements that mediate with and among members of the public through the idea of public sphere.

KEY WORDS Public sphere; public art; publics; public space.

Introducción

Un día 15 de marzo de 2019, en el lado oeste de Manhattan *borough*, ciudad de New York (NY), se inauguró una gran estructura metálica de aproximadamente 200 millones de dólares, diseñada por Thomas Heatherwick, como parte del plan de desarrollo urbanístico de Hudson Yards. La estructura, ubicada en la plaza homónima, recibió el nombre temporario de "Vessel" y se situó como un formidable punto de atracción de turistas y locales, además de imponerse como una construcción artística abierta para el goce del público que hacía gala de su accesibilidad económica en su condición de gratuita. Una obra de arte interactiva que permite hasta el día de hoy ser apreciada en un plano panorámico y, en una segunda instancia, que los espectadores se relacionen con la instalación, habilitando que sea explorada desde su interior a través de sus escaleras y corredores.

Sin entrar a juzgar la calidad propia de la obra o el propósito de su creador, a simple vista, Vessel es indiscutiblemente una obra de arte¹ "pública": su acceso es gratuito y se encuentra ubicada en un lugar fuera de cualquier barrera física que evite el desplazamiento de transeúntes. Por otro lado, en sus días de inauguración, fue posible notar —con un ojo antropológico— como un grupo de individuos constituidos como público pudo intervenir en su propia producción y experiencia del arte en una locuaz mediación existente entre sus miembros, que dio como fruto, la serie de controversias

1. Por obra de arte se entienden la aceptación de Tatarckiewicz (1997). Para el autor arte y obra de arte son coextensivas; "una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque". (Tatarckiewicz, 1997, p. 67). En ese sentido, una obra de arte puede ser considerada como un artefacto que produce reacciones determinadas en sus receptores dadas las acepciones del autor; lo que permite una definición clara y útil, habilitando diferenciar una obra de arte de un objeto cualquiera.

Muy similares y famosas resultan otras acepciones, entre ellas las de Dickie —analizadas por Davies (1991)— las que este escrito no comparte del todo, principalmente por el carácter "institucionalizante" de las definiciones. La primera, en 1974, define por "*work of art' as, one, an artifact, two, a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of the Artworld*" (Dickie, 1974 en Davies, 1991 p. 172). La segunda, propuesta en 1984, decidida a reemplazar la primera, permitió enfatizar la condición social del arte: "*first, an artist is a person who participates with understanding in the making of an art work; second, a work of art is an artifact of a kind created to be presented to an Artworld public;*

hasta el día de hoy le abrigan en cuanto a su calidad artística y su repercusión espacial. Esta serie de controversias de diversa índole ha captado la atención de numerosos individuos, instalando a la obra de arte en cuestión como parte del debate público de la ciudad (y sus espectadores).

Esta ejemplificadora experiencia, que atañe a una instalación de arte indiscutiblemente “pública” en términos de accesibilidad (económicos y espaciales), conviene preguntarse, para los órdenes metodológicos y procedimentales de una investigación social, cual sería una forma integradora y completa de poder estudiar su relación como obra de arte, su *publicness*² y los públicos. ¿Existe, acaso, una obra de arte pública más allá de su accesibilidad? ¿Qué participación tiene el debate público en la *publicness* del arte? En otras palabras: ¿Qué papel juegan las experiencias y el impacto personal y social del público en la condición pública de una obra de arte? ¿el arte público evoca “algo” de interés público en sus espectadores que le pudiese entregar algún grado de condición pública? Para generar un acercamiento a las respuestas que le subyacen, es menester considerar el funcionamiento de la esfera pública (Hauser,

third, a public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them; fourth, the Artworld is the totality of all Artworld systems; and finally, an Artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an Artworld public. The ‘Artworld’ is the historical and social setting constituted by the changing practices and conventions of art, the heritage of works, the intentions of artists, the writings of critics, and so forth. (Dickie, 1974 en Davies, 2001, p. 172). Si bien, en estricto rigor la definición presenta problemas de formulación reconocidas por Dickie en su momento, toda vez que comprende una definición de carácter circular, el autor le considera como parte de la “naturaleza” propia del arte. Este es, a mi criterio, uno de los principales errores, pues comprende el hecho que el término que el autor está definiendo, contiene en su definición un término que depende de la definición misma: “*artworld*” (v. el punto número quinto sobre la propia definición de Dickie —1984—. En tal caso, si restáramos “*artworld*” —término que nos ofrece las dificultades respectivas— de nuestra definición, esta se vería con considerables problemas y no sería viable para los fines que el autor propone. En ese sentido, nada diferenciaría conceptualmente una obra de arte de un objeto de naturaleza cualquiera).

