

MIRADAS

SER PÚBLICO DE ALGO: UNA EXPERIENCIA DE LA RELACIÓN

MARÍA INÉS SILVA

Periodista, Máster en Patrimonio, Cultura y Desarrollo, y Candidata a Doctor en Sociología de la Cultura. Actualmente es profesora asistente y coordinadora académica de los Diplomados “Mediación Cultural y Desarrollo de Públicos” y “Comunicación y Gestión Cultural”, del Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

Después de trece años desde la instalación del CNCA (2003), y de numerosos avances en materia de desarrollo artístico y cultural, nos encontramos en un momento de importante transformación de nuestra institucionalidad cultural. Estamos *ad portas* de la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y ya está en marcha el diseño de la tercera política cultural nacional para el período 2017-2022, junto al de las quince regionales.

Se trata de una etapa que aspira a consolidar nuestra aún joven institucionalidad cultural y que viene acompañada de importantes desafíos. Hoy resulta impostergable generar condiciones que permitan dar cuenta de la multiplicidad de objetos y expresiones artísticas y culturales, así como de la pluralidad de formas de producción simbólica que se manifiestan a lo largo de todo el país, tomando en cuenta la emergencia de una diversidad de formas de apropiación de la cultura¹. Además, se requiere dejar atrás dinámicas de verticalidad y centralismo en la toma de decisiones e impulsar un proceso que garantice una real participación de los ciudadanos, tanto frente a la elaboración de sus diferentes imaginarios, como a la de espacios donde expresar y desplegar sus modos de vida, sociabilidad, identificación y potencialidades creativas. Ello supone promover instancias desde donde reevaluar el lugar que ocupa la cultura en nuestra sociedad: aprehenderla en su sentido más amplio, considerando los dispositivos simbólicos que ella designa; distinguirla como potencial de desarrollo en los diferentes ámbitos de la vida en comunidad y comprenderla como soporte de producción de vínculos sociales.

Una de las formas de emprender esta larga travesía, es generar una discusión profunda sobre las problemáticas y desafíos que plantea el trabajo en torno a los públicos de la cultura. Como punto de partida, es necesario reconocer que la pregunta por los públicos porta una dimensión política, social, cultural y artística, que la hace indisociable de los debates sobre la manera de definir el proyecto que implica democratizar la cultura². Ello se encuentra entramado con las discusiones en torno a los paradigmas de democratización cultural y sus posibilidades de convergencia, así como aquellas referidas al cuestionamiento de la legitimidad cultural. Siguiendo el recorrido, la reflexión debe considerar también un análisis sobre las formas de aprehender y abordar una serie de conceptos, como el de acceso –físico, cognitivo y simbólico–, consumo, participación, implicación y prácticas culturales, entre otros. Por otra parte, y desde una dimensión de índole subjetiva, emocional e intelectual, la discusión implica introducirnos en los terrenos de la recepción, interpretación y apropiación de objetos artísticos culturales; es decir, en los de la experiencia estética, sensible y compartida que se produce al momento de la constitución de

1

A ello hay que sumar el rol cada vez más determinante que juegan las nuevas tecnologías en términos de prácticas culturales y cuyos efectos todavía son difíciles de prever.

2

Los trabajos de Jean-Claude Passeron en torno al concepto de democratización cultural pueden aportar elementos para la discusión que proponemos. Según el sociólogo francés, a partir de los años 50 la democratización cultural en Francia ha sido abordada en cuatro sentidos. En un primer momento, ella fue entendida en términos de número, crecimiento de volumen, aumento de flujo. El segundo hace referencia a una lucha frente a la desigualdad social, donde la democratización significaría una disminución de las diferencias. En el tercero, la democratización es aprehendida en función de la perspectiva de "probabilidades de acceso según las categorías sociales". Por último, este concepto ha sido concebido en términos de "una relación social". Passeron, Jean-Claude (2003). *Consumption et réception de la culture. La démocratisation des publics*. En Donnat, Olivier y Tolila, Paul (Dir). *Le(s) Public(s) de la culture: politiques publiques et équipements culturels* (pp. 361-390). Paris: Presses de Sciences Po.





3

Cabe recordar que los métodos de evaluación son mucho más que técnicas específicas de medición de fenómenos. Ellos portan “imágenes acerca de cómo funciona la realidad social” y, además, “construyen en parte el objeto que observan, validando así la imagen de sociedad sobre la cual se sustentan”. Guell, Pedro (2012). Las políticas culturales son prácticas sociales: discusión sobre sus consecuencias metodológicas. En Negrón, Bárbara y Silva, María Inés (Eds.). *Políticas culturales: ¿Qué medimos? ¿Cómo evaluamos?* N°2. Santiago: LOM Ediciones.

