

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Filosofía
Instituto de Estética
Seminario de Artes Visuales
Prof. Milan Ivelic

Cambios de Escena

**Tres experiencias chilenas de re-pensar el sistema del arte en el umbral del
siglo XXI**

Francisco Godoy Vega
Santiago, 04 de Diciembre de 2006

Agradezco...
a Jacques Derrida por su lucidez conceptual
a Felipe Mujica y Diego Fernández por su amable colaboración desde
Nueva York
a Rodrigo Vergara por su grata bienvenida en las oficinas de CREAMAGEN
a Milan Ivelic por su disposición permanente
a Adriana Valdés por sus textos (incluso el sin publica aun que me envió vía
correo electrónico)
a Jesús Vicente por cortar fotos con photoshop
a Gonzalo Pedraza por escribir sobre Galería Metropolitana antes que yo
a mi mamá y mi papá por darme a luz y enseñarme a dar las gracias
a Nelly Richard por sus crípticos pero apasionantes textos
a Ana María Saavedra y Luís Alarcón por crear tan riesgoso proyecto
a Diamela Eltit y Pedro Lemebel por su apasionada y sobrecargada escritura
a los artistas que exponen (y expusieron) en las galerías, por hacerlas activas
a Duchamp, por su innovación clave en el arte contemporáneo.

Índice

Introducción	4
Cambios de Lugar	6
Cambio de Temporada, Hoffmann's House	16
Cambios de foco (o de la inauguración a la junta de vecinos), Galería Metropolitana	28
Cambios de morada (o contextos antes que conceptos), Galería Chilena	41
Arte, vida y ciudad, cambios de formas e ideas	50
Bibliografía	55
Índice de Imágenes	57

Introducción

El deseo de dar a conocer a nuevos artistas no es cosa nueva en Chile, ya Carmen Waugh en 1955, al inaugurar la primera galería de arte de Santiago (transformando su tienda de marcos en galería) se planteó como objetivo generar un espacio para jóvenes artistas emergentes. Pero es ya post golpe militar de 1973, cuando se cierran gran parte de las instituciones públicas de arte, que aparecen con mayor fuerza las galerías como soporte comercial y cultural (en esta línea no hace falta profundizar en galerías tan emblemáticas como Galería Época, Galería Cromo y Galería CAL). Sin embargo, con la crisis económica muchas de ellas cierran y es sólo después de la crisis económica de 1983 que se comienza a expandir el medio de galerías de corte comercial y cultural (a partir de la acometida de la pintura y la escultura en Chile post Escena de Avanzada). En este contexto de fines de la dictadura las galerías se configuran como espacios políticos, lo que con el retorno a la democracia se comienza a diluir en la apertura cultural chilena.

En los noventa se produjo así un cierto retraimiento de las artes a los espacios que les eran propios y cerrados, a circuitos instaurados. Es en este contexto que en 1997 comienzan a aparecer las galerías de arte independientes, cada una con su particular enfoque, pero siempre con una necesaria mirada política de las artes, para hilvanar sus similitudes y rescatar las disidencias que plantean lineamientos alternativos al tradicional enfoque institucional o de mercado.

En este contexto, se activan mecanismos de reflexión dialéctica donde los tres sectores (Estado, Mercado y Ciudadanía) posibles de identificar en el sistema del arte interactúan y dialogan diversificando las potencias configuradoras de lo real (en el arte) en un soporte de obras que va más allá

del muro o el espacio galerístico y se constituye de todo el entramado (urbanístico, social, simbólico) que rodea cada uno de estos espacios¹.

El foco que guía la investigación que se presenta a continuación corresponde al tercer sector planteado: la ciudadanía, es decir, aquellos espacios autogestionados, independientes. Particularmente se analizaron Galería Metropolitana, Galería Chilena y Galería de Arte Móvil Hoffmann's House, para finalmente indagar en las reales posibilidades de estos espacios de inscribirse en el arte chileno como otro lugar (tercer sector) de la producción cultural, a partir de una metodología de análisis que consistió en análisis teórico de concepto atingentes (principalmente desde las escrituras de Jacques Derrida y Adriana Valdés), estudio de textos y catálogos relativos a las galerías y entrevistas con sus gestores.

La hipótesis que subyace a la presente investigación es la siguiente: las galerías de arte alternativas (Galería Metropolitana, Galería Chilena y Hoffmann's House) configuran nuevos roles del arte en Chile desde su carácter de tercer sector (no es el sector público y ni el sector "privado" mercantil) irradiando centros des-centrados, nuevas configuraciones del Lugar (señalética de no-lugar) desde la precariedad de lo instituido, como un nacer de la diferencia que se configura en el límite (que no es margen ni institución).

¹ Esta estructura de análisis relacional no es nueva en el espacio chileno. Nelly Richard ya la plantó a comienzos de los 80': "quizás resulte más provocativo y desafiante (menos complaciente en cuanto las obras están sometidas a una estructura de confrontación) analizar las obras desde las relaciones que estructuran con su entrono de lectura, desde los modos que tienen de dialogar con su contexto: situando las obras en términos relacionales o situacionales; midiendo sus grados de operancia en un marco concreto de producción nacional y evaluando sus capacidades de enganchamiento productivo con los demás sectores de formación social". En: Richard, Nelly. *Retroactivaciones de un proceso*. En: Mellado, Justo y Richard, Nelly. Cuadernos de/para el análisis 1. Santiago de Chile: diciembre 1983. Pp. 48-9.

Cambios de Lugar

Hablar del lugar implica hablar también del no-lugar. *Lugar* se puede entender en una doble acepción: lo físico (y/o temporal) que implica la lugarización y el *ha tenido lugar*, de la presencia. Desde aquí, los lugares de arte alternativos, apelando a esta palabra un tanto ambigua y polémica, son lugares y no-lugares: en sus espacios (estáticos o móviles) tiene lugar situaciones de arte (instalaciones, acciones, montajes, etc.) pero a la vez son no-lugares en cuanto su espacialidad física no se encuentra presente en algunos casos (son efímeras) o se posicionan en no-lugares de arte: el espacio del barrio, de la panadería, de los carburadores; estoy hablando, respectivamente, de Hoffmann's House y Galería Chilena en el primer caso, y Galería Metropolitana en el segundo.

Este panorama de la lugarización llama cual imán a la escritura de Jacques Derrida, desde sus ideas sobre el lugar y la diferencia: "una huella ha tenido lugar. Incluso si la idiomática tiene necesariamente que perderse o dejarse contaminar por la repetición que le confiere un código y una interlegibilidad, incluso si aquella *no ocurre más que borrándose*, si no sucede más que borrándose. El borrarse habrá tenido lugar, aunque sea de ceniza. Hay ahí ceniza"². Es aquí donde la noción de lugar toma un cariz que dista de la noción tradicional de experiencia, en cuanto presencia, sino que se configura desde el tránsito y la ausencia. Nace así un concepto clave de análisis (y eje del pensamiento derridiano): la diferencia, que es la diseminación, la deconstrucción, que finalmente no es otra cosa que la construcción inventiva como crítica de todo signo de nuestra época. Como plantea Dónoan en el prefacio de *Cómo no hablar y otros textos*, "pensar en y desde la diferencia, desde lo otro, significa instalarse en la inseguridad, en el límite de la clausura de la episteme lógica occidental. "Salir del planteamiento de lo mismo para abrir senda a *lo Otro*"³

² Derrida, Jacques. *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: proyecto a ediciones, 1997. Pág. 32.

³ *Ibíd.* Pág. 8.

La noción de diferencia se articula con el contexto local de arte a partir de la producción en tiempos de dictadura (y claramente, desde antes también), siendo desde ahí donde se potencia esta concepción como una resistencia ante la precariedad cultural del medio. La escritura de Nelly Richard, particularmente desde *Márgenes e Institución*⁴, aparece como el eje articulador y promotor que señala la ausencia, a partir del diagnóstico que realiza del campo no oficial de producción artística en Chile, al margen de las instituciones vigentes en el régimen militar, reformulando y reviviendo las vinculaciones entre arte y política en las condiciones límites de la práctica artística, que finalmente se condicen con una práctica cultural. Al respecto Mellado es claro: “la vanguardia plástica (cuya máxima tensión discursiva es a fines de 1981), habiendo realizado la “revolución teórica” en el campo plástico – es el supuesto con que se trabaja – intenta extender su discursividad al campo político”⁵, mas es posible plantear un cierto fracaso del mismo, fracaso probablemente ocurrido por razones contextuales, por las imposibilidades de lecturas de las obras, y lo que Adriana Valdés ha trabajado hábilmente como los lugares comunes y las posibilidades de recepción de la obra (y el texto crítico). Este proyecto artístico y político en cierta medida se revisita (en un lenguaje adorniano) desde las galerías alternativas.

Las producciones artísticas de la Escena de Avanzada presentan filiaciones (ocupando la terminología acuñada por Justo Pastor Mellado) con las prácticas alternativas contemporáneas, ejes de la presente investigación. Un ejemplo de esto es lo que ocurre con el concepto de movimiento,



contra el concepto de fijación, que trabaja Eugenio Dittborn con *Pinturas*

⁴ Richard, Nelly. *Margins and Institutions. art in Chile since 1973*. Melbourne: Art&Text Editores, 1986.

⁵ Mellado, Justo Pastor. *Espacio plástico y espacio político*. En: Op.cit.1. Pág. 21.

Aeropostales: “son obras que en su propia forma llevan inscrito el tema y la necesidad del viaje. Los límites geográficos están sorteados desde el mismo formato, y el gesto de sortearlos está incluido en el trabajo. Éste remite a temas como el del “centro” o de la falta de un centro en la cultura; al de cómo rehusarse a la fijación en una condición geográficamente periférica”⁶. La cita a Dittborn realizada por Hoffmann’s House resulta aquí innegable, en cuanto galería móvil que descentra y da cuenta de la precariedad del mundo cultural en Chile (especialmente de las condiciones de producción de artes visuales) desde la precariedad de la galería, en cuanto deconstruye la fijación geográfica de la galería desde el movimiento.

Desde aquí, es posible distinguir una desaparición de la división binaria entre lo uno y lo otro, entre centro y periferia, generando un espacio dinámico de interacción, un lugar de apertura.

Galería Metropolitana realiza un ejercicio similar, a partir, por ejemplo, de la exposición *y señalada* (2004) de Francisco Zegers, generando una tensión entre el barrio (de la población) y el circuito tradicional de arte (Alonso de Córdova) en una exposición conjunta que juega con el tránsito por la ciudad asimétrica⁷.

Estas experiencias resultan claves para la producción cultural de sentido desde el diálogo, ya que, como plantea Adriana Valdés, “la separación entre dos perspectivas discontinuas y polares, la distinción centro/periferia, global/local, nosotros/los otros, que parece separar espacios

⁶ Valdés, Adriana. *La crítica de avanzada y algunos de sus efectos: reflexión sobre un libro de Nelly Richard*. En: Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura. Santiago: Editorial Universitaria, 1996. Pág. 76

⁷ Eugenio Dittborn así lo ha planteado en el catálogo de la exposición: “6. El encierro de los espacios de muestra en Santiago de Chile – pequeña fortaleza y pequeñas cortes todas divididas entre sí – es el asunto de esta muestra: pinturas *Animales* y *Metropolitanas* son el vencimiento de una distancia. El mismo cardumen de *Caras Pintadas* habita, entonces, dos fondos de mar. Al hacerlo rompe el sacrosanto muro de lamentos que separa, como un melodrama, a una galería de otra. El mismo cardumen de *Caras Pintadas* habita, para eso, dos fondos de mar”. En: Eltit, Diamela y otros: y señalada. Catálogo de Francisco Zegers. Galería Metropolitana y Galería Animal. 2004.

discontinuos, provoca la mirada de la Medusa"⁸, paralizando toda posibilidad de interacción, de encuentro, de crítica; en definitiva, la separación binaria (o lógica del "o") coarta toda posibilidad de producción cultural, generándose una nueva desde la movilidad y los cruces (o lógica del "y").

Es aquí donde especialmente Hoffmann's House y Galería Chilena se sitúan desde lo que la autora denomina la *estética de la mirada fugaz*, siendo ésta aquella que huye del poder, que se desplaza y mueve para no ser apropiado, se fragmenta en microespacios (en lo que podría ser también la micropolítica de resistencia de Foucault) evitando la mirada totalizadora. De este modo, se hace temblar la estructura tradicional de la galería de arte desde una galería que se irrealiza, desde una concepción derridiana. Él lo plantea desde la producción poética de Mallarmé, pero que sirve como señalética de la producción de estas nuevas formas de galerías que nacen en Chile en los 90: "Irrealizado: esto no quiere decir que Mallarmé no haya *logrado realizar* un Libro que fuese uno consigo mismo; simplemente que Mallarmé no lo ha pretendido. Ha irrealizado la unidad del Libro haciendo temblar las categorías dentro de las que se la creía pensar con toda seguridad: aun hablando de una "identidad consigo" del Libro, que subraya que el Libro es a la vez "lo mismo y lo otro", al estar "compuesto consigo". Se ofrece aquí no sólo una "doble interpretación" sino que con él, dice Mallarmé, "siembro por así decirlo aquí y allí diez veces este doble volumen completo"⁹. Y así, como Mallarmé (ir)realiza esto en el siglo XIX, las galerías móviles irrealizan algo similar: son y no son galerías, re-interpretándose en cada desaparición o reaparición, irrealizando la unidad de la Galería (como símil en el pensar derridiando del Libro).

