

## **Marginalmente exitosos:**

### **Breve reseña de un espacio manejado por artistas**

Existe una contradicción implícita en la idea de lo alternativo o “espacios manejados por artistas” como un fenómeno específico de los países desarrollados o aquellos contextos donde una estructura cultural sofisticada y altamente organizada claramente no falta.

Uno podría decir que el mismo *modus operandi* de este tipo de espacios –rechazo o crítica, tanto a la estructura institucional como al mercado de arte y sus respectivos ( y a menudo superpuestos) procesos de legitimación; una manera espontánea de operar, basada en condiciones materiales inmediatas, junto a un deseo de adaptarse (sacando el mejor provecho de ello) a recursos limitados, y, quizás lo más importante, el mapeo de una posición o espacio de marginalidad auto definida (en el sentido positivo del término)– encontraría su hábitat natural en un contexto “marginal”, caracterizado por la presencia de instituciones disfuncionales y la ausencia de un verdadero mercado de arte. En otras palabras, lo que en un contexto es una manera alternativa de trabajar, puede ser una forma necesaria de operar en otro. Y aun así la historia de los espacios alternativos en Latino America es muy corta y difícil de investigar, porque es una historia fragmentada, ampliamente indocumentada, y demasiado a menudo olvidada, donde muchas de estas iniciativas han sido víctimas de una amnesia selectiva, producto de alianzas territoriales e intereses típicos de los contextos culturales, en los que hay tan pocas oportunidades. Este ensayo tratará sobre un caso específico de los noventa, Galería Chilena, un galería comercial, nómada y manejada por artistas que se movió por Santiago de Chile durante el curso de varios años, organizando exposiciones en espacios prestados.

Tener una discusión sobre espacios alternativos en Latino America es útil para situarlos dentro de una historia más amplia de la formación de iniciativas manejadas por artistas en un plano internacional y señalar las congruencias que existen con otros contextos, a veces radicalmente diferentes. AA Bronson ha escrito una muy decidida historia de la emergencia de centros manejados por artistas en Canadá \*. Ensombrecidos por la masiva influencia de la cultura mediática de Estados Unidos, los artistas canadienses se vieron en una situación sometida a la dominación de un circuito de arte centralizado basado en Nueva York ; esto se junto con la ausencia de lugares donde mostrar sus obras y subsecuentemente obtener exposición pública, aunque fuera solo a un nivel nacional. Vistos a tomar la situación en sus propias manos, formando pequeños y superpuestos circuitos de artistas, trabajando por ahí, en publicaciones precariamente financiadas, talleres y espacios de muestra. Como apunta AA Bronson, quizás lo más significativo de este fenómeno fue la forma en que contribuyó a la auto-proyección de los mismos artistas –en otras palabras, hasta que punto estas actividades producirían un espacio de visibilidad que transportara sus prácticas más allá de los aislados espacios de taller de los artistas individuales. Hasta el día de hoy, gran parte de como pensamos sobre el arte está influenciado por una imagen romántica del artista, removido de su contexto, imbuido en una actividad elitista que es mal entendida o bien, simplemente, ignorada. Si podemos señalar una característica que une a los artistas contemporáneos, ese es el deseo de romper con este mito, reinsertando las prácticas artísticas en lo cotidiano, para demostrar que hacer arte es un trabajo

como cualquier otro. Y para hacer esto es necesario que los artistas tengan acceso a los canales mediáticos, porque la cultura de medios – televisión, radio, revistas – es quizás el elemento mas importante y mas largo alcance en la vida contemporánea. Como describe el autor, “hemos olvidado que éramos artistas reales, porque no nos hemos visto nosotros mismos en los medios”.