4

Uno de los programas nacionales que han acompañado la puesta en marcha de la red de infraestructura cultural es RedCultura. <http://www.cultura.gob.cl/redcultura/sobre-redcultura/>. Consultado el 1 de julio de 2016.

5

Esquenazi, Jean-Pierre (2003). *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte.

6

Fabiani, Jean-Louis (2007). *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*. Paris: L'Harmattan. (pp. 209)

un público. En fin, esto supone una revisión de la noción misma de público, la cual nos remite al concepto de dispositivo –en tanto condición de emergencia de un colectivo frente a un objeto artístico o cultural–, a sus dinámicas de actualización, implicancias y consecuencias.

Se trata de un ejercicio que ofrece posibilidades para visualizar otras y nuevas perspectivas desde donde abordar y construir, de manera colectiva, el proyecto de desarrollo artístico y cultural que queremos para nuestro país. Es, además, una ocasión para repensar el sentido y las formas de elaborar nuestras políticas culturales, y revisar de manera crítica sus criterios de evaluación³. Esto último reviste de un especial interés y actualidad, si consideramos que uno de los grandes temas pendientes –y vinculado a la búsqueda de nuevas formas para la participación ciudadana– es la definición de políticas a nivel local; un proceso complejo que se encuentra en estrecha relación con la puesta en marcha y consolidación de la red nacional de centros culturales y teatros regionales⁴. Y son estas instituciones los actores que deberán jugar un rol fundamental frente a los desafíos de trabajar en y con los mundos de los públicos.

Un espacio potencial para la experiencia sensible y compartida

El primero de estos desafíos se relaciona con la inestabilidad permanente que caracteriza a la noción de público, lo cual, como plantea Jean Pierre Esquenazi (2003), la hace “particularmente difícil de manipular”. Esto se debe, por una parte, a la constatación de que un público es “un público de *algo*” y que para poder discernir sobre él, es necesario “aprehender el objeto del cual se es público”. Por otra, porque el conjunto que forma un público “es muy difícil de prever y de definir a causa de la heterogeneidad de sus integrantes; de la diversificación de sus comportamientos; de la diversidad de sus actitudes, reacciones, identidades, así como de su condición efímera”⁵.

A partir de estas consideraciones, un público podría ser definido como una agrupación efímera de individuos, marcada por la heterogeneidad de sus miembros, que se constituye en torno a un objeto portador de un signo, en un espacio y momento específico. En palabras de Esquenazi (2003), los públicos corresponden a una “heterogeneidad de comunidades provisionarias que se constituyen puntualmente frente a proposiciones artísticas y culturales y donde las identidades se disimulan en coincidencias y/o de diversidades de reacciones frente a los mismos hechos artísticos y culturales”. Y son ellos, como plantea Jean-Louis Fabiani, estas “coaliciones efímeras y cambiantes, las que hacen el espacio cultural, le dan vida y lo hacen morir eventualmente”⁶. Desde esta perspectiva, los mundos de los públicos serían aquellos de la composición, descomposición y recomposición permanentes (Fabiani, 2007), donde el movimiento, la circulación, la apertura, la transformación y la creación continua son el sello que los distingue.



En otros términos, un público puede ser entendido como un colectivo que emerge a partir del encuentro, en un momento y lugar específicos, entre cada uno de los individuos reunidos con el objeto que los convoca; pero también a partir del encuentro entre ellos mismos. Este encuentro –que es siempre fundacional y perceptible solo a una escala espacial y temporal– desencadena una serie de relaciones y vínculos, determinados por una multitud de mediadores y mediaciones que se interponen y se entraman entre el público y su objeto. Y es a través de estos que “los individuos se amparan de estos objetos –investidos simbólicamente por ellos– para hacer un todo coherente donde apoyar sus gustos, creencias y actitudes espectatoriales”⁷.