Otro artista que podría generar una filiación como marco interpretativo de las galerías estudiadas es Alfredo Jaar, probablemente el artista chileno vivo de más renombre internacional. Adriana Valdés, realizando un análisis de

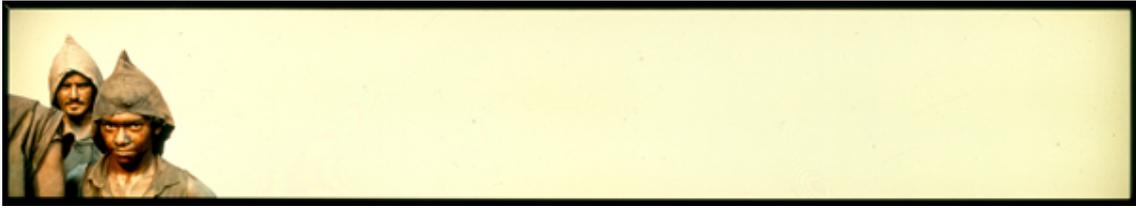
⁸ Valdés, Adriana. *Los "centros", las "periferias" y la mirada del otro*. En: Op.cit. 6. Pp. 88.

⁹ Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 1989. Pág. 40.

lo que ha sido el quehacer de Jaar, plantea: "apunta a una tarea artística de carácter crítico y exploratorio, con temas que se concentran en torno a las relaciones entre grupos humanos – fundamentalmente las de poder – y se vinculan con los espacios geográficos y culturales en que todos vivimos"¹⁰. Resulta clave aquí el posicionamiento que realiza Jaar, quien habla de lo marginal pero se sitúa en un espacio no marginal: Nueva York. De este modo tensa las nociones de poder y centralidad, deconstruyendo desde el centro artístico las políticas que articulan la producción y difusión del arte desde lo que en Estados Unidos se ha llamado *políticas culturales*, de los estudios de la cultura respecto al poder social. Un ejercicio similar realizan las galerías a analizar, a partir de las tensiones que generan entre lo local y lo global, desde la lugarización de las mismas, lo que en lenguaje de Néstor García Canclini serían las geopolíticas de las artes. Aquí resulta clave otro concepto acuñado por Valdés respecto a la obra de Jaar, éste es el descalce. Ella lo desarrolla a partir principalmente de la obra *Out of Balance* (1988): "las cajas de luz están repartidas por el suelo, y exigen rodearlas, bajar y subir la vista, inscribiendo en las acciones corporales del espectador la situación de descalce de su perspectiva. Rehúsa, entonces, la posibilidad de una posición *correcta*, que implique un único punto de mira; por el contrario, el movimiento de la mirada – y con ella del cuerpo del espectador – implica una incertidumbre indispensable para la lectura de la obra. En *Out of Balance*, además, las imágenes ceden el centro de las cajas de luz a espacios desocupados, creando otra vez, mediante el descalce, el efecto de sugerir la imposibilidad o la dificultad de una interpretación de lo presentado"¹¹. Y así, como la obra de Jaar produce un descalce del espectador respecto a cómo enfrentarse a ella, en un nivel macro, la galería de arte alternativa produce un descalce geográfico (en su ubicación periférica o su movilidad urbana) respecto a cómo aproximarse al espacio de arte en sí, un descalce en el concebir la noción de galería.

¹⁰ Valdés, Adriana. *Alfredo Jaar: imágenes entre culturas*. En: Op.cit. 6. Pág. 90.

¹¹ *Ibíd.* Pp. 94-5.



No resulta casual que esta obra de Jaar y las *Pinturas Aeropostales* de Dittborn fuesen expuestas una frente a la otra en 2002 en University Art Gallery de The University of Scranton y en Mahady Gallery, Marywood University en Estados Unidos en exposiciones de arte latinoamericano.

Desde estas obras, y por filiación, desde las galerías de arte alternativas en Santiago, es posible hablar de una estética de la imagen esquivada¹², o una estética de lo esquivo, cuyo eje es el desplazamiento (sin apropiación), el fragmento (sin totalización), la coyuntura (sin esencialismo); estética táctica para evitar lo que Valdés ha llamado "la mirada de la Medusa", que fija e inmoviliza, que es también el estereotipo, la línea sin saltos, generando desde esta estética interacciones e interrelaciones que cuestionan el posicionamiento y se reposicionan constantemente desde lo experimental, inmiscuyéndose en las rendijas, fisuras y recovecos de los discursos en el arte. Cabe aquí referirse a un concepto desarrollado por Ennio Bucci, el de la función contingencial¹³, relativa ésta a una especificación de un orden de sucesos nacionales que diferencian este contexto de los contextos europeos o estadounidenses. Esta función contingencial podría entenderse aquí desde la noción de precariedad, y también desde la de desigualdad, en cuanto a la distribución de la riqueza, y también a la distribución de los espacios de arte.

De este modo, estas galerías se sitúan constantemente en la tensión producida por las distancias (geográficas, sociales, artísticas y simbólicas) y las explicitan, tal como Dittborn lo hace también a nivel internacional, desde la noción de viaje al "primer mundo", donde se pierde todo hasta la carne en el *destiempo* de lo latinoamericano. Cito al artista: "yo tengo que reivindicar,

¹² *Ibíd.* Pág. 99.

¹³ Bucci, Ennio. *Galerías de Arte y su realidad en Chile*. Santiago: TUC Estética, 1989. Pág. 47

entonces, la persistencia de las distancias, aunque éstas se ubiquen en otros puntos. Para recuperar el cuerpo, la carne de ese esqueleto, hay que hacer un camino de vuelta que es realmente interminable”¹⁴. Es el viaje agotador que debe realizar Dittborn el que realizan también a nivel local las galerías alternativas, pagando un peaje: para Galería Metropolitana es la ocupación de su propia morada (de los dueños), para Galería Chilena el ser *allegados* a otros espacios de arte, y para Hoffmann’s House es situarse en la vivienda más precaria de Chile, emergencia en la emergencia.

Se produce así un desgarramiento de la desterritorialización en la coexistencia de la precariedad de la galería y su inserción en los circuitos de arte consagrados. Las filiaciones a los artistas que se inscribieron dentro de la Escena de Avanzada sigue presente. Es el análisis de Valdés sobre las obras de Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y Gonzalo Díaz el suscitado: “obras que trabajan desde la conciencia de que, en una cultura aparentemente “desterritorializada”, la producción cultural latinoamericana no se hace desde posiciones favorables, sino desde situaciones de precariedad, escasez, dificultad y hace justamente de ellas su carta de triunfo, su instrumental de seducción”¹⁵. Así también, las galerías presentan a viva voz la precariedad del hacer artístico en Latinoamérica, y particularmente en Chile (precariedad no sólo presente en las artes visuales, sino que en todo el quehacer cultural, desde los análisis de la estética de la precariedad realizados por Fidel Sepúlveda), pero además el espacio galerístico no se presenta como un lugar neutralizador de la obra (el cubo blanco), sino que entra en juego con la propuesta de la obra y con el contexto desde una mirada activa del arte. Así, el límite entre obra y galería se desdibuja, apareciendo la galería en sí como una obra de arte. Las galerías se presentan de este modo como prácticas culturales dialógicas que se lugarizan (y no se territorializan) en la frontera, en los bordes y tránsitos, en los límites entre los márgenes y las instituciones (citando a Nelly Richard), entre ser márgenes y ser instituciones,

¹⁴ Valdés, Adriana. *A whiter shade of pale: conversaciones entre Adriana Valdés y Eugenio Dittborn*. En: Ob.cit. 6. Pág. 120.

¹⁵ Valdés, Adriana. *Un ojo que falta: reflexión sobre las culturas y los quinientos años*. En: Op.cit. 6. Pág. 139.

entre lo específico de lo local (como puede ser un barrio de Santiago) y lo global, en el lugar de la constante duda, reflexión y redefinición. Así, modificando el escenario del arte, modifican el habla del arte como producción (y acción) cultural.

En este contexto de filiaciones entre la obra de artistas consagrados del quehacer nacional y las galerías de arte alternativas en Santiago es que se configura las galerías de arte alternativas (Galería Metropolitana, Galería Chilena y Hoffmann's House) irradiando centros des-centrados, nuevas configuraciones del Lugar (señalética de no-lugar) desde la precariedad de lo instituido, como un nacer de la diferencia que se configura en el límite (que no es margen ni institución). Ya que institución dice relación con "aparato para-estatal y estatal, en su nocional dependencia althusseriana de "aparatos ideológicos de Estado". Pero se refiere, también, a los modos de configuración de un espacio que adquiere condiciones de reproductibilidad determinadas, en un momento dado de la historia, que pasa a constituirse en ejercicio discursivo de su propia constitución referencial, como sería el caso de una "formación artística".¹⁶, espacio sanitizado que no abre posibilidad a la movilidad ni a la mancha (como espacio de límite difuso). La institución aparece como metáfora en la pintura de paisajes con bordes encuadrados. El espacio del margen no aparece representado, o si aparece, lo hace en el espacio del mural, igualmente encuadrado. Los espacios de límite difuso aparecen en el des-cuadrado espacio de la mancha (cita al texto de Ronald Kay) como espacio sin límites claros o en constante movimiento.

Aquí aparece necesaria la distinción entre la institución y estos otros espacios que se configuran en el límite. Unos los espacios heterotópicos, los otros son licuefactos. En el espacio heterotópico prima "la idea de acumularlo todo, la idea de formar una especie de archivo, el propósito de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas,

¹⁶ Mellado, Justo Pastor. *Historias de transferencias y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)*. En: Castillo, Ramón y otros (eds). Chile: 100 años de Artes Visuales. Transferencia y Densidad. Tercer período: 1973-2000. Santiago: DIBAM, 2000. Pág. 8.

todos los gustos, la idea de habilitar un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera del tiempo y libre de su daga, el proyecto de organizar de este modo una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil es propio de nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX¹⁷. A diferencia de éste, la galería alternativa se posiciona en lo efímero de su proyecto contextualizado, en su posmoderna situación móvil o transitoria, en su ausencia de bodegas acumulativas. El museo (la institución) aparece así como la configuración cerrada de densidad, a diferencia de la galería como espacio de licuefacción (como paradójica densidad en los bordes) constante de proyectos de densidad (espacial, curatorial y visual) en cada exposición como re-vivencia que se irrealiza. Pero esta división no es sólo de dos polos, existe un tercer elemento que configura una trialectica de los espacio: las galerías comerciales. De este modo, a diferencia de la división que realiza Cristián Silva¹⁸ de las políticas de los espacios de arte entre espacios oficiales (donde incluye los espacios estatales y comerciales) y los espacios alternativos, considero que la división realizada es reduccionista ya que diluye la densidad propia de los espacios estatales y los comerciales; así, el modelo debe ser más bien triangulado, ya que las diferencias entre espacios estatales y comerciales es demasiado grande como para encerrarlas dentro de una misma categoría; en este sentido, es posible hablar de espacios estatales, espacios comerciales y espacios independientes (lo que podría ser el tercer sector de lo social: la ciudadanía).

Estos últimos son los estudiados en esta investigación como tercer sector, ampliando la hipótesis planteada por Gonzalo Pedraza, quien establece en relación a Galería Metropolitana: "si pensamos el campo artístico chileno como un sistema que posee agentes, instituciones y modos de operar que en su totalidad conforman un conjunto armónico, Galería Metropolitana ingresa produciendo una disonancia – en tanto molestia y

¹⁷ Foucault, Michel. *Los espacios otros*. En: revista Astrágalo No. 7. Septiembre 1997. Traducción de Luis Gayo.

¹⁸ Silva, Cristián. Estrategias de la autogestión; viejas dificultades, nuevas propuestas. Muro Sur Artes Visuales, 1999.

extrañeza – debido a que se interroga sobre su propia condición de galería de arte”¹⁹. En este sentido, no es sólo Galería Metropolitana, sino que también (y quizás apelando a una extrañeza mayor desde el tránsito) las otras galerías que desmontan de forma más radical la noción decimonónica de galería de arte. Espacios de fragilidades cuyas “subjetividades marginales o alternativas producen modulaciones discordantes y estas modulaciones discordantes deberían hacerse notar armando contrastes de valor, de intensidad con el tratamiento masificado del habla social”²⁰, como plantea Richard, ampliando las posibilidades de producción y discusión en el espacio de arte y en el espacio urbano, entendiendo la ciudad como lugar de encuentro, pero también de desencuentro: espacio de discurso y discusión, de tránsito y lugarización.

¹⁹ Pedraza, Gonzalo Galería Metropolitana. Una disonancia en el campo artístico chileno. Santiago: Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, enero 2006. Pp. 8-9.

²⁰ Richard, Nelly. *Pluralismo Crítico*. En: Saavedra, Ana María (editora). Debate País / 2000. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. Pág.26.

Cambio de Temporada, Hoffmann's House.



Con la casa auestas, se titula la editorial del catálogo de Hoffmann's House, proyecto de título de estudiantes de arte de la Universidad Finis Terrae en 1998. Con la casa al hombro podría ser también, simulando el peso de la cruz en Cristo como símbolo de sacrificio. Pero este sacrificio contemporáneo responde a otras situaciones: es la dificultad de inclusión de artistas en el medio nacional sin el ducto Universidad de Chile o Universidad Católica. Son los artistas de las nuevas escuelas "emergentes" que ante la dificultad de insertarse en un medio artístico que no crecía de forma simétrica al crecimiento de universidades impartiendo formación artística, se sitúan en su propio espacio, literalmente se "hacen un lugar" inestable (la mediagua) en el espacio inestable de artes visuales que diagnosticaban como contexto. Así, Hoffmann's House no puede sino leerse de forma relacional: son las cercanías y, a la vez, las diferenciaciones en su autonomía con los otros lugares (donde se emplaza y los otros lugares de arte) los articuladores del discurso.