Galería Chilena fue fundada el 13 de diciembre de 1997 con ocasión de una exposición de 24 horas, con trabajos de Cristóbal Lehyt, que estaban en el piso superior de una inconspicua casa del barrio Providencia. Fundada por tres artistas locales cuyas edades fluctuaban entre los 24 y los 27 años – Diego Fernández, Felipe Mujica y Joe Villablanca – Galería Chilena se levanto en respuesta a una escena local lisiada por la falta de espacios de exhibición viables para los artistas emergentes. Uno de los primeros actos significativos de este grupo fue la impresión (de bajo presupuesto) de un volante a cuatro colores que documentaba esta primera exposición, pero, y mas importante, sirviendo como una especie de manifiesto heroico (aunque fuera uno altamente autorreferente) y que claramente asentaba las metas de la galería, a la vez que criticaba la situación especifica que había hecho necesaria su aparición. En Chile había una fuerte tradición de practicas artísticas criticas y no-comerciales, la mas notable de ellas, la llamada *escena de avanzada* –un grupo de artistas y escritores politizados quienes, durante los 80's buscaron activamente trabajar contra la dictadura militar y por lo tanto fueron relegados a un espacio de relativa marginalidad e invisibilidad. Mas tarde pudieron convertirse en parte de la academia establecida, influyendo por tanto (y a veces demasiado dogmáticamente) a una generación entera de jóvenes artistas. El caso de Galería Chilena es único en el hecho de que sus organizadores reconocieron la existencia de galerías no-comerciales y sin fines de lucro dedicadas a la experimentación artística, pero acusaron, y con mucha razón, el hecho de que tales espacios eran manejados por el gobierno y por lo tanto siempre estarían sujetos a intereses e ideologías políticas. En 1997 el ambiente político chileno estaba marcado por un modelo neo-liberalista relativamente reciente, junto a lo que ha dado en llamarse “la cultura del consenso” (aun muy fuerte hoy en día): la implementación de políticas liberales progresivas que apuntan al desarrollo rápido del país mientras simultáneamente van enterrando el pasado –sin tratar adecuadamente con el. Y aunque Chile es llamado a menudo el mas desarrollado, estable e incluso “civilizado” país de Latino America, hay una gran cantidad de discusiones internas sobre los efectos a largo plazo del cambio radical que ha tomado lugar en un país que ha ido desde una dictadura opresiva al nivel de “casi primer mundo” en un periodo de menos de 15 años.

También problemática para los organizadores de Galería Chilena fue la idea de que toda practica artística debe ser agrupada dentro de dos categorías opuestas: comercial (en general, sin interés, sin critica y éticamente cuestionable) o experimental (interesante y critico, pero económicamente inviable). Apoyándose en el ejemplo de la Galería Christian Nagel (en Colonia, donde Diego y Felipe habían expuesto recientemente), Galería Chilena quiso hacer saber a todos los jóvenes artistas locales que era posible pensar en hacer arte en términos profesionales –como una verdadera carrera – sin tener que venderse a las galerías burguesas lavadoras de dinero. Tan seminal en su autopresentación fue la insistencia de Galería Chilena en su carácter de negocio, con fines de lucro, que esta aparece, muy articulada, una y otra vez,

en textos, entrevistas y catálogos de aquellos años, bastante diferente a la actitud convencional de los espacios alternativos, que tienden a aplanar toda actividad comercial. De cualquier modo, debería señalarse que el término utilizado por el grupo, “empresarial”, tiene en español un doble significado que dice mucho sobre esta historia. Mientras “empresa” se refiere casi siempre a instancia de negocios, también puede significar “una acción ardua y difícil que requiere gran cantidad de iniciativa y energía”. Como parte de su imagen pública, cuidadosamente construida (dirigida a los medios, y, en las esperanzas de sus fundadores, a “futuras generaciones de artistas chilenos”) Galería Chilena salió a la calle con un logo inteligente: las iniciales GCH dentro de un corazón. Para cualquier latinoamericano, o alguien que hay pasado algún tiempo en países de habla hispana, la referencia es clara: el chapulín colorado –un popular personaje de la serie de televisión mexicana del mismo nombre, que fue aireada en todos los países de habla hispana entre 1970 y 1979 y que aun hoy puede ser vista. Creado por Roberto Gómez Bolaños, quien también lo representaba, el chapulín colorado fue inventado como la antítesis latinoamericana de superman –torpe, tonto y cobarde, el chapulín no poseía las típicas características de los superhéroes. De cualquier forma, y como se señaló en el episodio final de la serie, el heroísmo del chapulín consistía precisamente en el hecho de que era capaz de superar su cobardía y enfrentar todos los obstáculos y enemigos que le salieran al camino.