Al momento de embarcarse hacia el mundo de los públicos, estos mediadores y mediaciones pueden ser considerados como elementos constitutivos de un dispositivo –en el sentido foucaultiano del término–⁸. Es él el que define el régimen de realidad específico que hace posible la emergencia de un público. El dispositivo instituye la condición social e histórica para que se produzca el encuentro; revela la naturaleza y propiedad de las cosas, y determina nuestras disposiciones y maneras de comportarnos en ese lugar, en la medida en que compartimos las convenciones definidas por el mismo dispositivo. Se trata de un *espacio potencial*, que se caracteriza por un sello de novedad y creatividad, donde es posible distinguir lo que somos y lo que estamos siendo⁹; un

lugar donde cada uno puede reconocerse, adoptar una identidad y asumir un rol, a través del cual participar en la construcción de un mundo en común, en ese momento determinado.

Este dispositivo podría ser abordado también como lo que Winnicott (2007) denomina *tercera zona*: un espacio de apertura y significación, que no es ni plenamente subjetivo ni enteramente objetivo, que no está ni adentro ni afuera, pero que es creado, manipulado y apropiado por el individuo con el fin de ubicar allí su experiencia de ser y estar en el mundo¹⁰. En definitiva, un espacio donde es posible explorar y experimentar diversas maneras para vivir en el mundo y habitarlo junto a otros.

Es aquí donde emerge la experiencia de la relación que hace posible ese ‘reparto de lo sensible’ al que hace referencia Jacques Rancière (2009): un reparto que “determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto”¹¹. Y es a partir de esta experiencia que se pueden desplegar procesos de subjetivación e individuación, de puesta en común, así como de construcción de sentido y producción de vínculos sociales, todo ello presente en el principio de la experiencia de un público.

Territorios para la experiencia

Frente a estas aproximaciones, un segundo gran desafío se relaciona con el ejercicio de reexaminar las funciones y

7

Hennion, Antoine (2002). *La pasión musical, una sociología de la mediación*. Barcelona: Paidós. Para Hennion, estas mediaciones y mediadores corresponden a disposiciones, actores sociales, objetos, saberes, palabras, nociones, discursos e ideas, entre otros elementos.

8

Michel Foucault define este concepto como “un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos”. Foucault, Michel (1994). “Le Jeu de Michel Foucault”. En *Dits et écrits, Tome II*. Paris: Gallimard. (pp. 298-329)

9

Para Gilles Deleuze, “lo que somos; es decir, lo que no somos más, correspondería a la ‘historia’, nuestra historia, y ‘lo que estamos siendo’, haría referencia a la dimensión de novedad, lo actual, nuestra diferente evolución”. Deleuze, Gilles. “Qu'est-ce qu'un dispositif?”. En *Michel Foucault philosophe: rencontre internationale Paris, 9, 10, 11, janvier 1988 (1989)*. Paris: Éditions du Seuil (pp. 185-195)

10

Winnicott, Donald (2007). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

11

Para Rancière, el ‘reparto de lo sensible’ corresponde a “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas”. Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones. (p. 9)

“Como plantea Jean-Luis Fabiani, ‘es solo en las instituciones culturales donde se puede instaurar un público, el cual debe ser pensado (y en cierta medida a pensar) no como una efectuación colectiva asignable a una coyuntura, sino como un momento paradigmático en la construcción de ciudad’ ”.

12

Fleury, Laurent (2008). *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris: Armand Colin.

13

Fabiani, 2007, p. 218.

14

Ethis, Emmanuel (2007). *Sociologie du cinema et de ses publics*. Paris: Armand Colin. (p. 121)

15

Fleury, 2008, p. 92.

16

Esquenazi, 2003.

potencialidades de las instituciones culturales, con respecto a su rol de generar las condiciones para hacer posible la experiencia de constituirse como público.

En este sentido, ellas constituyen un terreno donde se puede apreciar tanto la dimensión política social, cultural y artística, como aquella de orden emocional, intelectual y simbólica asociadas a los procesos de constitución de los públicos. Por otra parte, pueden ser consideradas como “vectores posibles para la realización del proyecto de democratización”¹², en tanto participan de la implementación de las políticas culturales, e incluso, en la definición de ellas (Fleury, 2007).

Por otra parte, son espacios circunscritos donde convergen diversos actores y se producen dinámicas de interacción que posibilitan una articulación de hechos y acciones, por lo cual pueden garantizar cierta estabilidad al momento de analizar lo que podría implicar la conformación de un público. De hecho, constituyen la excepción en relación a la inestabilidad de la noción de público. Como plantea Jean-Luis Fabiani, “es solo en las instituciones culturales donde se puede instaurar un público, el cual debe ser pensado (y en cierta medida a pensar) no como una efectuación colectiva asignable a una coyuntura, sino como un momento paradigmático en la construcción de ciudad”. Según el autor, “el proceso de constitución de vínculos que hace posible la emergencia de un público es indisoluble de un espacio singular de la delectación y la crítica”¹³.

