
ARTÍCULOS

REFLEXIONES ETNOGRÁFICAS SOBRE EL USO ARTÍSTICO
DE LAS OKUPAS

ETHNOGRAPHY REFLECTIONS REGARDING TO ARTISTIC USE
OF THE *OKUPAS* (SQUATTED BUILDINGS)

Fabian A. Bloomfield¹

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile

Recibido: 30 de junio de 2020; Aprobado: 17 de junio de 2021.

Cómo citar este artículo / Citation: Bloomfield, Fabian A. 2022. "Reflexiones etnográficas sobre el uso artístico de las okupas". *Disparidades. Revista de Antropología* 77(1): e007. doi: <<https://doi.org/10.3989/dra.2022.007>>.

RESUMEN: El presente artículo expone un estudio sobre la intervención socioespacial de las manifestaciones artísticas en espacios okupados. Para ello, se realizó un trabajo de campo al interior de dichos lugares que luego fueron analizados en función de la *publicness* del arte según la intervención del espacio, y la interacción y mediación en los asuntos de interés público en los espectadores. A partir de lo anterior, la producción artística permite funcionar a las okupas como verdaderos aglutinadores sociales, propiciando nuevos espacios de participación para el diálogo y la discusión en las ciudades.

PALABRAS CLAVE: Okupa; Esfera pública; Espacio público; Arte público.

ABSTRACT: The article presents a study about the socio-spatial intervention of artistic manifestations in *okupa* spaces (squatted buildings). Thus, a field work was carried out inside these places, which were then analysed based on the publicity of the art according to the space, and the interaction and mediation in subjects of public interest on the spectators. Based on the foregoing, artistic production allows to work *okupas* as social meeting place, promoting new spaces in the cities for participation of varied dialogue and discussion of public affairs.

KEYWORDS: Squatted Buildings, Public Sphere; Public Space; Public Art.

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1 Correo electrónico: fabianandresbloomfield@gmail.com. ORCID iD: <<https://orcid.org/0000-0002-8975-5578>>.

1. INTRODUCCIÓN

El presente escrito corresponde a un proyecto de investigación sobre el uso de espacios físicos que, encontrándose previamente abandonados y en calidad de deterioro y ruinas, posteriormente fueron *okupados* por ciertos grupos de individuos. La finalidad de este trabajo en particular es establecer cómo las manifestaciones artísticas (no convencionales), desarrolladas en dichos espacios —okupados mayormente por grupos herméticos y que son más bien restringidos—, intervienen en dichos lugares y cómo estas manifestaciones artísticas actúan en función de su *publicness*² dada la interacción entre y con sus espectadores (cf. Hauser 1999; Németh y Schmidt 2011; Langstraat y Van Melik 2013).

Los siguientes casos fueron estudiados en la provincia de Concepción, Chile, durante el año 2019. Actualmente, la provincia conserva edificios arquitectónicos abandonados, de gran antigüedad, en estado de deterioro y fuera de funciones por considerables años. Muchos de estos edificios se encuentran dentro de la misma urbe y corresponden principalmente a edificios de carácter habitacional y edificios industriales de la primera parte del siglo XX. La mayoría de estas estructuras no poseen tutela patrimonial por parte de la entidad reguladora estatal³, por lo que ciertos grupos de individuos han perpetuado su ocupación ilegal y posterior uso. Estas edificaciones han funcionado como lugares de residencia para sus ocupantes, convirtiéndose muchos de ellos en centros sociales (*okupados*), mientras son utilizados para actividades públicas de diversa índole, uno de estos usos ha sido las manifestaciones artísticas públicas en sus dependencias que permiten la congregación de un vasto público.

El arte como medio de expresión ha estado continuamente rebasando espacios tradicionales, como los museos y las galerías, pudiendo estas encontrarse en un abanico ilimitado de espacios y territorios. Muchas instalaciones, obras y manifestaciones artísticas no convencionales parecen haber aumentado en nuestra contemporaneidad en base a la proliferación de nuevos discursos y

movimientos artísticos nacientes de hogaño, en definitiva, este nacimiento del arte no convencional en los espacios de uso —que además se han caracterizado por su corta duración—, ha generado una continua conexión entre artista y público, en la medida que este último puede incorporarse e involucrarse en las manifestaciones artísticas (cada vez más relacionales e interactivas) (Bourriaud 2002; Bishop 2004).

Ciertamente el arte comunitario se ha convertido en una tendencia artística global, que emerge desde las periferias del mundo moderno, para expandirse en ayuda del mundo globalizado (Bishop 2012: 2). Desde los '90 los estudios del arte toman un creciente interés por el arte socialmente involucrado, esto se ha denominado como el «giro social del arte». En gran parte, toma relevancia la participación y colaboración en la construcción de las obras de arte, donde las personas y sus relaciones sociales constituyen parte central en la elaboración material, la toma de decisiones y la puesta en escena, especialmente, con el auge de la cultura urbana (Bourriaud 2002: 11)

Los escritos sobre lo artístico y la manifestación de lo artístico en las diversas publicaciones académicas han surgido en dos direcciones: a) la primera, en función de cómo las manifestaciones artísticas se expresan según el contexto social y los procesos políticos desde una visión histórica; b) la segunda, en función del tipo público que aborda, las funciones que las manifestaciones artísticas lleva consigo y sus manifestaciones discursivas, *pero que se mantienen al margen de las dimensiones de la interacción entre los miembros del público*. Si bien Latinoamérica posee un cuerpo de estudios sólido en torno al involucramiento de los consumidores artísticos en las manifestaciones artísticas no convencionales; destacando la construcción de diálogos con los habitantes de la ciudad a través de las intervenciones artísticas callejeras; las formas de apropiación del espacio a través del arte callejero colaborativo en sus corrientes políticas y la creación artística y los discursos políticos postdictatoriales, estos han abarcado someramente como el arte invita y media al debate entre pares (v. Dabène 2020).

En efecto, la puesta en escena de lo artístico conlleva un espectro más amplio de intercambio social con su medio que lo co-crea y que obliga a preguntarnos cómo se desarrollan las manifestaciones artísticas estudiadas entre los miembros del público en tanto la obra cohabita en ciertos lugares determinados como las *okupas*.

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»).

3 Consejo de Monumentos Nacionales de Chile.

Las formas de análisis que permiten la comprensión de los fenómenos aquí estudiados requieren generar un proceso de entendimiento de los mismos bajo ciertas perspectivas. Para el siguiente análisis es importante tener en cuenta el estudio de audiencia (v. Orozco y González 2012; Berros 2018) y, especialmente, el análisis desde la observación de carácter etnográfico, principalmente desde la perspectiva de Pétonnet (1982), para dar cuenta de cómo el público puede relacionarse en las producciones y en las experiencias artísticas, toda vez que estas se desarrollan en el uso del espacio y permiten mediar entre todos los miembros que en él participan.

En un primer momento, se describen los espacios estudiados⁴ con las características de los lugares y las manifestaciones artísticas observadas, en conjunto con los métodos de análisis empleados. En un segundo momento, se aborda la dinámica social y espacial donde las manifestaciones artísticas observadas son llevadas a cabo en términos de: intervención del espacio y las interacciones entre espectadores y manifestaciones artísticas propiamente tales. Finalmente, se aborda si las manifestaciones artísticas analizadas y sus procesos interactivos median o no entre los miembros del público que accede a estos espacios okupados y, de ser así, cómo son los procesos de mediación existentes. Tanto las finalidades políticas como medios del movimiento anarquista y el movimiento okupa, *no serán* tratadas para los fines de este artículo en particular⁵.