Desde la universidad privada se genera una estrategia primaria de aparición en las vitrinas oficiales. Con esta operación artística se logra una inserción no-automática, sino que a saltos (de un lugar a otro) en el medio artístico nacional. Mas no es una inserción casual ni ordinaria (en su acepción más etimológica), sino que desde un lugar crítico y una posición crítica. Así se estructura Hoffmann's House desde una distancia y con nuevos aires en el mundo del arte chileno: es la aparición de la autogestión un eje clave, nueva estrategia de los artistas del siglo XXI que se distancia de lo previo. Los artistas-gestores-galeristas que la crearon fueron José Pablo Díaz y Rodrigo Vergara, formados en el grabado, disciplina desde la que se desplazan, pero que al mismo tiempo extienden en su concepción primaria de repetición (como la seriada mediagua). No resulta casual que la constitución de H'sH con todas sus implicancias nazca desde el grabado en el contexto chileno, considerando los planteamientos de Justo Pastor Mellado en *La Novela*

*Chilena del Grabado*²¹, donde desarrolla una historia (de filiaciones) del arte en Chile desde su conformación en el grabado. Si bien el texto es previo a la obra de H'sH, es posible ver como el modelo del grabado sigue primando en el quehacer artístico nacional, ahora desde la mirada particular de los propios gestores del proyecto, Rodrigo Vergara así lo plantea: "el grabado se fundó como una forma de popularizar el arte, para que el arte fuera más accesible. Por eso decimos que Hoffmann's House es un producto de arte popular que contiene arte contemporáneo"²².

Es en este punto que se visualizan las filiaciones con artistas formadores: son Juan Downey y Eugenio Dittborn quienes inculcan en estos artistas una visión social de sus operadores visuales. Dittborn y el grabado, que replican en la reproductibilidad en la matriz de muchas casas-mediagua y el concepto recurrente del viaje. De Downey aparece la necesidad de entender que el arte no está dentro de los estudios, *está fuera, hay que salir a buscarlo*, dice Rodrigo Vergara. Desde esta formación aparece también H'sH como *un catalizador de energías entre los artistas y el público, inmediato, no lejano ni encerrado*²³.

Desde esta visión social es posible entender las estrategias operadas para tensar el público objetivo de la galería: se contactaron artistas consagrados, con un público cautivo, y se instalaron sus exposiciones junto a artistas incipientes, que estuviera saliendo de las escuelas, "usando" el público de los artistas consagrados para que conocieran nuevos artistas. Pero además



²¹ Mellado, Justo Pastor. *La Novela Chilena del Grabado*. Santiago: Ediciones Economía de Guerra, 1995.

²² DUPLUS. *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir. Un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2005. Pág. 38

²³ Entrevista realizada a Rodrigo Vergara el día 14 de noviembre de 2006 en CREAMAGEN, Santiago.

había otro público, que era el del barrio; se realizaron campañas de difusión a partir de panfletos en serigrafía (formación de grabadores) que se repartían casa por casa para invitar a los vecinos. Según cuenta Rodrigo Vergara, muy pocos se acercaban, nadie entendía nada, pero el público fiel fue el que asiste a las plazas:



nanas con los niños, mamás los domingos con sus hijos, en Vitacura. En Parque Almagro el público cotidiano también se adaptó al contexto: eran los niños de las piscinas de Lavín, que iban después del colegio a bañarse, los niños en calzoncillos y las niñas en jumper.

Y así como ocurre con el público, la mirada se extiende también a la selección de artistas invitados a participar, partiendo del concepto que acuñan como *curatoría emocional*, mezclado esto con lo explicado anteriormente de la mezcla de artistas de distinto reconocimiento. El sentido emocional de la curatoría dice relación con tener una mirada no-estratégica (en contraposición a lo estratégico que es H'sH en sí), que no buscaba siempre logros con artistas que aseguraran una exposición de calidad: eran más inclusivos que exclusivos, espejando una realidad que ocurre en todos lados, y ellos querían explicitar: así como existe el "buen" arte, existe también el "mal" arte, es parte del circuito y una exposición no tiene porque ser puro *hit*, como plantea Rodrigo Vergara, haciendo la analogía con un disco de música. Así H'sH se sitúa en el límite de lo riesgoso: si la obra-galería es en sí riesgosa, frágil, lo que se expone es también riesgoso, experimental.

Concretamente H'sH se sitúa en una mediagua (vivienda de emergencia para personas viviendo en extrema pobreza) de un costo de \$232.000 comprada al Hogar de Cristo. Se traslada desde ahí a cuatro

plazas, en un gesto de ocupación (como las tomas de terreno) de Vitacura: Raúl Deves, Colombia, Honduras y Corte de Apelaciones (límite en que Vitacura deviene provincia en su paisaje semi-rural). Retomando la cita cristiana, el tránsito de una plaza a otra aparece como un vía crucis de estación en estación, con la madera (de la cruz, de la casa) a cuestas. En las plazas, se sitúa bajo el nivel de la calle, con rampas que la comunican (y separan) de Nueva Costanera, la acercan a las casetas de seguridad y la alejan del transporte acelerado. Este tránsito por plazas fue titulado *Salón de*



Primavera, con dieciséis artistas invitados a participar, motivados por el deseo de hacer convivir sus obras a la intemperie de Vitacura. A la entrada de la mediagua había un texto que anunciaba lo que el visitante se encontraría: “el siguiente es un “centro”, un espacio físico, que alberga obras plásticas de cuatro artistas (...) esta mediagua de 3x6,10 metros (...) se ha convertido en un lugar de acogida al igual que la plaza como área verde, lugar de recreación y de crecimiento infantil”. Asume así su temporalidad limitada, un “centro” que está en tránsito y que invita a la educación cultural (a pesar de que a alguna de las primeras inauguraciones asistieran tres personas) de forma ágil, más cercana y transportable. *Ha Llegado Casa*, citando el juego infantil *ha llegado carta*, titula su texto del catálogo José Ignacio Jhonson, develando esta tensión entre juegos de niños y obras de arte, entre centralidad y movimiento.

Luego de ese tránsito por la zona oriente de la capital, la mediagua se traslada al centro de Santiago: frente al Servicio de Vivienda y Urbanismo, y luego en el Parque Almagro, entre el Palacio Cousiño y la iglesia de los Sacramentinos, gran jardín del palacio y paseo aristócrata de la alta sociedad chilena del siglo XIX y que hoy en día se puebla de tiendas de

bicicletas y vulcanizaciones. En este último espacio, H'sH se transforma con la exposición *Hiperdespacio* (con una inauguración ahora de cerca de 100 personas) en la primera mediagua con piscina de baldosas, a orillas de una pileta



donde niños se bañan, entran a la galería, miran las obras y se secan. Con este gesto, devuelve al centro (histórico) la conciencia de su contemporánea precariedad urbanística (marcada por los cites de calle Santa Isabel, poniendo en jaque a las altas construcciones con mascaradas sin maquillar de edificios de alto confort) y la facilidad del ocultamiento o las posibilidades de la mirada en la transformación de una de las zonas históricas de Santiago en destrucción.

El tránsito siguiente fue en dirección a Galería Metropolitana con la exposición titulada *Cierre Suave*

(2001). En este espacio H'sH aparece como "expósita morada, sustraída de todo domicilio, la que se resta al orden urbano dominante"²⁴, al situarse (replegarse) dentro de la galería en un juego de muñecas rusas: es la



galería dentro de la galería que también tenía exposiciones en zonas externas a H'sH: "entre los artistas invitados a exponer, algunos ocuparon el afuera de la casa, que es el adentro de Galería Metropolitana. Entonces se diluían las fronteras entre una galería y la otra"²⁵; pero es también la casa dentro de la casa (de los administradores de Metropolitana), que se re-plega nuevamente

²⁴ Santa Cruz, Guadalupe. *Un Hato Desorientador*. En: Galería de Arte Móvil Hoffmann's House. *Memoria de Exposiciones*. Santiago: Galería de Arte Móvil Hoffmann's House, 2004. Pág. 33.

²⁵ José Pablo Díaz en: *Op.cit.* 22. Pág. 39.

(ya lo hizo al colocar una galería, la metropolitana, en su patio) y vuelve a esconder la segunda casa (H'sH) en el patio (galería) de la casa popular. Deconstruye así doblemente el hermetismo del hogar situándose como espacio de tráfico des-ubicado, como galería en galería, como instalación con obras en su interior, como escultura, como hogar del arte, como Hogar de Cristo.

El gesto de salir del espacio público e insertarse dentro de un espacio galerístico no es casual: frente a la Metropolitana hay una casa que en el segundo piso tiene una mediagua que es la ampliación de la casa, y en el barrio en que se emplaza hay varias mediaguas-ampliaciones del hogar. En ese contexto, colocar la casa Hoffmann fuera de Galería Metropolitana, en lugar de confrontar algo (como lo hizo en las operaciones anteriores) se mimetizaba, se hacía parte del paisaje de Pedro Aguirre Cerda, por lo que no producía el impacto o reflexión esperados; en cambio en el interior de Galería Metropolitana producía ese efecto multiplicativo de las relaciones casa-casa-galería-galería en sentidos múltiples.

Hoffmann's House al iniciar su recorrido en Vitacura, pasar por el centro de Santiago para dirigirse luego a Galería Metropolitana, realiza una operación que revierte la organización del "ascenso social" y en lugar de subir (de forma arribista), se auto-margina *al bajar* a una población, además de explicitar estas diferenciaciones: *La mediagua en Vitacura se comporta de forma distinta a en Pedro Aguirre Cerda*²⁶, dice Rodrigo Vergara. Situación que se vuelve a tensar en un juego de ires y venires, y por tanto, de desterritorializaciones, al viajar nuevamente a Vitacura, pero ya no a una plaza, sino que inserta en el circuito chileno de arte, se adosa a Galería Animal.

Con la exposición dentro de Galería Metropolitana se realiza un giro en la estrategia primera de Hoffmann's House de insertarse en los espacios

²⁶ Op.cit. 23.

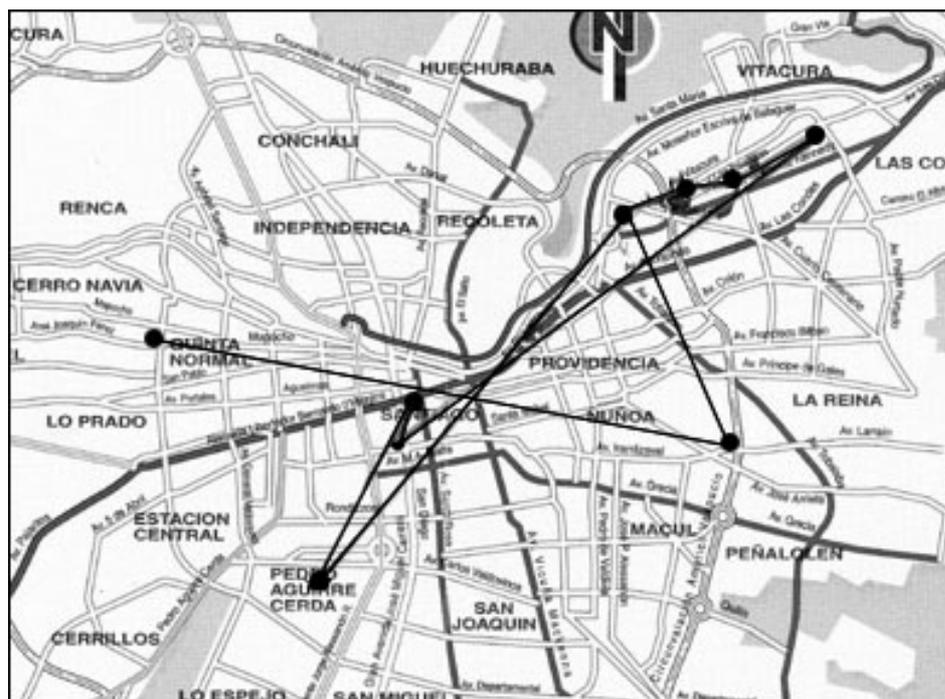
públicos; al replegarse dentro de una galería se rompe con el eje exclusivamente "socioeconómico" que se había explicitado y la mirada se inserta dentro de los espacios instituidos para el arte. En Galería Animal se continúa ese recorrido galerístico, con *Transito*, pero la operación de entrar dentro de la galería, de cobijarse frente al *medio contextual*, se vuelca en el polo opuesto de la capital: H'sH explicita el cambio de las estrategias expositivas de ambas galerías y sus enfoques curatoriales al no entrar, sino



que colocarse fuera de Galería Animal (como ampliación de barrio popular), en Alonso de Córdova, con un gesto subversivo de hacer visible la precariedad de la infraestructura de H'sH y el minimalismo conceptual del edificio de Animal, y que a pesar

de eso, en H'sH exponía prácticamente los mismos artistas que exponía en Animal, y H'sH estaba teniendo probablemente un impacto mayor en el medio artístico, siendo que eran un proyecto de menos de 300 mil pesos y Animal un proyecto de 500 millones de pesos.

