



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Teoría e Historia del Arte

ESPACIOS AUTORREFERENTES: UNA PROPUESTA CATEGORIAL PARA GALERÍA DE ARTES  
VISUALES H-10

**Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte**

ALMA RAYÉN NASCHE MOLINA CARVAJAL

Profesor Guía: Jaime Cordero

Santiago, Chile  
2009

A mi familia y amigos

## Índice de contenido

Resumen.....	4
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: REVISIÓN DE LOS CONTEXTOS HISTÓRICOS PRINCIPALES DEL SURGIMIENTO DE GALERÍA H-10.....	10
1.1.- Espacios de exposición en Chile antes de la vuelta a la democracia.....	10
1.2.- Antecedentes Históricos: contextos sociales y artísticos durante la Transición..	14
1.3.- Principales Galerías durante la Transición.....	17
1.4.- Galerías en la ciudad de Valparaíso.....	20
1.5.- Galería h-10 y los espacios independientes.....	22
CAPÍTULO II. LA RELEVANCIA DE LO VISUAL. HACIA UNA GALERÍA SIGNO. .....	25
2.1.- Galería de arte como signo.....	29
2.2.- Elementos visuales distintivos en galería h-10.....	33
2.3.- Síntesis.....	40
CAPÍTULO III: UNA PROPUESTA CATEGORIAL PARA H-10.....	43
3.1.- Parámetros de las principales categorías existentes.....	46
3.2.- Conceptos estéticos para una categorización.....	53
3.2.1- El espacio Autorreferente.....	54
3.3.- Categorización de los espacios desde la estética.....	59
CONCLUSIÓN.....	63
BIBLIOGRAFÍA.....	65
ANEXO 1.....	68
Recuento de las principales galerías de arte en Chile.....	68
ANEXO 2.....	72
*Transcripción entrevista de Daniel Labbé a Vanessa Vázquez Grimaldi para el portal en línea Capital Cultural.....	72
ANEXO 3.....	75
* Ensayo a propósito del estado de los espacios de exhibición de artes visuales.....	75
ANEXO 4.....	80
* Resultado general de la Guía Nacional de Espacios para las Artes Visuales, CNCA, 2008.....	80

## **Resumen**

El objetivo general de este trabajo es analizar la visualidad de la galería de arte h-10, bajo la hipótesis de que esta característica es preponderante frente al carácter discursivo de ella. Esto, con el fin de definir parámetros estéticos que sirvan como base a la elaboración de una propuesta categorial capaz de considerar los factores estéticos, que las actuales categorías, respecto a los espacios de exhibición de artes visuales, no consideran.

Para este análisis hemos utilizado algunas herramientas semióticas que ayudan a caracterizar el signo y su comportamiento. Este análisis arroja conclusiones de las que se desprende un carácter autorreferente del signo, que estéticamente se comporta de manera tal que el espacio de exhibición con su visualidad y materialidad, se impone frente a una política curatorial pretendida.

Finalmente, se propone la categoría de Espacio Autorreferente, como una categoría estética capaz de productivizar la reflexión y el estudio de estos espacios, integrando también otros parámetros de clasificación, pero de manera más precisa y sistemática.



## INTRODUCCIÓN

A mediados de la década de los noventa, dentro de la escena artística chilena, comenzamos a notar un importante aumento en la cantidad de espacios de exposición de artes visuales: centros culturales, instituciones públicas y privadas, así como el trabajo directo de gestores y artistas, quienes son los principales responsables de la apertura de nuevas salas y galerías de arte . Pero, además, muchos de estos espacios resultan particularmente novedosos debido a que su propuesta formal y su modo de gestión, tanto administrativa como curatorial, escapan a los parámetros convencionales de lo que normalmente identificamos como galería de arte. La mayoría de estos espacios, que comienzan a ser identificados como espacios alternativos o independientes, se plantean a sí mismos como propuestas críticas a una situación o un estado del arte en Chile que no les satisface, y al cual buscan hacer frente ya sea aportando una solución a través del espacio mismo, o haciendo un llamado de atención, a modo de gesto crítico.

Es en este contexto, en el que en el año 2003 nace la galería h-10, en la calle Aníbal Pinto nº 1168 de la ciudad de Valparaíso, Chile, y que funcionó hasta enero del 2009, aunque hasta la fecha mantiene una página web<sup>1</sup> en la que se documenta las exposiciones que allí se realizaron.

Los responsables de la galería h-10 son los artistas visuales Vanessa Vázquez y Pedro Sepúlveda. Ellos arrendaron y habilitaron una pequeña vitrina de base trapezoidal de 90cm. x 60 cm., parte de un local comercial que era utilizado como oficina de la línea de Colectivos Cerro Alegre. Ya que este local no cumplía funciones

---

1 <http://www.galeriah10.org/>

comerciales, esta vitrina se mantenía siempre vacía y en malas condiciones físicas. Entonces, luego de pintar las paredes, techo y piso de blanco, limpiar los vidrios e instalar una iluminación adecuada, Vázquez y Sepúlveda dieron por inaugurado un espacio para la exposición de arte contemporáneo, cuya muestra permanecía abierta al público los 7 días de la semana, las 24 horas del día y rotando cada 2 meses.

Estas características comenzaron, entonces, a llamar la atención tanto del público especializado, como del no especializado, y rápidamente también fue cobrando importancia para artistas, críticos y teóricos, ya que, durante su funcionamiento, se consolidó como un espacio importante dentro del circuito de arte contemporáneo, y sobre todo, dentro de su contexto regional, en el que Valparaíso, a pesar de tener varias escuelas de arte y, por tanto, ser un importante “semillero” de artistas, éstos tenían pocos espacios para exponer sus obras. Sin embargo, una de las razones por la cual este espacio llamó particularmente la atención se debió a sus inusuales características formales.

De este modo, esta galería de arte comenzó a perfilarse como un interesante objeto de estudio, ya que es precisamente en su soporte visual donde nacen las múltiples lecturas, análisis e interpretaciones que se han hecho de ella. Para nosotros, esta pequeña vitrina, que se sitúa bajo un gran letrero informativo de los Taxis Colectivos Cerro Alegre, y que prácticamente, se oculta de la vista, ya que la única señal precisa que nos ayuda a identificarla como galería de arte- y no otra cosa- son unas pequeñas letras impresas en uno de los vidrios; nos impulsó a iniciar esta investigación debido a que es un espacio cuyas características visuales y plásticas tomaron tal preponderancia que nos llevaron a plantearnos preguntas en relación con la naturaleza estética de galería h-10, más que a su propuesta curatorial, y a tratar de caracterizarla desde esta perspectiva.

Por otra parte, durante la investigación preliminar nos encontramos con categorías y clasificaciones, respecto a las galerías de arte nacionales, que se proponen como herramientas metodológicas para estudiarlas desde distintas perspectivas y para utilizarlas en relación con otros objetos de investigación. En este sentido,

consideramos importante reconocer la función instrumental que poseen las categorías como sistemas de clasificación, que ayudan a ordenar los fenómenos de modo de hacerlos más comprensibles. Ante esto, es necesario acotar que éstas son útiles siempre y cuando se tenga en cuenta que no son nada más y nada menos que herramientas, que jamás explicarán y delimitarán un fenómeno en su totalidad y que no pueden ser tomadas como verdades absolutas.

Sin embargo, notamos que las categorías propuestas no eran muy rigurosas a la hora de definir sus parámetros, más que nada, porque tampoco se han estudiado con detenimiento ni se ha considerado este tema como un problema de investigación en sí mismo. Finalmente, el problema de esta tesis, surge cuando ninguna de las categorías existentes es capaz de dar cuenta a cabalidad de galerías como h-10 (así como también de otras galerías y espacios de exhibición que se hermanan con ella en la medida en que aparecen -a la vista- como extrañas), ya que ninguna se hace cargo de las particulares características estéticas y visuales, de forma tal que se consideren como elementos problemáticos y no tan sólo anecdóticos.

De este modo, los objetivos de esta tesis se centrarán en desarrollar una propuesta categorial, a partir del análisis de galería h-10, capaz de abarcar los elementos visuales y estéticos preponderantes que en ella encontremos. Para esto partiremos de la hipótesis de que, efectivamente, son estos elementos estéticos y visuales los que cobran mayor relevancia frente a los curatoriales e institucionales, tanto en galería h-10 como en otros espacios hermanados<sup>2</sup>, y que, por lo tanto, constituyen los principales parámetros a considerar a la hora de situar el que hemos denominado como “Espacio Autorreferente”, como una clase o categoría en la que se han ordenado objetos de igual naturaleza.

Los objetivos secundarios de este trabajo son estudiar y analizar la galería h-10, ya que ha sido muy poco documentada, así como sucede con la mayoría de las galerías de arte en nuestro país, cuya historia y desarrollo no se ha sistematizado. También, como ya señalábamos, no se ha hecho un estudio de las categorías existentes, por lo

---

<sup>2</sup> En el primer capítulo especificaremos estos espacios.

cual acá se busca recopilarlas e identificar los parámetros con que trabajan.

Para el desarrollo de nuestra hipótesis hemos dividido este trabajo en tres partes. El primer capítulo trata sobre las condiciones de aparición histórica de galería h-10 considerada dentro del espectro más amplio de las galerías independientes y alternativas. Si bien esta primera parte es de carácter introductorio, e incluso puede dar pie para una futura investigación más exhaustiva sobre la historia de los espacios de exhibición en Chile, con ella buscamos contextualizar y dar a entender un proceso que ha ido generando elementos estéticos que se hacen presentes tanto en el discurso como en la propuesta formal de galería h-10.

En la segunda parte nos concentramos más concretamente en el elemento clave de nuestra hipótesis, que es el carácter marcadamente visual y estético de galería h-10. Para esto proponemos un análisis visual que utiliza la perspectiva y algunas herramientas metodológicas de la semiótica, especialmente de Charles S. Peirce y de Roland Barthes, que nos permitirán adentrarnos en su configuración como signo visual con el fin de ir analizando en qué lugar de su estructura se diferencia y se parece a otras galerías, así como nos permite también ir desarrollando una lectura sobre ellas. El cómo se configura la estructura interna significativa de la galería nos entregará las pautas para poder identificarla y caracterizarla como fenómeno estético.

En el tercer capítulo abordaremos el problema de las categorías e iremos identificando los parámetros que se han utilizado para las categorizaciones existentes y cómo éstas se podrían aplicar a la galería h-10. Finalmente, desarrollaremos y trataremos de comprobar nuestra hipótesis proponiendo una categoría que sea capaz de abarcar tanto el fenómeno de galería h-10 como del resto de las galerías de arte chileno, desde una perspectiva visual y estética.

## **CAPÍTULO I: REVISIÓN DE LOS CONTEXTOS HISTÓRICOS PRINCIPALES DEL SURGIMIENTO DE GALERÍA H-10**

Para comenzar a referirnos al contexto histórico que rodea el nacimiento de galería h-10 podemos ceñirnos estrictamente al proceso de apertura cultural que comienza a partir del término de la dictadura militar y el comienzo de la democracia en Chile en los años 90. Sin embargo también hay que tener presente que muchos temas que tienen que ver estrictamente con la estética de las artes visuales y sus espacios de exposición en este periodo histórico, tienen una profunda relación con lo sucedido en el último periodo de la dictadura militar, nombrando una fecha aproximativa los años 80, por lo que se hace necesario revisar también los elementos que esta década heredó a la posterior.

### **1.1.- Espacios de exposición en Chile antes de la vuelta a la democracia.**

Los espacios de exposición de artes visuales durante esta época, hay que revisarlos precisando y considerando el modo en que se entendían conceptos que para nosotros hoy en día son mucho más claros, como es el de curatoría y gestión cultural.

Primero que nada, cuando nos referimos a curatoría, gestión cultural y también teoría y crítica del arte durante la dictadura, trabajamos bajo la premisa de que estos conceptos aún no están instalados como tal, en dónde no hubo una educación formal al respecto y que por lo tanto ni siquiera se divisan dentro de la Institución Artística (como concepto amplio). Lo que encontramos es una incipiente y prácticamente artesanal acción de personas (artistas o no artistas) involucradas con la generación de espacios para las artes y la difusión y análisis de obras.

La mayoría de estos espacios hacia final de los 70 y principios de los 80, son

lugares no especializados ni exclusivos, lugares más bien improvisados o tomados prestados para la exposición de obras, como salas de universidades o galpones semiabandonados, cuya duración y permanencia en el tiempo muchas veces dura lo que dura una exposición, por lo demás determinada por el tiempo en que las autoridades demoraban en censurarlas.

En general como señala Ennio Bucci<sup>3</sup>, el fenómeno de las galerías de arte en nuestro país es un fenómeno muy reciente que data aproximadamente de los años 70 y que tiene sus orígenes en los Salones Oficiales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile<sup>4</sup>.

Señala también Ennio Bucci que el surgimiento de un proyecto galerístico como tal se instala con la inauguración de la Galería Carmen Waugh en 1955:

“La primera exposición que se realiza es una muestra de los artistas Mario Toral, José Balmes, Gracia Barrios, Ricardo Irarrázabal, Carmen Silva, Rodolfo Opazo y el propio Nemesio Antúnez. El objetivo principal que movía a Carmen Waugh es proporcionar a los artistas un lugar donde pudiesen mostrar sus obras”<sup>5</sup>.

A partir de la década de los 60 se comienzan a abrir nuevas galerías, algunas de corta vida, entre las que podemos destacar la Galería Cal (Centro de Arte Latinoamericano) en donde acoge a artistas jóvenes cuya línea es más experimental como Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, Carlos Altamirano y Eugenio Dittborn, y que se proyecta hasta el inicio del periodo dictatorial, cuando llega Nelly Richard a trabajar intensamente en torno a la obra de estos artistas y que luego se independiza en el año 1977 con la Galería Cromo (1977-1981), en donde trabaja como directora.

También durante este periodo nace la Galería Época en 1975 a cargo de Lily Lanz, que funciona también como un centro cultural en la cual funciona una vitrina “El cubo literario” en donde se muestran libros y se exhiben obras de artistas jóvenes como Eugenio Dittborn y Catalina Parra. Es éste quizá el primer antecedente formal de lo que será 30 años después galería h-10.

---

3 BUCCI, Ennio. Galerías de Arte en Chile: Historia y nuevos circuitos. *Revista Arte al Límite*. (34); Marzo 2008.

4 Un recuento y una cronología general de las galerías de arte en Chile, en el anexo 1 “Recuento de las principales galerías de arte en Chile”

5 Op.Cit. p.1

En 1980 nace la Galería Sur que continúa la línea de exhibición experimental y de vanguardia de la Galería Cromo. En este periodo la acción de los centros culturales dependientes de embajadas extranjeras , como las salas del Instituto Chileno Norteamericano, del Instituto Chileno Francés o el Goethe Institut cobran una importancia vital en cuanto son los pocos bastiones formales de exposición en que la censura del gobierno militar tiene un poco más de restricciones.

Luego de la recesión económica de principios de los años 80, y el comienzo de un boom económico en el país, comienzan a nacer más galerías de arte llegando a contarse 12 en Santiago, la mayoría de corte comercial y cuyo objetivo es abrir un incipiente mercado artístico<sup>6</sup>.

Durante este periodo, es importante rescatar algunos elementos estéticos y teóricos que surgieron a raíz de la propuesta de las líneas más vanguardistas del arte, especialmente de la Escena de Avanzada, y que tienen relación con la puesta en cuestión de los espacios de exposición y la reflexión sobre ellos, y que posteriormente se consolidan como un referente obligado para los artistas post dictadura.

Podemos observar que la relación del arte y los artistas de vanguardia (o utilizando el término de Nelly Richard Escena de Avanzada) durante el periodo dictatorial con los espacios de exposición se vuelve simbiótica en la medida en que las nuevas manifestaciones artísticas que exploran tanto géneros como estilos y movimientos nuevos van configurando y requiriendo espacios de exposición capaces de albergarlas.

El particular arte conceptual que van desarrollando los artistas de la Avanzada, tanto por razones políticas y propiamente estéticas ya no califica para ser exhibido en las galerías o espacios tradicionales. Las galerías existentes no se iban a arriesgar políticamente a exhibir obras cuyo contenido podía ser interpretado como contrario al régimen, y por otra parte estas “extrañas” obras no encajaban con los criterios de mercado y coleccionismo de la época. Sin embargo hubo algunas importantes excepciones, como la galería de Carmen Waugh en dónde Carlos Leppe en 1974

---

6 Revisar anexo 1.

realizó su “Happening de las Gallinas”.

Se puede suponer también la situación inversa, artistas a los cuales no les interesaba exhibir en espacios que de una u otra forma no eran contestatarios con el régimen o que pudiera inscribirlos a ellos dentro de esa categoría (como por ejemplo sucedía con el rechazo de los artistas a exhibir en el Museo de Bellas Artes) y también podemos hacer la analogía de lo que comenzó a suceder en los años 50 y 60 en Europa y Estados Unidos con el surgimiento del Informalismo, el Pop Art y sobre todo con el Minimal y el Arte Conceptual en que el espacio de exhibición pasó a ser parte constitutiva de la obra, en que esta se abrió para hacer suyo el espacio tanto en la reflexión como en la parte práctica y material de la obra.

A raíz de esta doble convergencia política y teórica, comenzaron a ser utilizados nuevos espacios de exhibición, la gran mayoría de ellos de carácter temporal y en donde la obra crea este espacio al usarlo. Esto sucede especialmente con la performance, en donde se fue pasando de espacios constituidos como salas de universidades, a galpones industriales, a casas abandonadas y finalmente al espacio público. Pero también gatilló la creación de galerías de arte como la galería Imagen, Cromo o Cal, por nombrar algunas, las cuales si bien tuvieron un corto periodo de vida, demuestra la intención de constitución de un nuevo espacio hecho para albergar a un cierto tipo de obras y sus artistas que no tenían cabida en otros lugares.

De lo dicho podemos sintetizar los aportes de la Avanzada al desarrollo de las galerías de arte en Chile en los siguientes puntos:

- Incorporación del espacio a la obra, tanto en términos reflexivos como materiales.
- Apertura del concepto de galería de arte a espacio artístico, en la medida en que se comenzaron a utilizar otro tipo de espacios no convencionales para las exhibiciones de arte.
- Problematización del espacio público como lugar de exhibición artística y de su relación con los espacios convencionales.

- Creación de espacios artísticos especializados o centrados en corrientes artísticas específicas.