2. LUGARES NARRADOS: UNA VISIÓN PANORÁMICA DE LAS OKUPAS DE LA CIUDAD

2.1 ACLARACIÓN METODOLÓGICA

La investigación hizo uso de uno de los recursos metodológicos propuestos por Pettonet (1982), cada vez más frecuente en investigaciones urbanas: la observación flotante. Gracias a este tipo de

observación, fue posible reconocer una gran cantidad de los elementos que organizan la dinámica social en los espacios urbanos en cuestión. Este tipo de recurso consiste en deambular y flotar sin concentrarse en algo fijo, absorbiendo la mayor cantidad de estímulos (posibles), sin filtros ni expectativas que pudiesen guiar la investigación, pudiendo dar con fenómenos que, en cierta medida, pasan desapercibidos ante nuestros ojos como investigadores.

El trabajo de campo se concretó desde marzo a diciembre en el año 2019, donde se realizaron entrevistas en profundidad (de carácter semiestructurado). La participación en este tipo de entrevistas se concertó, cuando fuese posible, los días siguientes más próximos al evento asistido por los entrevistados; todos los participantes pudieron integrarse a la investigación gracias a la «bola de nieve» (Valles 2007: 71). Por otro lado, las entrevistas conversacionales informales tomaron gran relevancia, ya que su importancia es motivada dado su nivel de cooperación y dinamismo informativo alejados de planificación, que permite una «naturalidad» mayor entre los hablantes, pero siempre manteniendo la voz del investigador en un segundo plano (Albelda 2004; Valles 2007: 39-38). La información recolectada por esta técnica en particular fue almacenada, luego de su realización, en los cuadernos de campo. Las implicaciones teóricas fueron fundadas en una colección de historias detalladas, basadas en las notas de campo, extractos de entrevistas y los textos que los miembros del grupo producen; dando cuenta de cómo los individuos se desenvuelven cuando son *puestos* en estos espacios y, por otra parte, permiten aclarar el significado de sus acciones teniendo en consideración las imágenes culturales que luego definen sus *encuentros* y *relaciones* con las manifestaciones artísticas realizadas en estos espacios okupados.

Dada las técnicas metodológicas empleadas, la presente investigación no busca analizar ni explorar cómo interactúan individuos particulares, las comunidades o administradores de las okupas en la colaboración de la creación de objetos de arte o manifestaciones artísticas determinadas, sino más bien, busca la exploración de la interacción entre individuos desligados de su creación material y actúan como miembros del público, entendidos como miembros interdependientes de la sociedad que pueden llevar consigo diferentes opiniones y pueden

4 Los espacios estudiados corresponden a los únicos espacios okupados en la ciudad de Concepción, además de ser considerados icónicos. Anteriormente, existía un tercer lugar conocido como *La Fábrica*, ubicado a unos pocos minutos del centro de la ciudad y cercano a uno de los parques más conocidos (Parque Ecuador). Luego de un incendio en su interior en el año 2016, el espacio quedó completamente inutilizable y en calidad de ruinas.

5 Para más detalles sobre el movimiento okupa en Chile: cf. Ganter (2005); Monsalve (2013); Ahumada (2014).

buscar la influencia de sus pares a través del discurso (v. Hauser 1998: 32)

2.2 EL ESCOMBRO

Autodenominado *Centro Social Okupado el Escombro*, pero mayormente conocido entre sus asistentes como *el Escombro*, es un espacio ubicado en el sector oeste de Lorenzo Arenas (barrio que se encuentra ligeramente hacia el norte, si se tiene como referencia el centro de la ciudad) y muy cercano al Cementerio General de la ciudad de Concepción. *el Escombro*, es a simple vista una edificación destinada –en sus inicios– a ser habitada, con forma de casa y que en la actualidad posee en su fachada un par de rayados al estilo grafiti, algunos de ellos poseen algunas consignas como «Contra toda autoridad» (acompañado de una bandera chilena invertida) y «Los caídos serán vengados». Antiguamente era una edificación abandonada y que, posteriormente, fue ocupada hace al menos quince años por grupos de individuos, principalmente de tendencia anarquista, y que plegaron su ocupación al movimiento okupa. La edificación convive en un barrio residencial de casas antiguas, pequeñas, sin grandes modificaciones y en su mayoría contiguas unas a otras, lo que permite mezclarse con las casas aledañas de forma armónica, siendo no tan fácil su identificación a primera vista. Sin embargo, se diferencia respecto a sus pares debido a su mayor tamaño, aspecto mayormente deteriorado de la estructura (difícil de ver en primera instancia), la falta de aspecto más arreglado de la vivienda y la ausencia de automóvil en sus dependencias.

La edificación posee dos pisos con un gran garaje en el interior de su planta baja, que sirve como centro de eventos para espectáculos artísticos, mientras que, dichos días, el patio de la edificación queda igualmente abierto al público para su libre circulación, siempre y cuando los individuos no irrumpen sectores como pequeños huertos o pequeñas bodegas ubicadas en el lugar.

La edificación ha pasado por un sinnúmero de remodelaciones que ha podido ser constatada por sus asistentes más frecuentes. Las modificaciones han sido de carácter auto gestionadas y se ha podido ver una mejora progresiva y considerable en infraestructura, limpieza y fachada del inmueble según la serie de testimonios; estos arreglos han sido sustentados en su mayoría con la serie de actividades artísticas abiertas al público, pero que requieren habitualmente

un pago de dinero –usualmente bastante asequible– para su acceso. Estas mismas actividades vienen acompañadas por la venta de alimentos preparados –de diversa índole– y la venta de alcohol, ambos de parte de los mismos administradores de la okupa.

En el lugar se desarrollan manifestaciones artísticas del tipo escénicas (pero predominantemente auditivas), las que se conocen como tocatas (o *tokatas*). Estas manifestaciones utilizan la música como medio para la finalidad práctica y, principalmente, proviene de bandas musicales de varios integrantes de sexo mixto, en su mayoría de estilos rock y hip-hop, que presentan sus *shows* en vivo. El escenario se encuentra al mismo nivel del espectador y no existe ningún tipo de barrera física o demarcación que pudiera impedir el tránsito de cualquier individuo entre el sector del público y el de los artistas, mientras la ubicación de los artistas se ubica en el fondo de la esquina izquierda del garaje, el público se ubica usualmente en forma de medialuna en dirección al escenario. Conviene destacar, que tanto las bandas musicales como los integrantes solistas del repertorio de artistas, comparten espacio entre los espectadores y actúan como tales mientras se desarrolla el espectáculo de los demás, en tanto emergen desde el público para traspasar al escenario y poder desarrollar su espectáculo.

2.3 CASA OASIS

Casa Oasis es el nombre de la edificación que se encuentra muy cercana al centro de la ciudad, siendo muy asequible llegar a ella en una caminata; a esta se puede acceder fácilmente por un portón que delimita su interior con la vía pública y que se mantiene cerrado los días sin eventos. Para su ingreso, se debe cruzar a través de un corredor acompañado de un jardín al aire libre, que finaliza en un terreno amplio (si se le compara con los patios de las casas contemporáneas de la ciudad), no más grande que media cancha de básquetbol y con una pequeña pileta central en desuso y en mal estado que forma una especie de pequeña plazoleta. Además, se puede ver una enorme vegetación en las delimitaciones de dicho espacio (sin poda ni arreglos vegetacionales en general), con dos edificios habitacionales de dos pisos cada uno que circundan la pequeña plazoleta y que se encuentran separados por pocos metros entre sí; el primer edificio que se visualiza se encuentra al lado opuesto de la entrada y corresponde a residentes

comunes, mientras que la edificación circundante a la derecha corresponde a los habitantes de *Casa Oasis*. Ambas edificaciones son de diversos materiales, principalmente concreto y madera. Sin embargo, *Casa Oasis* se encuentra apreciablemente más deteriorada en su fachada externa, además de poseer planchas de metal en parte de su estructura.

Casa Oasis es una edificación *okupada*⁶ que, desde su ocupación actual, ha pasado por varias remodelaciones y arreglos que han mejorado enormemente sus condiciones iniciales según los asistentes regulares. Esta ha sido habitada hace no más de cinco años y se reconoce al menos su creación formal desde el año 2016. Por otro lado, sus residentes no se reconocen como parte del movimiento anarquista.