Asimismo, ellas funcionan como dispositivos que instauran regímenes de familiaridad entre los individuos y la cultura. Son instancias de socialización secundaria –donde los programas de educación artística juegan un rol primordial–, y conforman lugares potenciales de estructuración de prácticas culturales y de las representaciones simbólicas que las acompañan (Fleury, 2007). Se trata de espacios donde se despliegan una pluralidad y multiplicidad de actitudes espectatoriales en las que se juega la relación “público-obra”¹⁴. Es aquí donde se “expresan y cristalizan identidades colectivas, maneras de vivir las relaciones con el arte, las experiencias culturales y las prácticas sociales”¹⁵, por lo cual constituyen un terreno donde es mucho más probable “comprender los efectos de los productos culturales en la vida de los públicos, aquellos que se producen cuando los públicos, afectados por el contacto con estos productos, reaccionan y reorganizan su vida social”¹⁶.

Un otro viaje

Si aceptamos las consideraciones anteriores, rápidamente veremos emerger el tercer y titánico desafío: cómo comprender la multiplicidad de elementos asociados a los comportamientos de los públicos y poder visualizar la amplitud, complejidad y riqueza de sus mundos. En otras palabras, estamos desembarcando en los territorios de la evaluación, cuyos dominios son demasiado extensos para recorrerlos en este trabajo.



Sin embargo, podemos introducir el hecho de que en los últimos años se ha generado una serie de debates y discusiones que apuntan a la necesidad de renovar la reflexión en torno a las prácticas culturales y comportamientos de los públicos con el fin de hacer evolucionar, enriquecer y diversificar los criterios e instrumentos para su observación y evaluación. Por ejemplo, Pierre-Michel Menger alude a la tensión existente entre “la voluntad de modelización y de explicación de hechos y valores identificados, por una parte, y el acercamiento comprensivo a los comportamientos, considerado menos brutalmente reduccionista y menos irrespetuoso de las competencias cognitivas de los actores sociales, por otra parte”¹⁷. Cuando Jean-Louis Fabiani aborda la pregunta por la legitimidad cultural, destaca la fecundidad que puede tener “un acercamiento en términos de procesos en vez de en términos de estratificación homóloga entre los objetos y los públicos”. Frente a una reorientación de las prácticas sociológicas del análisis de públicos, él aconseja “considerar con suspicacia el uso mecánico de las duplas ‘alta/baja’ o ‘culto/popular’, las cuales conducen a considerar la cultura sobre un plano vertical y a entraparse en homologías que disimulan al mismo tiempo tanto los procesos históricos de producción de contextos de significación de obras como la multiplicidad de modos de relación que se instauran con ellos”¹⁸. Y en otra dimensión, el sociólogo Nicolas Herpin plantea que las prácticas culturales ofrecen un terreno para observar “la formación permanente de sí mismo, la

búsqueda de una emoción compartida y la curiosidad distanciada y benévola de lo extraño”, las cuales “son del orden de la subjetividad y de la intersubjetividad”, y que corresponden a “una realidad cambiante y de difícil acceso”¹⁹.

Y así son muchas más las perspectivas y enfoques que se han ido instalando a favor de nuestras problemáticas. Una discusión de gran riqueza y diversidad, donde todavía hay un buen camino por recorrer y mucho por explorar. Se trata de un espacio que conviene indagar, donde seguramente podremos encontrar luces y herramientas frente a nuestra tarea. Lo primero que ya podríamos integrar es que los mundos de los públicos son mucho más que la suma de sus habitantes. ■

17

Donnat, Olivier y Tolila, Paul (Dir). *Le(s) Public(s) de la culture: politiques publiques et équipements culturels*. Paris: Presses de Sciences Po. (p. 20)

18

Fabiani, Jean-Louis. “Peut-on encore parler de légitimité culturelle?”. En Donnat, Olivier y Tolila, Paul (Dir). *Le(s) Public(s) de la culture: politiques publiques et équipements culturels* (pp. 305-317). Paris: Presses de Sciences Po.

19

Herpin, Nicolas. “Le consommateurs et les équipements culturels”. En Donnat, Olivier y Tolila, Paul (Dir). *Le(s) Public(s) de la culture: politiques publiques et équipements culturels* (pp. 267-283). Paris: Presses de Sciences Po.