Luego de la exposición adosada a Galería Animal se trasladaron a un sitio eriazo cercano a Plaza Egaña, para continuar en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, y "terminar" en Matucana 100, gestos desde los cuales se deconstruye la lógica tradicional del arriba y el abajo (en lo social, en el arte) y entra H'sH en los pliegues y matices del mapeo urbano y de los espacios expositivos.



La galería de arte móvil Hoffmann's House se configura así en su hibridizaje múltiple, en sus límites difusos entre galería, gestión cultural, obra de arte, instalación y escultura (entre otras posibilidades). Cristian Silva así lo ha planteado: "ya ha sido galería, museo, casita de perro, cine, cuaderno, cuartito del aseo, escenario, diario mural, animita, escenografía, letrina, stand, casita de muñecas, bodega, objeto de decoración, voz del pueblo y voz del poder"²⁷, posibilidades potenciadas por el carácter reversible, desarmable, doblegable de la materialidad precaria de la mediagua. Aparece lo precario o la carencia como una oportunidad o fortaleza, sin victimismos sino que con descalces. Mario Navarro lo ha planteado también: "cada vez que esta casa-galería sale a la calle se viste de manera diferente"²⁸, sin rostro claro, es siempre una máscara nueva.

A pesar de aparecer H'sH como este híbrido sin posible hilo conductor (aparente), se puede plantear que se configura desde dos asuntos mayores en términos culturales: el tema recurrente del "espacio alternativo" (preocupación endémica de los artistas emergentes del tercer mundo,

²⁷ Silva, Cristian. *La Casa del Hombre Esperanzado*. En: Op.cit. 24. Pág. 6.

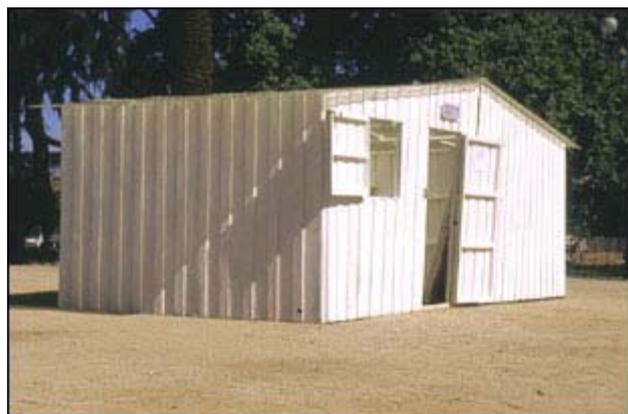
²⁸ Navarro, Mario. *Hiperdespacio*. En: Op.cit. 24. Pág. 20.

plantea Silva) y, por otro lado, H'sH aparece como la encarnación del sueño de la casa propia del chileno medio de los 80' y 90', icono recurrente en el arte chileno contemporáneo: las casas de las *pinturas aeropostales* (casas que vuelan en sobres, que viajan) de Eugenio Dittborn, *Homecenter* de Mario Navarro, *Histeria privada, historia pública* de Voluspa Jarpa y *De Coya a Cerrillos* de Mario Navarro y Francisca García (en Galería Metropolitana), entre otros. Es el sueño de la casa propia (lugar de exposición de artistas emergentes) cumplido en el arte como toma, cumplimiento trunco (a lo casa Copeva) a partir de la mediagua, que se configura así como concepto curatorial que media entre el



arte y el espacio público, penetrando con un concepto de cultura ágil: no esperar que el público se dirija al lugar de arte, sino que llevar el lugar al público, a la puerta de su casa. Se compone así H'sH de una doble estrategia de penetración: en lo público (los públicos), desde una idea de religación, y en el circuito chileno del arte, ante la eminente clausura por la falta de contactos y un curriculum que avalara a sus creadores.

La mediagua aparece como un gesto estético pero a la vez, en su desplazamiento, como un gesto lúdicamente político, de emplazamientos de una particular materialidad constructiva (desnuda en su única capa constituyente) en



perímetros que son señales de configuraciones culturales y territoriales de poder y margen, de espacio público y espacio galerístico. Además de ser geográficos y políticos estos desplazamientos, son también en cada espacio que se lugarizan, temporales: es el espacio de la plaza de día y de noche,

con públicos y visitantes diferentes. Se sitúa así en una socialización abierta (no existe espacio público más abierto que la plaza o el parque) de esta particular visión del arte, tensando las nociones de espacio público (plaza) y espacio privado (casa), en su ubicación en lugares configurados como no-fundamento, no-sustento (sin cimentación) de la casa-mediagua. En esta ubicación siempre particular e intencionada la materialidad de H'sH adquiere relevancia: su constitución en madera y siempre pintada (repintada) de blanco habla de, al menos, dos tensiones conceptuales: una relativa a la historia del arte universal y la falacia de la neutralidad del cubo blanco galerístico, ya que a pesar de estar pintada de blanco, H'sH seguía siendo una mediagua (con toda la carga que ésta tiene); y por otro lado, hacía una analogía a la historia del arte chileno contemporáneo: *se tambalea, se llueve, es precario, es muy pobre, pero existe*²⁹, plantea Rodrigo Vergara, en un contexto complejo para la producción artística.

La galería se plantea desde una cierta utopía del perpetuo movimiento (una estética de la imagen esquivada, diría Adriana Valdés), del constante cambio, de romper con la petrificación obra-monumento que se ha venido instaurando en el arte desde tiempos remotos (la Grecia Clásica o Roma podrían ser un referente al respecto, sin siquiera mencionar referentes posteriores como el Renacimiento Italiano). H'sH transgrede así una norma, desde el espacio chileno transgrede lo chileno instituido en el arte: es lo instaurado por las otras historias del arte que se replica, reproduce *a lo chileno, o en versión chilena*. H'sH transgrede esta imagen ironizando desde la carencia, con un concepto de arte y desarrollo cultural flexible, dinámico y discontinuo ante una noción tradicional de la Historia, el Arte y la Cultura.

Por otro lado cabe rescatar el nombre de la galería: Hoffmann's House es un nombre encontrado, en la esquina (escrito a mano) del plano de la mediagua des-armada. Nadie sabe quien es, pero se intuye que Hoffmann diseñó el modelo tipo de la mediagua (ni los funcionarios del Hogar de Cristo

²⁹ Op.cit. 23.

lo saben). Desde ahí, la galería no tiene nombre porque la mediagua no tiene nombre tampoco, no tiene origen conocido, tacha la posibilidad de un nombre propio para apropiarse de otro que no le pertenece, que es extranjero y en inglés, que produce la sensación de un lugar instaurado, una casa u hogar fijado, y que claramente no lo es. Es la emergencia de la casa la que llama a la pérdida del nombre propio, no se nombra, no se bautiza en su individualidad sino que se reproduce (cual grabado) en la mantención de un nombre emergente (de la propia mediagua) y de emergencia (en el ensamblado primero). Hoffmann aparece así como un nombre huacho, cual Bernardo O'higgins, sin paradero ni conocimiento de su padre.

Hoffmann en el abandono paterno se hace pulcro: pinta y re-pinta sus paredes de madera en blanco, simulando un minimalismo (precario), que calza (o descalza) con la falsa neutralidad del cubo-blanco del espacio artístico. De neutro su blanco maquillaje no tiene nada, y denuncia que tampoco lo tienen los demás espacios de arte: la ubicación, la curatoría y otros factores impiden creer en esa ilusión de neutralidad (que es siempre estética y política).

Aparece así H'sH como un gesto de arte nómada, que en la tribu dispersa del arte chileno va a la caza desde la casa realizando una doble intervención: interviene la propia casa (como decorado doméstico) e interviene la ciudad (como edificación semi-instantánea, que se integra forzosamente al entorno). La cita a los nómadas es evidente: éstos no poseían casa, transitaban cazando para sobrevivir. H'sH es el reflejo de artistas emergentes faltos de hogar, que salieron a la caza de su posicionamiento en el arte chileno³⁰. Es aquí donde Hoffmann's House se configura desde una resistencia al modelo tradicional del arte (modelo de inclusión en las

³⁰ “Sobre las conexiones que ven entre su casucha ambulante y la situación del arte en Chile, los responsables de Hoffmann's House dicen que “se parecen en la precariedad y fragilidad, condiciones que nosotros convertimos en positivas al aprovechar la flexibilidad de nuestra casa, su facilidad de transporte y su resistencia a los temblores. En este sentido, la Hoffmann's House es una respuesta a un medio con instituciones culturales estáticas, pobres y provincianas (...)”. Las Últimas Noticias. Abril, 2002”. *Cierre Suave/Hoffmann's house en Galería Metropolitana*. En: Lemebel, Pedro, Richard, Nelly y otros. Galería Metropolitana 1998 – 2004...., Santiago: Ocho Libros Editores, 2004. Pág. 46.

instituciones y también modelo de institución), pero no desde la polaridad dogmática, sino que desde dentro del sistema operar como un virus que va a contaminar de forma virtuosa, en su anómala configuración, a la tradición del arte; desde el ir y venir, entrar y salir, se valida como institución simbólica (en cuanto es efímera) que deja caminos delineados en formas particulares de hacer.

H'sH se configura de este modo como una huella que se borra³¹, que se borró, que culminó un proceso en su precaria configuración, que se borró en su constante presencia y ausencia, en su anunciado fin como galería móvil, pero que permanece en esta noción de cambio de temporada, donde desaparece la manchística, el informalismo o la acción de arte que marcaron el arte chileno de los últimos 50 años, cambia la temporada a una mirada más amable, pero no por eso complaciente, que es igualmente crítica (en sus vinculaciones entre arte y política) pero se sitúa desde otra pasarela, mira otro escenario donde instalarse con suspicacia e ingenio en la expansión de los soportes y en las posibilidades autogestionadas de producción artística de elaboración colectiva. Espeja así Hoffmann's House la incipiente movilidad cultural chilena, en los tránsitos de una temporada (que podría haber sido en el infierno, a lo Rimbaud) a otra de primavera (*salón de primavera*, apertura de H'sH), domiciliados en el viaje continuo por bordes y por centros, ya ahora fuera del espacio de la mediagua borrada, pero perpetuando la nómada concepción del arte en otros proyectos signados con el sello conceptual Hoffmann que mantienen sus gestores: fue el Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independiente en Valparaíso (2005) y el videoarte *The Bolivarian Dream*, que perpetúan el descalce de una nueva generación del borde (en el borde del siglo XX y el siglo XXI) que no se sitúa desde la críptica denuncia social de mucho arte precedente, sino que se reinstala en la virtuosa primaveral condición de la autogestión inclusiva.

³¹ “La huella es el borrarse a sí mismo, el borrarse su propia presencia, está constituida por la amenaza o la angustia de su desaparición irremediable, de la desaparición, de su desaparición. Una huella imborrable no es una huella, es una presencia plena, una sustancia inmóvil e incorruptible, un hijo de Dios, un signo de la parousía y no una semilla, es decir, un germen mortal”. En: Op.cit. 2. Pág. 7

Cambios de foco (o de la inauguración a la junta de vecinos), Galería Metropolitana

Desde el concepto de Composición de Lugar, título del último libro publicado por Adriana Valdés, es posible acercarse a un análisis de lo que ha sido y es Galería Metropolitana³² en cuanto el eje clave que la configura como espacio de arte (galería) independiente y/o “alternativa” es su lugar de ubicación, que re-compone. La Galería se ubica en la calle Félix Mendelssohn, comuna de Pedro Aguirre Cerca, en el sector sur-poniente de Santiago. Con su aparición en el popurrí de lugares de servicios locales en 1998 (aunque como idea se venía gestando desde fines de los 80’), se configura un polígono simbólico de una espacialidad que previo a los años 50’ se configuraba como un espacio sin historia. Galería Metropolitana se suma a cuatro ejes claves que la preceden: la población La Victoria (generada a partir de una toma de terreno ocurrida en 1958), el parque André Jarlán (hoy vertedero enrejado), el hospital inconcluso de Ochagavía (proyecto hospitalario más grande de América Latina que queda abandonado tras el golpe de estado de 1973) y la ex-fábrica textil Yarur-Machasa (hoy ciudad fantasma de la historia textil de la zona). En este escenario de completa desvinculación con el arte contemporáneo (pero con un fuerte apego a la relación arte-vida), y plagado de este tipo de anomalías espaciales inconclusas, inconexas, Galería Metropolitana se sitúa como una anomalía más, en su extraña configuración (en cuanto galería) pero en conexión matérica (en cuanto galpón) con el contexto. Anomalía en el espacio y anomalía en el sistema del arte chileno, generando una particular geopolítica de las artes, donde se sitúa desde el espacio de la crítica cultural.

³² En el manifiesto del catálogo compilatorio de las exposiciones realizadas desde su inauguración hasta 2004, Galería Metropolitana se define de la siguiente manera: “espacio privado de exhibición de arte contemporáneo, instalado en una comuna periférica de Santiago de Chile, que responde al propósito de hacer participar en torno a nuevas manifestaciones del arte a un sector social que ha estado normalmente marginado de ellas”. En: Op.cit. 30. Pág. 8.

Digo crítica cultural ya que los artistas convocados a participar del proyecto Galería Metropolitana (con su particular estilo curatorial que se desarrollará más adelante), se encuentran insertos en los circuitos del arte chileno, no siendo el foco crítico la composición de artistas que se instalan en Santiago, la crítica no responde a los "interiores" del arte nacional (formas de producción de arte, estrategias plásticas, etc.) sino que a las estructuras culturales que acercan o alejan, que incluyen o excluyen a grupos y personas, finalmente, la crítica se instala en los lugares y acercamientos de las artes. Así, no es una crítica a los artistas sino que al sistema del arte.