Otro punto más específico que es interesante rescatar, ya que posteriormente se relaciona con la problemática que galerías y espacios artísticos como galería h-10 retoman, tiene que ver con la puesta en cuestión del lugar del arte en la sociedad, reflejado en el lugar territorial y la configuración de la ciudad.

Como lo plantea Robert Neustadt en su libro “Cada Día: La creación de un arte Social”, el Colectivo de Acción de Arte, C.A.D.A., es uno de los primeros en reflexionar y actuar directamente con el espacio público postulando “a la ciudad entera como museo, la sociedad como un grupo colaborativo de artistas, y la vida como obra de arte para corregir”<sup>7</sup>. Dentro del contexto de la dictadura, este colectivo artístico busco hacer converger, mediante acciones de arte y performances, lo político y lo estético en el espacio social, cuestionando los espacios institucionales, pero a través de la activación de espacios no convencionales, que en los contextos represivos de la época era más que nunca la ciudad. Pero con esto, además se introducen conceptos que tienen que ver con la democratización de la estética, con el cuestionamiento de la noción del lugar del arte y, como señala Neustadt, con la convicción de que a través de la acción se puede obrar una suerte de corrección en lo social<sup>8</sup>.

Estas inquietudes y este tipo de actitud son retomados, si bien en un contexto muy distinto, por los artistas-galeristas de fines de los noventa, quienes también cuestionan e intentan corregir a través de la acción, el lugar de la estética y del arte en la ciudad.

## **1.2.- Antecedentes Históricos: contextos sociales y artísticos durante la Transición.**

Con la vuelta de los gobiernos democráticos a Chile, comienza un periodo social y

---

7 NEUSTADT, Robert. CADA día : la creación de un arte social. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p.16.

8 “El arte de las acciones de arte del CADA se basaba en nociones democráticas de la estética, que no pretendía ni imponer lecturas ni soluciones fijas. El elemento común de los dos términos-acción y arte- es su acto de realización. La meta, tanto política como estética de las acciones de arte del CADA, era crear acción al hacer arte en el espacio urbano de Santiago de Chile” Op. Cit, p.24.

político bastante complejo denominado de Transición. Hasta la fecha es un periodo del cual se discute sus alcances y prolongaciones: algunos plantean que concluyo con el fin del periodo presidencial de Patricio Aylwin, otros historiadores toman como hito de cierre la reforma constitucional del año 2005 impulsada por el gobierno de Ricardo Lagos, y otros como el historiador Jocelyn-Holt que plantean que nunca ha existido tal transición y que más bien seguimos insertos dentro de una prolongación de la dictadura militar.

Esta particular Transición hacia la democracia es importante en el campo cultural en la medida en que esta área vuelve a ser incorporada oficial y explícitamente a la vida civil, estatal y política del país. Es un periodo de restitución de las institucionalidades perdidas y, a la vez, de apropiación de aquellas que nunca tuvieron tal condición. También es el periodo de las políticas culturales, de la creación de centros culturales estatales y del Fondart.

Este panorama general que presenta la Transición de un Chile dictatorial a uno democrático provoca un cambio importante en cuanto a la postura y actuar en que los artistas y los agentes culturales debieron reacomodarse, tanto a nivel político como estético.

En palabras de Nelly Richard<sup>9</sup>, la transformación de las instituciones políticas y sociales, en base a pactos y negociaciones que hacen, por lo menos, sospechar de ellas, provocan también un cambio en la relación del arte y su institucionalidad y su economía, que podríamos decir que también debe ser pactada y negociada. Los actores culturales que trabajaron en oposición al régimen militar o aquellos que desarrollaban un arte social y político, con un enemigo claro y definido, en la época de Transición se ven enfrentados a la disolución (pero no desaparición) de un antiguo

---

9 “Pensar críticamente, en los años de la Transición en Chile, ya no podía responder al mismo diseño que usamos para enfrentar a la cultura del régimen militar. En nombre de la integración democrática, las instituciones dejaron de ser excluyentes, autoritarias y represivas, para volverse inclusivas, dialogantes y conciliadoras. Artistas e intelectuales debieron revisar su imaginario contestatario de la oposición rígida al sistema para dialogar con este nuevo paisaje más fluido –y, también, insidioso- de la Transición, cubierto por un ambiguo pluralismo institucional y de mercado que subsume las diferencias (de categorías y valores) en la indiferenciación (de estilos) del consumo.” En : RICHARD, Nelly. Arte, cultura y política en la Revista de Crítica Cultural [en línea] <<http://www.criticacultural.org/presentacion>>[consultado: 15 de febrero 2008]

enemigo ahora transformado, en donde los límites de las tomas de postura del “a favor de” o “en contra de” también se diluyen, entremezclan y relativizan, a pesar de que se intenta mantener el blanco claro para estar de cualquier modo siempre “en contra del monopolio argumentativo del discurso de la moderación y de la resignación que usan la razón transicional y sus saberes normalizadores, y en contra también de los festejos comerciales del neoliberalismo.”<sup>10</sup>

Desde los noventa se instala el problema de cómo relacionarse con la Institución artística, y a través de ella, con la política, en este panorama de pactos y negociaciones que busca dejar a ambas partes conformes.

Por otra parte, el panorama de las artes visuales y de las nuevas generaciones de artistas, se encuentra fuertemente contextualizada, como señala Guillermo Machuca<sup>11</sup>, por la caída de los grandes discursos políticos e ideológicos que habían sido tan importantes dentro del arte hasta el fin de la dictadura, también por la academización del llamado “arte crítico” en el que por ejemplo la Escena de Avanzada pasa a ser parte del discurso y contenido de los cursos de arte en las universidades (y actualmente dentro del currículum de enseñanza media) y finalmente por los cambios sociales y culturales producto de la globalización; por lo que podríamos afirmar que la generación de artistas de los 90 está marcada por la llegada de la Postmodernidad a Chile (y a la chilena).

También Machuca divide la producción artística de este periodo en dos etapas: la primera que va desde la llegada de la democracia hasta la primera mitad de la década de los noventa en la que los artistas centran su trabajo principalmente en la revisión crítica de la pintura y las artes gráficas en relación con la fotografía, el video, las nacientes artes digitales y el contexto mediático de la era digital. El segundo periodo, que va desde la mitad de los años noventa hasta principios de la década del 2000, se caracteriza por la ampliación de la reflexión del contexto local respecto al lenguaje de la pintura y gráfico en general, hacia el arte objetual, la instalación y la

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> MACHUCA, Guillermo. Euforia y Desapego. En: LARA CAROLINA, MACHUCA GUILLERMO, ROJAS SERGIO. Chile Arte Extremo, Nueva tendencias en el cambio de siglo. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2004. pp15-34.

escultura. Pero también una propuesta en la pintura que revitaliza el género consciente de sus nuevas posibilidades.

Dentro de este panorama cultural y artístico las galerías de arte, tanto nuevas como las que siguieron después de la dictadura, tuvieron que tomar posiciones y decisiones curatoriales que respondieran tanto a las necesidades del mercado como políticas y sociales. En general se observa una marcada separación entre aquellas galerías que optaron por priorizar los factores económicos por sobre los propiamente artísticos y sociales, de los cuales el Estado es el principal sostenedor.

### **1.3.- Principales Galerías durante la Transición.**

Es en el periodo post dictatorial, y debido principalmente a la consolidación de un modelo económico de libre mercado, que se observa un auge de las galerías de arte proliferando tanto en cantidad como en variedad, y es por esto que a su vez comienza a surgir una mayor preocupación teórica y estética con respecto a ellas y el lugar que les corresponde dentro del sistema del arte.

Para hacer un recuento de ellas, las clasificaremos momentáneamente según su fuente de financiamiento en dos grandes grupos: las galerías estatales y privadas. Con respecto a la categorización de las galerías de arte hablaremos en profundidad en el capítulo III. Por el momento nos interesa nombrarlas para articular el circuito general de galerías de arte en el que nace galería h-10.

Según la Guía Nacional de Espacios para las Artes Visuales publicada el año 2008 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, entre el año 1990 al 2000 abrieron 39 espacios nuevos, versus los 12 entre los años 1980 a 1990. Entre el año 2000 al 2008 aumenta la cifra con 46 espacios nuevos. Estos números dan una idea bastante clara con respecto al crecimiento y al aumento de espacios expositivos, así como también su distribución en las regiones<sup>12</sup>.

---

12 Este catastro es bastante útil tanto para conocer los espacios expositivos que están funcionando en el presente en cada región del país, así como su línea curatorial y de financiamiento. La parte final de la encuesta con los datos y porcentajes generales se adjunta en los Anexos, para consultar la guía completa descargar a través del sitio web <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text655.pdf>.

Cómo ya hemos mencionado, en el periodo post dictatorial el Estado es el principal promotor y mecenas cultural, mientras que en el campo de las artes visuales se institucionalizan las corrientes de neovanguardia con el afán de modernizar las prácticas artísticas del país (y con esto también la llamada “imagen país”). Una de las acciones para lograr esto es la reapertura y reactivación tanto del Museo Nacional de Bellas Artes como del Museo de Arte Contemporáneo; pero también la creación de galerías de arte tales como Galería Gabriela Mistral, fundada en 1990 como parte dependiente de la división de Cultura del Ministerio de Educación (hoy dependiente del Consejo de la Cultura y las Artes) cuya línea curatorial es el arte contemporáneo y su misión principal difundir éste tanto en Chile como en el extranjero<sup>13</sup>

Si bien Galería Gabriela Mistral fue la galería de arte estatal por antonomasia, a la fecha, éstas al igual que todos los otros espacios culturales estatales han pasado a ser administradas por corporaciones culturales de derecho privado. Es también el caso de las galerías de arte que pertenecen a la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven (ex Balmaceda 1215) y la Corporación Cultural Estación Mapocho, ambas instituciones de derecho privado sin fines de lucro, pero cuyo directorio es político (ambos presididos por el ministro del Consejo de la Cultura y las Artes y el Alcalde de la Comuna de Santiago)<sup>14</sup>.

Otros espacios de exhibición de artes visuales son las galerías y salas de las distintas corporaciones culturales pertenecientes a municipios tanto de la Región

---

13 “Pese a su bajo presupuesto asignado por el Estado esta Galería es la única en Chile que financia el montaje de las exposiciones de los artistas que por esta pasan. A su vez se desarrolla un catálogo bilingüe de primer nivel, que cuenta con un registro fotográfico realizado por el fotógrafo especialista en artes visuales, Jorge Brantmayer, el cual es difundido a través de la red internacional especializada de la Galería enfocada en curadores enfocados en Latinoamérica y especialmente en Chile.” GALERÍA GABRIELA MISTRAL [en línea] <<http://www.ecologiadelosur.cl/?p=41>> [consulta: 20 marzo 2009]

14 La figura jurídica de corporación cultural de derecho privado y sin fines de lucro, que atañe también a las corporaciones dependientes de las municipalidades, permite que estas organizaciones funcionen igual que una empresa privada sin las limitaciones, restricciones y supervisiones de un organismo estatal (como poder ser sometidas a control y sumario por parte de la Contraloría General de la República, poder vender objetos y servicios o contratar a sus funcionarios bajo la Ley del Trabajo). Sin embargo, especialmente en el caso de las corporaciones municipales, su directorio es siempre político. Para más detalles ver: INFORMACIÓN General sobre las Corporaciones Culturales [en línea] <<http://www.cnca.cl/portal/index.php?page=articulo&articulo=1460>> [consultado el: 12 mayo 2009]. CORPORACIONES MUNICIPALES: control, fiscalización y facultades del directorio en la materia. [en línea] < [http://www.institutolibertad.cl/np\\_8\\_06\\_T.htm](http://www.institutolibertad.cl/np_8_06_T.htm)> [consulta: 12 mayo 2009].L

Metropolitana como de otras regiones<sup>15</sup>. Finalmente dentro de las galerías de arte estatales se considera también a la Galería de Arte BECH perteneciente al Instituto Cultural Banco Estado la cuál tiene una larga historia y tradición<sup>16</sup>

En el ámbito privado se observa desde 1990 hasta la fecha una importante aparición de nuevas galerías de arte<sup>17</sup>, tanto comerciales (venta directa de obras de arte) como no comerciales (sólo exhibición) y especializadas en distintas líneas curatoriales y disciplinares (galerías fotográficas, de diseño, de arte digital, de arte urbano, etc). Este boom galerístico se debe tanto a razones políticas como económicas que han permitido el paulatino reforzamiento y ampliación del mercado del arte, aunque en relación con otros países latinoamericanos aún sigue siendo bastante más débil, y en general, se observan muchos problemas con respecto al posicionamiento del coleccionismo de arte contemporáneo<sup>18</sup>.

Dentro de la ciudad de Santiago se observan polos o barrios en que se agrupan las galerías de arte privadas. El primero de ellos es el circuito Alonso de Córdova, Nueva Costanera y Av. Vitacura , donde destacan algunas que ya funcionaban en los años 80 como la galería Isabel Aninat, pero sin duda una de las galerías más especiales de este circuito es Animal, al ser una de las primeras galerías comerciales en dedicarse al arte contemporáneo<sup>19</sup>.

Otro polo importante es el de las galerías ubicadas en el centro de Santiago, ubicadas en torno a los barrios tradicionales de Lastarria, Bellas Artes, Bellavista, Yungay y Matucana; y un tercer polo de galerías es el que hace muy pocos años empezó a surgir en el barrio Italia de la comuna de Providencia, con un circuito de

---

15 Para más detalles, revisar Anexo 1.

16 Más detalles en: NOSOTROS [en línea] <<http://www.culturalbancoestado.cl/nosotros/index.php>> [consulta: 15 junio 2009]

17 Según La Guía Nacional de espacios para las Artes Visuales en la actualidad se registran 46 espacios cuyo financiamiento es completamente privado y 31 que son mixtos. Más detalles en el Anexo 4.

18 Al respecto: MELLADO, Justo Pastor. Los Estudios del Área de Artes Visuales del Centro de Estudios Universitarios. [en línea] <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=451&Itemid=29>> [consulta: 15 junio 2009].

19 Una completa investigación y reflexión sobre esta galería está en la tesis: MASON, José Ignacio. Mercado de obras de arte en Chile : Galería Animal y su enfoque no lucrativo. Tesis (Licenciatura en arte mención Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003. 85h.

galeristas jóvenes que se centran en el arte contemporáneo, especialmente en la internacionalización de artistas emergentes. Entre estas galerías destaca Die Ecke y Florencia Lowental.

#### **1.4.- Galerías en la ciudad de Valparaíso.**

Después de la Región Metropolitana, la V Región de Valparaíso es la que concentra la mayor cantidad de espacios de exhibición, además de centros y organizaciones culturales de distinta índole. Sin embargo el problema político y administrativo que aqueja en general a las regiones en el país, se refleja también en el campo cultural y ha sido un tema que a nivel estatal se ha tratado de subsanar a través de políticas y medidas concretas. El programa de Acceso al Arte y la Cultura en Regiones que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha emprendido casi desde sus comienzos, pretende garantizar un acceso igualitario a la cultura así como el apoyo a los artistas y creadores. Dentro de estas medidas esta la creación de las Direcciones Regionales de Cultura que administran su propia programación y recursos<sup>20</sup> así como los Fondart Regionales. En Valparaíso también se suma la institucionalización de la ciudad como capital cultural de Chile, nombramiento que recibió al ser nombrada ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO y que estatalmente fue ratificada trasladando la sede central del Consejo de la Cultura.

Este nombramiento trajo consigo una serie de políticas que apuntan tanto a la conservación patrimonial, así como a la transformación de la ciudad en pos de habilitarla para el turismo. Esta situación trajo consigo la preocupación y el planteamiento crítico de los actores culturales de la región, quienes temen que “las políticas adoptada por este nombramiento, tiendan a vaciar al puerto de sus cualidades más íntimas, produciendo cambios estructurales en su sistema urbano y social, en sus modos de comportamiento, en fin en todo aquello que lo había llevado a convertirse en patrimonio de la humanidad”<sup>21</sup>

---

20 Mas información en: Arte y Cultura en regiones [en línea]  
<<http://www.consejodelacultura.cl/portal/index.php?page=seccion&seccion=138> > [consulta: 16 julio 2009]

21 HOFFMANN'S House. Primer Encuentro Internacional de espacios de Arte Independiente (EIE). Santiago, Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Hueso Records. , 2005. p.11

Por otra parte, y a pesar de los esfuerzos del Estado, la sensación tanto de artistas como gestores culturales es que aún no se da una respuesta a las necesidades que tienen que ver con la identidad regional, que los coloca en una situación en la que siempre parecen estar en gran desventaja con respecto a la capital, siendo una de las principales críticas la poca difusión que se le da tanto en la misma región como fuera de ella, a la producción artística local. Por otra parte, especialmente en Valparaíso, las críticas apuntan al tipo de cultura que el Estado quiere para sus regiones, en donde el Carnaval Cultural que se celebra a finales de diciembre representa una espectacularización de la cultura, así como también el mal uso de los recursos para la región.

Estos temas, en sí mismos, son merecedores de mayores profundizaciones, pero nos restringiremos a asumir que son la base sobre la que muchos gestores y artistas de la región parten para elaborar propuestas de exhibición, ya sea en contra o a favor, o incluso en ignorancia con estas políticas culturales regionales.

Según el catastro del CNCA se registraron hasta el año 2008, 9 espacios y galerías de arte. Este número llama la atención, ya que notoriamente es mucho menor al de la Región Metropolitana y porque también no contabiliza otro tipo de espacios que si abundan, y probablemente en mucha mayor cantidad que en Santiago, que son todos aquellos espacios comerciales como cafeterías, librerías, tiendas de ropa, restaurantes y hoteles que también exhiben y comercializan arte. Esta ha sido una tónica constante y bastante difundida, especialmente en Valparaíso, debido al turismo y a la intensa actividad comercial que se genera en torno al puerto y que aprovecha este tipo de oportunidades comerciales para vender y difundir cuadros, fotografías, pequeñas esculturas y también objetos de diseño. Sin embargo, también este tipo de espacios mixtos son muy criticados por los sectores más doctos de las artes visuales, ya que no son espacios exclusivos, se mezclan con otro tipo de actividad comercial y, además, responden a los cánones estéticos que podríamos llamar del “*souvenir* turístico”<sup>22</sup>.

---

22 Ante este asunto, Vanessa Vásquez se refiere en una entrevista de Daniel Labbé para el sitio Capital Cultural y que se puede revisar en el Anexo 2.