2. *Publicness* carece de una traducción en español, y refiere a la calidad o el estado de “lo público” de un elemento determinado (en ocasiones, haciendo gala de falta de meticulosidad, ha sido mal traducida como “publicidad”). La visión sobre “el estado de lo público” (*publicness*) contiene acepciones variadas. Tradicionalmente, la literatura económica entiende lo público como cualquier tipo de bien que tiene externalidades (sin que alguien pueda pagar por aprovecharse del disfrute de ese bien) con las ideas provenientes desde Marshall en 1890 (2013); los ejemplos clásicos de esta acepción son la producción de información y la generación de nuevo conocimiento. Por otro lado, para Kant existe el uso privado y el uso público de la razón; se hace uso de la razón privadamente cuando se ejercita en calidad de funcionario y, en cambio, la razón se ejercita públicamente, cuando se ejercita ante un gran público de “lectores”, obedeciendo nada más que las reglas de la racionalidad (Kant, 1981). Para los efectos de la sociología de la cultura, sociología urbana, la antropología del arte, la antropología urbana y una serie de campos disciplinarios *sui generis*, Benn y Gaus, en 1983, ofrece un marco de entendimiento para la investigación social empíricamente observable en contraposición a las

1999) y parte de los enfoques metodológicos revisados por Pinochet y Güell (2018), sobre "las experiencias" del público y el papel que puede jugar este en la recepción de una obra determinada en un espacio amplio como lo es la totalidad del espacio público.

Notas para el entendimiento de la *publicness* del arte público en el espacio público

Previo a responder la pregunta fundamental que orienta este escrito, conviene entender que los escritos sobre lo artístico y la manifestación de lo artístico en las diversas publicaciones académicas han surgido preferentemente en dos maneras (que se entrelazan o predomina una sobre la otra según los distintos autores): la primera, en función de cómo las manifestaciones artísticas se expresan desde una visión histórica y de los procesos políticos que esta han tenido según el contexto social que la ha amparado; la segunda, en función de la cuestión del público que aborda, las funciones que éstas conllevan en sí y, finalmente, sus manifestaciones discursivas. Sin embargo, se mantienen al margen de las dimensiones de la interacción entre los miembros del público.

Las obras artísticas en nuestra contemporaneidad han rebasado continuamente los espacios tradicionales considerados para su exhibición, como los museos, galerías, centros de arte y espacios *sui generis*. Pareciera que las obras de arte pueden encontrarse en un abanico inconmensurable de lugares y territorios; muchas estructuras artísticas, grafitis u obras alejadas de la convencionalidad parecieran haber aumentado en base a la proliferación de nuevos discursos y la búsqueda de identidades propias como característica ineludible de la modernidad. Como resultado, el nacimiento de obras de arte en este tipo de espacios poco convencionales, algunas de ellas caracterizadas por su corta duración, han permitido abarcar a un público más vasto en la diversidad de sus miembros. Incluso, estas nuevas expresiones artísticas han habilitado una continua conexión entre artista y público, en la medida que este último puede incorporarse e involucrarse en las manifestaciones artísticas (siguiendo una tendencia cada vez más relacional e interactiva) (Bishop, 2004; Bourriaud, 2002).

En consecuencia, dado los antecedentes, la finalidad de este escrito en particular busca establecer un marco general de estudio sobre las obras artísticas en el espacio público, en función de su nivel de *publicness* considerando la interacción con y entre sus espectadores.

categorías abstractas nacientes de la época contemporánea. En términos generales, los autores abarcaron la propiedad de la *publicness* en su dimensión social, hallando que estaba marcada por al menos tres dimensiones o aspectos: el acceso, la agencia y, finalmente, el interés.

Pero ¿cómo, eventualmente, podemos hablar de una obra de arte pública? Gran parte de la discusión contemporánea en términos de si una obra de arte es o no pública, es motivada principalmente del lugar en donde estas se realizan o tienen cabida; i. e. si estas se encuentran o no dentro del llamado espacio público. Para entender el espacio público, coloquialmente se ha usado en sinonimia a lugares con dimensiones territoriales amplias y de libre circulación o, por otra parte, el uso legal que vincula lugares administrados bajo la tutela del Estado y alejados de “propietarios”³. No obstante, desde aquella simplificadora perspectiva, el espacio público contendría considerables desafíos en nuestra contemporaneidad, principalmente si consideramos preguntarnos bajo dicho punto de vista: ¿qué es realmente lo público dentro de los elementos que componen el espacio que frecuentamos?; dada la constante privatización de los lugares y la presencia ineludible de un grupo acotado de individuos dentro de la administración de estos, cae en tela de juicio la rigurosidad de las definiciones más utópicas sobre una urbanidad que ignora la presencia de propietarios y administradores, pues todos los lugares en la ciudad tienen, al menos, un dueño, o vice versa tampoco es alcanzable que todos sus habitantes sean dueños de todo en la literalidad de su significado⁴. Por tanto, el espacio público ineludiblemente no puede ser juzgado por su administración y las condiciones físicas que le sustentan; sino en la medida que, dada la materialidad general de las cuales disponen los mismos, habilita que los sujetos y grupos de individuos, extraños entre sí, puedan encontrarse e interactuar entre ellos⁵. Acto seguido, el espacio público estaría lejos de ser ese espacio de apertura y libertad (la idea central en Habermas, 1984); su acceso no es ilimitado bajo cualquier circunstancia, muchas veces hay que cumplir requisitos económicos para

3. Iveson (2007, pp. 7-8) ya señala que los enfoques definitorios de “espacio público” donde priman las condiciones físicas tiene problemas elementales y tiende a la inestabilidad por las condiciones intrínsecas de la misma.