En este punto su nombre resulta un elemento clave: Galería (problematizando o deconstruyendo aquel concepto) Metropolitana (ironizando en torno a lo metropolitano en las relaciones de centro(s) y periferia(s)). De tal manera, Galería Metropolitana en luces de neón naranja puestas en la parte superior de un galpón adosado (cual ampliación popular) a una casa entregada por el Estado, se materializa como la precaria burla o parodia a un sistema, no el que ha dejado fuera a ciertos artistas (como la crítica que realiza Hoffmann's House), sino que ha dejado fuera a ciertos sectores de la sociedad, al otro lado de una carretera (que cruza el continente) que está fuera del arte (o fuera de la posibilidad de acercarse a él). Parte la galería, de este modo, a partir de dos motivaciones: habilitar un espacio propio (de sus administradores) autoconstruyendo su historia³³ y habilitar un espacio cultural en un lugar sin espacios culturales, o si los tenía, muy precarios.

Como plantean sus administradores-curadores-dueños de casa: "Galería Metropolitana, galpón de zinc, en abierta y premeditada oposición al cubo blanco, se planteará conscientemente sonora³⁴ en rebeldía al

³³ Cabe destacar aquí que esta motivación se crea mucho tiempo antes de la real aparición de la galería; fue en los años 87/88, tiempos que los galeristas estaban saliendo de la universidad (Luís Alarcón de teoría e historia del arte y Ana María Saavedra de literatura), que se producen dos eventos que los marcarían: para Ana María fue el Congreso de Arte, Literatura y Feminismo, y para Luís el Simposio Gramsci, junto a la exposición Hegemonía y Visualidad.

³⁴ Desde el interior de la galería se escuchan constantemente los ruidos exteriores: autos, gente e incluso la música de la iglesia evangélica que se encuentra a su lado.

silencio sepulcral de museos y al sonido de consumo de las galerías comerciales. Galería como espacio político desde una política del espacio, trabajando las mixturas entre historias de barrio e historia del arte, alta cultura y cultura popular, gestión empresarial y espíritu crítico”³⁵, pero al mismo tiempo, es galería-galpón de zinc en su mimetización al entorno de galpones multiusos de sectores populares. En este sentido, a diferencia de los que plantea Pedraza³⁶, considero que la estructura matérica de la galería (el “cubo gris”) sí cambia la forma en que el receptor de la obra (sea experto o no-experto) se vincula a ella, en cuanto tránsito necesario a otro sector de la ciudad (con sus particulares ruidos) y en cuanto la materialidad de “cubo” adherida al hogar cambia la lógica con que el receptor lee visualmente la obra presentada.

Las acciones, gestiones e investigaciones de (en) Galería Metropolitana se realizan necesariamente desde una lógica del poder (microfísicas del poder serían en términos foucaultianos) que vincula al arte y la comunidad (no es el arte por el arte), pero que además vincule al arte en la comunidad (Pedro Aguirre Cerda) con el sistema del arte chileno, en una lógica de tensiones (no lineal) de estar en el sistema pero siempre desde el espacio de la crítica³⁷, en lenguajes plásticos múltiples de las obras, que van desde lo más conceptual y minimal a la performance y el arte-kitsch.

En este escenario, a diferencia de la mayoría de las galerías de arte capitalino, Galería Metropolitana presenta un programa curatorial, que es constantemente experimental, pero que se articula desde ejes programáticos que se definen anualmente como convocatorias que dan un pie forzado al

³⁵ Op.cit. 30. Pág. 6.

³⁶ Pedraza plantea en su conclusión: “los modos en que opera esta galería se traducen en los mismos modos que operan las galerías blanquecinas, su diferenciación en gris no quita de sí su propia condición de *white cube*. Galería Metropolitana se convertiría en un acoplado *grey cube* ya que los modos en que se relacionan sus receptores con las obras que exhibe, no distan de los modos en que median estos espacios institucionales la relación del espectador con la producción”. Op.cit. 30. Pág. 60.

³⁷ Cabe explicitar que, como plantea Gonzalo Pedraza desde los planteamientos de Peter Bürger, “define indirectamente el término “galería de arte” como una estructura que en relación a otras constituye la “institución arte”, la cual otorga la categoría de obra de arte a un objeto posibilitando la experiencia estética” En: Op.cit. 19. Pág. 8. En este sentido, la obra de arte es definida por cada galería desde un particular enfoque, que lo define los gustos, las ideologías, los intereses y otros de quienes la administran.

artista que desea exponer ahí. Consecuentemente las obras, en su gran mayoría, son creadas para este particular contexto. Las temáticas trabajadas a lo largo de estos años han sido: Historia y Barrio (2001); Memoria(s), usos y desusos (2002); Arte y Globalización (2003); Curadores, curatorías y crítica (2004); arte e imagen (2005) (apelando a la sociedad del espectáculo), y este año, 2006, Pueblo, masa y multitud (investigando en las posibilidades de estos conceptos en la contemporaneidad). Las temáticas programáticas como es posible ver, se han ido diversificando desde la particularidad local a temas macro del arte contemporáneo, tensando las nociones de lo local y lo global.

De este modo, al igual que en Hoffmann's House, la lectura visual es siempre relacional. No hay obra sin contexto, y éste no tiene sólo que ver con el barrio en que se emplaza, sino que también con las relaciones entre galería y casa (que no son otras que las vanguardistas (históricas) relaciones entre arte y vida). Así lo han planteado en su manifiesto: "Ambos espacios (casa y galería) se ubican dentro de un mismo recinto y comparten un muro-puerta-ventana que viene a ser, al mismo tiempo, frontera y territorio común. (...) El tema introducido por el barrio y sus derivaciones necesariamente obliga a la obra y al artista a pensar las relaciones entre espacio privado y espacio público (vida cotidiana y arte)"³⁸, en cuanto las fronteras espaciales se diluyen por todos lados: la casa se hace galería y la galería casa, el galpón metálico se hace galería pero sigue siendo galpón de barrio, etc., donde incluso la economía doméstica se estira para financiar los costes de mantención de la galería, y se abre al público situándose en el espacio del riesgo en que cualquiera pueda entrar. Una situación extrema de este trasvasije simbólico fue el momento en que Hoffmann's House se situó dentro de la galería, siendo los pasos entre (una o otra) vida cotidiana y arte replicados.

En esta forzada relación o inclusión del arte a la vida cotidiana, tras el fin de las vanguardias que así lo intentaron, es que el cronista Pedro Lemebel

³⁸ Op.cit. 30. pág. 8.

ha planteado que "estos empeños, que fácilmente podrían colorearse de blanqueamiento solidario que intenciona levantar la cultura pioja a otros estatus más iluminados de la percepción, también convierten a la Galería Metropolitana en excéntrica quijotada frente al indiferente ojo poblador, que hace un paréntesis entre la programación de Sábados Gigantes y la feria libre, para ojear a la pasada las obras que se exponen a la mirada iletrada del margen"³⁹. En este punto cabe acercarse a consideraciones claves en la configuración de la galería y que Lemebel retoma en su neobarroca escritura sobre ella; son las distinciones entre centro y periferia. Esta teoría nace en los años 60' desde la economía, teniendo como nicho de análisis la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), aplicada a las relaciones entre los países desarrollados y los países subdesarrollados. Esta macroteoría de las relaciones mundiales (en economía) tuvo fuertes influencias en el desarrollo de las ciencias sociales y también en el análisis de éstas sobre la situación del arte. Así también, como macroteoría tuvo (principalmente en los países desarrollados) una aplicación local en el análisis de las relaciones económicas (pero también sociales y urbanísticas) dentro de los países y sus localizaciones. Pero posteriormente se ha planteado el desmontaje de esta teoría, por ser de carácter taxativo e inmóvil, y se ha planteado un análisis por capas (de múltiples lecturas). En este sentido, la teoría contemporánea ha desarticulado esta radical división entre los unos y los otros, entre el marginal iletrado y el culturoso céntrico (como podría nombrarlos Lemebel) situados en dicotómicas posiciones (no resulta casual aquí que Luís Alarcón, uno de los dueños de la galería, haya nacido en esa casa donde hoy se emplaza, siendo quizás un "letrado marginal" y al mismo tiempo un "culturoso céntrico").

En este sentido, Galería Metropolitana se sitúa (o se situaba) desde un discurso que bien podría haberse oído gritar en los años 80' chilenos de periferia vanguardista (Lemebel que bien sabe de aquellos lugares nombra a El garaje Matucana, El Trolley y La Zorra Maldita), pintado su nombre en panfletos de roneo; mas es ahí donde la galería se desprende del aura ilegal

³⁹ Op.cit. 30. pág. 10.

de un discurso radical de la dicotómica división entre los de arriba y los de abajo: se titula galería de arte, y se separa de la propagandística que podría haber sido un lugar para el arte, el rock y los panfletos. En este sentido, retomando desde aquí la polaridad centro-periferia se debe mencionar a Nelly Richard: "más que determinaciones territoriales, centro y periferia remiten a posiciones discursivas y sitios de enunciación cuyas estrategias de réplica e interpretación – necesariamente cambiantes – se desplazan en la medida en que la ubicua simbólica del poder va corriendo sus fronteras de asimilación-segregación-recuperación de los márgenes"⁴⁰; aquí, si bien la autora plantea la movilidad y diversificación de los márgenes (en lugar de hablar de un margen o una periferia), la simbólica del poder sigue siendo una (sigue siendo uno el poder), y no un entramado complejo que se ubica pero también se desubica territorial y simbólicamente.

Desde esta dicotómica desigualdad cabe analizar a la luz de Galería Metropolitana dos nociones de suma importantes para el arte chileno de los últimos tiempos: instituciones y márgenes⁴¹, revisitando antiguos textos. Si bien la autora de tan emblemático libro presenta una visión bastante dicotómica de estos lugares de poder (o no poder), de quienes entran en uno y quienes en otro (sin dejar de valorar el aporte que este libro tuvo en tiempos en que las publicaciones eran algo escasas, por no decir nulas), al parecer la reflexión sobre estos conceptos en ella se han flexibilizado: "las instituciones no forman bloques homogéneos, sino campos de fuerza entre lo consolidado y lo emergente, lo censurado y lo divergente, que se valen de la coyuntura material de imprevisibles brechas y fallas para librar las batallas de lo nuevo"⁴². En este sentido, y tal como titula su texto del catálogo de la galería, el espacio de la institución y el espacio del margen sería un lugar de *juntura y desencuadre*, es decir, un espacio de lo uno y de lo otro, rompiéndose

⁴⁰ Richard, Nelly. *la esquina como juntura y desencuadre*. En: Op.cit. 30. Pág. 12.

⁴¹ Reflexión imposible de obviar en este contexto, considerando la cercanía de los dueños de la galería a la Escena de Avanzada: Juan Castillo, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn y Francisco Zegers han trabajado con ellos, además de ser ellos (los galeristas) el equipo de producción desde 1993 de la revista *Crítica Cultural*, pequeña fortaleza desde donde Nelly Richard dirige su línea de pensamiento.

⁴² Richard, Nelly. *la esquina como juntura y desencuadre*. En: Op.cit 30. Pág. 12.

también con aquella división binaria que estableció Ennio Bucci⁴³ entre galerías de arte de la tradición y galerías de arte de acción cultural, abriéndose un abanico de posibilidades que dista de esta dogmática de los espacios.

Desmontando estas dualidades polares, la crítica a lo fijo y esencialista la realiza Galería Metropolitana como centro (des)ubicado (cuestionando la existencia de un sólo centro), tensionando lo global y lo local en un gesto de renombrar los espacios desde un espacio frágil sustentando en el vínculo: de pareja (entre Luís y Ana María), comunitario (con la junta de vecinos y otras organizaciones sociales) y artístico (en la solidaria relación que se establece entre galeristas y artistas en el financiamiento y montaje de las obras), generando una re-vinculación, en este cruce dialéctico entre sistema del arte y sistema comunitario, de la gente-visitante que pone en tela de juicio la experiencia "universal" del arte en una práctica situada.

Con esto, no es que se difuminen las diferencias, sino que se abren posibilidades de análisis del sistema del arte que no se mueven entre dos polaridades. Se habla desde una lógica del "y" (inclusiva), pero también desde un enfoque deconstructivo (derridiano), con los que se rompen esos límites centro y periferia (generando espacios a conceptualizar) y por otro lado, se problematizan los límites de lo popular y lo culto, donde "lo popular" ingresa al espacio de "lo culto" desde los requerimientos impuestos por la galería a quienes desean exponer ahí, y "lo culto" (la galería) se integra al espacio suburb(i)ano con la puerta abierta (de la galería), permitiendo que quien quiera entre (hasta el lugar - hogar)⁴⁴. Mas esta integración no se realiza

⁴³ Bucci, Ennio. *Galerías de Arte y su realidad en Chile*. TUC Estética, 1989

⁴⁴ Al momento en que fui a realizar la entrevista a Luís Alarcón entraron a la galería tres niños que iban a la iglesia evangélica que se encuentra al lado de la galería, miraron el vestido (la obra) de Carolina Ruff, ingresaron sus padres (quienes también miraron la obra) y se fueron corriendo a la iglesia.

exclusivamente a partir del ingreso a la galería, sino que también en la interacción: *se cambia para llenar vacíos* (2005) de Yennyferth Becerra resulta clave en cuanto ahí se produce un fenómeno de intercambio y retorno a la lógica del trueque, la artista cambia ovillos de lana nueva por ropa vieja de los vecinos en una mesa al exterior de la galería. A partir de esta ropa, que implicó una necesaria interacción comunitaria, estableció los pilares con los que construiría el interior de una vivienda precaria "tejida" en lana. Plantea Justo Pastor



Mellado "el modelo de la autoconstrucción la pone inevitablemente en contacto con formas de reconversión de objetos y materiales que afectan directamente la condición de la vivienda social"⁴⁵, metaforizando no sólo en torno a las políticas de vivienda nacional sino que también en torno a las políticas de circulación (e intercambio-venta) de arte.