También quedó fuera de este catastro las galerías de arte netamente comerciales y de un corte más tradicional que existen principalmente en la ciudad de Viña del Mar, así como aquellos centros culturales independientes y/o populares que existen en Valparaíso, como la Ex Carcel o el Espacio G.

### **1.5.- Galería h-10 y los espacios independientes.**

Hemos reservado para el final un pequeño grupo de galerías entre las cuales la única que sigue en claro funcionamiento es la Galería Metropolitana. Las otras son Hoffmann's House , Galería Chilena, Ex Salas de Arte Gremio, La nueva Gráfica Chilena, Murosur Artes Visuales y también galería h-10 las cuales, si bien ya no funcionan físicamente y de manera continua, siguen existiendo a través de Internet y apareciendo de cuando en cuando en algún proyecto aislado. Estos espacios surgieron al final de los años noventa<sup>23</sup>, y podríamos denominarlos como la primera generación de espacios independientes, ya que en la actualidad han seguido surgiendo otros espacios como la galería Trafixx, la galería Metales Pesados, la galería Moto, el galpón de Industria Cultural, Rattha Galery en Valdivia, las galerías Mediagua y Simbiótika en Talca y también en otro tipo de soportes como "Animita" una edición de Artes Visuales hecha en Concepción.

Estos espacios se definen por ser todos autogestionados; es decir que, se financian a través de proyectos como Fondart, o consiguiendo auspicios de la empresa privada o simplemente del propio bolsillos de sus dueños. Por lo tanto son espacios sin fines de lucro (no comerciales) y que tampoco dependen directamente del financiamiento del Estado, y es en este sentido en que se declaran independientes. Pero también esta idea de independencia se aplica a su línea curatorial y la mayoría de las veces a la experimentación con el espacio mismo de exposición formulando propuestas distintas en cuanto a soportes y su interacción con sus espacios colindantes y sociales. En este sentido, también estos espacios se plantean de manera crítica y política frente al sistema y los circuitos de arte tanto estatal como privado<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Se puede revisar la cronología en el anexo 1.

<sup>24</sup> "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

También llama la atención que muchos de estos espacios han sido creados por artistas visuales que se transforman, entonces, en gestores y galeristas de su propia producción y también de la de sus amigos y coetáneos.

Es en este sentido que Hoffmann's House propone el concepto de "Curatoría Emocional" como el elemento aglutinante de las variadas y diversas propuestas galerísticas independientes. Si bien no existe una definición exacta de este término, éste se explica como una "energía operacional, mediada entre la necesidad real de oportunidades y el cariño"<sup>25</sup> y que involucra valores tales como la "inclusión, cooperación y compañerismo"<sup>26</sup>. En concreto este concepto intenta nombrar el fenómeno tan extendido en las prácticas artísticas que están fuera de los grandes circuitos de mercado en dónde es muy común que coopere activamente la familia y los amigos del artista, y a mayor escala una comunidad como vecinos u otros artistas a modo de asociación. En esta misma lógica la "Curatoría Emocional" depende directamente de otras estructuras sociales (y emocionales) para poder gestionar y concretar proyectos artísticos, y de este modo busca también integrar o hacer partícipe a su entorno así como la conformación de redes de apoyo<sup>27</sup>.

Este tipo de espacios ha generado opiniones variadas, algunas de las cuales valoran estas iniciativas en cuanto ayudan a dinamizar la circulación de artistas y sus obras en el circuito local y como una buena alternativa ante las falencias del sistema cultural, o como para Justo Pastor Mellado "sólo son estrategias de inserción rápida en redes de distribución de prestigio que el circuito local no proporciona" (...) actores minoritarios que buscan mejorar sus condiciones de negociación, logrando un público

---

allá del muro o el espacio galerístico y se constituye de todo el entramado (urbanístico, social, simbólico) que rodea cada uno de estos espacios. En lo referido al 'tercer sector' (la ciudadanía), se articulan aquellos espacios autogestionados, independientes" GODOY VEGA, Francisco. Cambios de temporada en el sistema del arte chileno: el caso Hoffmann's House. [en línea] Crítica.cl. 27 de marzo 2009.< [http://www.critica.cl/html/godoy\\_03.html](http://www.critica.cl/html/godoy_03.html)> [consulta: 3 abril 2009]

25 Hoffmann's House, Op. Cit., p.12

26 Ibid.

27 Siguiendo este espíritu asociativo es que en el año 2005 Hoffmann's House organizó el I Encuentro de Espacios Independientes en la ciudad de Valparaíso en la que participó galería h-10 junto con otros espacios nacionales e internacionales. Se puede encontrar más información sobre este encuentro y todos los espacios participantes en la web <[www.hoffmannshouse.org/eiei](http://www.hoffmannshouse.org/eiei)> o en el catálogo ya citado.

propio y un 'espacio independiente' como una marca dentro del sistema"<sup>28</sup>

Otra característica de estos espacios independientes es su relación con el espacio mismo, tanto físico como social. De esta manera Galería Metropolitana propone un galpón de lata en el patio de la casa de sus dueños ubicado en la comuna de Pedro Aguirre Cerda en Santiago; Galería Chilena se plantea como un espacio sin espacio físico montando exposiciones de manera itinerante y nómada; Hoffmann's House es una casa de emergencia que se arma y se desarma en distintas partes del país incluyendo otras galerías; MuroSur es la muralla sur de un departamento privado y la Nueva Gráfica Chilena un colectivo que utiliza el formato editorial y virtual.

También podemos observar que estos espacios no son "comerciales"; es decir, no lucran con la venta de obras de arte, pero sí participan en el mercado utilizando estrategias de asociatividad con otras galerías similares nacionales e internacionales, con el fin de que en conjunto se vaya construyendo una "escena artística", es decir, se vaya abriendo un espacio especial en el mercado para ciertas obras y artistas con miras a una definitiva inserción tanto del espacio como de las obras que exhiben dentro de un mercado artístico mayor.

En este contexto galería h-10 aparece con su pequeña vitrina en la esquina de Aníbal Pinto con Condell, insertándose en el discurso y la continua problemática de lo precario y lo inestable del sistema del arte chileno<sup>29</sup>, pretendiendo hacerla visible a través de la visualidad de su espacio, pero también queriendo significar con su propuesta del mínimo espacio, la realidad artística de la regiones en Chile y el del acceso a la cultura. Esta crítica se articula principalmente a través de la propuesta de un espacio que se vuelve signo, que se puede analizar como tal y que, por esta misma condición, puede generar diversas lecturas e interpretaciones que pueden ir más allá de la propuesta de sus dueños y curadores.

---

28 LARA B., Carolina. Espacios independientes dinamizan el arte local. Asociaciones de artistas-gestores [en línea] El Mercurio en Internet. 2 de junio 2008. <  
<http://www.mer.cl/modulos/generacion/mobileASP/detailNew.asp?idNoticia=C15UE95I220080602&strNamePage=MERSTAC009AA0206.htm&codCuerpo=705&codRev=&iNumPag=009&strFecha=2008-06-02&iPage=1&tipoPantalla> > [consulta: julio 2009]

29 Revisar anexo 3: Carencia+Fragilidad= Estética de lo precario.

## **CAPÍTULO II. LA RELEVANCIA DE LO VISUAL. HACIA UNA GALERÍA SIGNO.**

Dentro de las principales características de las galerías que se autodenominan como independientes o alternativas, tal como se revisó en el capítulo anterior, se cuentan tanto su preocupación por presentar un formato de soporte distinto al comúnmente usado por los espacios de exhibición, así como el planteamiento de una relación asociativa más bien explícita con su espacio social.

Es en estas características que encontramos en juego un componente visual que se vuelve relevante en la medida en que interfiere en la lectura de esos espacios y de las obras que contiene, y además la gran mayoría de las veces este es un efecto que los dueños de estos proyectos buscaron a propósito y, por lo tanto, lo logren o no, nos obliga a ocuparnos de ello. Si bien otro tipo de galerías y espacios de arte también ponen cuidado en la imagen y en su visualidad, por ejemplo en la arquitectura y el diseño de sus espacios (como el edificio de Galería Animal), estos se enmarcan dentro de contextos, ya sea curatoriales o urbanos, que buscan insertarse en su respectivo entorno o mantener una coherencia visual con su propuesta curatorial que no genere tensiones ni interrupciones, pasando a ser un elemento que dentro de una lectura queda en un plano inferior a las obras que se exhiben.

Sin embargo, como podemos observar en la galería h-10, así también como en otras galerías alternativas emblemáticas (Hoffmann's House, Metropolitana), al alterar el soporte formal convencional del espacio de exhibición, se altera también su lectura, de tal modo que el espacio se hace presente como un elemento en sí mismo y que también se pone en relación con sus obras y su entorno, fenómeno que como espectadores nos demanda algún tipo de interpretación. Ante esto se nos hace plausible considerar al espacio galerístico como un signo, el cuál podemos interpretar

de diversas formas, pero que también podemos analizar utilizando algunas herramientas de la semiótica para conocer su estructura significativa.

Una galería de arte, tanto como concepto así como espacio material, es susceptible de ser analizado bajo una perspectiva semiótica, siempre y cuando ésta se pueda considerar como un signo. Para Charles S. Peirce un signo es todo aquello que es algo, que está para alguien, por algo en algún aspecto o disposición.

Sin embargo, antes de adentrarnos en la semiótica, partiremos haciendo una comparación rápida, en el orden visual y plástico, de una fotografía<sup>30</sup> tomada de manera aleatoria y arbitraria, del frontis y el interior de la galería chilena ArteEspaci, versus sus correspondientes en la galería h-10.

---

<sup>30</sup> Para efectos de este trabajo consideraremos a las fotografías de las galerías no como representaciones icónicas o signos indiciales de ellas, sino que simularemos y trabajaremos con ellas como si fueran las galerías en sí mismas.



Imagen 1: Frontis galería ArteEspacio



Imagen 2: Frontis galería h-10



Imagen 3: Vista interior galería ArteEspacio

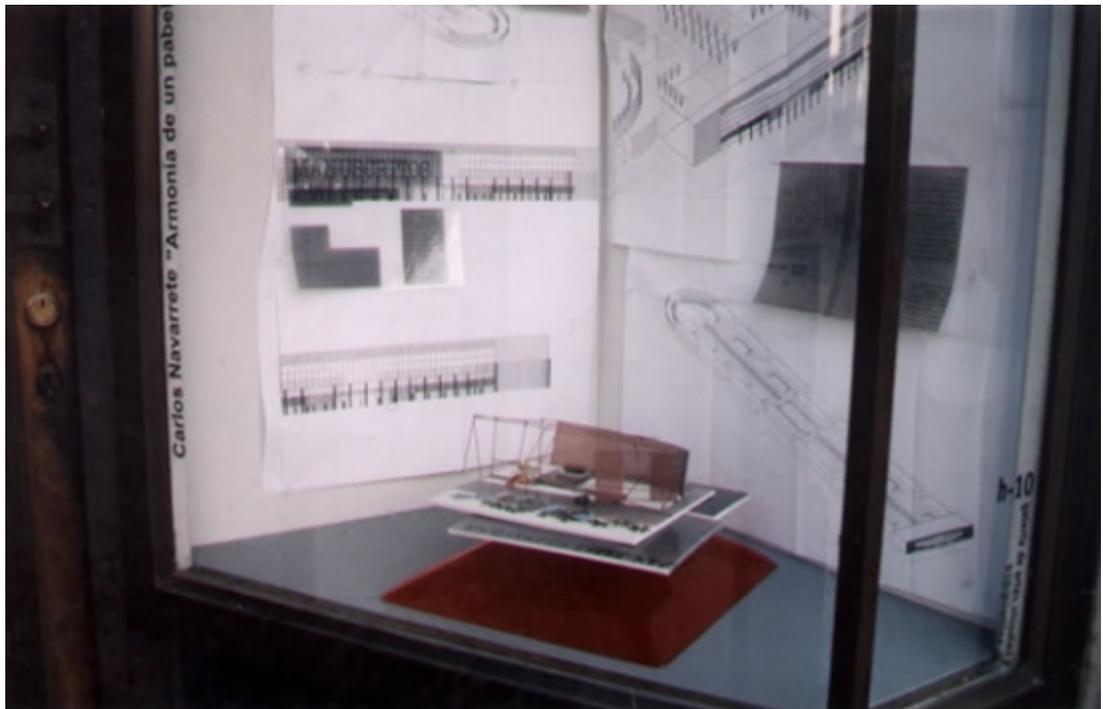


Imagen 4: Detalle interior vitrina galería h-10

Podemos observar a modo general que ambas galerías se diferencian mucho en cuanto a su forma, principalmente en el tamaño de sus dimensiones y el sitio urbano donde se emplaza. También podemos afirmar que se diferencian incluso a nivel estructural: mientras ArteEspacio es claramente un edificio, es decir un espacio hecho para el habitar humano o la realización de sus actividades, galería h-10 es la vitrina de un local comercial, un espacio destinado al “habitar de productos”. Pero es interesante notar cuáles son los elementos que comparten en común, los cuales hacen que ambas puedan ser consideradas como galerías de arte.

A primera vista podemos notar que ambas son galerías de arte porque, de algún modo, ambas así lo declaran. Por ejemplo galería h-10 pone en su vitrina el nombre y su descripción, indicando que es una galería de artes visuales, así como ArteEspacio exhibe en su frontis el nombre de la exposición y algunas obras seleccionadas, que junto con el letrero con su nombre, da rápidamente a entender de que se trata. Pero también a pesar de su forma distinta, podemos notar que ambas son espacios que contienen obras de arte, cuyas dimensiones cambian, pero que esencialmente comparten la particularidad de tener un espacio delimitado, con un adentro y un afuera.

## **2.1.- Galería de arte como signo.**

Teniendo en cuenta estas similitudes es pertinente preguntarse si son efectivamente estas características las que definen a una galería de arte, entendiendo a este concepto como una categoría dentro de un conjunto más amplio que sería el de los “espacios de exposición de artes visuales”, pero también como un signo cuyo carácter podemos analizar utilizando el 3° correlato propuesto por la teoría del signo en Peirce<sup>31</sup>, que corresponde al plano simbólico, y en el cual podemos situar conceptos como el de galería de arte, en la medida que lo entendamos como:

“un nombre común(...); lo que los lógicos llaman un Término General; “es un signo conectado con su objeto por una asociación de ideas generales de modo tal que su Réplica propone una imagen ante la mente, imagen que, perteneciendo a ciertos hábitos o disposiciones de tal mente, tiende a producir un concepto general, y la

<sup>31</sup> Para mayor referencia sobre el uso del modelo semiótico de Peirce aplicado a la investigación de fenómenos sociales y estéticos, se sugiere revisar el trabajo de Juan Magariños de Morentín, especialmente los textos citados en la bibliografía e este trabajo.

Réplica se interpreta como un Signo de un Objeto que es una instancia de ese concepto<sup>32</sup>

A este respecto nos limitaremos a mencionar que el análisis puede partir entonces de la utilización del 8° de los 10 signos de Peirce: Legisigno- Simbólico- Rhematico. Utilizando el modo de preguntas de Magariños tenemos lo siguiente:

a) Legisigno (la forma del valor) ¿Cuáles son las reglas o normas convencionales que intervienen en su valoración?

Podríamos identificar las reglas o convenciones que intervienen en la valoración “galería de arte” como aquellas que identifican y delimitan la función de un espacio, exigiendo ciertas características y fijándolas por convención. Podemos partir refiriéndonos a las normas que tiene que ver con la concepción del espacio arquitectónico, en la cuál una galería de arte, si reducimos las necesidades formales al mínimo común denominador de todas las “galerías de arte posibles”, tenemos que primero es necesario un espacio o lugar circunscrito y delimitado, con sus respectivas dimensiones de altura, ancho y largo, así como un afuera y un adentro<sup>33</sup>. Según nuestro paradigma cultural<sup>34</sup>, las características de este espacio las podemos sintetizar, ya sea en un principio, como un pasillo amplio e iluminado, que conecta dos espacios más grandes y el cuál se puede transitar, hasta la expansión de esta norma hacia la de

---

32 MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan. La(s) semiótica(s) de la imagen visual. [en línea] Archivo Virtual de Semiótica <<http://www.archivo-semiotica.com.ar/vision.html>> [consulta: 12 de enero 2009]

33 En este caso también podemos considerar a las galerías de arte que funcionan en plataformas virtuales como Internet, si consideramos el espacio virtual como una representación del espacio físico, en el que por ejemplo las dimensiones de alto, ancho y profundidad, son reemplazadas por interfaces visuales de dos dimensiones más hipervínculos que representan la profundidad y a su vez son signos indiciales de la dimensión temporal, la única que no es representada en una galería real, si no que se manifiesta de manera directa.

34 En sus orígenes las galerías de arte partieron como espacios privados tanto en el sentido económico como de delimitación del espacio, ya que funcionaban en los pasillos o galerías de castillos y mansiones, para exhibir obras de arte a sus propietarios y visitantes. La modernidad post revolución francesa, bajo la teoría del “arte por el arte” y su autonomía, fue modificando estos espacios, en la que la aparición del museo, como espacio público, es fundamental. Posteriormente las propuestas de las vanguardias históricas vuelven a transformar el panorama, generando a su vez nuevos espacios de exhibición que responden a nuevos requerimientos. Luego, en la década de los 60 en Estados Unidos, se modifica de manera más específica y potente la concepción del espacio expositivo en cuanto a su forma y función dentro del contexto del sistema del arte, entendida como institución cultural y económica. Se impuso por una parte la estética del “white cube” cuya base es la teoría del Modernismo de Greenberg, y también la función de vitrina promocional o de venta directa de los productos artísticos, validando a la “galería de arte” como un negocio, o parte de un negocio dentro del sistema del arte.

las galerías de arte modernas en las que se exige entonces un espacio, ya no necesariamente un pasillo, pero que sea transitable.

También como norma convencional se exige que este espacio cumpla la función de contenedor y exhibidor de obras de arte. En este sentido no se concibe una galería de arte sin arte, o que no exhiba al menos una obra de las que posee. El cómo las contenga, a la vez el tipo de obras que contengan responden a convenciones, que dependen del paradigma y contexto cultural en que se sitúen. Para manifestar esta función, lo más recurrido es la declaración de tal, por ejemplo a través de un letrero o un nombre que lo indique.

b) Símbolo (la existencia del valor) ¿Cuál es la valoración convencional que se le atribuye?