4. Ciertas discusiones llamadas “posmodernas”, o corrientes cercanas, han considerado los desafíos del espacio público principalmente en términos del “capitalismo tardío”, “el poder”, y “la ideología”, sumado a la constante privatización de los lugares como consecuencia de las políticas económicas de tipo “neoliberales” que han puesto en constante debate las definiciones existentes y, a su vez, la finalidad misma de los espacios en cuestión (cf. Delgado, 2019; Lipovetsky, 2015; Salcedo Hansen, 2002). Este artículo no suscribe dicha tesis dada la imprecisión conceptual de los términos utilizados.

5. Muchos de estos ejemplos clásicos han valido para que distintos investigadores pretendan generar grados de publicness acerca de los distintos espacios estudiados considerados como “espacios públicos”, que van desde lo privado a lo público, con distintos niveles de graduación en función de sus usos y características observadas (e.g. espacios semi-públicos. La literatura es extensa, pero se pueden encontrar las ideas principales en los siguientes estudios, Jones et al., 2015; Langstraat y Van Melik, 2013; Pérez Ahumada, 2010; Peterson, 2017).

su acceso y existen ciertos comportamientos implícitos y explícitos bajo convención considerados como inapropiados, por lo que se transforma en un espacio con importantes y significativos grados de restricción⁶.

En consecuencia, defino el espacio público como el punto de reunión que habilita que un grupo de individuos, caracterizado por habilitar la aleatoriedad de sus miembros, puedan encontrarse e interactuar retóricamente⁷, compartiendo intereses, diferencias y acuerdos frente a una cantidad inconmensurable de elementos que componen nuestra sociedad; la tolerancia ejerce un papel preponderante e indispensable a la hora de interactuarse, ya que para mantener el discurso de manera elocuente y fluctuante, las opiniones de los demás deben mantenerse lejos de la imposición y la coacción. Este enfoque es mayormente conocido como procedimental⁸, y va más allá de “arquetipos” o modelos específicos de lugares determinados, y más bien siendo el espacio público “*any space which is put to use at a given time for collective action and debate*” (Iveson, 2007, p. 3).

De manera análoga, cualquier tipo de obra artística pública y su nivel de *publicness* ha sido mayormente considerada según el espacio físico que la alberga, ya sea en términos geográficos o arquitectónicos. Nuevamente, considerar únicamente una noción tan simplificadora y restringida como la anterior sería un error. El grado de *publicness* de cualquier obra artística pública no sólo puede corresponder a las propiedades físicas del espacio —público— que la ampara, sino también, se ve influenciada con el grado de involucramiento que emana dentro del interés mutuo, interacciones comunicativas y la discusión que resulte de ello (Iveson, 2007⁹; v. idea central sobre el estudio de públicos culturales y las interacciones en Pinochet y Güell, 2018).

6. En una cantidad considerable de los casos, para adentrarse en estos espacios, es necesario muchas veces cumplir con ciertos requisitos económicos y sociales indispensables que condicionan nuestra participación (v. referencias empíricas mas no las consideraciones teóricas en Bourdieu, Darbel & Schnapper, 2003) e.g. los museos disponen muchas veces de cuotas de membresía o pagos por acceso único. Sin embargo, también disponen de accesos gratuitos ciertos días, o bien, acceso gratuito para un público determinado. Incluso, su acceso gratuito universal (si así lo fuese en este abanico de circunstancias), se vería mediado por sus restricciones horarias que limitan su acceso. Cabe agregar, que la participación tiende a ser restringida entre sus miembros, a saber, estos espacios cuentan con reglas, comportamientos prohibidos y la mayoría de las veces con vigilantes o sistema de guardias que resguardan su cumplimiento (Sousa González y Díaz Meléndez, 2015). Lo mismo sucede con teatros, bibliotecas públicas y cines, donde la participación de sus asistentes es mayormente restringida y existen ciertos comportamientos implícitos y explícitos considerados como inapropiados.

7. Los intercambios retóricos son las bases para la conciencia compartida de cuestiones comunes e intereses compartidos, que habilita la diferencia y el acuerdo, y cuyas opiniones se basan en la organización de la sociedad (Hauser, 1999).

8. Conocido igualmente como “procesual” según las traducciones (del inglés *procedural*). Para los efectos de este escrito se prefiere hacer el uso de procedimental.

9. v. *procedural approach* (pp. 9-18).

Este espacio discursivo donde los individuos se asocian para la discusión es conocido como: la esfera pública (la idea central en Hauser sobre el contenido retórico de la esfera pública, 1999. Una idea puntual y acotada puede ser encontrada en Hauser, 1998, p. 61)¹⁰.