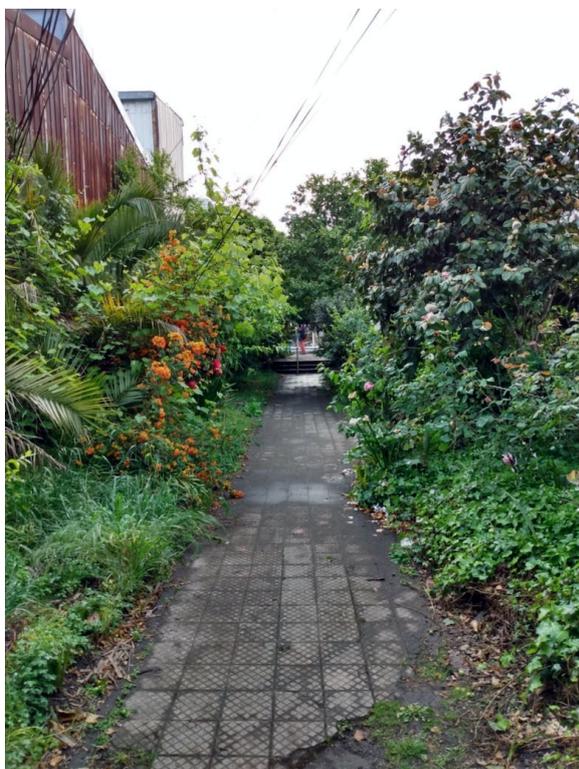


FIGURA 1.— *Casa Oasis*, 2019. Vista del corredor principal.

6 Ha existido un cierto grado de ambigüedad por parte de los habitantes de *Casa Oasis* a la hora de catalogarse como okupas. No obstante, no ha habido indicios de negación a lo que esta categorización se refiere. A pesar de lo anterior, casi la totalidad de los asistentes la reconoce como un espacio okupado.

A lo largo de su trayectoria, se han realizado en su interior distintas actividades que se mantienen hasta la actualidad (principalmente de acceso libre y sin costo). Es frecuente la venta de productos realizados por los mismos administradores, con el fin de sustentar los costos de mantención de la edificación y las propias actividades artísticas destinadas al público y que se realizan dentro de sus dependencias. Principalmente destaca la venta de alimentos preparados en su interior, inclusive muchos de ellos consisten en almuerzos, como si la dependencia tornara, por lapsos de tiempo, en un restaurante o punto de comida como primera actividad.

Es habitual el desarrollo de heterogéneas actividades artísticas en sus dependencias, entre ellas se encuentran las artes escénicas de diversa índole: lecturas dramatizadas (recital de poesía acompañado principalmente por baile), obras teatrales y presentaciones de *shows* musicales, principalmente de compositores acompañados de uno o dos instrumentos (habitualmente guitarra), que cantan y reproducen tanto sus propias creaciones como también algunas canciones versionadas (*covers*). También se desarrollan, en menor medida, las artes del tipo auditivas (o temporales), principalmente breves lecturas poéticas inéditas por parte de autores independientes o sin contrato con sello editorial. Es usual que el escenario se encuentre al mismo nivel que el de los espectadores. Frecuentemente, se realiza la ocupación de la plazuela en gran parte de su amplitud, teniendo parte de su espacio lateral como escenario, sin delimitaciones físicas o demarcaciones que puedan impedir el tránsito entre artistas y espectadores. Del mismo modo, es posible que el escenario se ubique en ciertos ángulos cercanos a la infraestructura de *Casa Oasis*. Dependiendo de la manifestación artística y de los individuos que la realicen, incluso, puede ubicarse exclusivamente dentro de la pileta, siendo esta la única delimitación física. No obstante, es posible el levantamiento de una plataforma sobre el nivel del público, principalmente para el desarrollo de los espectáculos musicales, sin embargo, el trabajo que existe para montar dicha estructura lo hace poco frecuente.

Dada la configuración espacial, los espectadores tienden a posicionarse de manera no muy distinta en ambos lugares, ocurriendo de forma análoga, el compartir espacio entre artistas y asistentes dentro del público mientras se desarrolla el espectáculo de los artistas en turno.

3. LO PÚBLICO Y LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LOS ESPACIOS OKUPADOS: RELACIONES A CONSIDERAR

3.1 LA NOCIÓN DE LA CONDICIÓN PÚBLICA Y EL ESPACIO PÚBLICO

Gran parte de la discusión actual sobre el arte y las manifestaciones artísticas contemporáneas (y cómo éstas se desarrollan), en términos de si las *performances* asociadas son o no públicas, provienen principalmente del lugar en donde estas se realizan y tienen cabida. Es decir, si estas se desarrollan o no dentro del llamado espacio público.

El espacio público en nuestra contemporaneidad contiene enormes desafíos si consideramos la constante privatización de los lugares a los que la ciudad se ha expuesto, poniendo en constante debate las definiciones existentes y, a su vez, la finalidad misma de los espacios en cuestión (cf. Lipovetsky 1992; Salcedo Hansen 2002; Delgado 2019)⁷. Sin embargo, es posible fijar ciertas directrices generales en materia definitoria que ayudan a entender los espacios en estudio. Como es sabido, el espacio público no se basa realmente en términos de accesibilidad ilimitada y de participación libre y no restringida de sus miembros (Carr *et al.* 1992), sino, más bien, en términos de *la sociabilidad del espacio que ocurre en un tiempo dado para la acción colectiva y el debate* propiciada por la materialidad existente en los mismos (Iveson 2007: 3). Esto hace que sus miembros, desconocidos y extraños entre sí, puedan ser visibles y capaces de interactuar entre ellos (Pérez-Rubio 2015).

En los ejemplos clásicos y más frecuentemente citados se encuentran los museos, teatros y cines. No obstante, su acceso no es ilimitado y, para adentrarse, es necesario muchas veces cumplir con ciertos requisitos económicos y sociales indispensables que condicionan nuestra participación (v. el caso de los museos en Bourdieu, Darbel y Schnapper 2002), *e. g.* los museos disponen muchas veces de cuotas de membresía o sistema de pagos por acceso único. Sin embargo, también disponen de accesos

gratuitos ciertos días, o bien, acceso gratuito para una cierta población. Incluso, de existir su acceso completamente gratuito, este en ocasiones se ve mediado por sus restricciones horarias que limitan su acceso en horas determinadas. Además, en gran parte las acciones que se pueden ejercer tienden a ser restringida entre los asistentes, a saber, estos espacios cuentan con normas de comportamiento que pueden significar en la expulsión dado su no cumplimiento (v. Sousa González y Díaz Meléndez 2015). Lo mismo sucede con teatros y cines, donde la participación de sus asistentes es mayormente restringida y existen ciertos comportamientos implícitos y explícitos considerados como inapropiados⁸. No obstante, en los ejemplos proporcionados, dada la materialidad general y las condiciones de las cuales disponen dichos espacios, permite que los sujetos y grupos de individuos puedan encontrarse e interactuar entre sí, ya sea frente a una escultura, obra dramática, una pantalla o salas de espera.

Tanto obras de teatro como conciertos, consideradas como producciones artísticas *en vivo*, se han desarrollado en espacios específicos (muchas veces cerrados) y con un número limitado de asistentes. En nuestra contemporaneidad, por el contrario, la proliferación de manifestaciones artísticas de esta índole se ha mantenido en gran parte fuera de estos espacios *tradicionales*, como los clásicos teatros y anfiteatros (Pérez Asperilla 2012). Dicho lo anterior, la relación entre arte y espacio no es insignificante, por el contrario, poseen una relación hermanable, puesto que el espacio sitúa los fenómenos artísticos y establece las fronteras del arte mismo en cuestión. Así, la idea idealista sobre el arte como un objeto en sí mismo, con significado fijo, inamovible y perteneciente a ningún lugar, queda dejada de lado por la especificidad del espacio y su pertenencia acarreadora de significados y subjetividades (Crimp 2008). No obstante, el objeto artístico de igual forma puede contribuir a la *producción* de un espacio determinado (Lippard 1998) o propiciar la *cohesión social* en la comunidad receptora que lo habita (Kwon 2004: 112).