Si bien exponer las convenciones valóricas del signo “galería de arte” implicaría un trabajo de investigación exhaustivo incluyendo mediciones estadísticas y estudios que tienen que ver con las audiencias<sup>35</sup>, nos remitiremos de forma muy vaga y general a aquellas valoraciones que encontramos más a la mano, que son en la práctica opiniones generalizadas. De esta forma, guardando las distancias y precauciones que nos alejan de conclusiones más científicas sobre este respecto, podemos afirmar que una de las atribuciones de valor convencional que se le da a “galería de arte” es la de ser un espacio exclusivo para la exhibición de obras de arte. Luego este espacio de exclusividad artística connota otro tipo de valores que tienen que ver por ejemplo con una cierta limpieza o pureza de la percepción de estas obras, es decir en que estos espacios en cuanto a signos deben estar supeditados a las obras que contienen y volverse prácticamente invisibles sin estorbar o molestar el goce estético de la obra.

Como señala Brian O'Doherty en *“Inside the White Cube”* :

“Una galería se construye según reglas tan rigurosas como las que se utilizaron para construir las catedrales medievales. El mundo exterior no debe entrar, por lo que las ventanas suelen estar selladas. Las paredes están pintadas de blanco, el cielo se vuelve la fuente de luz. Los pisos de madera están tan bien pulidos que uno camina como si estuviera en una clínica, o si tienen alfombras procuras caminar sin emitir

---

35 Se puede revisar: CONSEJO Nacional de la Cultura y las Artes, INSTITUTO Nacional de Estadísticas. Informe Anual de Cultura y Tiempo Libre. Santiago, Chile. 2008

ningún ruido, descansando los pies mientras tus ojos se fijan en la muralla(...) La trasposición de la percepción Modernista de la vida hacia lo formal se encuentra completa”<sup>36</sup>.

En este sentido se vuelve un lugar sacro, separado de la vida cotidiana, un templo del arte moderno.

Por otra parte se desarrollan otros tipos de convenciones de valor que tiene que ver con la necesidad y propósito de exhibir arte en un espacio. En este sentido se entiende una “galería de arte” siempre ligada a una función comercial, ya sea como mediador directo en la compra-venta de arte o como mediador indirecto cuando estas se dedican a difundir y posicionar dentro del mercado a un artista o una obra.

c) Rhema (el valor de la forma). ¿De qué sistema disponible de características preceptuales podrían extraerse las que se consideren adecuadas para hacer posible su aparición?

Del sistema del arte moderno occidental, considerando como modernidad occidental a la época que va desde el Renacimiento Italiano hasta las Vanguardias de principios del siglo XX, y como sistema del arte a la suma e interacción entre la esfera de producción artística, su mediatización y su consumo. Pero también en un nivel más primario necesitamos reconocer el sistema arquitectónico y urbanístico moderno occidental, en cuanto se definen y caracterizan los tipos de espacio según su función social y urbana.

En resumen, en sus distintos modos, tanto galería h-10 como ArteEspacio hacen alusión a este signo que es el de “galería de arte”, respondiendo básicamente a los principios de espacio tridimensional delimitado, con un afuera y un adentro; a la funcionalidad galería de arte y a la adecuación simbólica de los valores y convenciones paradigmáticas.

De hecho galería h-10, con su reducido tamaño mantiene los principios de limpieza visual del “*white cube*” , y según las declaraciones de sus dueños<sup>37</sup> busca preservar a

---

36 O'DOHERTY, Brian. Inside the White Cube. The ideology of the gallery space, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, 1976 , p. 15, (traducción libre)

37 Revisar anexo 2.

las obras que exhibe de la contaminación de otros objetos no artísticos, como ocurre habitualmente en los cafés o restaurantes de Valparaíso que además ofician de galerías de arte.

Entonces, en ese sentido, visualmente no habrían diferencias estructurales, si no más bien netamente formales, y en un nivel de interpretación tanto en una como en la otra podemos llegar en algún momento a reconocerlas como galerías de arte. Pero estas diferencias formales, que podemos observar en las fotografías, no son simplemente anecdóticas, si no que implican un proceso de interpretación el cual varía sustancialmente entre una galería y la otra. Por lo que, si tomamos a ambas galerías como signos ¿en qué lugar del signo radicaría la diferencia entre una galería convencional (por el momento usaremos esta categoría de manera auxiliar) y una galería alternativa o independiente como galería h-10?.

## **2.2.- Elementos visuales distintivos en galería h-10.**

Si nos fijamos especialmente en las fotografías de los frontis, el problema que surge no tiene tanto que ver con la manera en que ambas galerías adecuan sus formas a un signo general como el de “galería de arte”, si no más bien en el como reconocemos e interpretamos estas formas como “galerías de arte” y no -o también como- otra cosa. En términos simples, si como espectadores nos enfrentamos ante la fachada de galería ArteEspacio, es muy probable que la reconozcamos como tal mucho más fácil y rápidamente, mientras que con galería h-10 nos cueste más, necesitemos más información o simplemente no lleguemos a reconocerla como galería de arte y la interpretemos como una vitrina o un local comercial.

Más allá de las dimensiones de galería h-10, resulta interesante analizar los elementos visuales que componen la totalidad de lo que entenderemos como el signo material visual<sup>38</sup> galería h-10, entre los que mencionaremos los 3 más relevantes, ya

<sup>38</sup> Utilizaremos la definición de imagen material visual de Juan Magariño:

“un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los restantes objetos del mundo puede dar lugar a una o múltiples imágenes perceptuales y puede almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples imágenes mentales” Y se diferencian del resto por su “(...) capacidad para que un eventual perceptor considere a dicha imagen material como una representación destinada a la configuración de una forma, para su valoración”

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan. La(s) semiótica(s) de la imagen visual. [en línea] Archivo Virtual de

que dan las señales más claras respecto a la particularidad del signo galería h-10, en la medida en que a nivel interpretativo y en el plano de lo denotativo y connotativo<sup>39</sup> se presentan como dobles.

a) Vitrina:



Imagen 5: Vitrina galería h-10

Este es quizás el signo clave que estructura y articula el resto de los elementos del signo “galería de arte h-10”. Es en sí mismo un signo muy complejo y múltiple, estrecha y profundamente inserto con el paradigma de la modernidad, pudiendo incluso llegar a ser su metáfora y cuyo sistema de conocimiento está ampliamente disponible para cualquier persona.

Cada elemento formal y visual que compone la vitrina de 70 mt<sup>2</sup> de galería h-10, ancla connotaciones de valor cualitativo que permiten asociarlas tanto al signo general

---

Semiótica <<http://www.archivo-semiotica.com.ar/vision.html>> [consulta: 12 de enero 2009]

<sup>39</sup> Suspendemos por un momento el paradigma triádico de Peirce para utilizar estos conceptos de Roland Barthes, que entiende la estructura del signo como Significante/Significado o Denotación/Connotación.

“Vitrina”, como al signo “Galería de Arte”.

Su forma y su ubicación permiten su identificación como vitrina de un local comercial, y con ello generar interpretaciones y connotaciones que se enmarcan dentro del paradigma económico moderno, específicamente referente al modelo capitalista. Podemos distinguir entre ellos, pares de conceptos como el de productor/consumidor, oferta/demanda, venta/compra y también conceptos psicológicos relativos con el deseo y la necesidad de satisfacerlo. La vitrina es entonces, principalmente, un símbolo del consumo y de sus mecanismos psicológicos.

Por otra parte, gracias a las letras que están grabadas en una de sus vidrios, en los que reconocemos el nombre y la identificación de su función, podemos reconocer a la vitrina como “galería de arte”. Pero para fijar este significante también contribuyen sus valores formales: el espacio blanco y el tipo de iluminación, así como el espacio cerrado. Si recordamos las disposiciones formales del “*White Cube*” hay una correspondencia clara en este aspecto, aunque hay un elemento que no se cumple a cabalidad: ser un espacio que se puede recorrer. Si bien, estrictamente, la vitrina es un espacio tridimensional, la manera en que se dispone para otro, tanto ella misma como lo que contiene, nos permite únicamente el acceso a su largo y ancho, limitándonos a través del vidrio la posibilidad de acceder a su profundidad. En el caso de la vitrina de h-10, este efecto se incrementa al ser un espacio cuyo tamaño es mediano con respecto a las proporciones promedio humanas, por lo que si traspasáramos el límite del vidrio, solamente lograríamos ingresar a ella pero no recorrerla. Y también su tamaño impide hablar de un recorrido visual, en la medida en que es posible percibir la vitrina y su contenido en un sólo golpe de vista. Esta falta de transitabilidad del espacio provoca una tensión entre el texto “galería h-10” y lo que percibimos a nivel formal. También el efecto de separación del mundo cotidiano del mundo artístico, que busca la estética del “Cubo Blanco”, debido tanto a la imposibilidad de entrar en el espacio y la disponibilidad visual que otorga la transparencia del vidrio, se articula como fronteras intraspasable, pero cuyo límite es tan delgado, frágil y transparente como el vidrio.

Ambos significantes, del mismo objeto denotado, son posibles de interpretar en

paralelo, pero también de articularlos en una lectura capaz de tomar significantes de ambas líneas haciéndolos coincidir como metáforas.

b) El texto con el nombre de la galería.



Imagen 6: nombre y descripción de la galería.

El texto “h-10 galería de artes visuales. h10@netline.cl”, está ubicado en el costado inferior derecho del vidrio de la vitrina que da hacia la calle. El tamaño de su tipografía es casi imperceptible desde una distancia corta, y no es accesible desde todos los ángulos. También observamos que se utilizan solamente caracteres en minúscula, que refuerzan significativamente la idea de lo pequeño.

El nombre h-10 hace alusión a un código, el de las tipificaciones formales de un material y de un soporte para el dibujo y la pintura. Como declaran los dueños, h-10 es el formato más pequeño del block de dibujo. Claro que para reconocerlo como tal y acceder a su nivel connotativo, debemos tener acceso a un subsistema de conocimiento del sistema arte que es bastante específico, a pesar que dentro de la educación artística que se imparte en los colegios del país, el block de dibujo h-10 es un material transversal, ampliamente utilizado, pero cuya tipificación técnica no queda retenida dentro de nuestro repertorio o nuestro ámbito de competencias, debido

principalmente a que este tipo de block es denominado simplemente como “block chico”.

En este punto nos encontramos ante un signo cuya intención de connotación, lo que los dueños declaran y admiten como un nivel del significado<sup>40</sup>, puede ser muy distinto a lo que podemos interpretar de él sin tener acceso a el sistema de conocimiento adecuado. Si nuestro nivel de competencia o nuestro acceso a una información suplementaria no es suficiente para identificar el tipo de código, el texto que está a continuación “galería de artes visuales” sirve para reconocer el texto h-10 como un nombre propio.

Pero si accedemos al nivel connotativo pretendido, podemos desprender del signo h-10 una metáfora del mínimo espacio posible que pone a disposición el sistema de educación artística chileno, un soporte pequeño pero eficiente, además de económico y accesible para una mayoría.

El texto h-10 se relaciona significativamente con su soporte, la vitrina, sumando y entrecruzando las connotaciones de ambos elementos. Sin embargo la frase “galería de artes visuales”, es la encargada de detener y fijar estas connotaciones en torno a otro signo, que es el de “galería de arte”, aunque de un modo tal en el que los significados tanto de la vitrina como de h-10 no se anulan, si no que se mantienen como un ruido que pone en cuestión tanto la correspondencia del signo visual galería h-10 con el signo “galería de arte”, así como abre preguntas con respecto a esta categoría general en sí misma.

---

40 “Se considera como metáfora del “mínimo formato”, que se relaciona con el espacio reducido de la vitrina, este a su vez responde a “ocupar conceptualmente el “modelo reducido” de producción del que hablaba un antropólogo que leí, y que planteaba la capacidad de tener una cantidad de características sin perjudicar el resultado, pero dentro de un espacio súper acotado”. En : LABBÉ, Daniel, Op. Cit.

c) El letrero informativo.



Imagen 7: Letrero informativo.

El texto “Taxis Pza. Anibal Pinto. Servicios especiales. Colectivos C° Alegre. 214895-Cumming” cuyo soporte es un letrero ubicado en la parte superior del edificio, es un signo cuyo mensaje es informativo. Un letrero en esa ubicación se utiliza principalmente para indicar el nombre y el tipo de establecimiento comercial, y de este modo hacerse visible e identificable para los posibles clientes. Sin embargo en el caso de este letrero nos encontramos con un tipo de información en el que se anuncia un servicio de transporte que se concretiza en un lugar distinto al del local comercial que esta bajo el anuncio.

Por su parte, los nombres propios de este letrero, hacen referencia a elementos que tienen que ver con el lugar y la características geográficas y urbanas del puerto de Valparaíso, el cual se hace presente como un signo que conlleva múltiples connotaciones debido al enorme imaginario simbólico que se ha producido en torno a él. Por el momento conviene tener en cuenta sus connotaciones geopolíticas más explícitas: ciudad Patrimonio de la Humanidad y Capital Cultural de Chile.

Este letrero cumple diversas funciones con respecto al signo visual galería h-10: por una parte oculta, retrasa y confunde los elementos significativos de la vitrina y el texto, pero también abre el significado hacia áreas que se relacionan con el sistema

urbano, social e histórico de Valparaíso. Su función de anclaje con respecto al signo galería h-10 es hacer alusión a un signo mayor, en la medida que lo contiene y contextualiza. Pero también actúa como un signo que explicita y nos lleva hacia la polisemia del signo, en la medida de que se refiere directamente a un signo cuyas connotaciones están fuera del sistema del arte y se abren a sistemas que tienen que ver con la ciudad, el comercio, los servicios, el transporte, etc.

Entonces lo que podemos concluir a partir de estos 3 elementos visuales, es que a través de una misma forma, de una mismo signo material visual, se manifiestan al menos 2 signos completos, muy distintos entre sí, y que hacen referencia a áreas del conocimientos también muy distintas. Además, las relaciones entre los elementos connotativos o de significación de los signos colindantes, no se anulan entre sí, si no más bien se conectan alternativamente, o incluso se van sumando.

Si volvemos a la comparación entre los signos visuales de ArteEspacio y galería h-10, notaremos que tanto la disposición como la relación de sus elementos visuales constituyentes, generan que a nivel de interpretación, el primero nos conduzca limpiamente hacia el signo “galería de arte” sin causar desavenencias entre ambos y delimitando los significantes a una esfera bien específica; mientras que la segunda genera un efecto polisémico causado a su vez por el encuentro y el cruce de dos signos independientes en una misma imagen visual.

Realicemos un esquema triádico con los signos ArteEspacio y galería h-10 para graficar mejor esta diferencia:

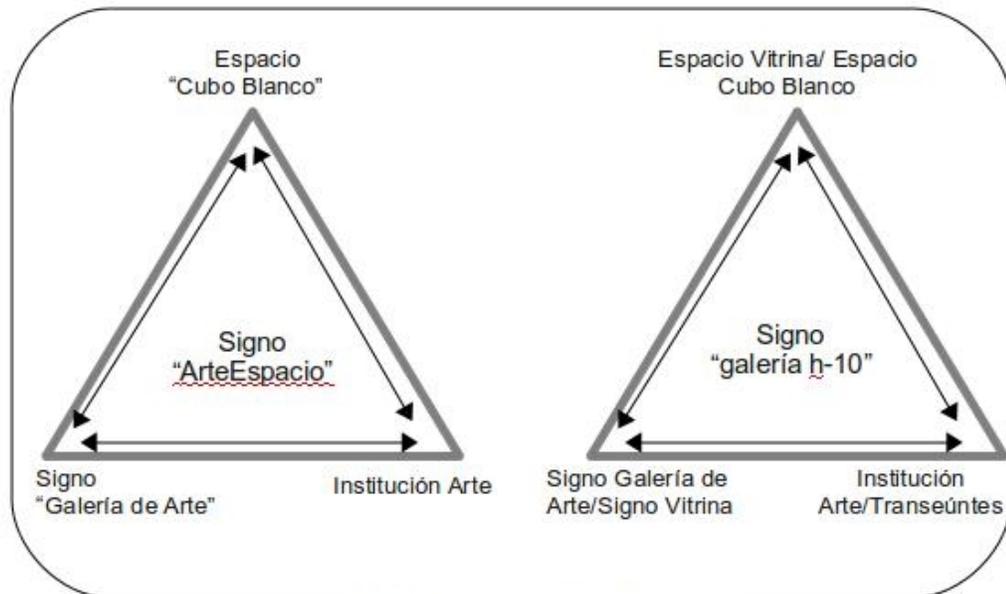


Figura 1: comparación de signos.

Para terminar este punto es necesario enfatizar, como observamos en el caso del elemento de la vitrina, la presencia de dos signos con sus posibles significaciones, pero que son completamente independientes y capaces de funcionar en paralelo, es decir, ambos signos nunca se confunden o se funden: siempre es posible separar la vitrina como parte de un local comercial, de la vitrina que cumple funciones de galería de arte. Pero, en el caso que como interpretatantes tengamos acceso a los dos sistemas de conocimiento, la vitrina desplegará los significados de ambos signos.

### 2.3.- Síntesis

El carácter doble del signo, exige un proceso de interpretación que en el momento en que detecta esta característica (por ejemplo cuando surge la pregunta ¿es un local comercial o una galería de arte?), se vuelve conciente del acto interpretativo y se vuelca hacia lo visual, es decir, hacia el carácter de signo visual de la galería, ya que es aquí en donde se sitúa el primer problema en la interpretación, antes que en los que puede suscitar la curatoria o la política de exhibición de las obras que contiene. En ese sentido afirmamos que lo visual y lo estético del espacio es preponderante frente a

otros elementos.

Según lo que hemos analizado anteriormente podemos sintetizar y proponer una lectura de galería h-10, basándonos en algunas relaciones entre los elementos significantes y sus significados. De este modo galería h-10 es un espacio de exhibición de obras de arte que se plantea explícitamente desde una propuesta geopolítica, ya que la ciudad de Valparaíso aparece como un elemento que la constituye y que se dispone significativamente y de manera inclusiva con respecto a la comunidad donde se emplaza. Por otra parte tanto el nombre de la galería h-10, como su tipo de tipografía y por supuesto, las características materiales del espacio que utiliza subrayan el acto de reducción del espacio que tradicionalmente reconocemos como galería de arte, manteniendo gran parte de las características esenciales necesarias para reconocerlo en cuanto signo, pero también tensionando otros elementos lo que pone en duda su autoafirmación como galería de arte. También esta operación de reducción apunta críticamente a un contexto artístico nacional que se enmarca dentro de la historia y el paradigma de la carencia, la pobreza de recursos y el aprovechamiento de estos al máximo. Finalmente la vitrina, con su doble significación apunta a la relación del espectador con la obra, que lo transforma tanto en un consumidor activo, pero también frustrado en la medida en que no puede comprar o acceder al arte.