La esfera pública tiene un importante sustento empírico y está lejos de ser un proyecto normativo-teórico, siendo más bien un espacio construido a través del diálogo y la acción que los individuos ejecutan constituidos como públicos. A pesar de que esfera pública y grados de *publicness* de las distintas actividades son elementos diferentes, ambas se correlacionan, siendo esta última posibilitadora de la primera (Hauser, 1998, 1999). Habermas (1974, 1984, 1991) introduce más bien una -única- noción totalizante acerca de la esfera pública, siendo esta más bien de carácter idealizado y restringido, que corresponde exclusivamente al plano democrático y de carácter autónomo. Esta noción tiene dificultades para coincidir con la realidad observable, dado que no concuerda con formas de expresión artística de la sociedad contemporánea, como la que acontece en la cultura de masas o movimientos inspirados en la “contracultura”¹¹. No obstante, la esfera pública, más bien, refiere no necesariamente a espacios de consenso por esencia como Habermas sostiene, sino que —como Hauser refiere— mantiene características asociadas al debate en públicos —vernáculos— en pos de los referentes sociales comunes que dominan la vida pública (Hauser, 1987, 1998). Dado que el debate surge en múltiples públicos, es preferible hablar de múltiples esferas (públicas), también denominadas como “arenas”, siendo la esfera pública burguesa una de las tantas existentes; a su vez, es preferible referirse a “esfera pública” como al dominio público indiferenciado en que la conversación cívica en general ocurre (Hauser, 1998, p. 40).

En tal caso, Fraser (1990) reconoce al menos tres falencias en el modelo de la esfera pública de Habermas que es preciso destacar y son atingentes a la discusión — aspectos reconocidos igualmente por Hauser (1999, p. 45)— que dificultarían entonces el análisis de la discusión pública sobre el arte. En la esfera pública planteada por Habermas, sería posible para los interlocutores romper los “status” que los diferencian y

10. Las ideas inspiradoras para Habermas son mencionadas en Immanuel Kant. (v. nota 2); para Hauser (1999), en cambio, el contenido kantiano rescatado por Habermas representa las condiciones “ideales” de la esfera pública.

11. Los ejemplos característicos de Habermas (1991) refieren a las conversaciones en cafés, salones y reuniones en plazas públicas, toda vez que la esfera pública (*Öffentlichkeit*), en una suerte de institucionalización, se establece en lugares determinados para la discusión y acuerdo basado en la participación democrática; Hauser (1999), en cambio, refiere más bien al espacio discursivo de naturaleza retórica “*in which strangers discuss issues they perceive to be of consequence for them and their group. Its rhetorical exchanges are the bases for shared awareness of common issues, shared interests, tendencies of extent and strength of difference and agreement, and self-constitution as a public whose opinions bear on the organization of society*” (p. 64).

así deliberar como iguales, no obstante, Fraser argumenta que las desigualdades son reales y difícilmente pueden ser sobrepasadas; esto por el uso deliberado y constante de falacias argumentativas, principalmente falacias informales. La esfera pública no sería una "comprensiva" y "única" esfera pública, y más bien obedece a una pluralidad de públicos quienes fomentan el ideal de participación igualitaria. Finalmente, a ello suma el problema de la deliberación del bien común contenida en Habermas; sin embargo, pasa por alto los intereses y asuntos privados que puedan contener los individuos (en este caso, respecto al arte), pues prima la deliberación ideal.

En consecuencia, replica a la pregunta central de este escrito, obras artísticas públicas y esfera pública se encuentran mancomunadas (Deutsche, 1992); las primeras no deben ser valoradas en cuanto su publicness se refiere en términos de sus condiciones espaciales o de ubicación, sino más bien por sus niveles de socialización y prácticas discursivas que evocan entre los individuos para la discusión de asuntos de público interés -en la medida que se comparte un mundo común y que permiten espacios informales y formales para su desarrollo (Hauser, 1985, 1999; cf. Arendt, 1958, p. 52)-.

Consideraciones metodológicas para el estudio de la publicness del arte público

En mi entender antropológico, las formas de análisis que permiten la comprensión de estos fenómenos urbanos que se pretenden estudiar como también sus actores involucrados, requieren generar un proceso de entendimiento bajo ciertas perspectivas metodológicas indispensables. En mi opinión, es importante tener en cuenta el estudio de los públicos (v. "públicos culturales" como interlocutores en Pinochet y Güell, 2018) y, especialmente, el análisis desde la observación de carácter etnográfico, resultando especialmente conveniente la perspectiva de Pétonnet (1982), la observación flotante¹², para dar cuenta cómo los públicos puede relacionarse en las producciones y en las experiencias artísticas, toda vez que estas se desarrollan en el uso del espacio público y permiten mediar entre todos los miembros que en él participan. Se entiende por público(s) como aquellos "*interdependent members of society who hold different opinions about a mutual problem and who seek and influence its resolution through discourse*" (Haurser, 1998, p. 32).

Adicionalmente, en nuestras sociedades interconectada por medio de sus plataformas virtuales, requiere de una consideración importante la comunicación y el intercambio de experiencias que ocurren bajo estos medios, respecto a los elementos del espacio público y las experiencias artísticas:

12. Este es un recurso metodológico cada vez más frecuente en las investigaciones etnográficas urbanas, con el fin de reconocer la mayor cantidad de elementos que organizan la dinámica socioespacial a estudiar. Este recurso consiste en "flotar" y "deambular" absorbiendo la mayor cantidad de estímulos posibles, tratando de alejar "expectativas" y "filtros" que pudiesen cegar la investigación.