GCH parecía conscientemente personificar un montón de contradicciones que sus organizadores deseaban poner en uso productivamente –un colectivo de recién graduados, sin dinero, sin espacio físico y con limitados contactos sociales intentando, a pulso, crear un mercado para el arte contemporáneo en Chile. Quizás el menor de sus problemas fue reclutar jóvenes e interesantes artistas para participar en el proyecto. Chile era, en ese tiempo por lo menos, hogar de una cohesionada escena artística que había sido teorizada por una generación anterior de críticos, criados en las metodologías post-estructuralistas. Notable entonces la decisión de Galería Chilena de, en 1998, visitar las escuelas de arte locales para “descubrir” a nuevos talentos. La exposición resultante de esta búsqueda presentaba trabajos de Juan Céspedes, un artista que luego mostró su trabajo en varios y prestigiosos lugares fuera de Chile, y que hoy puede ser contado entre las limitadas historias de éxito de esta narrativa: su trabajo es excepcional y se vende.

Joe Villablanca, quizás el más notorio miembro del grupo, en una entrevista publicada en agosto de 1998, declaró que, “*en solo seis meses de operación, Galería Chilena había cambiado el curso histórico de las artes visuales en Chile, para siempre*”. Durante esos años, la dedicación de Villablanca a su nuevo rol de empresario vino a ocupar un lugar central dentro de su obra. En 1998, GCH fue invitada a exponer, como galería, en Galería Posada del Corregidor, una de esas galerías municipales sin fines de lucro de las que Galería Chilena buscaba tanto apartarse. La misma invitación, sin precedentes en el hecho de que Posada del Corregidor no invitaba a GCH a curar una muestra de sus artistas, sino invitaba a GCH como un grupo de artistas empresarios. La invitación pudo ser interpretada de muchas maneras diferentes; Fernández, Mujica y Villablanca la aceptaron, describiéndola en el catálogo producido para la exposición como una oportunidad de presentar “...una galería comercial... como objeto de arte... para mostrar el rol legitimatorio de la publicidad y el mercado de arte dentro del contexto local”. Al

mismo tiempo, declaraban, y con razón, que como artistas individuales nunca hubieran sido invitados a exponer en ese espacio en particular. El mismo mecanismo de legitimación que ellos habían explotado tan ampliamente y por tanto explicitado, les valió exitosamente la entrada a este espacio, que de otra forma hubiera permanecido cerrado para ellos en esa época. Como todo lo que GCH dijo sobre si misma, el tono del texto del catalogo era extremadamente cínico y al mismo tiempo eufóricamente heroico. En el dicen: *“Estamos utilizando el status oficial de Galería Posada del Corregidor para celebrar públicamente nuestras actividades de negocios”*.