Podemos concluir que las posibles interpretaciones y lecturas del signo h-10, se basarán en los elementos constitutivos que hemos precisado, y se moverán dentro de sistemas de conocimiento que principalmente son el Sistema del Arte y El Sistema Urbano.

Otras conclusiones que podemos extraer de este análisis y que serán de utilidad para el capítulo III son:

- El carácter doble del signo y los cruces connotativos que produce, generan contraposiciones que obligan al espectador a preguntarse sobre el sentido de cada uno de los signos y de la galería como signo total. La pregunta por el significado, es un efecto estético que normalmente se espera de las obras de arte que contienen los

espacios de exhibición de arte, pero no de los espacios mismos, por lo que es un factor que podemos tener en cuenta como rasgo distintivo con respecto a otras galerías de arte que no lo producen.

- Por otra parte el modo en que se organiza la lectura del signo en su plano denotativo, sigue un movimiento que va de afuera hacia adentro y que a nivel de sus significantes es aditivo. De este modo el signo galería h-10 integra significativamente a su entorno urbano, su contexto histórico tanto en el sistema urbano como del sistema artístico, elaborando discursos interpretativos que no pueden quedar ajenos a estos.

### CAPÍTULO III: UNA PROPUESTA CATEGORIAL PARA H-10

Cuando nos referimos a una galería de arte, nos estamos refiriendo a un fenómeno cultural que se puede enmarcar o relacionar con otras estructuras de carácter social. En este sentido se entiende que una galería de arte se sitúa dentro de lo que llamamos el Sistema del Arte, que se concibe como un sistema abierto (abierto a otros sistemas y estructuras sociales como los sistemas económicos, religiosos, científicos, etc) entendido como un conjunto de elementos que van desde la estructura histórico-cultural que la sustenta hasta todo tipo de producción artística, que interactúan y se relacionan entre sí. El Sistema del Arte es entonces una conceptualización desde la sociología que propone una red de relaciones e interacciones en torno a la producción artística en la que participan distintos actores o sujetos sociales, así como instituciones. Las instituciones sociales son:

“Ideas sobre cómo algo debe hacerse, observarse o constituirse para poder ser considerado legítimo. Las Instituciones pueden definirse como un “conjunto de prácticas sociales estables y consistentes con roles fácilmente reconocibles y asociados con normas subyacentes y un conjunto de reglas o convenciones que definen un determinado comportamiento y que regulan las relaciones entre los ocupantes de estos roles<sup>41</sup> “.

Bajo esta definición base se entiende la Institución Arte, que se inserta a su vez dentro de un Sistema de Arte específico.

Hablar entonces de una galería de arte implica entonces hablar del lugar y las relaciones que ocupa y ejerce dentro de un sistema de arte y de una institución arte que la reconozca y la legitime, e incluso, bajo la Teoría Institucional del Arte<sup>42</sup>, no puede

---

41 WIKIPEDIA, Social Institution [en línea] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Social\\_institution#cite\\_note-3](http://en.wikipedia.org/wiki/Social_institution#cite_note-3)> [consulta: 5 agosto 2009]

42 Los teóricos mas relevantes en esta corriente son George Dickie y parte del planteamiento de Arthur C. Danto.

comprenderse ni definirse fuera de estos parámetros.

Dentro del sistema del arte, las galerías son espacios en los que se exponen y difunden obras de arte, pero en el que también convergen otras relaciones y elementos tanto del mismo sistema artístico como externo; tal es el caso del mercado. Por otra parte, la galería de arte es, a la vez, un elemento importante dentro de la Institución Arte, en cuanto a aparato u organización legitimadora de las obras de arte, por lo que se define como un lugar, un espacio institucional. La relación entre sistema e institución Gonzalo Pedraza la describe como un movimiento en que “el sistema artístico le traspasa a la galería la función de autoconstituirse como la plataforma estructural en donde se asienta la relación ritual entre obra y espectador”<sup>43</sup>.

El sistema del arte se puede comprender también sobre base de un subsistema de categorías, es decir como una arquitectura que clasifica los elementos que contiene y que conforman una trama de relaciones específicas. Se puede hablar incluso de una taxonomía basándose en estas categorías, que ayudan a graficar el orden de pertenecía de ciertos elementos a campos o subsistemas.

Es así como podemos identificar una categoría general, definida bajo parámetros de funcionalidad, que es la de Espacios de Exhibición de Artes Visuales, entendido bajo un contexto institucional específico<sup>44</sup>. Dentro de esta categoría podemos identificar espacios institucionales tradicionales (comprendidos como convenciones arraigadas en una cultura y una historia) como los museos, galerías y salas de arte, y también aquellos espacios que cumplen esta función dentro de contextos institucionales distintos o “expandidos” del tradicional, principalmente los espacios urbanos y mediáticos.

Sin embargo, a pesar de ser parte de una misma categoría, estos espacios se diferencian entre sí según parámetros de funcionalidad más específicos (por ejemplo la funciones que diferencian a un museo de una galería), o su relación con otras

43 PEDRAZA Contreras, Gonzalo. Galería Metropolitana, Una disonancia en el campo artístico chileno. Tesis (Licenciatura en Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes . 2006. 66h. p.11

44 Esto tiene que ver con lo que se reconoce como obra de arte, por ejemplo un espacio de exposición podría ser el muro de una casa en un sistema artístico cuya institucionalidad reconoce al graffiti o el street art como una obra de arte legítima.

categorías del sistema del arte (principalmente con el mercado del arte), o su ligazón con una institucionalidad específica (la institucionalidad cultural, en relación, a su vez, con las instituciones políticas, económicas, religiosas, etc.), o en general con sus interrelaciones con cada una de estas áreas. Pero también, y es lo que hemos planteado como hipótesis, es posible proponer subcategorías en relación con parámetros visuales y estéticos, dentro de un sistema del arte específico.

En un contexto específico, galería h-10 se sitúa entonces dentro de un sistema del arte que delimitaremos territorialmente: el Sistema Chileno, en el cual actúan instituciones que delimitaremos históricamente según la fecha de surgimiento de la galería: finales de la década del noventa y la primera década del 2000. En el capítulo I abordamos los contextos históricos y los conceptos estéticos generales que configuran el Sistema del Arte Chileno y la actual Institucionalidad Cultural, y bajo estos parámetros podemos comenzar a situar las propuestas categoriales con respecto a los espacios expositivos en Chile.

Existen dos propuestas fundamentales respecto a una categorización de los espacios expositivos en Chile. Ambos están citados en la tesis de Gonzalo Pedraza “Galería Metropolitana, una disonancia en el campo artístico chileno”, que, a su vez, desclasifica a la Galería Metropolitana basándose en que la estética de ésta, entendiéndose como su disposición visual, no encaja con el concepto tradicional de galería de arte, lo que debe entenderse como una estrategia crítica con respecto a la institucionalidad del arte en Chile. Y si bien no se propone una subcategoría para esta galería, sí se describe el modo en que opera discursivamente, en base a una propuesta estética, dentro de un contexto institucional específico, que Pedraza denomina como una “galería-obra”, que puede tomarse como un punto de partida para una propuesta categorial.

Antes de esto revisaremos brevemente los dos principales sistemas categoriales existentes y sus parámetros y variables fundamentales, bajo las líneas de sistematización e institucionalidad del campo artístico chileno.

### 3.1.- Parámetros de las principales categorías existentes.

La propuesta de Cristián Silva<sup>45</sup> es la de agrupar los espacios en “Oficiales” y en “Alternativos” respecto a su relación con la Institución. A su vez subdivide los primeros según a quién pertenezcan, pudiendo ser “Estatales” o “Privados” y los segundos según su permanencia en el tiempo, pudiendo ser “Permanentes” o “Efímeros”. Por último aplica variables estéticas y discursivas para subdividir los espacios en “Convencionales”, “Experimentales” y “Comerciales”.

La propuesta de Nelly Richard<sup>46</sup> en el texto del catálogo “Extremo Centro” distingue a las galerías según éstas sean “comerciales” o “críticas”, es decir, según la política curatorial y el discurso político tras él.

En estas propuestas nos encontramos con parámetros y variables de clasificación que son necesarios detallar:

#### a) La relación con el mercado

Uno de los parámetros de clasificación clave y a la vez conflictivo es el que tiene que ver con el mercado, en específico con el mercado del arte. El paradigma vigente con respecto a las galerías de arte, que ya hemos identificado con el del “Modernismo” y su estética del “Cubo Blanco”, también marca pauta con respecto a la relación entre arte y mercado y entre galería de arte- mercado del arte.

En la medida en que el sistema económico y la forma del mercado se va transformando, se van modificando también el modo en que se concibe la producción artística: de un objeto sagrado al servicio de Dios pasamos a un objeto de consumo de masas. Una de las últimas transformaciones en la economía que afectó nuestra concepción actual de arte y mercado, tiene directa relación con la teoría Modernista, y se grafica en el cambio de capital cultural tras la segunda guerra mundial, de París a Nueva York. Es cuando Estados Unidos se consolida como la potencia económica mundial en la esfera occidental, y la imposición de su interpretación del modelo

---

45 SILVA, CRISTIÁN. “Estrategias de la autogestión; Viejas dificultades, nuevas propuestas”. Santiago: Muro Sur artes visuales, n°1, 1999.

46 RICHARD, NELLY. “Una política de los espacios; arte, crítica e institución”. En : Catalogo exposición Extremo Centro. Santiago: Area de Artes Visuales, 2002.

económico capitalista. Desde esta perspectiva, el Sistema del Arte se imbuje en lo que se ha denominado “Industria Cultural” consolidándose el mercado específico que se refiere a la transacción de objetos de arte, definiéndose sus reglas de oferta y demanda y los actores que median sus transacciones de forma homóloga a la forma del mercado general.

Lo que se ha distinguido en las categorías de clasificación, según el parámetro de la relación de la galería con el mercado, son los modos en que éstas concretizan su rol de mediador económico, en los que se distinguen principalmente dos: las galerías “comerciales” que son aquellas en las que se transan obras de arte directamente en el espacio de la galería, la cual también se transforma en un negocio de venta de objetos, y aquellas galerías “no comerciales” donde no se realiza la venta de obras (por lo que no son negocios) pero que sí cumplen su rol de legitimar las obras y sus artistas de modo de insertarlos dentro del mercado, lo que se puede traducir posteriormente en una ganancia económica, gracias a una futura venta o, principalmente, gracias a la adquisición de un curriculum que le permite tanto al artista, como al galerista, acceder a otros tipos de financiamiento.

En el caso de galería h-10, ésta entraría dentro del marco de las galerías no comerciales<sup>47</sup>, pero también se inserta dentro de un mercado más específico, que es el del arte contemporáneo. En Chile, los agentes que median este submercado son tan reducidos como aquellos que adquieren este tipo de obras, posibilitando el surgimiento de una trama relacional que se puede definir con el concepto de “Curatoría Emocional” de Hoffman’s House, en que las amistades y enemistades son factores clave en la gestión y dirección discursiva de estos espacios.

Otra particularidad de h-10, con respecto al mercado, tiene que ver con su ubicación geográfica. Como declaran sus dueños, galería h-10 nace como un espacio que se plantea dentro de la necesidad de abrir un lugar especializado dentro de la ciudad de Valparaíso, dedicado exclusivamente al arte contemporáneo y abierto a los

---

<sup>47</sup>En los últimos años han surgido también proyectos “comerciales” que buscan ampliar este mercado pero de forma directa, con la compra venta de arte in-situ, y también con una fuerte apuesta a la internacionalización del arte chileno, como es la galería Die- Ecke y Florencia Lowental.

artistas de la V Región. En este sentido se plantea en contra de la centralización del mercado artístico, pero también se declara en contra de las políticas culturales del Estado que buscan equilibrar el acceso a la cultura en las regiones a través de medidas que por un lado buscan expresiones artísticas masivas y para las masas, y más específicamente se plantean críticas ante el modo en que el Estado administra los recursos para las artes en las regiones, en cuanto a que las decisiones y las principales directrices las sigue imponiendo la capital. De este modo, en galería h-10 se puede observar no tan sólo la relación del arte contemporáneo con el mercado, sino también la situación geopolítica que la condiciona.

b) La relación con la Institución.

Hasta el momento hemos utilizado el concepto de Institución en sus acepción general, como ente legitimador de determinadas prácticas, pero al revisar las categorizaciones de las galerías de arte nos encontramos con la presencia de variables y gradientes de legitimidad, por ejemplo cuando nos topamos con el concepto de Institución Oficial versus lo que se ha denominado como Espacios Alternativos, que se definen negativamente frente a los primeros.

Dentro del marco del sistema del arte, el carácter de oficial es otorgado desde un sistema externo mayor, es decir, que este sistema depende de otro que le otorga a su vez su grado de legitimidad como ente legitimador. El carácter oficial entonces, es otorgado por el sistema social representado en un Estado que es a su vez dirigido por determinada ideología político-económica.

La otra posibilidad es que el sistema económico en la figura de lo Privado sea el sistema que otorgue este carácter oficial, que también implica una ideología política que representa a los que controlan la economía. Un ejemplo lo constituirían aquellas galerías de arte que dependen de grandes empresas o de grandes empresarios, por ejemplo la Sala Gasco, Telefónica, C.C.U. o la galería del Banco Itaú.

Sin embargo en el sistema del arte, no necesariamente son las grandes empresas las únicas que pueden ser consideradas como Oficiales, también aquellos empresarios más pequeños que teniendo una buena posición económica y un buen conocimiento

del mercado artístico pueden posicionarse como marca e integrarse a la oficialidad por medio del reconocimiento de los que participan dentro del mercado del arte. Por ejemplo los casos de Isabel Aninat o de Thomas Andreu.

Por Espacios Alternativos se entienden aquellos que se plantean en oposición a las políticas y/o ideologías de los espacios oficiales. Los Espacios Alternativos reciben entonces su carácter de legitimidad no a través de sistemas externos al artístico, sino principalmente a través del reconocimiento de las entidades que pertenecen al mismo sistema del arte. Lo alternativo es también un modo de la oficialidad, que depende simbólicamente de “Lo oficial”, en la medida en que se plantea de manera crítica y distanciada respecto a ella.

También muchas veces se utiliza el término “Independiente” para graficar una relación tanto económica como política distanciada de la Oficialidad. Son espacios cuyo financiamiento no proviene directamente del Estado ni de grandes empresas, muchas veces del propio bolsillo del dueño complementado con proyectos dirigidos a concursos nacionales o internacionales; por lo que también se supone que su planteamiento ideológico reflejado en su línea curatorial no depende de los mandatos del Estado ni de los privados, sino que de el o los dueños<sup>48</sup>.

La diferencia entre los conceptos de Alternativo e Independiente radicaría en el modo de enunciación de ambos; mientras uno se plantea de forma negativa a la Oficialidad, el segundo se articula como una propuesta positiva, distinta a la Oficialidad e incluso abierta a la posibilidad de “trabajar comunalmente en forma paralela al mercado, no siempre en respuesta ni en confrontación”<sup>49</sup>

Galería h-10 se identifica a sí misma como un espacio Independiente<sup>50</sup> y también

---

48 Esta noción de independencia, sin embargo, es bastante flexible, como se señala en el libro sobre el Encuentro de Espacios Independientes 2005: “(...) eso ocurre de igual forma con conceptos de autonomía e independencia. Existen tantas definiciones de estos, como espacios” pero todos tienen su punto en común en la posibilidad que tienen de definir cómo se opera frente al financiamiento, o cual sería la política de gestión a seguir de los espacios, ya que “(...) el financiamiento, entendido como los recursos que se manejan y el origen de estos para elaborar ciertos proyectos (fundaciones privadas, públicas y/o gubernamentales, eventos pagados, gratuitos, etc.) definen ideológicamente al espacio”. HOFFMANN'S House, op.cit. p10-12

49 Ibid. p. 11

50 Participa en el EIE 2005.

es posible clasificarla así debido al modo en que lleva su gestión y en como se plantea frente al financiamiento.

c) Parámetros de temporalidad: espacios permanentes y efímeros.

Dentro de la propuesta categorial de Cristián Silva, aparece como subdivisión de los espacios Alternativos estos dos parámetros de temporalidad que tienen que ver con su grado de permanencia. Por permanente se entiende aquello que sostiene una trayectoria en el tiempo. Aunque no hay una medida de cuánto tiempo exactamente tiene que permanecer para ser permanente, se puede considerar como aquello que es planificado y hecho para durar un periodo prolongado. Lo efímero, por definición, es aquello de corta duración y que se piensa y se hace para que así sea, como por ejemplo un dibujo en la playa.

Probablemente en un contexto internacional estos parámetros podrían ser más bien variables aplicables a aquellos espacios que se programan para ser efímeros, frente a otros proyectos que se planifican para mantenerse en el tiempo durante un periodo más extenso. En el contexto chileno, sin embargo, la temporalidad se transforma en un parámetro esencial que se vincula con el grado de Institucionalidad de los espacios.

Debido a la evidencia histórica en nuestro país, en el que se comprueba una corta vida generalizada para los espacios de exhibición, el hecho de que un proyecto galerístico logre una permanencia en el tiempo constituye un factor de legitimización y de oficialidad por sí mismo, tanto del espacio como de su ideología y política curatorial.

Un proyecto efímero, que se genera y crea como tal, puede también alcanzar un grado de legitimidad oficial; sin embargo, en Chile, la escasa duración de los proyectos galerísticos en el tiempo rara vez responde a una planificación, y más bien la mayoría de las veces la desaparición de un espacio responde a circunstancias domésticas, accidentales, claramente no planificadas como, por ejemplo, la falta de recursos, problemas políticos, problemas de administración y gestión o, incluso, problemas personales de los galeristas.