7 Esto ha significado que se reconsideren nuevas conceptualizaciones, *e. g.* los llamados «espacios banales», presentados como lugares caracterizados por integrar las rutinas en las que la vida cotidiana se lleva a cabo diariamente (Paddison y Sharp 2007).

8 Muchos de estos ejemplos clásicos han valido para que distintos investigadores pretendan generar grados de *publicness* acerca de los distintos espacios estudiados, desde lo privado a lo público, con distintos niveles de graduación en función de sus usos y características observadas (*e. g.* espacios semi-públicos) (Pérez Ahumada 2010; Langstraat y Van Melik 2013; Jones *et al.* 2015; Paterson 2017).

En un contexto donde la inmediatez comunicativa está presente, la capacidad de circular información ha conformado un orden tal, que la velocidad y el repertorio cada vez mayor de manifestaciones artísticas se encuentran sumergidas en nuestra contemporaneidad (Bloomfield 2019), este repertorio ha habilitado al sujeto a encontrarse a sí mismo ya no como mero espectador-receptor, en cambio, le permite desenvolverse como sujeto activo que habilita la interactividad tanto con la obra y su creador. A partir de entonces, las construcciones –implícitamente– interactivas invitan al espectador a desenvolverse desde la pasividad tradicional a la correspondencia activa en las manifestaciones y obras artísticas. En una línea similar a lo expuesto por Bellido Gant (2002) en su análisis sobre las artes (a pesar de que sus explicaciones principalmente abarcan las artes visuales), las instalaciones interactivas formarían el mejor nexo para la transmisión de mensajes de enorme fuerza expresiva y, a su vez, permitiría al sujeto transitar desde el terreno de la admiración a la comprensión, 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: 82). No obstante, cabe señalar que «el nivel de profundización dependerá de la voluntad» de cada individuo (*ibid.* 2001: 82). Pero ¿cómo intervienen las distintas manifestaciones artísticas observadas en los diferentes espacios estudiados?, ¿cuáles son las dinámicas sociales que operan bajo el denominado espacio público en función del arte que alberga? y, por otra parte, ¿de qué manera interactúa el público con las manifestaciones artísticas que allí se desarrollan?

3.2 DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y SU INTERACCIÓN CON LOS MIEMBROS DEL PÚBLICO

El Escombros y *Casa Oasis* cambiaron por ciertos periodos de tiempo sus restricciones de acceso y participación. El acceso en estos días es libre para todos, salvo en *el Escombros*, donde generalmente se tienen que cumplir los requisitos de precio que dispone la entrada (regularmente 1000 CLP)⁹. Ambos se convierten en un escenario poco convencional para el tipo de manifestaciones artísticas públicas, en la medida que el uso frecuente de *pubs* y locales

9 No más de 2 USD.

comerciales, mayormente *neutrales* (y destinados a fines económicos), han sido rentados para estos fines artísticos durante mucho tiempo.

Estos dos lugares parecieran no cambiar espacialmente sus dependencias, salvo la instalación de infraestructura técnica de sistemas de audio para los días requeridos. Las manifestaciones artísticas en general, concernía muchas veces si estas eran organizadas de parte de los mismos administradores, simpatizantes o desde grupos externos (que habilitaba marcadas diferencias socioeconómicas o inclusive identidades étnicas)¹⁰, esta última condición dependía no sólo de la disponibilidad del recinto, sino también del mutuo acuerdo y consenso con los otros actores, sobre todo de parte de quienes tienen y disponen de la posesión material del lugar. La negociación, a diferencia de la participación, no sólo hace fundamental la producción de las manifestaciones artísticas acorde a cómo su creación –con múltiples actores– puede entenderse, sino que lleva a pensar otro sentido acerca de la producción del arte (cf. Chang 2008)¹¹.

Ambas okupas se adecuan para el ingreso de público. Para el caso de *el Escombros*, la entrada se apoya sólo de un portero que dispone del cobro de la entrada. A pesar de que mayormente este cobro era monetario, se tiene registro en la memoria de ciertos asistentes más frecuentes

10 Para *el Escombros*, dada la naturaleza del espacio, debe existir algún grado relativo de afinidad mínima entre los grupos externos y los administradores, principalmente en los tópicos del sistema capitalista. Sin embargo, las afinidades son mucho más ligeras de lo que se puede suponer a priori, manteniéndose más bien alejadas del anarquismo y cayendo más bien en cuestiones que puedan promover un ligero grado de autogestión o la coincidencia ligera de opinión en ciertas materias de contingencia, *e. g.* sobre conflictos socioambientales, igualdad de género, condiciones generales actuales del trabajo, etcétera.

11 Uno de los muchos ejemplos ilustrativos y disponibles a entregar, resulta el estudio de Leetoy y Scherer (2017), sobre como los líderes de ciertas comunidades debieron que ser *contactados* por los realizadores de un proyecto de arte (que buscaba la materialización de ciertas imágenes en murales consideradas como espacio público). En el estudio, es posible destacar cómo la comunidad y sus líderes tuvieron que «colaborar dialógicamente» con la visualización de la obra de arte, mas no con la realización material, a través de proceso de negociación sobre la producción de la misma.

que, habitualmente, el pago de la entrada podía efectuarse con alimentos no perecibles cuando lo recaudado era en beneficio de ciertos sectores o grupos de individuos, correspondiendo mayoritariamente a «presos políticos mapuches» o damnificados por catástrofes en general. Salvo cuando el ingreso era libre de cobro, las puertas permanecen abiertas libres de porteros que se ubiquen en la entrada de la infraestructura, siendo el acceso completamente liberado. En cambio, *Casa Oasis* mantiene sus puertas (portón que delimita con la vía pública) completamente abiertas para el libre acceso, siendo extraño el cobro de entrada. Los asistentes más regulares mencionan que es «probable» que haya habido algún tipo de cobro bajo ciertos días específicos, pero les resulta difícil recordarlo y asegurar que haya sucedido realmente.

Al ingresar, cada individuo puede acceder de manera más o menos libre a los recintos. Los asistentes, principalmente jóvenes (algunos de ellos posiblemente menores de edad), venían mayormente acompañados por grupos de 2 o 3 personas, a pesar de que se veían grupos de mayor número y personas en solitario. Es difícil calcular la cantidad de asistentes en cada observación debido a la entrada y salida constante de personas, pero es posible que en el número influyan factores como el tipo de difusión, fecha, y características generales de cada evento. Cada grupo de asistentes se ubica físicamente según la disponibilidad espacial del lugar, llegando a compartir en las mismas dependencias distintos individuos de diferentes puntos de la ciudad. Las entrevistas revelaron que muchos de ellos eran parte de un abanico de profesiones y carreras universitarias del más grande espectro y de las más diferentes disciplinas, por otro lado, sin entrar a cuantificar sus ingresos económicos, muchos de ellos revelaban encontrarse «desocupados», «desempleados» o «cesantes» vs. aquellos que manifestaban encontrarse en trabajos «inestables» y «estables», lo que supone realidades socioeconómicas de compleja pluralidad.

Dada las características que adquieren los edificios estudiados en calidad de okupa, las instalaciones *eventualmente* podrían ser entendidas como un espacio público, toda vez que son juzgadas por dichos días de evento, permitiendo la congregación plural de extraños, además de presentar altos grados de «accesibilidad» e «inclusividad» que

denotan alto valor de lo «público» en los espacios (v. Langstraat y Van Melik 2013). Pero ¿cómo funcionan –en términos espaciales– las okupas en estudio para los consumidores de dichas manifestaciones artísticas abiertas al público? ¿podemos hablar de las okupas como un espacio público más allá de su accesibilidad e inclusividad y entenderlas como un espacio donde la acción colectiva y el debate mediados por lo artístico tiene cabida (v. Iveson 2007: 9-18)?