“hoy resulta más fácil rastrear las reverberaciones que tienen las producciones artísticas a través de internet y las redes sociales, evidenciando las múltiples formas de apropiación de las obras. Los espectadores contemporáneos demandan nuevos canales de participación e interacción con las producciones culturales que consumen, difuminando cada vez más las fronteras entre la producción y el consumo de arte y cultura” (Pinochet y Güell, 2018, p. 115).

Estas consideraciones metodológicas permiten, en un primer momento, entender los espacios estudiados con las características de los lugares y las obras artísticas observadas en un nivel más descriptivo; en un segundo momento, permite abordar la dinámica social y espacial donde las obras artísticas observadas son llevadas a cabo en términos de: intervención del espacio y las interacciones entre espectadores y manifestaciones artísticas propiamente tales y; finalmente, permitirá abordar si acaso las obras artísticas analizadas y sus procesos interactivos median o no entre los miembros del público que accede a estas obras de arte y, de ser así, cómo son los procesos de mediación bajo la idea de esfera pública (Bloomfield, 2020).

Las variadas experiencias en investigación demuestran que los encuentros entre grupos de extraños con obras de arte no son limitadas a la recepción pasiva; por una parte, hacen uso del arte público (cuando fuese posible) y, por otro lado, tienen una acogida en las audiencias en términos de la libertad de significados, emociones, deleites o la producción de un choque determinado¹³. Las obras de arte en el espacio público invitan a relacionarse con ellas en cierta forma que tiene ciertos niveles participativos y de criticismo en sus asistentes, los miembros que conforman un público determinado como “interlocutores” y no como miembros pasivos plenamente receptores de contenido (Pinochet y Güell, 2018). Así, este marco general en Pinochet y Güell, sobre los públicos interlocutores de contenido, resulta ser un marco introductorio indispensable para el entendimiento de una situación más global sobre como los públicos receptores de arte público pueden desenvolverse entre sus miembros.

El arte público en general, ha resultado en la integración de la población que se involucra en parte de su contenido como interlocutores en una suerte de “*commoun ground*”; una reacción de públicos como grupo de individuos que se agrupan en circunstancias determinadas (Vernet, 2014). No obstante, es indispensable no suponer a priori que un *commoun ground* determinado puede inducir a *commoun responses*, y más bien dar cuenta como el arte público puede encarnar una cantidad variadas de puntos de vista y diferencias, y con ello profundos conflictos que pueden o no llegar a resolución en la esfera pública (Zebracki, 2014).

13. Bishop (2004) y respecto a la definición de arte en Tatarkiewicz, 1997, p. 67.

Bajo esta última idea, resaltan al menos una serie de puntos indispensables que abrigaría el interés mutuo entre los miembros de los públicos frente a obras de arte públicas determinadas. Esto, dado los amplios resultados de investigaciones que la corroboran (Bloomfield, 2020; Horowitz, 1996; Kwon, 2004; Pinochet, 2016a, 2016b; Radice, 2018; Schacter, 2014; Vernet, 2014; Zebracki, 2014)¹⁴, existen, a la hora de agruparlas, al menos tres dimensiones que, en mi consideración, dominarían la esfera pública del arte en el espacio público dada la recurrencia de los resultados:

- a. Correspondiente al nivel técnico de la obra.
- b. Correspondiente a las emociones propias de los individuos y referente al gusto (Levinson, 1992).
- c. Correspondiente a la repercusión percibida sobre la irrupción de la obra en el territorio que el sujeto habita.

Estas investigaciones han descrito, de manera soterrada, que al menos a la hora de explorar los resultados, los miembros del público de las obras de arte en cuestión han tenido al menos algún grado de relación con al menos una de las dimensiones fundamentales agrupadas recientemente. En síntesis, las dimensiones pueden ser expresadas de la siguiente manera:

a. En primer lugar, gran parte del nivel de criticidad de los individuos respecto a la obra de arte se ha correspondido con el nivel y tipo de educación formal, informal y no formal de los mismos. A modo de ejemplificación, los individuos con menores niveles de educación formal han demostrado niveles de criticidad menos profundos en comparación con aquellos que, especialmente, han tenido una formación en ciencias sociales o humanísticas (sobre todo relacionadas al campo del arte) quienes han dado cuenta de niveles de criticidad mucho más profundos y complejos. Esto ha habilitado que los miembros del público sean capaces de interactuar entre ellos en base al intercambio de distintas opiniones que tengan sobre los aspectos técnicos de la obra como artefacto de mediación (Bloomfield, 2020; Franz, 2002; Radice, 2018). Cabría aclarar que los niveles de criticidad profundos y complejos no refieren a comentarios técnicos acertados o veraces en contenido, sino en términos de su especificidad dada la norma del lenguaje contextualizado del arte.

b. La segunda, corresponde a las propias emociones de los individuos y los efectos que evocan sobre sus impresiones respecto a la obra; son cuestiones que evocan en el gusto personal y que comprenden el área más subjetiva de los miembros del público. Es común reconocer dentro de los resultados de ciertas investigaciones, como los miembros participantes evocan y discuten sensaciones diversas frente a un objeto artístico determinado, e. g. sensaciones como "me hace sentir como en casa", "me re-