Galería h-10 fue planificada para ser un espacio permanente, que logró su cometido durante 7 años, pero que por razones posiblemente económicas, no pudo seguir

utilizando la vitrina de la calle Aníbal Pinto. Como proyecto aún funciona a través de su sitio web, aunque ya no exhibiendo obras, sino más bien documentando su trabajo.

d) Variables estéticas: convencional, experimental, crítico, vanguardista, contemporáneo.

Estos conceptos son utilizados para referirse a las políticas de exhibición de los espacios, a su línea curatorial y, en general, al tipo de obras que exhiben. Como variables de categorización parten de la base de que la obra afecta al espacio que lo contiene, definiéndolo. Pero también, algunas veces, nos topamos con que se aplican como conceptos, sin hacer grandes distinciones, a los espacios en sí mismos.

Podemos partir analizando lo Convencional<sup>51</sup> y lo Experimental<sup>52</sup> como binomios opuestos, de carácter estético, pero también político-discursivo. Una galería convencional sería aquella que exhibe obras cuyo discurso, temática, estilo, técnica y soporte sean estética y políticamente regidos por normas provenientes de una costumbre arraigada, una tradición o un acuerdo general con respecto a, lo que se supone que es arte.

Por otra parte, una galería convencional sería también aquella que en su estructura y definición, independiente de las obras que exhiba, se rija por un paradigma convencional, que, como ya hemos señalado, sería el planteamiento estético y político del “Cubo Blanco” en que el espacio se pone en aparente disposición de la obra, para que aquel no la ensucie con otros significados, pero que, sin embargo siempre está transmitiendo en su configuración y disposición espacial valores que median la relación entre la obra y el espectador.

Lo experimental, como antónimo de lo convencional, sería aquello que va más allá de la norma convenida, que juega y fuerza los límites de lo que se entiende por arte en

---

51 “Dicho de un acto, de una costumbre, de una indumentaria, etc.: Que se atienen a las normas mayoritariamente observadas” DICCIONARIO de la Real Academia de la Lengua Española. Convencional [en línea] <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO\\_HTML=2&TIPO\\_BUS=3&LEMA=convencional](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=convencional)> [consulta: 10 julio 2009]

52 “Que tiende a la búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras” DICCIONARIO de la Real Academia de la Lengua Española. Experimental [en línea] <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO\\_HTML=2&TIPO\\_BUS=3&LEMA=experimental](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=experimental)> [consulta: 10 julio 2009]

general o dentro de una disciplina particular. Aquí, este concepto se entrecruza y confunde con los de vanguardia o vanguardismo, con lo contemporáneo, lo conceptual y lo crítico, que en su conjunto pueden plantearse en oposición a lo Convencional.

Lo vanguardista, que es la estilización de la producción artística de las Vanguardias Históricas, se relaciona íntimamente con lo experimental o la experimentación que es una parte fundamental, en cuanto a motivación y modo de operación, de lo que fue el proyecto de las vanguardias originales, pero si nos guiamos según este proyecto y según el análisis que hace Peter Burguer<sup>53</sup>, lo vanguardista también implica una reflexión sobre el arte en sí mismo y su institución y una propuesta para que el arte se proyecte sobre la vida y la comunidad, un cruce directo entre estética, ideología y política. En este sentido, una galería vanguardista sería aquella que recibe obras que no tan sólo se quedan en la experimentación formal con respecto a las técnicas y los soportes, sino que cruzan el límite “sagrado” del arte problematizando al arte mismo en relación con su propia institucionalidad, o en relación con una comunidad, con una sociedad, una ideología o todas las anteriores. Pero también un espacio vanguardista sería aquel cuyo soporte formal y estructural plantee por sí mismo una problemática con respecto a su propia condición institucional, con respecto al arte que alberga y/o con respecto a su lugar y función dentro de la sociedad, es decir, un espacio que se critica a sí mismo y que por lo tanto es capaz de guardar una distancia con respecto a él y al sistema del arte en general.

El concepto de arte crítico y de espacios críticos que propone Nelly Richard tiene estrecha relación con los principios de la vanguardia, sólo que están expuestos desde la perspectiva de la “crítica cultural” que busca indagar acerca de la ideología que hay detrás de cualquier manifestación cultural. En este sentido tanto una obra como un espacio crítico serían aquellos que no se subordinan al mercado y al sistema artístico, sino que se plantean de manera crítica, es decir, distanciados de ellas, de algún modo autoconscientes y autocríticos.

Finalmente, está el concepto de lo Contemporáneo, que puede entenderse como un concepto de temporalidad, pero que en nuestro caso hace referencia tanto a un

---

53 Para más detalles, revisar su libro Teoría de las Vanguardias.

concepto de periodización en la historia del arte, como un concepto estilístico y estético. Su uso se puede referir tanto a la producción artística que estéticamente se vincula con los planteamientos de las Vanguardias Históricas, como a la producción artística post segunda guerra mundial, con las corrientes que nacieron a partir del arte conceptual o de aquel arte que se asocia con la Teoría de la Postmodernidad.

En el contexto nacional y en relación directa con los espacios de exhibición, podemos orientarnos con respecto a lo contemporáneo, revisando el uso de este concepto y sus implicaciones que hace el Museo de Arte Contemporáneo<sup>54</sup>.

Buena parte de la primera adquisición de obras del MAC corresponde a artistas que para nosotros ya no son contemporáneos, en el mismo sentido en que el MAC lo presenta, pero que son las bases de nuestra actual contemporaneidad. Consideramos que lo que se ha exhibido y lo que se exhibe hoy en el Museo de Arte Contemporáneo es un excelente patrón de lo que entendemos por contemporáneo en Chile.

Entonces, siguiendo esta línea, h-10 es una galería de arte contemporáneo si se la define en cuanto al tipo de obras que exhibe. Como espacio en sí mismo, galería h-10 se nos presenta estéticamente compleja. Si bien hemos ido identificando bajo qué parámetros se puede identificar a la galería h-10, hasta el momento no hay ninguno que se haga cargo del aspecto visual y de la diferencia en cuanto a signo, que tiene con otras galerías. En este punto se hace presente nuestra hipótesis de trabajo que plantea la necesidad de utilizar una categoría que clasifique galerías de arte como h-10, pero que tampoco excluya a las otras, desde un punto de vista estético y semiótico que sea capaz de abarcar el elemento visual que hasta el momento ha sido descartado o no considerado por los sistemas categoriales vigentes.

### **3.2.- Conceptos estéticos para una categorización.**

En el análisis realizado en el capítulo II a la galería h-10, nos encontramos con características pero también operaciones o acciones que ocurrían a nivel de significado y significante del signo galería h-10. Estas operaciones o acciones pueden ser

<sup>54</sup> Sobre este tema revisar el ensayo. ARQUEROS, Gonzalo. El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile Tiempo, historia, contemporaneidad. Museo de Arte Contemporáneo [en línea] <<http://www.mac.uchile.cl/historia/arquero.html>> [consulta: 15 abril 2009]

consideradas como modos estéticos, es decir, como una forma determinada en que la imagen se presenta y que provoca cierto efecto en el espectador acorde con un paradigma o propuesta estético-filosófica. Debido al uso de operaciones estéticas, nos encontramos con planteamientos que definen a galerías como h-10 como “galerías-obras” ya que utilizan recursos u operan de manera similar a una obra de arte, como por ejemplo cuando Hoffman’s House se exhibió dentro de Galería Metropolitana.

Si bien hoy en día es totalmente pausable considerar a Hoffmann’s House, al galpón de Galería Metropolitana o a la vitrina de galería h-10 como obras de arte (que ya es una categoría estética) cabe resaltar, que como bien lo expresa el término, no son cien por ciento obras de arte, ya que siguen siendo también galerías o espacios de exhibición al mismo tiempo. Lo cual nos lleva a preguntarnos ¿Qué hace esto posible? ¿Qué elementos tiene, que operaciones realiza, que puedan ser considerados como obras de arte? ¿Qué elementos mantienen que hagan posible seguir reconociéndolos como espacios de exposición?

### **3.2.1- El espacio Autorreferente.**

Uno de los elementos que empareja tanto a un tipo de obras de arte con cierto tipo de espacios de exhibición radica en el nivel de autoconciencia, autorreflexión y autorreferencia que manifiestan, lo que se expresa tanto en su constitución como signos así como en el uso de determinadas operaciones estéticas.

Galería h-10 se presenta como un signo doble, cuyo significante, si bien es físicamente uno, tiene dos formas que se presentan para ser interpretadas por dos vías distintas: una es la que identificamos como vitrina como un espacio comercial, parte de un local o en este caso de una oficina de colectivos, cuyo significados e interpretaciones apuntan principalmente al paradigma económico y social con respecto al mercado. Luego tenemos a la vitrina identificada como una galería de arte, que apela a paradigmas de interpretación ligados con el sistema del arte.

También observamos, que una primera aproximación al signo galería h-10 demanda al interpretante, tener conciencia de que es un signo, y que, precisamente es algo que debe interpretar. Un espacio no del todo claro que demanda una pregunta sobre su

esencia del tipo: ¿es esto una galería de arte o una vitrina? ¿puede ser realmente una galería de arte?, ¿Qué es una galería de arte?.

Este tipo de preguntas ha sido y sigue siendo característico del arte moderno y postmoderno, desde las vanguardias históricas, pasando por el arte conceptual y lo que hemos denominado como arte contemporáneo. La pregunta del arte sobre sí misma, y de paso sobre sus medios, sus características y su lugar en la sociedad ha dado origen a una serie de experimentaciones y nuevos planteamientos, que utilizan distintas estrategias visuales y también conceptuales para plantear en sí mismas, precisamente la pregunta sobre sí mismas.

Ahora bien, cuando hablamos de autorreferencia, además de operar de modo que se hace patente al signo que lo constituye como tal y de esta manera se hace consciente el paradigma del intérprete sobre los espacios de exhibición; también podemos observar que en el caso de galería h-10, esta operación se puede especificar y detallar en tres aspectos más concretos en donde además podemos encontrar estrategias u operaciones para hacerlos también más precisos:

a) Ironía en el espacio:

Cuando nos referimos al uso de la ironía como estrategia estética, nos estamos refiriendo también a un modo particular en que el arte y la estética se vuelven autoconscientes, para poder entonces, de este modo, hacer referencia a sí mismos<sup>55</sup>.

La utilización de la ironía como modo de desarrollo y exposición de la autoconciencia de los medios, siendo, de este modo autorreferentes (se refiere a su propia constitución), se puede observar en galería h-10 en la operación de reducción del espacio y en la consecuente inadecuación entre la forma y el contenido.

Galería h-10 fue la más pequeña de Chile, pero dicha característica nunca se trabajó de manera inocente o fortuita (como señalaron los galeristas en una

---

55 A este respecto nos referimos principalmente al planteamiento hegeliano sobre la ironía (Hegel, Georg. *“Lecciones sobre la estética”*, Madrid, Akal 1989) y también al desarrollo que realiza Sergio Rojas con respecto al romanticismo y la ironía (Rojas, Sergio. *“Sobre la Ironía Romántica”*, En: Revista de Teoría del Arte. No. 2 (2000), p. 35-51.)

entrevistas, no se trata de una simple “choreza”<sup>56</sup>), sino que, desde el momento en que los galeristas eligieron abrir este espacio en la vitrina de Aníbal Pinto se ejecutó una propuesta curatorial explícita y consciente. Y dentro de esta propuesta curatorial encontramos el ejercicio de reducir a su mínima expresión, y también a su esencia, el concepto y el signo “galería de arte”. Para esto, la vitrina fue pintada de color blanco, se instaló una iluminación neutra y dirigida, y hubo una constante preocupación por mantener el espacio limpio, impoluto. Tanto así, que el mismo nombre de la galería utilizó también un mínimo espacio, de manera tal que contaminara lo menos posible el “espacio sagrado” destinado a la obra de arte.

Es una reducción explícita, como si más bien fuera una concentración, la sustancia de la cual está hecho nuestro concepto de galería de arte, trayendo con ella también el paradigma, el sistema y la institucionalidad en el que se apoya. La reducción al mínimo altera nuestra medida de “lo normal”, por lo que el acto irónico es presentar una galería de arte que es la esencia de una galería de arte, pero que al mismo tiempo no la percibimos como tal. A esto hay que agregarle el doble signo del espacio, que es también una vitrina, una vitrina promedio en sus dimensiones, alterada en su funcionalidad, pero no en su significado. Esto produce el cruce entre ambos signos, en donde la ironía radica en el constante juego de relevos y desplazamientos entre uno y el otro, en que la vitrina dice todo aquello que la galería no puede decir y viceversa.

La ironía en el espacio requiere volverse sobre sí mismo, provoca al intérprete a preguntar y a plantearse sobre él, debido a esta aparente inadecuación entre la forma y lo que quiere significar.

#### b) Supremacía del espacio

Cuando el espacio se vuelca sobre sí mismo, éste aparece. La forma, sus bordes y límites ya no son transparentes, sino que se hacen presentes a la conciencia del que interpreta, transformándose en signo.

Como ya hemos señalado, la estética del “Cubo Blanco” busca, por un lado, volverse neutra y transparente de modo que no interfiera en la visualidad de las obras

---

56 Ver Anexo 2.

que exhibe. Por otro lado el “Arte Expandido” se vuelve consciente del espacio en que se sitúa y muchas veces busca integrarlo, como fue la propuesta del Minimal.

Visualmente, en estos espacios de exhibición mudos, es la obra la que se toma el espacio y lo subordina a ella, es la obra la que prima e importa; también es la curatoría la que acomoda el espacio para la mejor contemplación y comprensión de la obra.

Por el contrario, cuando el espacio habla, cuando éste se muestra a sí mismo y explicita de que está hecho, o por lo menos hace surgir la pregunta sobre sí mismo al intérprete, la obra de arte que exhiba se verá también, explícitamente interferida y contaminada con los significantes de ella.

En galería h-10 podemos observar la supremacía del espacio sobre las obras tanto de manera fáctica como simbólica. Debido al reducido espacio de la vitrina, las obras que se pueden exhibir en ella deben ser de un tamaño tal que puedan ser contenidas. Sin embargo, ante este punto, debemos acotar que esta necesidad es más bien una decisión curatorial, ya que podría ser factible también exhibir una obra que la sobrepase. De cualquier modo, en este caso el espacio sigue subordinando a la obra en la medida en que la curatoría que se articula en torno a él le exige a la obra su adecuación y no viceversa.

A nivel de signo sigue siendo el espacio el que impone su supremacía, ya que, como hemos ido constatando, el peso significativo, tanto de la vitrina como de la galería reducida, se hace patente al interpretante de modo tal que estos no pueden obviarse, o dejarse de lado, a la hora de enfrentarse a la obra que contiene. Si bien galería h-10 exhibe obras de arte contemporáneo o experimental, y si en vez de esto se exhibiera, por ejemplo, pintura de la época colonial, el efecto “contemporáneo” de la galería seguiría vigente y podría perfectamente interpretarse un cuadro de este periodo, como una irónica instalación típica del arte contemporáneo.

En este sentido esta galería, y cualquier otra que sea autorreferente, no puede definirse por su programación y su línea curatorial; es decir, no son galerías de arte contemporáneo porque exhiban arte contemporáneo, sino por que el espacio es, por así decirlo, en sí mismo contemporáneo.

### c) Integración del espacio social.

El espacio de exhibición autorreferente además de volverse hacia las características que lo constituyen como tal en el plano semiótico, sistémico e institucional, no puede pasar por alto también el espacio donde se emplaza. Este espacio podemos designarlo como espacio social, que puede corresponder a un país, una región, una ciudad o una localidad.

El espacio social lo entenderemos como el lugar en donde se desarrolla una comunidad y en dónde esta plasma su identidad de manera tal que logra reconocerse en ella, dejando huellas de su historia y plasmando también su relación con el espacio natural y otras comunidades.

Sin embargo, las transformaciones económicas y sociales de las culturas post-industriales ponen en jaque precisamente estas nociones de comunidad e identidad<sup>57</sup>.

De este modo, la noción de espacio social no se refiere necesariamente a una localidad y a una comunidad que se reconozcan a sí mismas como un conjunto de personas unidas por un sentido de identidad común, sino que más bien, dentro del marco de la postmodernidad, hace referencia a un lugar en constante transformación y relación con otros localidades y a una comunidad cuya identidad se ve constantemente permeada por otras y cuyo factor de unión es la búsqueda de una identidad común y de una afirmación de un espacio.

En el caso de galería h-10 encontramos que la autorreferencia hace alcance al espacio social a través de la inclusión arquitectónica a la visualidad del signo galería h-10. Como observamos en el capítulo II, tanto el local de colectivos, como el letrero y la esquina donde se ubica, no son elementos ante los cuales podemos abstraernos a la hora de interpretar el signo galería h-10. Este no se cierra a ellos, sino que los integra y

---

<sup>57</sup> Según las teorías sobre la postmodernidad podemos observar ciertas transformaciones que afectan esta relación y concepción típicamente moderna del hombre con su hábitat, su urbe y su región. Estas son principalmente, para nuestro caso, la transformación de una economía localizada y tangible a la de una basada en la globalización del capital, que se sitúa en todas partes, pero a la vez en ninguno; y la transformación de la percepción espacio-temporal que la tecnologías de la información y el avance en los medios de transporte han provocado, fluidificando el espacio y la organización de éste según nuevos parámetros temporales (como el efecto de instantaneidad) y el nacimiento de un espacio virtual que pone en crisis la noción de realidad.

articula dentro de su signo. Por otra parte, quizás una de las ciudades más emblemáticas en cuanto al problema y los desafíos de la identidad de las comunidades frente a este nuevo panorama postmoderno, sea precisamente la ciudad de Valparaíso. Como ciudad patrimonial se institucionaliza una determinada identidad, y una historia local que fue plasmada en su trazado urbano y en su arquitectura, pero que paradójicamente, en vez de servir para proteger y enraizarla, ha puesto en crisis las nociones de identidad, comunidad y la relación de éstas con sus espacios tanto comunes como privados.

Galería h-10, haciendo aparecer significativamente a la ciudad donde se sitúa en su visualidad, también a nivel político y curatorial se plantea como una entidad en busca del rescate y en ese sentido, de la construcción de lo local, frente a una comunidad global en la que también se integra, pero a través de las estrategias de asociatividad y cooperación mutuas que definen en parte, a los llamados espacios Independientes.

En este sentido, los espacios autorreferentes necesariamente hacen referencia a sus espacios sociales y, debido a esto, se hacen cargo de ellos de algún modo: ya sea en su propuesta política, curatorial o estética.