Tanto el libre acceso espacial de *Casa Oasis* y *el Escombro* –salvo con el cumplimiento de los frecuentes requisitos económicos anteriormente descritos– como el libre consumo de las manifestaciones artísticas que allí se desarrollan, permiten la congregación de extraños de la más alta variedad social y económica. El contacto con extraños no tarda mucho en realizarse en la medida que la distancia social se reduce y, por ciertos periodos de tiempo, pueden intercambiar ciertas palabras (mayormente de forma discreta) en torno a la dinámica del espectáculo u otro tópico no relacionado que resulte de la congregación de asistentes. A pesar de que algunos de los asistentes hacen uso de las plataformas virtuales y la tecnología con conexión a internet en sus aparatos móviles, que suplanta la comunicación verbal entre ellos mismos por posibles conversaciones a través de mensaje directo y, probablemente, el envío de mensajes de audio y fotografías con individuos no presentes, se reconoce un alto tejido de interacciones verbales y no verbales entre estos, lo que genera la congregación de un orden social rico en interacciones sociales de corta duración. Por otra parte, los individuos que estaban físicamente presentes, compartiendo el mismo espacio, ven íntimamente mediada su comunicación por las plataformas artísticas que allí se desarrollan y las instalaciones de las cuales disponen, como también por el comercio desarrollado en torno a las mismas (Kwon 2004).

Muchos de los asistentes pueden mediar con la construcción de las manifestaciones artísticas en curso, en la medida que estos pueden contribuir al espectáculo que los artistas desarrollan. A pesar de que no es una práctica frecuente, se pudo observar que ciertos individuos entregaban lienzos (casi en su totalidad con consignas políticas-contestatorias) o, en su defecto, coloridos y pequeños adornos a



FIGURA 2.— *El Escombro*, 2019. Primer espectáculo del día en desarrollo. Vista desde interior del garaje.

los artistas, principalmente a los que realizaban actividades musicales que, de ser aceptados, desplegaban en sus escenarios durante toda su actuación.

A pesar de que las puertas están abiertas a todo público, no es posible afirmar que sus eventos están destinados al público en general, centrándose mayormente en un público con ciertas afinidades musicales, artísticas y, en ciertos casos, ciertas afinidades también políticas. No obstante, allí convergen y se involucran una multiplicidad de actores de diverso espectro social, que interactúan con y entre el espectáculo y, además, que tienden a intercambiar diálogo y opinión entre los otros miembros del público con distintos niveles de criticidad, respecto a temas generales y a las manifestaciones artísticas presenciadas (con ciertas diferencias según el estatus educacional). A partir de entonces, dada las situaciones etnográficas observadas, estos últimos puntos invitan a pensar otra dimensión sobre la *publicness*, a fin de reflexionar sobre las manifestaciones artísticas que

surgen en este tipo de espacios okupados —abiertos al público por ciertos periodos de tiempo— y que es proporcionada bajo la noción de la esfera pública (cf., Thompson 1993; Hauser 1999, 1998).

4. LA RELACIÓN ENTRE EXPRESIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS OKUPA Y LA LLAMADA ESFERA PÚBLICA: UN PUENTE PARA LA COMPRENSIÓN

Las manifestaciones artísticas públicas han sido consideradas, tradicionalmente, en su concepción de accesibilidad de espacio geográfico, urbano y arquitectónico. No obstante, su *publicness* — implicación de carácter público— no solo puede suponer su correspondencia a las condiciones físicas del espacio, sino también su grado de complicidad en el sentido de formas más recientes del *interés público*. Este grado de involucramiento que emana en el interés público y las interacciones comunicativas que resulten de ello recibe el nombre de *esfera pública*.

4.1 ENTENDIENDO LA ESFERA PÚBLICA DEL ARTE

La esfera pública no es solo un proyecto normativo-teórico, sino que también tiene relevancia real en la medida que se construye a través del diálogo y la acción de los individuos

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. (Hauser 1998: 64).

A diferencia de la concepción de espacio público, la esfera pública no es definida en su sentido espacial de accesibilidad, gestión, propiedad material o inclusión, sino en la medida que los individuos pueden converger para abordar cuestiones de interés común (Marchant 2002). En consecuencia, la idea de *publicness* que reposa sobre la esfera pública, más bien refiere a intereses compartidos y la conciencia compartida que albergan los individuos sobre sus problemáticas comunes. Sin embargo, desde la tradición de Habermas (1974 y 1991) la idea de lo público está representada bajo ciertas condiciones de institucionalización donde se establecen

lugares para la discusión y el acuerdo basados en la participación democrática (1974: 49), estos son fácilmente ejemplificados en los cafés, reuniones en plazas y salones. Un ejemplo sugerente resulta las *salonnières* del siglo XVIII y XIX, mujeres aristócratas de altas clases sociales que fueron protagonistas en los salones franceses dirigiendo y mediando temas sociales, políticos y encuentros artístico-literarios. El salón permitía el intercambio de ideas, la discusión y crítica «filosófica» que emergieron desde el ámbito privado y lejos del control del Estado, y con ello dio paso a la convivencia y el vínculo entre las mujeres y las discusiones de la sociedad. Resulta importante destacar que este ambiente «garantizaba» la libre discusión y con ello la producción del discurso público bajo el «arte de la conversación» (Chartier 1998; Bolufer 2006). No obstante, cabría preguntarse cómo esta apertura de lo público trasciende las *arenas* espaciales de los salones y la discusión culta y provoca rutas emancipadoras donde las okupas tienen cabida.

La esfera pública no refiere en esencia a espacios de consenso como la tradición de habermasiana señala, sino más bien, posee cualidades asociadas al debate en *públicos vernáculos* en favor de los referentes sociales comunes (Hauser 1998), esto debido a que la esfera pública descrita por Habermas aboga por una única y comprensiva esfera pública existente en nuestra(s) sociedad(es), sin embargo, la realidad social obedece a una *pluralidad de públicos* que fomentan el ideal de participación donde las desigualdades sociales son constantes y difícilmente pueden ser sobrepasadas (Fraser 1990). En vista de que el debate y discusión emana de una pluralidad de públicos, es menester referirse a *múltiples esferas públicas*, siendo la esfera pública burguesa habermasiana nada más que una de las tantas esferas públicas existentes¹².

Tras el vaciamiento y desencanto de la población en las instituciones tradicionales y, por otro lado, las formalidades que la vida pública ha llevado a cabo (Sennet 1978: 224-237; Russo 2008), se generan nuevos espacios para el diálogo y el debate, renovando las formas de acción e interacción de los individuos en los asuntos de interés público (y también político), que resultan en la constante

renovación de los espacios públicos en cuestión (cf. Hauser 1999; Lefort 1991).

A pesar de que la *publicness* y la esfera pública tratan fenómenos y campos de acción completamente distintos, estos se superponen y dan la condición necesaria para que el otro surja. Esto quiere decir que la *publicness*, que puede referir a los elementos en el espacio (público) que los alberga, no debe ser usado como sinónimo de la esfera pública, sino que este sólo denota su principio definitorio y, por lo tanto, es la base de la esfera pública en cuestión (Splichal 2006). La *publicness* de las manifestaciones artísticas revela cómo ambas aristas convergen y se sitúan en un mismo plano, a saber, espacio público y esfera pública como elementos hermanables.