En una instalación, colectiva y multimedia, y titulada *“Quiero mas galerías, no mas calorías”*, Villablanca ejemplificaba su nueva persona publica en una serie de videos que presentan al artista en varias situaciones relacionadas. En el primero, un desgredado y muy serio chico-artista esta sentado solo en su habitación, fumando y mirando alrededor mientras una voz fuera de cámara dice los pensamientos del artista en voz alta –sus pensamientos, los mismos del catalogo, dichos en voz alta. En el siguiente, Villablanca, ahora vestido con una bata clerical, se para detrás de un improvisado podio y entrega un apasionado discurso sobre GCH (estilo intele-evangelista) a una habitación vacía. Aquí el texto es una repetición, palabra por palabra, del primer texto de GCH, impreso el año anterior y enviado por correo a una larga lista de selectos curadores, artistas y críticos, en Chile y por todo el mundo –es la imagen del artista repitiendo las frases de la fiesta a una audiencia silenciosa e indiferente. El video final, no incluido en este trabajo en particular pero presentado el año siguiente en un contexto muy diferente (Anthology Film Archives, New York), se titula *“Gran Santiago”*. En el, el artista hace una llamada telefónica a un programa de conversación televisado, aireado a tempranas horas de la madrugada, y que, presumiblemente, nadie ve. El programa, como el video, se llama *“Gran Santiago”*, y es presentado por dos personalidades radiales de mediana edad. Sujetando la cámara en una mano (la imagen del video muestra la cara de uno de los presentadores mirando desde el televisor a los ojos de su interlocutor telefónico), Villablanca habla a su publico silente sobre el rol de Galería Chilena en relación a la emergencia, en Chile, de una nueva escena artística. El animador asiente pacientemente, tratando educadamente de terminar con el llamado, sin éxito, mientras el llamado se hace mas y mas ampliamente despierto e insistente. Es quizás este video el que mas elocuentemente articula el destino de un proyecto que ya traía consigo la certeza y la aceptación (y tal vez incluso el deseo) de su fracaso final, construido desde adentro, desde el nacimiento: un artista, solo en su habitación, despierto a las cuatro de la mañana, desperdiciando palabras en oídos sordos, conciente de la indiferencia de aquellos que solo pretenden escuchar, y, aun axial, siempre, aunque sea un poquito, esperanzado. Toda estas ambigüedades han sido incorporada en el proyecto desde el comienzo. Una constante parodia de si misma, Galería Chilena mostró lo obvio: que la creación de un grupo de coleccionistas de arte contemporáneo en Chile simplemente no era posible durante esta etapa del desarrollo del país. Pero en hacer explicito esta falla, Galería Chilena estaba efectivamente articulando un grupo de verdades negativas sobre su contexto inmediato, directamente en contra del optimismo, espástico y sin garantías, que agarro a Chile durante la primera fase de la post-dictadura, y de la manera en que el mundo del arte debe constantemente prostituirse a los compradores y publicistas para obtener la visibilidad necesaria para hacerse socialmente relevante. Incluso su notablemente efectiva ordeña de la maquina periodística local no fue

suficiente para ganarle a GCH reconocimiento internacional, y esto se debe al hecho de que el arte chileno contemporáneo esta fuertemente amarrado a un paradigma localista que utiliza referencias que no son fácilmente comprensibles para el afuera, lo que interfiere directamente con su habilidad para penetrar en los circuitos internacionales. No como el caso de México, Chile nunca se ha beneficiado de ninguna suerte de “boom” internacional, y posiblemente nunca lo haga. Esto, puede discutirse, es una bendición disfrazada.

En el año 2000, Galería Chilena se suspendió temporalmente cuando dos de sus miembros fundadores se mudaron a Nueva York. Apareció nueva y brevemente en el 2003, produciendo obra para la muestra colectiva “*To be political it has to look nice*”, en una serie de discusiones de correo electrónico entre Fernández, en Berlín, Mujica, en Nueva York y Villablanca, en Santiago. Estas cartas luego fueron publicadas en un catalogo fotocopiado de bajo presupuesto hecho especialmente para la muestra. Al momento de escribir este texto, los miembros de Galería Chilena han estado recientemente reunidos en Santiago, donde planean una conferencia y una muestra colectiva que tendrá a lugar mas adelante durante este año.

Michele Faguet, Bogota, 2004

\*AA Bronson, “The Humiliation of the Bureaucrat: Artist-Run Centres as Museums by Artists,” in A A Bronson and Peggy Gale (eds.): *Museums by Artists*, (Toronto: Art Metropole, 1983).

<sup>1</sup> Mircea Eliade paraphrased in Ian McLean, “The Circumference is Everywhere & the Centre Nowhere: Modernity and the Diasporic Discovery of Columbus as Told by Tzvetan Todorov,” *Third Text*, no. 21 (Winter 1992-93),