### **3.3.- Categorización de los espacios desde la estética.**

Basándonos en lo que hemos planteado acerca de los espacios de exhibición, podemos proponer una categorización desde la estética que agrupe a los espacios cuya visualidad y modo de funcionar como signo visual se articulen de modo que se vuelvan autorreferentes, frente a aquellos espacios en que el signo visual hace principal referencia a otros elementos tales como la política, el mercado o la institución.

De este modo podemos clasificar los espacios de exhibición en espacios **autorreferentes** en oposición a los que denominaremos como **exorreferentes**, y desde este modo de relacionarse o no relacionarse consigo mismos enlazarlo con los sistemas categoriales que se basan en parámetros de relación con el mercado, la institución del arte, o con un determinado discurso político-curatorial.

Para esta clasificación utilizaremos los parámetros expuestos en el punto anterior,

como factores de inclusión o exclusión en la categoría: Ironía en el espacio, Supremacía del Espacio e Integración al Espacio Social, en donde su negación constituye las características de la categoría opuesta. Es decir, el espacio Exorreferente será aquel en que su componente visual y estético no se vuelve preponderante, por lo que el espacio se pone a disposición de las obras que exhibe o de algún otro elemento externo a su signo visual material.

En este par de categorías opuestas enlazaremos los principales parámetros de los temas de categorización que hemos analizado, pero teniendo en cuenta que el modo en que los espacios de exhibición se planteen estéticamente afectará también el modo en que se relacionen con estos parámetros. Mientras que los espacios autorreferentes asumen estos parámetros como parte constitutiva de ellos y los desarrollan en su estructura material-visual, los espacios exorreferentes se refieren a ellos a través de medios no estéticos, específicamente, no autoconcientemente estéticos.

Para los espacios **autorreferentes** propondremos variables estéticas para clasificarlos de forma más precisa y que tienen que ver con las estrategias visuales que utilicen y, por otra parte, las estrategias en que integran su espacio social. Estas variables no son absolutas y se entregan a modo de propuesta para que puedan ir ampliándose en la medida en que vayan surgiendo nuevas. Tomando como ejemplo lo analizado en galería h-10, pero también en las otras dos galerías autorreferentes emblemáticas, Galería Metropolitana y Hoffmann's House, podemos distinguir las siguientes:

a) Variables-estrategias visuales:

- Descontextualización: Sacar a un objeto (o a un signo) de su texto común para resignificarlo, darle un nuevo carácter. En cuanto al espectador debe reconocer el objeto e interpretar en su nuevo contexto resignificado.
- Alegoría/Cita: "Según Benjamin, lo alegórico equivale a un fragmento (lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo depoja de su función) y el sentido global sólo se adquiere reuniendo esos fragmentos aislados de la realidad, fragmento que son como ruinas y que comportan cierta expresión de lo

melancólico.<sup>58</sup>

- Expansión de los medios: Utilización de medios y recursos no habituales, la creación de nuevos medios a través del cruce con otros, la transformación o reutilización de recursos despojados de su uso habitual.

b) Variables-estrategias de integración del espacio social:

- Activas: Hacen partícipes directos al espacio social al que hacen referencia, ya sea interviniéndolo o transformándolo (como la instalación del galpón de Galería Metropolitana).

- Pasivas: Se hacen cargo del espacio social donde se emplazan pero no lo transforman ni lo intervienen directamente.

También en esta propuesta dejaremos fuera las variables estéticas que se han utilizado en otras clasificaciones y que hemos identificado como convencional, experimental, vanguardista, contemporáneo, ya que éstas se presentan normalmente confusas y hacen referencia solamente al tipo de programación curatorial de los espacios y no a los espacios mismos, que es lo que nos atañe.

Tanto para los espacios **auto** y **exorreferentes** es posible utilizar los parámetros extra-estéticos en cuanto a mercado, institución y discurso y la curatoría, que están presentes en ellos, pero que son abordados de distintas maneras. En este sentido, estos parámetros no son exclusivos, sino que los podemos identificar en cualquier espacio de exhibición.

Desde este punto de vista proponemos el siguiente esquema:

---

58 GUASCH, Ana María. Una lectura de la postmodernidad. En: SAMANIEGO, Alberto, Hernández Domingo. de. Estéticas del arte contemporáneo. Universidad de Salamanca, enero 2002. P. 100-101.

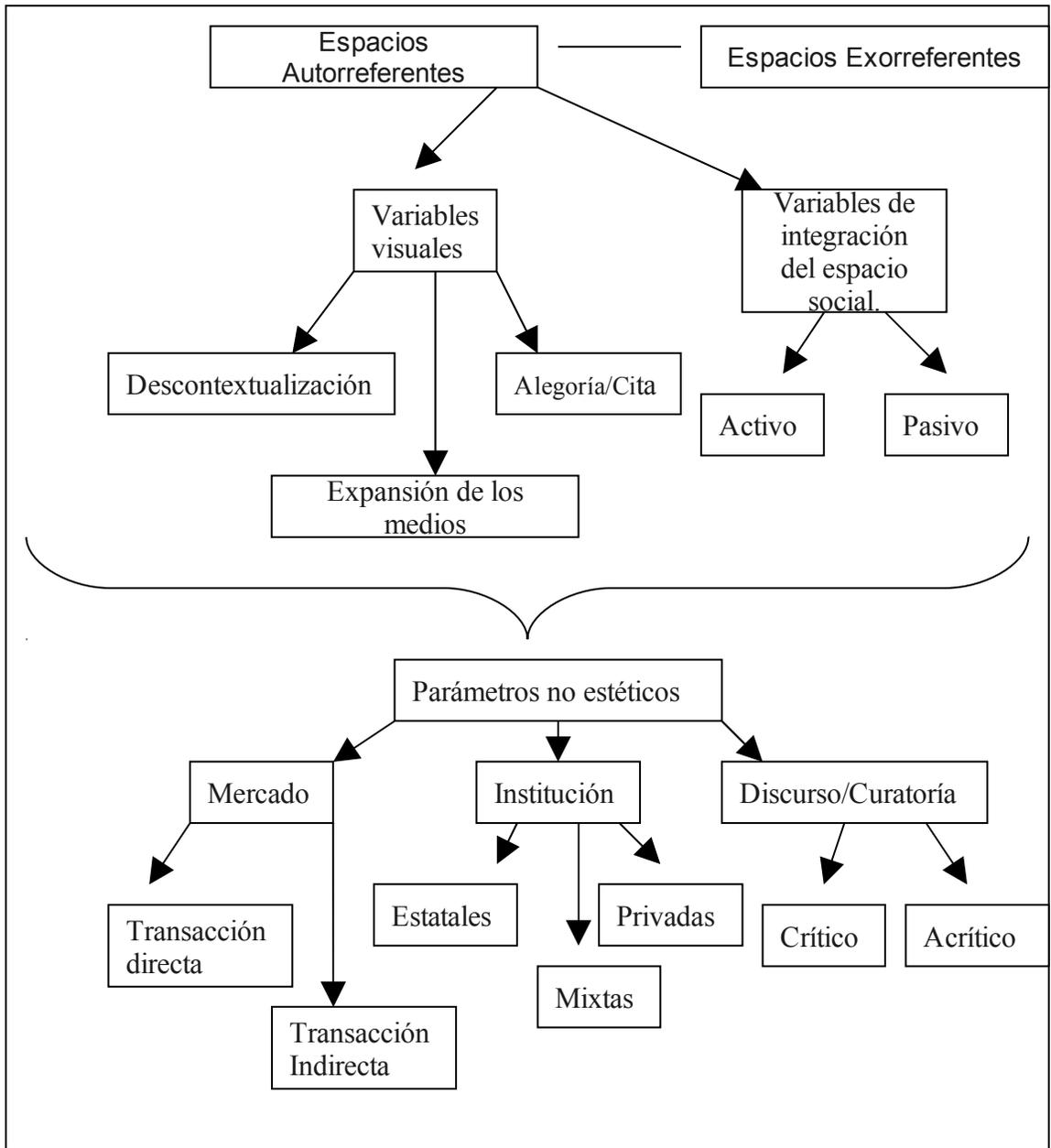


Figura 2: esquema categorial.

## CONCLUSIÓN

Durante el desarrollo de esta investigación, hemos dilucidado el trasfondo de un fenómeno estético que constatamos en galería h-10, pero que también es posible reconocer en otros espacios y galerías de arte que presentan características formales y, en este sentido, visuales que llaman la atención, principalmente, porque no responden a la forma y estructura que convencionalmente asociamos con una “galería de arte”.

Sin embargo, comprobamos que este factor visual que, en primera instancia diferencia a galería h-10 de otras galerías, no radica en una incongruencia de fondo de su forma con la convención formal de “galería de arte”- que ya hemos analizado entendiéndola como un signo-, sino, que esta diferencia radica en que en una forma (en lo que Peirce se identifica como “Representamen” o como “Significante”) conviven dos signos muy distintos: el de una vitrina de un local comercial, y el de una galería de arte que tiene todos los elementos básicos para ser reconocida como tal, pero en miniatura.

Por lo tanto, son estas características, lo polimorfo o polisignificante en conjunto con la alteración de los elementos bases, las que generan que el modo de recepción y apreciación de esta galería sea muy distinto, ya que en galería h-10 se vuelve preponderante la materialidad visual- traducida en un elemento estético- con respecto a su política y discurso curatorial. Esto debido a que el espacio se hace manifiesto, de modo que, a través de su propia visualidad, genera una reflexión sobre sí misma.

La autorreferencia es una característica estética que podemos encontrar comúnmente en las obras de arte de nuestra época, por lo que asociar o emparentar

estos espacios de exhibición con obras de arte, es una reflexión que se debe tener en consideración cuando queremos definir, explicar e interpretar este tipo de espacios.

Por esto, nuestra propuesta categorial, de espacio Autorreferente, busca sistematizar y reunir estas características visuales y estéticas, de modo que, posteriormente, se pueda relacionar y encadenar con otras categorías existentes que responden a parámetros de otro orden, sin perjuicio de ninguna, sino que en colaboración. También, esta propuesta categorial propicia un tratamiento sobre los espacios de exhibición, que no reduce a lo anecdótico las características visuales, que, por lo demás, en el caso de galería h-10, son los que precisamente generan los discursos que se proponen en torno a ella.

En este sentido, hablar sobre galería h-10, sólo haciendo referencia a categorías como la de espacio independiente, alternativo y/o contemporáneo, sin hacer alusión a que es una pequeña vitrina parte de un local comercial, es, en definitiva, no hablar sobre ella.

Finalmente, es necesario mencionar el caso de los espacios Independientes, en el que galería h-10 se adscribe. Este término funciona muchas veces como una categoría, pero a la hora de analizar sus parámetros, se nos presenta como un concepto político-curatorial, en el que se exige una toma de posición, principalmente, frente al mercado y la comunidad. En ese sentido, un espacio Independiente, responde como categoría a parámetros de gestión y administración, mientras que el resto de los elementos, incluyendo lo estético, puede variar significativamente entre un espacio y otro. Es por esto que como categoría quedó fuera de nuestra propuesta, ya que es mucho más productivo utilizarlo como concepto político que articula las decisiones visuales, curatoriales, discursivas, económicas e institucionales, de los espacios de exhibición de artes visuales.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía Básica.

ÁREA DE ARTES VISUALES. Extremo Centro 7 espacios de artes contemporáneo. Santiago, Chile. Galería de Arte Gabriela Mistral, 2002.

BUCCI, Ennio. Galerías de Arte en Chile: Historia y nuevos circuitos. Revista Arte al Límite. (34):, Marzo 2008.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. Guía Nacional de Espacios para las Artes Visuales [en línea] <<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text655.pdf>>. Santiago, 2008. [consulta: 20 marzo 2009]

FANIZADEH, Andreas, MEIER, Eva-Christina. Chile Internacional: Arte, Existencia, Multitud. Berlín. Verlag, 2005.

HOFFMANN'S House. Primer Encuentro Internacional de espacios de Arte Independiente (EIE). Santiago, Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Hueso Records. , 2005

GALERÍA H-10. Anuarios 2003/2008 [en línea] <<http://h10.cl/vitrina/anuarios-20032008/>> [consulta: marzo 2009]

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan. La(s) semiótica(s) de la imagen visual. [en línea] Archivo Virtual de Semiótica <<http://www.archivo-semiotica.com.ar/vision.html>> [consulta: 12 de enero 2009]

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan. Charles Sanders Peirce:sus aportes a la problemática actual de la semiótica. [en línea] Centro Virtual de Investigaciones Semióticas <<http://www.centro-de-semiotica.com.ar/ChSPeirce.html>> [ consulta:15 enero 2009]

PEDRAZA Contreras, Gonzalo. Galería Metropolitana, Una disonancia en el campo artístico chileno. Tesis (Licenciatura en Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes . 2006. 66h.

SILVA, CRISTIÁN. "Estrategias de la autogestión; Viejas dificultades, nuevas propuestas". Santiago: Muro Sur artes visuales, n°1, 1999.

### **Bibliografía Complementaria.**

BARTHES, Roland. Lo obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces. Paidós Comunicación, 1986.

BRUNNER, José Joaquín. Chile: Claves de una transición pactada. Nueva Sociedad. (106): 6-12, Marzo-Abril 1990

GUASCH, Ana María. Una lectura de la postmodernidad. En: SAMANIEGO, Alberto, Hernández Domingo. de. Estéticas del arte contemporáneo. Univerida de Salamanca, enero 2002. P. 100-101.

LABBÉ, Daniel. Vanessa Grimaldi, directora de Galería H10: "Es terrible que tengamos que optar a setenta centímetros cuadrados para poder exponer limpiamente" [en línea] Capital Cultural.cl  
<[www.capitalcultural.cl/p4\\_cc/site/artic/20061123/pags/20061123161739.html](http://www.capitalcultural.cl/p4_cc/site/artic/20061123/pags/20061123161739.html)>  
[consulta: 23 agosto 2008]

MACHUCA, Guillermo. Euforia y Desapego. En: LARA CAROLINA, MACHUCA GUILLERMO, ROJAS SERGIO. Chile Arte Extremo, Nueva tendencias en el cambio de siglo. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2004. pp15-34.

MASON, José Ignacio. Mercado de obras de arte en Chile : Galería Animal y su enfoque no lucrativo. Tesis (Licenciatura en arte mención Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003. 85h.

NEUSTADT, Robert. CADA día : la creación de un arte social. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001

O'DOHERTY, Brian. Inside the White Cube. The ideology of the gallery space, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, 1976

RICHARD, Nelly. Arte, cultura y política en la Revista de Crítica Cultural [en línea] <<http://www.criticacultural.org/presentacion>>[consultado: 15 de febrero 2008]

RICHARD, NELLY. "Una política de los espacios; arte, crítica e institución". En : Catalogo exposición Extremo Centro. Santiago: Area de Artes Visuales, 2002.

ROJAS, Sergio .Sobre la Ironía Romántica. En: Revista de Teoría del Arte. No. 2 (2000), p. 35-51

### **Información complementaria en línea.**

BALMACEDA ARTE JÓVEN. Historia Balmaceda Arte Joven [en línea]  
<[http://www.balmacedartejuven.cl/presentacion.php?mp=ok&go\\_sede=99&idp=1&bp1=ok](http://www.balmacedartejuven.cl/presentacion.php?mp=ok&go_sede=99&idp=1&bp1=ok)> [consulta: 15 abril 2009]

CENTRO CULTURAL BANCO ESTADO. Nosotros [en línea]  
<<http://www.culturalbancoestado.cl/nosotros/index.php>> [consulta: 15 junio 2009]

CONSEJO DE LA CULTURA Y LAS ARTES. Arte y Cultura en regiones [en línea]  
<<http://www.consejodelacultura.cl/portal/index.php?page=seccion&seccion=138>> [consulta: 16 julio 2009]

CONSEJO DE LA CULTURA Y LAS ARTES. Información General sobre las Corporaciones Culturales [en línea] <<http://www.cnca.cl/portal/index.php?page=articulo&articulo=1460>> [consultado el: 12 mayo 2009].

GODOY VEGA, Francisco. Cambios de temporada en el sistema del arte chileno: el caso Hoffmann's House. [en línea] Crítica.cl. 27 de marzo 2009.<[http://www.critica.cl/html/godoy\\_03.html](http://www.critica.cl/html/godoy_03.html)> [consulta: 3 abril 2009]

HAYMANN, Dalia. Mercado del Arte [en línea]  
<<http://www.gestioncultural.org/gc/boletin/pdf/bgc12-DHaymann.pdf>> [consulta: 15 junio 2009].

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO. Monumentos: Posada del corregido [en línea]  
<http://www.municipalidaddesantiago.cl/descargas/comuna/monumentos/posada-corregidor2.pdf> [consulta: 13 de junio 2009]

INSTITUTO LIBERTAD: Corporaciones Municipales: control, fiscalización y facultades del directorio en la materia. [en línea] <[http://www.institutolibertad.cl/np\\_8\\_06\\_T.htm](http://www.institutolibertad.cl/np_8_06_T.htm)> [consulta: 12 mayo 2009].

LARA B., Carolina. Espacios independientes dinamizan el arte local. Asociaciones de artistas-gestores [en línea] El Mercurio en Internet. 2 de junio 2008. <<http://www.mer.cl/modulos/generacion/mobileASP/detailNew.asp?idNoticia=C15UE95I220080602&strNamePage=MERSTAC009AA0206.htm&codCuerpo=705&codRev=&iNumPag=009&strFecha=2008-06-02&iPage=1&tipoPantalla>> [consulta: julio 2009]

MELLADO, Justo Pastor. Los Estudios del Área de Artes Visuales del Centro de Estudios Universitarios. [en línea]< <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=451&Itemid=29>> [consulta: 15 junio 2009].

## ANEXO 1

### Recuento de las principales galerías de arte en Chile.

#### Antecedentes.

Los antecedentes de las galerías de arte en nuestro país, se remontan a los salones de arte, que nacieron a partir de la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1849: Salones Oficiales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile , El Salón Nacional (dependiente de la Asociación Nacional de Bellas Artes), Salón de la Unión de Artistas, Sala del antiguo Congreso Nacional.

Luego, principalmente durante la década de 1930, surgieron varias salas entre las que destacan: Sala de exposiciones de la Posada del Corregidor, Sala del Banco de Chile, Sala del Pacífico, Sala Le Caveaux, Sala Negra.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se instalan también las salas de los institutos binacionales como El Instituto Chileno-Francés de Cultura, el Instituto Chileno-Británico, el Instituto Chileno Norteamericano y El Goethe Institut. También hacia la década del cincuenta se posicionan varias casas de remate y de antigüedades donde se exponen y comercializan obras.