Pareciera ser más comprensible —para lugares como *el Escombro* y *Casa Oasis*— entender la esfera pública no en los términos habermasianos, donde ciertos espacios públicos de discusión racional conllevan a la —única— esfera pública (Habermas 1991 y 1992). No sólo restringe la apreciación de las manifestaciones artísticas de nuestros espacios de estudio, sino que, además, los involucra en esa esfera pública única de carácter democrática y autónoma cegando la multiplicidad de debates y formas de expresión en nuestra sociedad, *e. g.* las expresables por las esferas públicas surgidas de la marginación y la discriminación, siendo característica la esfera pública contemporánea del feminismo¹³ dada la multiplicidad de mujeres y sus instituciones (v. Squires, 2002)¹⁴ y, por otra parte, los medios de comunicación masiva y la cultura de masas. Más bien, la idea de esfera pública surge no sólo como un espacio de búsqueda de consenso, sino que posee una apertura de carácter de debate conflictivo, un espacio donde lo conflictivo puede estar dentro de las partes privadas de la sociedad —civil— y, por consiguiente, pueden ser parte del debate público (cf. Hauser 1998; Lefort 1991 y 2007; Sirczuk

12 Es preferible el uso distintivo de «esfera pública» para referirse exclusivamente al dominio público de carácter indiferenciado en que la conversación cívica en general ocurre (v. Hauser 1998: 40).

13 Resalta especialmente el feminismo «subalterno» a finales del siglo XX y que se desarrolla, principalmente, en Latinoamérica, donde se masifican los términos como «acoso», «sexismo» y «violencia patriarcal» dentro de la discusión pública (v. Fraser 1990: 67)

14 Para Fraser, este tipo de debates y discusión pública que son restados de la esfera pública de Habermas, esta última entendida como dominante y totalizante, son considerados como «*counterpublics* [spheres]» (2000: 67). No obstante, más allá de ser un movimiento contrario y opuesto a la esfera pública, esto no es más que una de las tantas esferas públicas existentes.

2004). Bajo esta perspectiva, la sociedad se enfrenta a su refundación constante en la medida que profesa el ejercicio de la apropiación pasajera de los espacios y se vuelca a sí misma en su legitimación: la sociedad (civil) se transforma en la esfera pública como esfera de lo político (v. Lefort 1991).

Dado que ambos elementos, espacio público y esfera pública, se encuentren mancomunados, las manifestaciones artísticas públicas no deben ser completamente valoradas por sus niveles de consenso o de su ubicación, sino también por sus niveles de socialización y si esta, finalmente, decide a favor del debate y el intercambio de ideas: del espacio como apertura donde el conflicto tiene cabida (Deutsche 1996). Esta socialización, puede ser entendida en su sentido amplio considerando que fluyen valores culturales, problemas o intereses, dando espacio a que el arte pueda ser entendida ya no por sus niveles de accesibilidad, sino por lo que el arte puede abordar dentro del público. Las manifestaciones artísticas entendidas como públicas pueden evidentemente ser analizadas y cuestionadas en función del espacio (público) que las alberga, no obstante, pueden ser vistas en torno a la socialización que es producida debido a su interacción y mediación.

4.2 SOBRE LA MEDIACIÓN DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS ENTRE LOS MIEMBROS DEL PÚBLICO. INTERÉS MUTUO E INTERACCIONES COMUNICATIVAS ENTRE LOS ASISTENTES

Tanto *el Escombros* como *Casa Oasis*, han estado constantemente recreando sus públicos particulares, en vista de que sus espectáculos artísticos mediaban y eran parte de la comunicación entre los asistentes de gran diversidad socioeconómica, edad, sexo y género.

La gran mayoría de los asistentes no siempre afirmaban tomar el tiempo de mirar o poner atención al espectáculo, asimismo, estas observaciones coincidieron con lo relatado por los entrevistados. Los espectadores frecuentemente mantenían conversaciones entre ellos, o entre ausentes a través de sus dispositivos móviles (para el caso de *el Escombros*, el espacio habilitaba para que los sujetos pudieran abandonar la habitación de espectáculos para fumar o conversar en ausencia de música o ruido que dificultase la conversación). Esto produce que los entrevistados pudieran reconocer o recordar, en mayor medida, la estructura y a los asistentes que al espectáculo que se desarrollaba en sus dependencias,

tan pronto como los entrevistados eran consultados por sus asistencias pasadas a las manifestaciones artísticas de dichos espacios, la primera apreciación correspondía más al entorno en la que estas se desarrollaban que al espectáculo artístico mismo: «[hay] mucho mezclado, uno ve diferentes estilos de ropa, de gente, creo que no hay como algo tan marcado» (entrevista a asistente no regular, profesora de inglés, 26 años, cita representativa).



FIGURA 3.— *Casa Oasis*, 2019. Espectáculo de lecturas poéticas en curso, vista desde el interior de *Casa Oasis* hacia el sector del público.

Muchos de los asistentes que participaron en los procesos de entrevista eran asistentes que habían asistido anteriormente, pero gran parte no eran considerados por ellos mismos como asistentes regulares. Los asistentes con mayor nivel educacional y asociados a campos del conocimiento más cercanos a las humanidades y ciencias sociales eran capaces de discutir a niveles estéticos mayores que el promedio: realizar reflexiones entre ellos sobre el papel de la música en general y las expresiones alternativas a la cultura de masas en la sociedad (como proyectos

editoriales autónomos, poetas emergentes, grupos de teatros populares, etc.), el aporte y las motivaciones de creación y posibles influencias para su realización o, por otro lado, reflexiones en torno a la administración que da posibilidad a las instalaciones y manifestaciones. Los asistentes con menores niveles educacionales más bien daban cuenta del contenido discursivo de las manifestaciones (en niveles políticos mayormente tradicionales) y cómo éstas influenciaban y concientizaban al público en materias sociales. Esto da cuenta de la superposición de visiones sobre las manifestaciones artísticas a las cuales los individuos asisten y que, por lo demás, se da bastante en otras experiencias de investigación (cf. Franz 2002; Antoine-Faúndez y Carmona-Jiménez 2014).

Los temas recurrentes que circulaban en dichos espectáculos muchas veces referían a temáticas de contingencia nacional y local, entre ellas las más recurrentes eran temáticas sobre «los presos políticos» en Chile y problemáticas locales, siendo la más aludida el salvataje de El Santuario de la Naturaleza de la Península de Hualpén¹⁵ frente a la expansión inmobiliaria. Estas temáticas principalmente circulaban en los espacios de *micrófono abierto*, como también por parte de los artistas, lo que permitía que cada espectáculo funcionara como plataforma comunicativa entre los asistentes. A pesar de lo anterior, surgían en gran medida temáticas de diferentes índoles, como la preferencia del uso de la bicicleta por sobre el transporte de automóvil, publicidad a comercios locales y promoción al vegetarianismo y veganismo como los más frecuentes. Principalmente, en las plataformas teatrales o lecturas poéticas, los artistas poseían el monopolio de la comunicación por micrófono, por lo que la comunicación provenía directamente desde los artistas con temáticas de diversa índole antes, entre y posterior a sus espectáculos.

Estas situaciones operarían como hechos comunicacionales, dando la instancia para que los individuos realicen conversaciones entre grupos de individuos que no necesariamente se conocen entre sí (a pesar de que no era una situación practicada por todos los miembros del público). No obstante, en dichas instancias los tópicos de comunicación de los asistentes no sólo referían a los tópicos anteriormente descritos (siendo muy posible escucharlos involuntariamente si

uno se posiciona dentro del sector de público frente al escenario), sino que, mayormente, referían a índoles diversas, sucediendo mayormente conversaciones «neutrales»¹⁶ en contenido: acerca del montaje del arte presenciado, próximos panoramas a realizar en los distintos espacios, situaciones personales, comentarios acerca de los otros miembros del público, etc.; sin embargo, lo más resaltable fue que, paradójicamente siendo las okupas espacios de *contracultura* y *resistencia* frente al capitalismo, existieran abundantes conversaciones acerca de las nuevas ofertas del *retail*, como también acerca de las novedades del mercado respecto a la tecnología de la telefonía móvil (principalmente las nuevas cámaras del mercado), las diferentes y nuevas prendas de uso y sus lugares de venta, entre otros.

Vale decir, las manifestaciones artísticas desarrolladas en las okupas estudiadas funcionaban como plataformas comunicativas entre los asistentes, siendo su *publicness* la capacidad de habilitar el intercambio comunicativo donde abordan intereses comunes de diversa índole, independiente de los tópicos que traten, entre quienes asisten a dichos eventos. En pocas palabras, la capacidad de habilitar la esfera pública.