Es en este espacio que resulta pertinente acercarse a la necesaria noción del público que visita la galería. Utópicamente (en su innegable cita vanguardista), Galería Metropolitana apela a un público que se adecue al



contexto social en que se emplaza, partiendo de la base que su primera convocatoria curatorial fue "Historia y Barrio", mas claramente en un comienzo el público no se concentró ahí, sino que en los circuitos

⁴⁵ Mellado, Justo Pastor. *El Manual de autoconstrucción de Yennyferth Becerra*. En: Catálogo jennyferth becerra octubre 2005. Santiago: Galería Metropolitana, 2005.

especializados en arte (artistas, curadores, estudiantes de arte o carreras afines, etc.). Este público especialista ha sido permanente, y es el mismo que se mueve por los espacios de arte más importantes de la ciudad, lo que tampoco resulta casual ni menor: el público especializado debe recorrer la ciudad para dirigirse a esta pequeña galería, generando preguntas en torno a la circulación y la recepción de la obra; pero además se ha ido integrando de a poco "el otro" público, a partir de dos medios: obras de arte participativas, que hacen que el artista se integre a la comunidad, como la experiencia de Juan Castillo en 2002 (*geometría y misterio de barrio*), donde el artista se mueve desde Suecia a vivir cuatro meses a la población, ingresando sus hablas al espacio de la galería en una obra de carácter colectivo que trabajó con los sueños de los vecinos; o *Pista Central*, en 2003, de Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez, donde los vecinos que en tiempos de dictadura se divertían escuchando *funk* en la casa de alguno de ellos, ingresan a bailar (junto con la gente "del arte") a la galería en una pista puesta especialmente para ello como "un lugar de la memoria"⁴⁶; o en su trabajo de



2006, Claudia Fierro, con la exposición titulada *Efecto Afecto*, donde muestra textos (que salen de una maquina cual tómbola de Don Francisco) en papel roneo con testimonios de mujeres pertenecientes a colectivos (uno del hospital de la zona y otro de mujeres muralistas) y al mismo tiempo coloca cual fondo (musical) los testimonios de las mismas. Como estas experiencias hay muchas más en los ocho años de actividad galerística, pero finalmente apuntan a que con integración entre pobladores y artistas, por un lado, el arte se enriquezca en su interacción con el medio, y por otro, las personas se sientan más cercanas al arte contemporáneo. Francisca García así lo

⁴⁶ Alarcón, Luís. En: Op.cit. 22. Pág. 65

testimonió en el catálogo de la exposición *De Coya a Cerrillos*: “el día de la inauguración, uno de los vecinos de la Galería reconoció su casa en las fotografías y dijo que él nunca había entrado a la Galería y que siempre le decía a su esposa que fueran, pero ella le decía que... no entendía nada de eso. Pero ahora la iba a convencer, cuando viera su casa inmortalizada en una obra de arte”⁴⁷

**LA TELE LA PUEDES CAMBIAR
LA RADIO TAMBIÉN
LO DIARIOS NO LOS VES...
PERO EL MURO TIENES QUE VERLO
TODOS LOS DÍAS**

E.A.G.M.

Por otro lado, la galería ha implementado un mecanismo de trabajo en red y alianza; como si fuese una organización social o comunitaria, trabaja en forma conjunta con la junta de vecinos del sector, los medios de comunicación local y otros organismos, lo que le ha permitido acercar “lo culto” a “lo popular”, y viceversa. Con estas estrategias, según cuenta Luís Alarcón, ha aumentado paulatinamente el número de visitantes miembros de la comunidad local, aproximándose a una “misión” pedagógica⁴⁸ de compleja configuración. En este punto comparto el planteamiento de Gonzalo Pedraza al decir: “¿no será acaso su labor pedagógica una suerte de paternalismo feroz? Por un lado lo es, al pensar que el acercamiento es un sinónimo de inclusión, pero ¿no será una jugada política plausible al presentarse como una galería de arte, es decir, al exigirle a las obras – como a todo un sistema institucional que las ampara – una lectura que se desacople de la mirada facilista y sanadora de deudas que ofrece un estado?”⁴⁹; en este sentido, quizás la labor educativa no apunta tan claramente a la población del sector (aunque si lo hace), sino que va

⁴⁷ Navarro, Mario y García, Francisca. *De Coya a Cerrillos*. En: Op.cit. 30. Pág. 52.

⁴⁸ Cabe destacar que días posteriores a la entrevista realizada, un grupo de estudiantes de INFOCAP, la Universidad del Trabajador, visitarían la galería para conocer su funcionamiento.

⁴⁹ Op.cit. 19. Pág. 21.

directamente dirigida a las instituciones de arte y como éstas se posicionan en el entramado de la ciudad.

Otro elemento de relevancia configuradora de la galería es el carácter de autogestionada. Son los propios galeristas (junto con los aportes de los artistas para sus obras particulares) quienes financian la permanencia de la galería. En este punto distan de todas las galerías de arte privadas y "estáticas" (con una lugarización fija) de Santiago: no venden las obras que exhiben (aunque los artistas puedan hacerlo de forma autónoma). Galería Animal sería aquí su contrapunto más claro (simbólico y geográfico) al ubicarse en Vitacura y exhibir obras de arte contemporáneo, pero esta última las vende. Otro elemento que las diferencia, de clara relevancia conceptual, es su materialidad. Galería Animal, a pesar de su innovación en cuanto comercializar arte contemporáneo, se sitúa en un "cubo blanco", un edificio creado para su funcionalidad galerística. La arquitectura pulcra de Animal se diferencia de la metálica estructura de Metropolitana, que se podría entender como una arquitectura efímera en una doble dimensión: es fácil de botar (frágil) pero al mismo tiempo se configura como arquitectura únicamente al constituirse como galería, al tener obras expuestas en su interior. Como plantea el arquitecto Gregorio Brunoli: "si se considera la dislocación automática del tiempo que estos lugares producen, con respecto de la obra y su producción, es factible pensar que el espacio arquitectónico sufre un proceso similar de dislocación por efecto de la obra de arte"⁵⁰, es, de este modo, arquitectura (y no un simple galón) en la temporalidad (siempre limitada) que la obra habita en ella.

En este sentido, se puede hablar de una resistencia creativa cultural que se instala dentro del sistema (es una galería) e intenta desmontarlo o cuestionarlo desde dentro como subversión⁵¹. Al mismo tiempo, genera una interrupción en el transitar poblacional de la panadería a la cancha de fútbol

⁵⁰ Brunoli, Gregorio. *Estructuras expositivas*. En: Op.cit. 30. Pág. 20.

⁵¹ Así lo ha planteado Luís Alarcón: "trabajo táctico de entrar y salir del sistema. Y bueno, quizás ésa sea la apuesta nuestra, y eso significa de alguna manera participar del sistema y, a partir de esa intervención, modificarlo" Alarcón, Luís. En: Op.cit. 22. Pág. 86.

de una identidad entendida como residual; haciendo del arte, en estas dos estrategias, una manera de construir sociedad.

Posible exotismo de lo popular (lo que podría ser lo roto en la obra de Juan Dávila) que deviene finalmente integración en la medida que rompe con la pureza conceptual (del dogma) popular y culto (barrio bajo y barrio alto), en la medida que las obras de arte (y la galería en si misma) tensionan lo trivial y el objeto artístico configurando en el espacio de arte experiencias de lugar, de lugarización, que difumina fronteras tensando las sensaciones y poderes de pertenencia entre el espacio del arte, el espacio comunitario y el



espacio del hogar; pienso particularmente en la exposición *Cruce_Fortuito y Territorio Sonoro* donde Galide Moreno, con el conceptualismo de la línea, traza un entramado que se mueve desde la galería al espacio del hogar y también al espacio de la

calle, estableciendo "regularidades espaciales"⁵², considerando la trama del (los) espacio(s), y por tanto del poder, como tema de investigación en el espacio mismo.

En el mismo lugar galerístico (en el interior de la galería) Ana María Estrada colocó parlantes que emitían canciones de Félix Mendelssohn, compositor que seguramente ningún vecino de la calle de aquel nombre conocía, junto con una doble jaula que tenía un canario dentro y una radio a pilas en el baño de la galería. En el exterior de la galería (que intervenía también Moreno) Claudia Vásquez colocó en la cuneta del frente 75 placas de madera blanca impresas en negro con el texto "CAPAZ DE NO DECIR

⁵² Rojas, Sergio. *Por casualidad, ¿le "suena" Félix Mendelssohn?*. En: Catálogo Cruce Fortuito y Territorio Sonoro. Galería Metropolitana, Octubre 2005.

NADA”, estableciendo cruces fortuitos y descalces visuales y sonoros entre ese barrio (mirado con exotismo de lo popular por los visitantes-expertos) y el arte contemporáneo, truncada salida del barrio a la alta cultura, tensando así el vanguardista proyecto curatorial de la galería en las (im)posibilidades de lectura del público local o sus otras lecturas que distan del academicismo artístico



nacional. Éstas y otras experiencias (como *Línea Blanca* de Claudio Correa al ingresar con deportistas y soldaditos de plástico pintados de blanco al interior de la cocina, la lavadora y el lavaplatos del hogar, o *Territorio triple X*, donde Jorge Cerezo interviene la discontinuidad territorial y simbólica que es el Parque ¿enrejado? André Jarlán) marcan un eje que integra esa enlace necesario en Galería Metropolitana de vinculación arte-vida, en su intimista relación galería-hogar, pero también en su comunitaria acepción en cuanto galería-barrio, desmantelando la naturalizada ausencia de políticas culturales en aquellos barrios sin arte (contemporáneo) en la composición de nuevas formas de lugar para el arte.

Cambios de morada (o contextos antes que conceptos), Galería Chilena

Fuera de toda teorización académica nace Galería Chilena, como una respuesta a carencias económicas y necesidades inmediatas de sus miembros (hambre insatisfecha) como un "ejercito de la autogestión"⁵³: Diego Fernández, Felipe Mujica y Joe Villablanca, egresados de la escuela de arte UC, crean



una galería de arte comercial, para vender obras (originalmente de ellos) de arte contemporáneo. Galería Chilena se planteó así como galería nómada, sin espacio físico que recorría la ciudad buscando lugares donde habitar momentáneamente. La idea nace principalmente de la experiencia de Felipe y Diego (acompañados por Joe) en Colonia, Alemania⁵⁴, exponiendo en Galería Christian Nagel, donde aprenden que la experimentación y la comercialización no son polos diametralmente separados.

Realizan de este modo una actividad como empresa (Sociedad Limitada), con factura y boleta: querían vender arte contemporáneo de verdad, y de mentira: ironía mezclando la galería alternativa-experimental con la galería comercial, partiendo de un postulado básico (una apuesta) que dista del planteado, por ejemplo, por Galería Metropolitana: *el arte es útil en el sentido en que produce cambios en el gran sistema mental del mundo moderno, para eso tiene que afectar a las elites, que son quienes producen esos cambios (...) la mayor obra no será la que más amplia acogida tenga, la que más se venda o la que más gente quiera comprar sino aquella que más influya en la mente sofisticada y maligna del poderoso*⁵⁵, plantea Diego a Catalina Mena en una entrevista para la revista PAULA.

⁵³ Galería Posada del Corregidor. Arte reciente en Santiago de Chile. Exposiciones 1998. Santiago: Galería Posada del Corregidor, 1998. Pág. 56

⁵⁴ Cabe destacar que, a pesar de ser el viaje a Alemania el detonante más próximo a la creación de la galería, sus miembros presentaban ya experiencias previas de autogestión en sus trabajos, juntos y separados: *Amok*, en el Campus Lo Contador donde los tres presentaron sus obras, *Malos Amigos*, en el mismo lugar pero sin la participación de Joe, *Exit Only* de Diego Fernández en una casa privada y *Be Yourself* de Joe Villablanca en Campus Oriente, entre otras.

⁵⁵ Entrevista vía e-mail a Felipe Mujica y Diego Fernández, residentes en Nueva York, contestada el día 28 de noviembre de 2006.

Ya en Chile, realizan la primera presentación de Galería Chilena (la del corazón) el 17 de diciembre de 1997 con la obra *Supermercado* de Cristóbal Lehyt (también su primera exhibición) en el estudio-casa de Joe, algo que no alcanza a llegar a la palabra y se constituye exclusivamente en la práctica, la que luego se teoriza, se hace verbo.

La segunda aparición de la galería fue con una obra de Mario Navarro: *THE NEW IDEAL LINE (STEREO)*, esta vez en el edificio de los padres de Joe en



Vitacura, muy cerca de las galerías tradicionales de "arte comercial". Luego de estas dos presentaciones, cuyo público consistía básicamente en amigos y compañeros de campus: arquitectos, diseñadores y otros estudiantes de arte (Campus Lo Contador

UC)⁵⁶, la galería siguió su tránsito: un Loft en Plaza Brasil y luego dos festivales alternativos, con música (los tres miembros además son músicos) y artes visuales. Cada aparición de la galería iba acompañada de lemas claves que potenciaban al logo-corazón, como: "galería chilena, una galería como tú", "galería chilena, la galería que mantiene tu familia reunida", "galería chilena, la galería que te hace creer" o "galería chilena, la galería atendida por sus propios clientes" riéndose de la simplista publicidad que atesta(ba) las calles de Santiago.