14. La literatura es extensa, pero se ha tomado dicha literatura específica como ejemplos ilustrativos.

cuerda a...”, “me produce una sensación de...”, etcétera. Algunos estudios particulares sobre carnavales han registrado en sus resultados, posiblemente haciendo gala de la interactividad del arte que surge en su despliegue como su principal característica, “sensaciones” de parte de sus asistentes/participantes que hacen alusión a: “es bonito”, genera “felicidad”, o posee un “espíritu” determinado (Pinochet, 2016a, 2016b). Por otro lado, es posible encontrar “sensaciones” contrarias provenientes desde los miembros del público. En un estudio sobre el grafiti, Schacter (2014) da cuenta de las impresiones sobre lo “feo” del arte urbano como elementos de “provocación” en las audiencias. Para el autor —más allá de las discrepancias teóricas de sus resultados—, muchas obras de arte en el espacio público van más allá que la producción de “belleza”; por ende, el artista, por medio de su obra, buscaría muchas veces el enfrentamiento estético por medio de figuras en el público receptor. A saber, habilita que las obras de arte “*that strive to push the boundaries of already existent aesthetics, can in themselves come to make us feel, think, and be something new solely through their figural power*” (2014, p. 173), lo que permite tener en consideración una gama más amplia de respuestas posibles.

c. Finalmente, la última dimensión es la que ha tenido mayor notoriedad y popularidad en los estudios sociales y, mayormente, ha sido de fácil reconocimiento en obras de arte consideradas como “polémicas”. No obstante, esta dimensión refiere a los impactos tanto negativos como positivos que pueden tener la obra de arte en el medio social, e. g. a nivel comunitario, de barrios, o a nivel ciudad (por nombrar algunos) (Zebracki, 2014). Ejemplos en el área de la investigación existen en grandes cúmulos, resultando tal vez icónica la escultura pública “Tilted Arc” por Richard Serra en Manhattan (NY), instalada desde el 1981 al ’89. La estructura ubicada en Foley Federal Plaza, generó una serie de críticas entre los habitantes de la ciudad y sobre todo a quienes frecuentaban el lugar, en la medida que fue considerada como un elemento que irrumpía y alteraba el diario vivir de los usuarios: poseía un gran tamaño y por su extensión dividía gran parte de la plaza limitando el libre tránsito, además su altura impedía la vista hacia el horizonte si uno se encontraba en uno de sus lados. Como resultado, surgieron una serie de críticas que dominaron la esfera pública, en su mayoría negativas, y que era compartida en una gran parte de individuos (Horowitz, 1996). En su mayoría, tipos de obras de arte como la anterior contienen importantes reacciones que las hacen controversiales. La mayoría de ellas ha respondido a los niveles de representación e inclusividad que estas pueden llegar a albergar y su relación y concordancia con las representaciones ansiadas o exigidas por sus receptores dentro de un territorio determinado (Vernet, 2014). En gran parte, esto ha llevado a respuestas sobre un nuevo tipo de arte público enfocado en el “interés público” en la medida que pueden integrar a la comunidad en el grupo creativo (Brown y Raven, 1989).

Cabe decir, que los investigadores requieren poner énfasis en los temas de interés mutuo, y no inclinarse precisamente, en una primera etapa, por alguna consideración valorativa en particular (e. g. sólo negativas) que medie entre los miembros del público a priori (el arte público puede, eventualmente, mediar entre los miembros de este y sus intereses, propiciando la cohesión social en la comunidad receptora ante los beneficios sociales de la obra –Kwon, 2004–).

Dicho lo anterior, para esta serie de dimensiones que se encuentran en esta *arena* discursiva, existe una serie de criterios y normas retóricas a considerar por el que se rigen las condiciones que la definen y, por ende, definen las condiciones en las que se desenvuelve. Por consiguiente, las esferas públicas, lo que incluye la esfera pública del arte público, a) tiene una frontera que define a sus miembros específicos, con creencias o acciones prevalecientes, no obstante, la naturaleza pública de los tópicos excede las fronteras, lo que permite permeabilidad de nuevos participantes. Estas fronteras eventualmente generarían tensión entre la apertura y el control del espacio discursivo donde los actores se encuentran para descubrir sus puntos comunes sobre el arte en el espacio público. b) Los públicos son plenamente activos y, por ende, tienen intereses que les guían, solicitándose activamente sus opiniones para que salgan a flote los diversos intereses, puntos de vista y evaluaciones respecto a los problemas comunes sobre el arte en cuestión. Además, c) requiere que los miembros participantes se incorporen a la norma del lenguaje contextualizado que guía el arte en cuestión, para que así puedan hacer que sus respectivas experiencias sean inteligibles entre sí, dada la especificidad de los tópicos. Dicha esfera pública d) debe aparecer ante un extraño de manera "creíble" (entre sí y con el público exterior como potenciales actores sociales) (Hauser, 1999). Y, por último, e) la tolerancia ejerce un papel preponderante a la hora de discutir los tópicos que rodean el arte público; para mantener el discurso de manera elocuente y fluctuante, las opiniones de los demás deben poder entrar en la *arena* bajo la tolerancia y lejos de la imposición, coacción o de orientaciones predefinidas (Hauser y Cushman, 1973; Hauser, 1999).