Muchos de los asistentes experimentaban que la dinámica artística desarrollada en dichos espacios contribuía al establecimiento de la comunicación entre extraños y grupos de personas que previamente se conocían entre sí producto de los diversos factores que surgían en la espontaneidad, por ejemplo «en las mismas tocatas muchas veces había un intercambio de discos» (entrevista a asistente regular, estudiante de sociología, 22 años) que propiciaba la comunicación verbal y no verbal entre asistentes. Incluso una entrevistada expuso que «al final, el hecho de estar comunicándose con gente en la vida real, compartiendo las cosas, lo hace florecer más» (entrevista a asistente no regular, profesora de inglés, 26 años). De ahí que las manifestaciones artísticas se comportan como fenómenos que son experimentados situadamente.

Para los consumidores de estas manifestaciones artísticas, estas últimas se desarrollan como verdaderos elementos de aglutinación social, donde los individuos pueden confluír en ideas e

15 Ubicado en la comuna de Hualpén, Provincia de Concepción, región del Biobío, Chile.

16 Expresión utilizada por una entrevistada para referirse a tópicos de conversación cotidianos.

intereses mediados por el resto de los elementos que acompañan el arte (cf. Pinochet Cobos 2016). Una entrevistada, por ejemplo, afirmaba que sus experiencias artísticas pasadas realizadas en estos espacios fueron basadas en cuanto las prácticas musicales funcionaban como puente para la interacción social entre el resto de los asistentes: «ibas a tocatas, veías una banda, te gustaba la banda, volvías a las mismas tocatas donde tocaba la banda, conocías gente, si tocabas un instrumento al final todos se hacían amigos ahí mismo y la gente volvía a armar otras bandas [...], eso giraba constantemente, porque tampoco las bandas duraban muchos años» (entrevista a asistente regular, operadora de cámara de video, 27 años). Por ende, las okupas en la ciudad terminan proyectándose como un «espacio más de conversación y cercanía con todas las personas» (entrevista con asistente no regular, profesora de español, 25 años), como un verdadero espacio para la socialización por medio de sus prácticas artísticas, que permiten y habilitan la interacción, el intercambio retórico y el involucramiento dentro de los intereses mutuos con diversos habitantes de la ciudad.

5. CONCLUSIONES

Los resultados preliminares que nos entrega este proyecto de investigación permiten advertir una dinámica poco adentrada y conocida hasta entonces en los espacios okupados. Bien es cierto que las okupas (y el movimiento como tal) han estado en la investigación académica hace ya algún tiempo, el estudio de este tipo de prácticas internas y el cómo los individuos participan y actúan en estas, nos entrega potenciales resultados para el análisis de las prácticas artísticas y modos de interacción entre sus asistentes posiblemente ignorados o inadvertidos en este tipo de lugares. De ahí que el cómo las manifestaciones artísticas operan al interior de las okupas, ofrece la extraña posibilidad de analizar como los espectadores-consumidores artísticos interactúan, perciben, se desenvuelven y reflexionan en torno al uso –artístico– de aquellos espacios.

Según se ha podido constatar por diversos autores, existe una fuerte relación entre los espacios okupa y las prácticas al interior de sus dependencias asociadas a las acciones políticas de «protesta», la «cultura contestataria» y la «lucha y resistencia» contra el sistema económico de mercado (cf. Ganter

2005; Monsalve 2013; Ahumada 2014). Una lectura poco acuciosa daría la representación de estas características como cualidades únicas de estos lugares. No obstante, podemos observar que alberga un número mayor de peculiaridades de la más diversa índole, asociadas, en gran parte, gracias al desarrollo artístico de libre acceso de los miembros de la ciudad, que las posiciona también como espacios recreativos abiertos (v. McLean, Hurd, y Anderson 2011: 95, 194, 196-198).

A pesar de la estructura atípica de las okupas, los asistentes manifiestan sentir comodidad en sus dependencias, otorgando la posibilidad de que se desarrollen como verdaderos espacios que congregan a un vasto público de una amplia variedad social. Tanto las prácticas artísticas desarrolladas en *el Escombros* como en *Casa Oasis* propician nuevos espacios de participación para la conversación y discusión variada de asuntos públicos de la más variada gama, como también la congregación abierta y plural de individuos, posibilitando, además, nuevas formas de experimentar y vivir los lugares que son creados con propósitos previamente determinados. Por otro lado, las manifestaciones artísticas que allí se desarrollan permiten la comunicación indirecta y mayormente escueta entre los participantes, muchas veces extraños entre sí, pero que tiende a funcionar como soporte donde se inscriben individuos y grupos sociales bajo las cualidades comunes que les convocan (Turner 2010: 22).

En la medida que consideramos al público de los espectáculos artísticos de *el Escombros* y *Casa Oasis*, no tan sólo como sujetos de percepción, sino también como sujetos de experiencia, entendemos que, en última instancia, su experiencia es mediada por la perspectiva que adquieren los sujetos como actores de la dinámica social y las condiciones espaciales en las que se desenvuelven (Pinochet Cobos 2016). De ahí que las eventuales experiencias en dichos espacios condicionen o no sus posibilidades de participación como consumidores regulares, lo que contribuye, cada vez más, a los distintos niveles de congregación y aglomeración de estos.

Por consiguiente, la asistencia a las manifestaciones artísticas en estos espacios permite dos tipos de encuentro: a) uno privado, rico en experiencias personales, donde los asuntos más íntimos que los individuos viven y experimentan de manera situada en las okupas y en las ciudades se encuentran de manera

individual, y b) uno público, donde los discursos sobre esa privacidad que se experimenta salen a flote en el contacto con otros de manera compartida. Estas consideraciones —propias de Hauser sobre Sennet (cf. Hauser 1999: 161-162; Sennet 370-378)— parecen ser ampliamente aplicables y pertinentes a un escenario como el investigado; a saber, esto es uno de los elementos y una parte de la *publicness* acerca de los elementos artísticos que se desenvuelven en los espacios okupados: el diálogo acerca de la experiencia de los sujetos en múltiples y variadas aristas, y el reconocimiento retórico de cómo se desenvuelven físicamente «los otros» en las okupas y las manifestaciones artísticas que allí se despliegan.

Finalmente, no hay que olvidar ni descuidar los otros aspectos que la *publicness* nos puede entregar para el análisis de las manifestaciones artísticas, como el involucramiento del público en la creación, el financiamiento o la accesibilidad. Sin embargo, primeramente, se invita a no dejar de lado (y reconsiderar) el cómo la esfera pública se desenvuelve, habilitando otra forma de pensar la *publicness* del arte en los distintos lugares de la ciudad, especialmente en este tipo de espacios alejados de la tradicionalidad de las ciudades.