La primera aparición de la galería en un espacio consagrado fue "Galería Chilena en Galería Posada del Corregidor" (galería en una galería) en

⁵⁶ A diferencia de Galería Metropolitana, que establece su público objetivo claramente, Galería Chilena se sitúa desde la constante incertidumbre respecto al público, que se define en gran medida en relación al contexto donde se emplaza la exposición; esto es: azar y supervivencia, apelando a la pérdida de importancia del lugar geográfico, y por consiguiente, al desmontaje de la institucionalidad como soporte estático.

Agosto de 1998 (poco tiempo después de la inauguración de Galería Metropolitana) con obras de los propios galeristas. Diego Fernández presenta ahí una obra pictórica y una escultórica. La primera es *Undergehen*, pintando perros en círculo que se miran mutuamente en un fondo de recetas



alemanas, explicitando el hambre insatisfecha (en los perros que se miran hambrientos – canibalistas – y las recetas que no se entienden) con poca pintura y mucho cuadro. Por otro lado presenta la escultura *MA/MA teletón*, con los rostros de Marcelo Salas e Iván Zamorano fundidos en acero y de cuyos ojos salen llamas de fuego, llevados al extremo indigenista donde “todos somos hermanos de sangre”, obras de facturas distintas pero con una línea temática similar en su apelación a lo latinoamericano; éstas distan de la obra de Joe

Villablanca (una instalación multifacética de un ambiente de recámara titulado *quiero más galerías, no más calorías*, apelando a su curatoría emocional) y también de la obra de Felipe Mujica (una obra geométrica de reflejos inmóvil titulada *Corazón solitario/Solitario corazón*).

Cada uno se distancia del otro en su particular estilo artístico que se unifica exclusivamente en el interés por instaurar esta galería sustentada en el logotipo pegable del corazón GCH, explicitando el mestizaje (chileno) de intereses y posiciones respecto al arte contemporáneo en Chile. Luego de la exposición que se exhibió durante dos meses se realizó la “Segunda Reunión Especial: Bodega de Galería Chilena” el día 28 de Agosto desde una acción de desmontaje de las obras expuestas colocándolas todas en el suelo del primer piso, junto a otras obras que poseían de ellos y otros artistas de

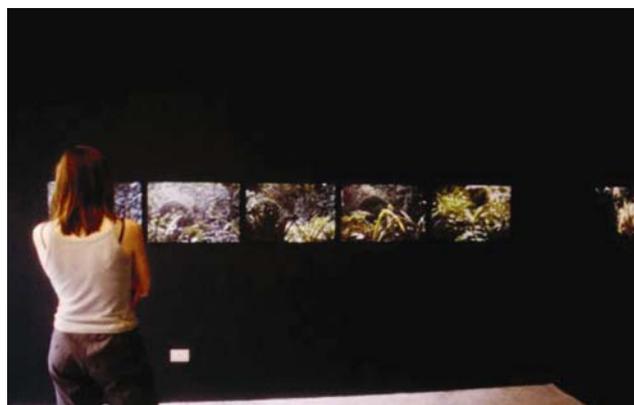
exposiciones anteriores de la galería. Además, en el segundo piso de Galería Posada del Corregidor, se realizó un diaporama que mostraba las apariciones anteriores de GALCHI en distintos lugares de Santiago junto a una conferencia. Con estos gestos, Galería Chilena asume, por un lado, el *lado b* de toda exposición: la "sucias" acción de montar y desmontar las obras, ironizando en torno a la pulcra apariencia de la galería (pública), y por otro, la transitoriedad y temporalidad limitada de la galería: luego de las dos horas y media (de 18:30 a 21 horas) la galería dejaría de tener materialidad física.

El 30 de septiembre de 1998 los tres gestores de la galería, apelando a su magno nombre, se dirigen al Palacio de La Moneda para fotografiarse con el Presidente de la República Eduardo Frei Ruiz-Tagle, fotografía que



posteriormente se constituirá en un símbolo de la galería en su "nacionalista" presentación (nacionalismo al que podría haber apelado Cervezas Cristal o Super8 con una galería de arte, pero que la crean tres jóvenes artistas recién egresados y desconocidos en el medio artístico nacional).

Luego de esta experiencia Galería Chilena sigue su nómada transitar por Santiago en distintos lugares no-destinados al arte, donde exponen amigos de ellos y otros conocidos. Eduardo Vilches⁵⁷,



⁵⁷ Eduardo Vilches aparece como uno de los inspiradores claves para estos tres artistas en sus obras particulares y en la creación de la galería, al ser él su profesor de los cursos más experimentales y contemporáneos en la escuela de arte; junto a él se encuentra la influencia de Eugenio Dittborn, de quien aprendieron, en el Taller de Puesta en Escena (1995) que todos participaron, sobre la necesaria autogestión en arte y el descreer de los sistemas preestablecidos. Junto a ellos, en el ámbito internacional,

profesor y amigo de los integrantes, expuso también en su galería (1999), con una intimista exposición fotográfica de su propio jardín.

La última aparición de Galería Chilena en Santiago fue en Galería Metropolitana (su segunda experiencia de galería dentro de galería) en Agosto de 2003, siendo ésta la aparición pública número 17 con el título *Condoros*. En esta exposición, y tal como plantea el comunicado de Galería Metropolitana, se sigue la misma línea de todo el proceso: "Galería



Chilena propone una curatoría a la inversa: sin teoría que ilustrar y que aboga por una mayor visibilidad del artista"⁵⁸, presentando una variedad de ideas y propuestas plásticas en los más de 30 artistas participantes, con lo que resulta imposible pensar en un concepto unitario (resulta siempre un concepto fragmentario) más allá del contextual que titula la exposición: *Condoros*, apelando tanto a la idea del error, de la constante posibilidad de caer en lo equivoco desde una estética de la sobrevivencia en lo pictórico montado al estilo salón (se colocan también a vender estos cuadros fuera del Museo Nacional de Bellas Artes), pero también, apelando al legendario personaje inmerso en el imaginario chileno: condorito, como metáfora de lo chileno que cita la galería misma, su nombre mismo: condorito aparece así como la humorada del modelo tercermundista de "dueño de circo pobre" que hace de todo... es artista, curador, vendedor, gestor y promotor de las obras. Así, ironizan planteando que "son pinturas malas y pobres en un entorno casi

se encuentra la influencia del francés Bernard Lavier, quien trabaja con las relaciones entre el arte, la percepción del público y la realidad.

⁵⁸ Op.cit. 30. Pág. 92.

surrealista. Es la visión estándar de cómo se entiende, a nivel masificado y ultra simplificado el arte moderno en Latinoamérica”⁵⁹

Ya fuera de Chile, tras, como plantea Felipe, moverse “como culebrón en los barrios de Santiago”⁶⁰, Galería Chilena se presenta en Nueva York en la



exposición colectiva sobre arte, artistas y espacios independientes latinoamericanos *TO BE POLITICAL IT HAS TO LOOK NICE*, curada por el mexicano Pablo León de la Barra⁶¹ en Apexart, presentando *Cadáver Exquisito* (al estilo libre de los surrealistas, dibujado por diez de los artistas que habían trabajado con ellos), un catálogo que incluía las conversaciones vía correo electrónico (desde Santiago, Nueva Cork y Berlín) que tuvieron para crear la obra⁶², apelando a la fragmentada situación de la galería, y que

se vendió a un precio mínimo (1 dólar) para representar, como cuenta Diego, “la inocencia artesanal y totalmente desenchufada del mundo real que se ve en las veredas negras de los países pobres, donde jóvenes emprendedores y totalmente románticos se tiran a la calle con sus esculturas hechas de caracoles, hechas a mano pero “en serie”, puestas a la venta por un precio patético que difícilmente hace imaginar un balance positivo”⁶³; y *Smog*,

⁵⁹ Fernández, Diego, Mujica, Felipe y Villablanca, Joe. Catálogo TO BE POLITICAL IT HAS TO LOOK NICE. Nueva York: Apexart, 2003. Pág 7.

⁶⁰ *Ibíd.* Pág 5.

⁶¹ El curador plantea respecto a la muestra: “presenta algunas intersecciones y distinciones de la reciente producción cultural contemporánea de América Latina, cuestionando los estereotipos y clichés de lo que normalmente es entendido como arte de esta región. Sin pretender representar cualquier mirada totalizada, los trabajos presentados en la exhibición existen en la intersección entre lo político y lo estético, lo barato y lo informal, lo serio y lo irónico; y ellos están más informados respecto a sus relaciones con el contexto urbano-socioeconómico-político-cultural que con la producción histórica del arte” (traducción personal). En: *Ibíd.* Pág 64., apelando a la fragmentariedad posmoderna (heterogénea) donde ya no existe una linealidad ni un centro configurador, sino que una rizomática producción donde no existen verdades absolutas.

⁶² Cabe destacar que en Chile las artistas Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Gomosa realizaron el mismo ejercicio cuatro años antes con el catálogo *Proyecto de borde* de la exposición que realizaron en 1999 en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia

⁶³ *Op.cit.* 59. Pág 48.

serigrafía de un remix de la obra "Galería Chilena se reúne con el presidente de Chile, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Palacio de la Moneda, el 30 de Septiembre de 1998".

A propósito de esta misma exposición, los integrantes de la galería definen su obra como lo que podría ser una definición de la galería en sí, en su historicidad indefinida (a pesar de no desprenderse del lenguaje general de la historia del arte), en su fragmentaria y posmoderna configuración: "es romántico, es irónico, es empresarial, es punk... no se sabe. Podría ser todas las anteriores o definitivamente otra cosa"⁶⁴, apelando a la destrucción del concepto programático que articula un proyecto (cual vanguardia histórica) moderno.

La última aparición de Galería Chilena, luego de la exposición *Condoros/Mistakes* en Londres (24/7 Projects) en Octubre de 2004 con treinta y seis artistas chilenos (punto culmine de su búsqueda del no-lugar al exponer en un muro callejero), fue en el Encuentro de Espacios de Arte Independientes organizado por Hoffmann's House en Valparaíso en 2005, esta vez con la presentación de seis artistas internacionales que habían conocido durante sus viajes.



Galería chilena existe(ía) como recorrido y como stock, cual tienda de ropa o comestibles no perecibles, ya que no aparece como un espacio sino que como una marca (un logo en forma de corazón) que se posiciona, se pega, se adhiere y se concreta como galería en otro lugar: "no tenemos nada corpóreo que se vaya a degradar. Es un espacio de cultura oral"⁶⁵ dice Joe Villablanca siendo así siempre nómada y transitoria, siempre al límite de la extinción.

⁶⁴ Op.cit. 59. Pág 49.

⁶⁵ Mena, Catalina. *marca chilena* para revista PAULA, noviembre de 1998. En: Op.cit. 53. Pág. 58

En ese tránsito que ha efectuado la galería durante estos años se la podría entender entonces como galería comercial (pretendían vender un nuevo estilo de arte, con nuevos coleccionistas y en nuevos circuitos) pero que es también un objeto (móvil) de arte, cuyo funcionamiento radica en la búsqueda, gestión, habilitación, inauguración, exposición y posterior “deprimición”, “bancarrotización”⁶⁶, presentándose mucho menos institucional que lo que su proyecto comercial anunciaba: después un comienzo (en su riesgo cuestionador) se vislumbra el fracaso de la utopía que nunca fue utopía, ya que sin pensamiento teórico y/o histórico fueron (o son) “puro corazón”.

Resiste así a la formalidad del galerismo chileno, a pesar de situarse en lugares generalmente de aspecto bastante tradicional en sus blancas (o negras) murallas, desde una mirada no complejamente teorizada sino que más bien emocional. Es nómada, dinámica, mutable y transitoria en un particular tratamiento (de explicitación) de la relación espacio – tiempo (como se pudo ver en la muestra en Galería Posada del Corregidor) y como plantean Diego y Felipe: *el mero hecho de “transportar” la galería a nuevos emplazamientos se constituía como un significado más de cada espectáculo. La arquitectura y la situación geopolítica del lugar dentro de la ciudad eran parte de la obra y del diseño general de la exhibición*⁶⁷, transporte no-objetual, sino que corpóreo, en cuanto la galería físicamente eran sus tres dueños: microfísica del cuerpo (foucaultiana) en cuanto galería-humana (con corazón) que no se entromete en sentidos globales, sino que profundiza en las individualidades y estilos de cada uno, de cada particularidad que habla de la diversificada gama de identidades nacionales, del híbrido de intereses y posiciones respecto a la producción y difusión del arte en Chile.

El nombre de este “espacio”, de este modo, no resulta casual ni azaroso: apela (reconstruye) a una doble figura: por un lado al nombrarse

⁶⁶ Op.cit. 59. Pág 15.

⁶⁷ Op.cit. 55.

como galería desarticula la estática noción de necesario espacio físico galerístico, y por otro, al nombrarse como "chilena" metaforiza en torno a lo chileno, en su fragmentaria, esquiva y mestiza configuración (nacional) de los individualizados participantes del proyecto.