Finalmente, una obra de arte en el espacio público ineludiblemente puede contribuir a la producción de un espacio social determinado (Lippard, 1998). Entender las obras de arte, como obras interactivas, permite que sea considerada como un artefacto de transmisión de mensajes de enorme fuerza expresiva y, a su vez, permite al sujeto cognoscente transitar desde el terreno de la admiración a la comprensión, mediación y discusión entre pares, posibilitando "la inclusión de la obra en su propio contexto, su situación en el lugar y en el momento en que [...] [sería] creada" (Bellido Gant, 2001, p. 82). No obstante, cabe considerar que "el nivel de profundización [en la *arena* discursiva] dependerá de la voluntad" de cada individuo, del cual cada investigador tendrá la doble responsabilidad de ahondar (Bellido Gant, 2001, p. 82), como también de socavar el grado de interés público que ejerce la obra y que permite mediar entre grupos de individuos.

Reflexiones finales (a modo de conclusión)

En las últimas décadas, los antropólogos se han interesado por el estudio de los mundos artísticos globales contemporáneos y las condiciones en las que se produce, distribuye, consume y recibe el arte en los escenarios culturales globalizados de nuestra(s) sociedad(es) contemporáneas. Hogaño, los estudios sobre la recepción del arte público han explorado las estrechas relaciones entre la etnografía y algunas formas de arte público en el espacio público, como la instalación, la actuación, el arte específico del sitio y el arte relacional. Estas tendencias en la antropología del arte coinciden con el impulso de la antropología por ser una disciplina más actualizada y acorde a los cambios del ejercicio disciplinario como consecuencia de la transformación de nuestras sociedades contemporáneas. De ello se pueden tomar al menos tres puntos elementales:

1. El arte público en el espacio público permite que los usuarios puedan introducirse en situaciones novedosas y dinámicas, incitándolos a la creación de nuevos públicos (Radice, 2018). Introducirse en este tipo de obras públicas novedosas como el arte público, evoca una imaginación e interés *post hoc* —además de funcionar como un punto de mediación para la comunicación con extraños y otras temáticas de interés— que revela la estrecha conexión entre el arte público del espacio público y la esfera pública como puntos necesarios a ser estudiados.

2. Considerar la esfera pública habilita pensar otros aspectos sobre la *publicness* del arte, como parte del interés que produce en/entre los miembros de un público determinado, sin embargo, no hay que olvidar ni descuidar los otros aspectos que la *publicness* nos puede entregar para el análisis del arte público, e. g. el involucramiento del público en la creación, el financiamiento o las posibles externalidades que ellas ofrezcan en nuestras sociedades.

3. Finalmente, entender la esfera pública como un espacio discursivo de debate y discusión, y las provisionales dimensiones de análisis, contribuyen al estudio de las obras de arte público y los modos de interacción entre los miembros de los públicos bajo referentes empíricos. Esto permite que no sean concluyentes, sino que, en base a la reiteración de los resultados en la literatura, habilita la idea de que el investigador pueda, eventualmente, corroborado bajo evidencia, generar dimensiones específicas para cada dimensión general.

Referencias

- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Bellido Gant, M.L. (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Asturias: Ediciones Trea.
- Benn, S., y Gauss, G. (1983). Public and the Private: Concepts and Action. En Benn, S. and Gauss, G., Eds., *Public and Private in Social Life* (pp. 7-11). St. New York: Martin's Press, New York.
- Bishop, C. (2004). "Antagonism and relational aesthetics". *MIT Press Journal* (110): 51-79.
- Bloomfield, F. A. (2020). "Aproximación Etnográfica sobre el uso Artístico de los Espacios Abandonados y Reutilizados: El caso de las Okupas". *VI Congreso Asociación Latinoamericana de Antropología*. 24 al 27 de noviembre 2020, Intendencia de Montevideo, Montevideo, Uruguay.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics. Simon Pleasance and Fronza Woods with M Copeland* (trad.), Dijon: Les presses du reel.
- Bourdieu, P., Darbel, A., & Schnapper, D. (2003). *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Brown, B. A., y Raven, A. (1989). *Exposures: Women & Their Art*. United States: NewSage Press.
- Davies, S. (1991). *Definitions of Art*. London: Cornell University Press.
- Davies, S. (2001). The Definitions of Art. En D. Lopes, & B. Gaut, *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 169-179). Abingdon: Routledge.
- Delgado, M. (2019). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Deutsche, R. (1992). "Art and Public Space: Questions of Democracy". *Social Text* (33), 34-53. doi:10.2307/466433.
- Dickie, G. (1984). *The Art Circle*. New York, NY: Heaven.
- Franz, T. S. (2002). "Educación para la Comprensión Crítica del Arte. Un modelo de análisis". *Arte, Individuo y Sociedad* (14): 27-47.
- Fraser, N. (1990). "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text*, (25-26), 56–80. doi:10.2307/466240.
- Habermas, J. (1974). "The public sphere: an encyclopedia article [1964]". *New German Critique*, (3): 49-55.
- Habermas, J. (1984). *Theory of Communicative Action*. Boston: Beacon Press.

- Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, MA: MIT press.
- Hauser, G. A. (1985). "Common sense in the public sphere: A rhetorical grounding for publics". *Informatologia Yugoslavica*, 17: 67-75.
- Hauser, G. A. (1987). "Features of the public sphere". *Critical Studies in Mass Communication*, 4 (4): 437-441.
- Hauser, G. A. (1998). "Civil Society and the Principle of the Public Sphere". *Philosophy & Rhetoric*, 31 (1): 19-40.
- Hauser, G. A. (1999). *Vernacular voices: the rhetoric of publics and public spheres*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- Hauser, G. A., y Cushman, D. P. (1973). "McKeon's philosophy of communication: The architectonic and interdisciplinary arts". *Philosophy & Rhetoric*, 211-234.
- Horowitz, G. M. (1996). "Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(1), 8-14. doi:10.2307/431676.
- Iveson, K. (2007). *Publics and the City*. Malden, MA: Blackwell.
- Jones, H., Neal, S. Mohan, G., Connell, K. Cochrane, A., & Bennett, K. (2015). "Urban multiculturalism and everyday encounters in semi-public, franchised cafe spaces". *The Sociological Review*, 63(3): 644-661.
- Kant, I. (1981). ¿Qué es la ilustración? (E. Imaz, Trans.). *Filosofía de la Historia* (pp. 25-37). México: Fondo de Cultura Económica.
- Kwon, M. (2004). *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, MA: MIT press.
- Langstraat, F., & Van Melik, R. (2013). "Challenging the 'end of public space': a comparative analysis of publicness in British and Dutch urban spaces". *Journal of urban design*, 18(3): 429-448.
- Levinson, J. (1992). "Pleasure and the value of works of art". *The British Journal of Aesthetics*, 32(4), 295-306. doi:10.1093/bjaesthetics/32.4.295.
- Lipovetsky, G. (2015). "Espace privé, espace public à l'âge postmoderne", en Emilio Duhau (trad.). *Sociológica México* (22). <http://docplayer.es/82869663-Espacio-privado-y-espacio-publico-en-la-era-posmoderna.html>.
- Lippard, L. R. (1998). *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press.
- Marshall, A. (2013). *Principles of Economics*. London: Springer.
- Pérez Ahumada, M. (2010). *Cuando los indeseados se congregan en el mall: prácticas socioespaciales de adolescentes en un espacio semipúblico*. (Tesis de magíster en desarrollo urbano). Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Peterson, M. (2017). "Living with difference in hyper-diverse areas: how important are encounters in semi-public spaces?". *Social and Cultural Geography*, 18(8): 1067-1085.
- Pétonnet, C. (1982). "L'observation flottante. l'exemple d'un cimetière parisien". *L'Homme*, 22(4): 37-47.
- Pinochet, C., y Güell, P. (2018). "Visitantes, audiencias y públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales". *Atenea* (518), 151-166. doi:10.4067/S0718-0462201800020015.
- Pinochet, C. (2016a). "La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11 (2), 29-50. doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.cpf.
- Pinochet, C. (2016b). "Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia". *Revista Estudios Avanzados*, 26, 1-18.
- Radice, M. (2018). "Putting the Public in Public Art: An Ethnographic Approach to Two Temporary Art Installations". *City & Society*, 30(1), 45-67. doi:10.1111/ciso.12155.
- Salcedo Hansen, R. (2002). "El espacio público en el debate actual: una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno". *EURE*, 28(84): 5-19.
- Schacter, R. (2014). "The ugly truth: Street Art, Graffiti and the Creative City". *Art & the Public Sphere*, 3(2), 161-176. doi:10.1386/aps.3.2.161_1.
- Sousa González, E., y Díaz Meléndez, A. (2015). "El Espacio público como eje estructurador, lugar de interacción y reconocimiento del otro". *Revista Urbano*, 18(32): 16-25.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vernet, L. (2014). The social life of artwork in public spaces: A study of the publics in the Quartier International Montréal. En J. Lossau, & Q. Stevens, *The Uses of Art in Public Space* (pp. 149-166). New York, NY: Routledge.
- Zebracki, M. (2014). Art engagers: What does the public art do its publics? The case of the "Butt Plug Gnome". En J. Lossau, & Q. Stevens, *The Uses of Art in Public Space* (pp. 167-182). New York, NY: Routledge.

Sobre el autor

FABIÁN A. BLOOMFIELD es Antropólogo de la Universidad de Concepción con Magíster en Ciencias Sociales mención en Sociología de la Modernización de la Universidad de Chile. Correo Electrónico: fabianandresbloomfield@gmail.com.

 <https://orcid.org/0000-0002-8975-5578>

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADORA EDITORIAL

Claudia Campos Letelier

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Alejandra Zegpi Pons

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Creative Commons Atribución Compartir Igual 4.0 Internacional