Por esa razón, considerar qué tanto se puede desenvolver la *publicness* de estas manifestaciones artísticas requiere no dejar de lado la perspectiva de sus consumidores.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Albelda Marco, Marta 2004. «Cortesía en diferentes situaciones comunicativas. La conversación coloquial y la entrevista sociológica semiformal». En Diana Bravo y Antonio Briz, A. (coords.), *Pragmática sociocultural. Estudios sobre cortesía en español*: 109-134. Barcelona: Ariel.
- Antoine-Faúndez, David Cristian y Javiera Antonia Carmona-Jímenez. 2014. «Museos y jóvenes: entre la incomprensión y el desencanto. Percepciones y argumentos juveniles sobre el consumo cultural de museos en Chile». *Arte, Individuo y Sociedad* 27(2): 259-274.
- Bellido Gant, María Luisa. 2001. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Asturias: Ediciones Trea.
- Benn, Stabley y Gerard F. Gauss. 1983. *Public and Private in Social Life*. London: Croom Helm.
- Bermejo-Berros, Jesús. 2018. «Una propuesta de metodología multidimensional en los estudios de audiencia y recepción». *Disertaciones: Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social* 11(1): 127-149.
- Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics». *MIT Press Journal* (110): 51-79.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- Bloomfield, Fabián A. 2019. «A propósito de la literatura mapuche contemporánea: Daniela Catrileo y la poesía mapuche urbana incipiente del siglo XXI». *Acta Literaria* (58): 161-167.
- Bolufer Peruga, Mónica. (2006). «Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)». *Saitabi* 56: 121-148.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel y Dominique Schnapper. 2003. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, Nicolas 2002 [1998]. *Relational Aesthetics*. Simon Pleasance and Fronza Woods with M Copeland (trad.), Dijon: Les presses du reel.
- Carr, Stephen, Mark Francis, Leanne G Rivlin y Andrew M Stone. 1992. *Public Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chartier, Roger. (1998). «Prácticas de sociabilidad. Salones y espacio público en el siglo XVIII». *Studia Histórica* 9: 67-83.
- Chavez Godínez, Luis Gerardo. 2009. *Las Manifestaciones artísticas; elementos estructurales*. Universidad de Guadalajara. Disponible en: <<https://www.slideshare.net/juanalbertopadillazamora/la-manifestacion-artistica-elementos-estructurales-m-2-act3>>. Fecha de acceso: 5 may. 2020.
- Crimp, Douglas. 2008. «Sobre las ruinas del museo». En Hall Foster (ed.). *La posmodernidad*: 75-90. Barcelona: Editorial Kairos
- Dabène, Olivier. 2020. *Street Art and Democracy in Latin America*. Londres: Palgrave MacMillan
- Delgado, Manuel. 1999. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, Manuel. 2019. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge MA: MIT Press.
- Fine, Gary Alan. 2003. «Towards a Peopled Ethnography: Developing Theory from Group Life». *Ethnography* (4): 41-60.
- Franz, Teresinha Sueli. 2002. «Educación para la Comprensión Crítica del Arte. Un modelo de análisis». *Arte, Individuo y Sociedad* (14): 27-47.
- Fraser, Nancy. (1990). «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». *Social Text* (25-26), 56–80. DOI: <<https://doi.org/10.2307/466240>>
- Ganter Solís, Rodrigo. 2005. «Conflictos urbanos e insumisiones ciudadanas: El caso de la “okupa” de calle República en Santiago centro». *Sociedad Hoy* 8(9): 39-57.
- Habermas, Jürgen. 1974. «The Public Sphere: an Encyclopedia Article (1964)». *New German Critique* (3): 49-55

- Habermas, Jürgen. 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA: MIT press.
- Habermas, Jürgen. 1992. «Further Reflections on the Public Sphere». En Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*: 421-461. Cambridge, MA: MIT press.
- Hauser, Gerard. A. 1998. «Civil Society and the Principle of the Public Sphere». *Philosophy & Rhetoric* 31(1): 19-40.
- Hauser, Gerard. A. 1999. *Vernacular Voices: the Rhetoric of Publics and Publics Spheres*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina Press.
- Iveson, Kurt. 2007. *Publics and the City*. Malden, MA: Blackwell.
- Jones, Hanna, Sarah Neal, Giles Mohan, Kieran Connell, Allan Cochrane y Kathy Bennett. 2015. «Urban Multiculture and Everyday Encounters in Semi-Public, Franchised Cafe Spaces». *The Sociological Review* 63(3): 644-661.
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT press.
- Langstraat, Florian y Rianne Van Melik. 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.
- Leetoy, Salvador y Zavala Scherer, Diego. 2017. «La recuperación del espacio público y la evolución del patrimonio común: prácticas colaborativas a través de la agencia cultural». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (9): 465-483.
- Lefort, Claude. 1991. *Ensayos sobre lo político*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Lefort, Claude. 2007. «Tres notas sobre Leo Strauss». *El arte de escribir y lo político*. Barcelona: Herder: 185-231.
- Lipovetsky, Gilles. 1992 [2015]. «Espace privé, espace public à l'âge postmoderne». En Emilio Duhau (trad.), *Sociológica México* (22). Disponible en: <<http://docplayer.es/82869663-Espacio-privado-y-espacio-publico-en-la-era-posmoderna.html>>. Fecha de acceso: 2 jun. 2022.
- Lippard, Lucy R. 1998. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. Nueva York: New Press.
- Marchant, Oliver. 2001. *Art, Space and the Public Sphere(s). Some Basic Observations on the Difficult Relation of Public Art, Urbanism and Political Theory*. Vienna: European Institute for Progressive Cultural Policies.
- McLean, Daniel y Amy R Hurd. 2011. *Kraus' Recreation and Leisure in Modern Society*. EE.UU.: Jones and Bartlett Learning.
- Monsalve Román, Waleska. 2013. *Movimiento okupa: praxis, redes sociales y formas de acción colectiva*. Tesis de magíster en ciencias sociales mención sociología de la modernización. Universidad de Chile
- Orozco, Guillermo y Rodrigo González. 2012. *Una coartada metodológica: abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. Ciudad de México: Editorial Tintable.
- Paddison, Ronan y Joanne Sharp. 2007. «Questioning the End of Public Space: Reclaiming Control of Local Banal Spaces». *Scottish Geographical Journal* 123(2): 87-106.
- Pérez Ahumada, Miguel. 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.
- Pérez Asperilla, Estíbaliz. 2012. «El arte sale a la calle». *Arte y Ciudad* (2): 17-34.
- Pérez-Rubio, Carlos Vejar 2015. «El espacio público en las ciudades latinoamericanas». *Archipiélago. Revista cultural de Nuestra América* 23(89): 59-61.
- Peterson, Melike. 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, Colette. 1982. «L'observation flottante. l'exemple d'un cimetière parisien». *L'Homme*, 22(4): 37-47.
- Pinochet Cobos, Carla. 2016. «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.
- Russo, Pablo Mariano. 2008. «El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC». *Question* 1(18) Disponible en: <<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/545>>. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/545>.
- Salcedo Hansen, Rodrigo. 2002. «El espacio público en el debate actual: una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno». *EURE* 28(84): 5-19.
- Sennet, Richard. 1978. *The Fall Of Public Man*. Nueva York: Vintage.
- Sennett, Richard. 1994. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. Nueva York: W.W. Norton and Company.
- Sirczuk, Matías. 2014. «La invención democrática: una lectura de Lefort». *Las Torres de Lucca: Revista Internacional de Filosofía Política* 3(5):7-23.
- Squires, Catherine R. (2002). *Rethinking the Black Public Sphere: An Alternative Vocabulary for Multiple Public Spheres* 12(4); 446-468. DOI: <<https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2002.tb00278.x>>. Fecha de acceso: 2 jun. 2022.
- Sousa González, Eduardo y Adela Díaz Meléndez. 2015. «El Espacio público como eje estructurador, lugar de interacción y reconocimiento del otro». *Revista Urbano* 18(32): 16-25.
- Splichal, Slavko. 2006. «In Search of a Strong European Public Sphere: some Critical Observations on Conceptualizations of Publicness And The (European) Public sphere». *Media, Culture and Society* 28 (5): 695-714.
- Chang, Tou Chuang. 2008. «Art and Soul: Powerful and Powerless Art in Singapore». *Environment and Planning A: Economy and Space* 40(8): 1921-1943.

Thompson, John B. 1993. «The Theory of the Public Sphere». *Theory, Culture and Society* 10 (3): 173-189.

Turner, Jhon C. (2010) «Towards a Cognitive Redefinition of Social Group», en Henri Tajfel (ed.), *Social Identity and Intergroup Relations* 7. Cambridge: Cambridge University Press.

Valles, Miguel S. 2007. *Entrevistas cualitativas. Cuadernos Metodológicos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Venegas Ahumada, Cristian. 2014. «El movimiento okupa: resistencia contra el capitalismo». *Perspectivas de la Comunicación* 7(1): 97-131.