"nos llamaron héroes y martires y paladines y la verdad yo nunca me sentí así"⁶⁸ plantea Diego, a pesar de ser los primeros en Chile en iniciar este tipo de iniciativas con una posición política frente al funcionamiento del sistema del arte desde una diferenciación constructiva (de historia) y la posmoderna proliferación de espacios sólo con el mágico hecho de nombrarlos, de aparecer. Aparece así Galería Chilena como una diseminación de la forma en fragmentos, donde no hay pretensiones de verdad pero sí una intencionalidad y consistencia interna que permiten la apertura de sentidos, operación que tiene que ver con la descontextualización, como acción inicializante de un modo particular de habitar la significación del espacio.

Hoy en día estos tres jóvenes tienen entre 32 y 35 años, Joe al parecer se ha desvinculado del mundo del arte, pero Diego y Felipe siguen en él, trabajando en Nueva York, con la posibilidad siempre abierta de re-abrir la aun legalmente vigente sociedad limitada Galería Chilena.

⁶⁸ Op.cit. 59. Pág 15.

Arte, vida y ciudad, cambios de formas e ideas

Como se ha podido ver en el desarrollo de esta investigación, las galerías estudiadas establecen una fuerte relación entre arte, vida y ciudad. Recurrente vinculación entre arte y vida que se concretiza en la revelación de las relaciones interpersonales en el catálogo de la exposición en Nueva York de los artistas de Galería Chilena, la apropiación por parte del arte del espacio privado (doméstico) en Galería Metropolitana y la precaria habitabilidad de una mediagua que se hace galería en Hoffmann's House. Ejercen así una apropiación también (como toma de terreno, como ampliación) del espacio urbano santiaguino (y no rural), y esto desde una explicitación de estas relaciones, pero ya no desde la acción de arte (como lo hizo el C.A.D.A.) sino que desde la noción de galería, rompiendo con ese mito contemporáneo de la neutralidad del espacio blanco: ningún espacio de arte es neutro.

Resulta imposible así no vincular a estas experiencias contemporáneas, realizadas en tiempos de democracia, con lo realizado mas de 20 años atrás por el C.A.D.A., un proyecto artístico crítico e inestable que intervino por primera vez la ciudad de Santiago con elementos que no correspondían a la norma (la estatua o monumento) y que desaparecía, quedando exclusivamente el registro videográfico y/o fotográfico, interviniendo la ciudad con (como) metáforas, tomando a ella misma como una metáfora de lo que pasaba en el Chile político y en el Chile artístico de aquellos años. Si bien, las tres experiencias analizadas distan bastante de esta experiencia (en cuando el C.A.D.A. se posiciona desde un radicalismo político, y en un radical contexto político) la cita a esta primera experiencia de salir con el arte "a la calle" resulta innegable en el valor de los primeros en instaurar desde el arte una micropolítica (foucaultiana) del cuerpo en la ciudad. Pero, si bien, en términos amplios, la Escena de Avanzada pensó y actuó en términos de la relación arte-política en tiempos de dictadura (como también lo hicieron otros, como José Balmes y Gracia Barrios), en el cambio de siglo, desde 1997

en adelante, las relaciones se establecen desde otra mirada: otro diagnóstico que no piensa el escenario como destrucción ("lo nacional es un cuerpo disolacado" decía Nelly Richard en *Márgenes e Institución*) sino que como posibilidad; sin perder la criticidad, pero criticando esa crítica criticidad que se encerró en tiempos anteriores.

Así también, si en tiempos posteriores a la denominada Escena de Avanzada se configuró una escena que retomó la pintura como eje artístico desde una mirada subjetiva (en contra del conceptualismo y el texto de la Avanzada), desde la impulsividad del gesto pictórico (pienso particularmente en Bororo y Sammy Benmayor), desde 1997 se puede plantear que se configura otra escena, que responde a esta última, que con los saltos históricos retoma la politización del arte, pero no se configura como una replica re-contextualizada de la acción de la Avanzada, sino que como un tercer eje (en una lógica dialéctica) que desmonta el subjetivismo a ultranza y también el oscurantismo (semi-dogmático) que le precedió y se sustenta en un proyecto de autogestionada producción ciudadana y una mirada de la cultura que no la encapsula, sino que la abre ágilmente a diferentes públicos y escenarios (urbanos, políticos, etc.).

Estas vinculaciones retrospectivas resultan inevitables, ya que en los tres proyectos se presenta una constante preocupación por la historia del arte y sus problemas, por las dinámicas que se producen en el sistema chileno del arte y sus vacíos, por la tradición del arte chileno (de la copia feliz del edén) y sus posibles innovaciones; preocupaciones finalmente que las unen en el cuestionamiento de los grandes pilares que sustentan la historia del arte universal y su (siempre) retardada aparición en el espacio chileno, produciendo innovaciones particulares.

Se validan así las contradicciones de prácticas opuestas, similares, con hilos comunes y divergentes, permitiendo análisis y procedimientos críticos que enriquecen la producción artística y cultural rompiendo con los

dogmatismos que imperan en momentos de unidireccionalidad institucional. En este escenario, Hoffmann's House y Galería Chilena aparecen como una iniciativas que distan de Galería Metropolitana en cuanto esta última se presenta como un programa (con un manifiesto al estilo vanguardista), y las otras, en su incipiente configuración de contexto antes que concepto se basan en la *curatoría emocional*: estrategia posmoderna que se aleja del conceptualismo dogmático postestructuralista o neomarxista (entre otros posibles) que marcaron la teoría e historia del arte del siglo XX.

De este modo, el sistema contemporáneo del arte chileno aparece con una estructura rizomática (superando los códigos establecidos), que desmonta esa taxativa división entre el arte estatal del centro cívico y el arte comercial de Vitacura, y en gran medida gracias a estas tres pequeñas instituciones de lo alternativo del último tiempo, se ha producido un boom de espacios independientes (h10 en Valparaíso y la galería Callejera de Pablo Rojas son sólo algunos ejemplos), además de otros nuevos espacios (Galería Múltiple, Galería Normal, Galería Ferrocarriles de Chile, Galería Puntángelos, MAC Quinta Normal, Matucana 100, etc.) que tensionan y complejizan la configuración urbana del arte, rompiendo con la radical dicotomía del arte marginal(izado) en un polo de la ciudad y otro tradicionalista en el otro extremo.

Así, las galerías precursoras del hacer independiente en Chile se sitúan claramente de lo mencionado al comienzo de este trabajo como una estética de lo esquivo, cuyo ejes representa a cada una de ellas: el desplazamiento (sin apropiación) es Hoffmann's House en su nómada transitar; el fragmento (sin totalización) es Galería Metropolitana en su ubicación específica; la coyuntura (sin esencialismo) es Galería Chilena en su contextual aparición primera. Estética táctica que utiliza lo precario sin victimismos y los riesgos sin grandes temores, aplicando un juego relacional con la cultura de masas, el espacio urbano y el sistema del arte, desde la necesidad básica de buscar el camino propio en el arte (cada galerista a su

manera) y aprovechando al máximo las condiciones en que se encontraban; resulta aquí significativo el material constitutivo (constructivo) de cada una: una mediagua, un galpón de zinc y un autoadhesivo con forma de corazón, a partir de los cuales deconstruyen o destruyen el concepto de galería (la irrealizan, como lo hizo con el concepto de libro Mallarmé) en el contexto del insipiente coleccionismo chileno sustentado en la galería de arte de corte tradicional.

Las galerías contemporáneas, en el escenario que se configura desde 1997 en adelante, distan de la dogmática visión que las definen como espacios de la tradición, como recinto exclusivamente exhibicional, como resguardo institucional de una forma (en el cuadro) de comercialización decorativa del arte y se abren a una pluralidad de posibilidades configuradoras, de las cuales las galerías estudiadas son sólo algunas posibilidades.

En esta relación arte-ciudad, la proyección artística de estas galerías se sitúa desde conceptos afines: son la habitabilidad, la visibilidad y la legibilidad, junto con la marca (que es posicionamiento), la superficie y el borde, apareciendo éste como una permeabilidad necesaria como condición de frontera, borde (de milenio) que es también el descalce de esta nueva generación que se posiciona políticamente pero reinterpreta este gris concepto y se reinstala en la virtuosa primaveral condición de la autogestión inclusiva.

Así, en los cruces fortuitos y separaciones de estas tres galerías de arte (y dentro de ellas también) se identifica la pluralidad de propuestas existentes en el arte chileno situado en la línea divisoria entre el siglo XX y el siglo XXI, tanto en sus propuestas internas como sus estrategias de integración (y exclusión) al sistema del arte, en su posmoderna constitución y reconstitución en el tránsito, la ausencia y la presencia, corroborándose así la hipótesis planteada en un comienzo, generando un tercer sector artístico que genera

una tensión cultural, y que más allá de eso, generan un nicho generador de una nueva escena de arte que se ha posicionado en la movilidad del arte actual.

Bibliografía

Libros

1. Castillo, Ramón y otros (eds). Chile: 100 años de Artes Visuales. Transferencia y Densidad. Tercer período: 1973-2000. Santiago: DIBAM, 2000.
2. Derrida, Jacques. Cómo no hablar y otros textos. Barcelona: proyecto a ediciones, 1997.
3. ----- La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 1989
4. DUPLUS. El pez, la bicicleta y la máquina de escribir. Un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de américa latina y el caribe. Buenos Aires: Fundación PROA, 2005
5. Mellado, Justo y Richard, Nelly. Cuadernos de/para el análisis 1. Santiago de Chile: diciembre 1983.
6. Mellado, Justo Pastor. La Novela Chilena del Grabado. Santiago: Ediciones Economía de Guerra, 1995.
7. Richard, Nelly. Margins and Institutions. art in Chile since 1973. Melbourne: Art&Text Editores, 1986.
8. Valdés, Adriana. Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.
9. Saavedra, Ana María (editora). Debate País / 2000. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000

Catálogos

1. Eltit, Diamela y otros: y señalada Catálogo de Francisco Zegers. Galería Metropolitana y Galería Animal. 2004.
2. Fernández, Diego, Mujica, Felipe y Villablanca, Joe. Catálogo TO BE POLITICAL IT HAS TO LOOK NICE. Nueva York: Apexart, 2003.
3. Galería de Arte Móvil Hoffmann's House. Memoria de Exposiciones. Santiago: Galería de Arte Móvil Hoffmann's House, 2004

4. Galería Posada del Corregidor. Arte reciente en Santiago de Chile. Exposiciones 1998. Santiago: Galería Posada del Corregidor, 1998.
5. Lemebel, Pedro, Richard, Nelly y otros. Galería Metropolitana 1998 – 2004.... Santiago: Ocho Libros Editores, 2004.
6. Mellado, Justo Pastor y otros. Catálogo jennyferth becerra octubre 2005. Santiago: Galería Metropolitana, 2005.
7. Rojas, Sergio y otros: Catálogo Cruce_Fortuito y Territorio Sonoro. Galería Metropolitana, Octubre 2005.
8. Silva, Cristián. Estrategias de la autogestión; viejas dificultades, nuevas propuestas. Muro Sur Artes Visuales, 1999.

Tesis

1. Bucci, Ennio. Galerías de Arte y su realidad en Chile. Santiago: TUC Estética, 1989.
2. Pedraza, Gonzalo Galería Metropolitana. Una disonancia en el campo artístico chileno. Santiago: Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, enero 2006.

Revista

1. Foucault, Michel. *Los espacios otros*. En: revista Astrágalo No. 7. Septiembre 1997. Traducción de Luis Gayo.

Entrevistas

2. Felipe Mujica y Diego Fernández, residentes en Nueva York (vía e-mail), contestada el día 28 de noviembre de 2006.
3. Luís Alarcón, el día 19 de noviembre de 2006 en Galería Metropolitana, Santiago.
4. Rodrigo Vergara, el día 14 de noviembre de 2006 en CREAMAGEN, Santiago.

Índice de Imágenes
(en orden de aparición)

1. *Pinturas Aeropostales*, Eugenio Dittborn
2. *Out of Balance*, Alfredo Jaar
3. Interior Hoffmann's House, Vitacura
4. Interior Hoffmann's House, Parque Almagro
5. *Salón de Primavera*, Hoffmann's House
6. *Hiperdespacio*, Hoffmann's House
7. *Cierre Suave*, Hoffmann's House
8. *Tránsito*, Hoffmann's House
9. Mapa de tránsitos de Hoffmann's House por Santiago
10. *Histeria privada, historia pública*, Voluspa Jarpa
11. Exterior Hoffmann's House, Vitacura
12. *Se cambia para llenar vacíos*, Yennyferth Becerra
13. *Geometría y misterio de barrio*, Juan Castillo
14. *Efecto Afecto*, Claudia Fierro
15. Panfleto de *Efecto Afecto*, Claudia Fierro
16. *Territorio Sonoro*, Ana María Estrada
17. *Cruce_Fortuito*, Claudia Vásquez
18. Logo corazón, Galería Chilena
19. *THE NEW IDEAL LINE (STEREO)*, Mario Navarro
20. *MA/MA teletón*, Diego Fernández
21. *Corazón Solitario/Solitario Corazón*, Felipe Mujica
22. *Galería Chilena se reúne con el presidente de Chile*, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Palacio de la Moneda, el 30 de Septiembre de 1998
23. Exposición fotográfica de su jardín, Eduardo Vilches
24. *Condoros*, Galería Chilena en Galería Metropolitana
25. *Cadáver Exquisito*, Galería Chilena
26. *Condoros/Mistakes*, Galería Chilena en 24/7 Projects, Londres.