#### Principales galerías de arte entre las décadas de 1950 y 1970.

En 1955 se inaugura la Galería Carmen Waugh, y a partir de la década de los 60, comienzan a abrir nuevas galerías, cómo: la Galería Marta Faz, la Sala Libertad y La Galería Fidel Angulo.

A contar de la década de los 70 se cierran algunos espacios oficiales como los del Ministerio de Educación y la Sala de la Universidad de Chile, pero en el espacio privado se abren otros como La Galería de Bolsillo a cargo de Luz Pereira y que posteriormente al trasladarse hacia el centro deriva en la Galería Cal (Centro de Arte

Latinoamericano). Nelly Richard comienza trabajando en este espacio, pero luego se independiza en el año 1977 con la Galería Cromo (1977-1981), en donde trabaja como directora.

También durante este periodo nace la Galería Época en 1975 a cargo de Lily Lanz, y la Galería de Arte Enrico Bucci, creada en 1975.

#### Principales galerías de arte durante la década de 1980.

En 1980 nace la Galería Sur que continúa la línea de exhibición experimental y de vanguardia de la Galería Cromo, con exposiciones de Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz.

Luego de la recesión económica de principios de los años 80, y el comienzo de un boom económico en el país, comienzan a nacer más galerías de arte llegando a contarse 12 en Santiago, la mayoría de corte comercial y cuyo objetivo es abrir un incipiente mercado artístico.

Dentro de estas galerías se cuentan la Galería de Arte Actual (1981-2001, hoy Galería Patricia Ready) fundada por María Elena Comandari, María Luisa Geisse, Patricia Ossa y Patricia Ready quienes además de su labor promotora se encargaron de becar a algunos artistas nacionales. La Galería Plástica 3 (1983-1987) que funda y dirige Isabel Aninat, Magdalena Correa y Ana Maria Stagno, quienes se preocupan también de abrir espacios de diálogo y discusión especialmente entre artistas y coleccionistas. La Galería Visuala (1985-1987) a cargo de Mónica Álvarez y Michi Donoso, Galería Casa Larga creada por Carmen Waugh en 1985 y que acogió al Taller 99 hasta 1990. También la Galería Fachada y la Galería El Cerro en el Barrio Bellavista.

#### Principales galerías de arte entre 1990-2005.

En este periodo se observa una reactivación tanto de los espacios estatales como privados. Dentro de los primeros destacan la Galería Gabriela Mistral, Galería Balmaceda 1215, Galería de Arte BECH y las salas de los centros culturales de las comunas más acaudaladas de la Región Metropolitana.

En el ámbito privado, destacan el surgimiento de circuitos galerísticos, como el de las calles Alonso de Córdova, Nueva Costanera y Av. Vitacura , donde se encuentran galerías tales como: Galería Cecilia Palma, Galería ArtEspacio, Galería Trece, Galería Praxis, Galería Isabel Aninat, y Galería Animal.

Otro polo importante es el de las galerías ubicadas en el centro de Santiago. En este sector se encuentran mayormente galerías y salas de arte ligadas a instituciones privadas, más que a un dueño o una sociedad privada. Por ejemplo están las salas pertenecientes a los institutos de cultura internacional, como la sala SAM del Instituto Norteamericano de Cultura y la sala del Goethe Institut (durante la década de los 90 también la sala del Instituto Chileno- Francés que actualmente se localiza en la comuna de Providencia). También galerías de arte dependientes de algunas universidades, como la galería del Centro de Extensión de la Universidad Católica, las sedes de la Universidad Arcis, Universidad Mayor, Diego Portales, Talca y USACH. Otros subgrupos serían las salas o galerías de centros culturales como Matucana 100 y Centro Arte Alameda, y las de empresas privadas como la Sala Gasco y las salas de la Fundación Telefónica. Dentro de las galerías pertenecientes a un dueño o una sociedad, hay algunas como la galería Antonio Varas, la galería de ArteMundo, la desaparecida galería Bucci (ahora sólo en Internet) o las galerías del Patio Bellavista que están orientadas a la venta e arte, principalmente pintura, de carácter más tradicional y para un público más conservador. También desde el 2007 la galería Moro se aventura con un catálogo más contemporáneo. Por último también se han generado galerías o espacios no comerciales dedicados al arte contemporáneo, dos de los cuales aparecen en el catálogo de Extremo Centro 7 espacios de arte contemporáneo<sup>59</sup>, pero que en la actualidad se encuentran cerrados: el Centro de Artes Visuales de Santiago o Galería Abierta, y la galería Muro Sur. De las que se mantienen abiertas a la fecha es importante mencionar a la pequeña galería ubicada dentro de la librería Metales Pesados de la calle José Miguel de la Barra, la cual originalmente era una bodega que luego el dueño puso a disposición de artistas y curadores tanto para ser intervenida como para montar en las exposiciones de arte contemporáneo.

---

<sup>59</sup> ÁREA DE ARTES VISUALES. Extremo Centro 7 espacios de artes contemporáneo. Santiago, Chile. Galería de Arte Gabriela Mistral, 2002.

Un tercer polo de galerías es el que hace muy pocos años empezó a surgir en el barrio Italia de la comuna de Providencia, con un circuito de galeristas jóvenes que se centran en el arte contemporáneo, especialmente en la internacionalización de artistas emergentes. Entre estas galerías destaca Die Ecke y Florencia Lowental.

Desde finales de la década de los 90 comenzaron a aparecer las galerías Independientes: 1997 Galería Chilena, 1998 Galería Metropolitana, 1999 Hoffmann's House; 1999 Muro Sur Artes Visuales; 2000 La Nueva Gráfica Chilena; 2002 galería h-10; 2003 Sala Ex Gremio.

## ANEXO 2

### **\*Transcripción entrevista de Daniel Labbé a Vanessa Vázquez Grimaldi para el portal en línea Capital Cultural.**

#### **Vanessa Grimaldi, directora de Galería H10: “Es terrible que tengamos que optar a setenta centímetros cuadrados para poder exponer limpiamente”**

Desde enero de 2002, en Valparaíso una pequeña gran propuesta saluda a los transeúntes que pasan por el #1168 de la Plaza Aníbal Pinto. Es la “Galería” H10 que, como recordarán algunos, dicho nombre tiene relación con el formato de block más básico que se ocupa en los colegios para trabajar en ramos como Artes Plásticas.

Ironías aparte, H10 se ubica en el primer piso de la primera construcción de gran envergadura que se hizo en Chile y la dependencia al interior consiste en una oficina que comparten taxistas y colectiveros de la línea Cerro Alegre.

“Cool”, “Choreza”, han sido adjetivos lanzados al boleo por algunos para intentar explicar lo que hay detrás de esta propuesta. Nada de eso. Aquí, Vanessa Grimaldi, Licenciada en Arte de la UPLA y encargada de la galería, responde al por qué de su particular propuesta.

#### **¿Cómo nace la idea de generar la galería H10?**

- Surge como una idea de manejar un proyecto cultural proporcional a las capacidades que yo tenía. No tenía los medios para arrendar un gran lugar como me hubiera gustado. Pero mi objetivo era brindar a una cantidad de productores de artes visuales de la región un espacio que contara con las características ideales y de impecabilidad para exponer. Cuando hablo de esta último me refiero a que un café o un restaurante no son un lugar impecable para exponer.

#### **¿Por qué?**

- Porque no es un lugar exclusivo para. Porque la producción de artes visuales tiene

que ver con una circulación de ideas, propuestas, conceptos y no de decoración. Normalmente las artes visuales toman un lugar decorativo y accesorio dentro de estos espacios, y lo que yo estaba buscando era ocupar una lógica como museal dentro de esta impecabilidad y de una exclusividad. Es decir, esta galería iba a contener solamente obras de artes visuales.

### **¿A qué responde el particular porte de la galería?**

- No es una "choreza". Aparece como si fuera pero no lo es, porque en el fondo tiene que ver con una capacidad económica. Lo que hice fue ocupar conceptualmente el "modelo reducido" de producción del que hablaba un antropólogo que leí, y que planteaba la capacidad de tener una cantidad de características sin perjudicar el resultado, pero dentro de un espacio súper acotado.

### **Arte a bordo**

#### **¿Cómo llegas a esta oficina de taxis donde está H10?**

-El espacio estaba ahí. No lo busqué. Siempre fue una oficina de taxis con una vitrina sin uso; casi no se veía porque el vidrio normalmente estaba como enterrado. Más que la vitrina me llamaba la atención la oficina que estaba en su interior porque era como detenida en el tiempo.

#### **¿Cuál fue la reacción de los taxistas ante tu propuesta instalar una galería de arte?**

- Al comienzo no entienden (...) Pero es interesante el efecto que produce en los taxistas luego de tres meses. Ellos de un momento a otro se encuentran hablando de arte contemporáneo; tener opinión sobre él, no como algo artificial sino como algo absolutamente concreto: comparar, analizar y discutir o manejar cierto discurso sobre las diferentes obras que se van exponiendo. Se van dando aclaraciones, dudas, tallas, depende de la obra.

Asimismo, ante la ausencia de Vanessa en la galería por razones obvias, los taxistas se han convertido en sus ojos en el lugar. Son los fieles testigos de la recepción que el habitante común y corriente tiene de H 10. De esos que a las 7 de la tarde se topa con la galería iluminada y se detiene a verla 5 o 10 segundos; quizás algunos minutos. O de los diálogos que entre quienes la observan la vitrina se forman. "El efecto que se

produce después es súper interesante, sociológicamente hablando, de lo que yo me supuse”, afirma Grimaldi.

Desde que nació, cada veinte días en H10 hay un cambio de expositor. No hay tiempo intermedio. Pasan 20 días, dos horas de desmontaje, otras dos de montaje, 20 días más de muestra. En conclusión, la galería nunca está vacía y, por supuesto, eso a Vanessa le gusta:

- Un pequeño placer es entregar la galería siempre súper impecable: con el foco, los muros blancos, el piso súper neutro, los vidrios limpios y el nombre en la vitrina.

Definitivamente, la experiencia de H10 ha sobrepasado las expectativas de “tener un espacio pequeño para mostrar lo que quisiera, para invitar a mis amigos”, que Grimaldi tenía al comenzar. Y es que en un principio sólo se proyectaba su existencia por seis meses, sin embargo, antes de que ese período terminara ya estaba ocupado todo un año de programación. Es más, antes de que ese año acabara, el próximo también estaba completo.

**¿Qué experiencias similares han nacido en base a H10 y qué opinión te merecen?**

- En los últimos dos años aparecen iniciativas similares de ocupación de espacios de vitrina para servicios de arte, cosa que es bastante irónica porque la vitrina lo que viene a representar es una carencia. O sea, la fragilidad que tiene la galería no debiera ser aplaudida por nadie. Es algo grave. Entonces, la imitación del modelo es complicada porque aparece la réplica como si fuera súper “choro”, y no lo es. Es terrible. O sea, que tengamos que optar a setenta centímetros cuadrados para poder exponer limpiamente...

### ANEXO 3

\* Ensayo a propósito del estado de los espacios de exhibición de artes visuales.

#### **Carencia+ Fragilidad= Estética de lo precario.**

No es desconocido que el panorama cultural durante la dictadura chilena, y especialmente dentro de los circuitos de las artes visuales, producto de la represión y la censura institucional, cobra un cariz esencialmente de carencia y fragilidad, ambos términos que se aunan ante el concepto de lo precario. También aparece un adjetivo que se instala casi como una condición de supervivencia, que es lo clandestino. Esta idea de clandestinidad se expresa mediante distintas líneas de acción, donde podemos identificar y discernir dos, aunque esto no quita la posibilidad de un entrecruzamiento. La primera línea sería aquella que busca expresar un contenido ideológico contra dictatorial con un lenguaje explícito (tales como las canciones de protestas o los murales que mantienen el lenguaje formal de la desaparecida Unidad Popular) en plataformas y medios de difusión marginales a los circuitos establecidos, que desafían lo prohibido y que para su supervivencia necesitan mantenerse en lo oculto, en lo secreto. En este sentido la clandestinidad de esta línea está dada por los lugares donde tienen cabida los mensajes explícitos, en los que podemos nombrar las peñas folclóricas o los improvisados espacios tomados por los artistas como galpones, fábricas o subterráneos, a los cuales se llega por dato y tienen por condición mantenerse lo más oculto posible de la mirada represora de la institucionalidad dictatorial.

La otra gran línea de expresión de la clandestinidad es aquella en que el contenido ideológico se plasma a través de un lenguaje que juega con la censura buscando despistarla, lo suficientemente oscuro o codificado para que no pueda ser leído por el aparataje institucional. En este caso el lenguaje del arte es el que se vuelve

clandestino y los lugares y medios en donde se adscriben son, por lo general, completamente abiertos, no ocultos, como lo es el espacio público de la ciudad. Este sería el caso de los colectivos C.A.D.A. o las acciones de las Yeguas del Apocalipsis.

En ambas líneas, el concepto de clandestinidad, si bien se plasma en modos casi opuestos; están, sin embargo, sustentados bajo la sensación y el fantasma de la muerte. Un fantasma que para todos aquellos que vivieron este periodo, oponiéndose de una u otra forma al régimen militar, era más bien una figura de carne y hueso, una certeza y la más posible de las posibilidades.

De esta forma, a través de la muerte, o también a través de la peor de sus figuras que es la de la desaparición, se instala profundamente en el ámbito cultural (sólo por centrarnos en éste) el concepto de lo frágil y lo fugaz, pudiéndose hablar incluso de la instalación de una poética de la fragilidad.

Ambas líneas comparten un territorio material común, que se entrelaza con la realidad histórica de un periodo económicamente en crisis y en el que los márgenes de pobreza crecieron de manera abismal. La supervivencia básica para muchos se convirtió en una lucha por la comida y el acceso a los servicios básicos como la salud y la educación. También los sectores adinerados fueron afectados por esta crisis, disminuyendo su calidad de vida y teniendo que restringir sus gastos. De modo general, la cultura y las artes pasaron a último plano debido a que dentro de la escala de las necesidades, estas son las menos importantes. La falta de recursos económicos y materiales para las artes se plasmó tanto en los circuitos oficiales (que también por motivos ideológicos siempre se mantuvo muy pobre y restringida) y por supuesto también en los no oficiales.

Podemos empezar, entonces, a perfilar la figura y el concepto de la carencia, como otra poética que se instala profundamente dentro de las artes. Esta idea tiene muchas más aristas, pero en este caso rescataré aquellas ligadas más directamente con las artes visuales. Para esto hay que revisar la manera en que ha funcionado la educación artística en nuestro país y también la premisa de que una de nuestras principales carencias es la de una historia del arte propia.

Desde la instalación de la Academia de Bellas Artes, ligado profundamente con la formación de Chile como república, se comenzó a instalar un modelo formal y estético (y con ello también una absorción de una historia del arte) foráneo, una suerte de instalación y apropiación de la gran república que lideraba culturalmente al mundo en el siglo XIX. Los primeros directores europeos de la escuela chilena de bellas artes, procuraron formar a sus alumnos dentro de sus cánones estéticos, abriendo poco a poco la puerta para que entraran temáticas propiamente chilenas (como el paisaje y los retratos costumbristas). Sin embargo, es aquí donde comienzan a instalarse las primeras ideas de carencia material, tanto en la selección de los mismos alumnos y futuros artistas cuyo origen social, por motivos económicos, no podía ser menor a la de un burgués, y luego también en que al estudiar modelos europeos estando en Chile (en Latinoamérica) quedaba completamente a la vista la falta de estos modelos, de los originales, situados muy lejos en los museos de Europa. Para responder a esta falta, la misma institución académica becaba cada año a los mejores estudiantes para ir al viejo continente a continuar sus estudios, en lo posible a París, de la mano de algún maestro academicista. El compromiso era volver una vez terminada su formación, para seguir replicando el modelo y producir obras de “primera fuente”.

Esta idea de la no posesión de una historia, de un lenguaje, de una estética, en definitiva de un museo, se estableció como base de toda la educación artística, que incluso se proyecta hasta el día de hoy, en donde nosotros no tenemos nada y Europa lo tiene todo. Incluso se repitió este comportamiento con los grupos más rupturistas de los años 60 como el grupo Rectángulo y Símbolo, cuyo quiebre con el lenguaje academicista se debió precisamente a su contacto con las tendencias vanguardistas de Europa en donde la mayoría residió y terminó su formación artística.

Pero es también durante este periodo, que se instala durante la Unidad Popular, cuando se vive una fuerte revitalización de las artes a través de una apertura más amplia hacia las influencias externas, especialmente, el contexto latinoamericano, expresándose a través de un fuerte enfrentamiento teórico cuya base es la investigación plástica y una política de difusión y participación popular, en donde se instaló muy fuertemente la búsqueda de una identidad cultural y de lenguajes artísticos

propios, los cuales se identificaron con el folclore nacional y en general con los modelos simbólicos del pueblo. De esta manera comenzó a constituirse el proyecto de una “verdadera” historia del arte del pueblo chileno.

Con el golpe militar se quiebra la continuidad de este proyecto, buscando abolir y destruir completamente los cimientos y el desarrollo cultural obtenido, ante cuyo panorama los artistas se vieron nuevamente enfrentados ante la necesidad y el desafío de mantener e intentar rescatar la antigua institucionalidad, adoptando una actitud de conservación y control de la memoria histórica y colectiva. Esta actitud de recuperación de lo perdido tiene una fecha simbólica de finalización que es el la detención de Guillermo Núñez en 1975, tras la clausura de su exposición “Pinturas y Esculturas” en la Galería de Arte del Instituto Chileno Francés, por la cual es detenido y posteriormente exiliado. A partir de esto, los artistas que son continuamente perseguidos y censurados adoptan una postura de clausura con respecto a la cultura precedente, instalándose una nueva voluntad fundacional, que da origen a una exploración experimental dentro del lenguaje artístico.

En concreto, en la época dictatorial, los artistas se enfrentaron tanto a una realidad material carenciada, desde el cierre de la escuela de Bellas Artes y su posterior reapertura bajo condiciones extremadamente restringidas (desde la desaparición de profesores hasta la nula asignación de presupuesto) así como también a la conciencia de la clausura obligada de una historia del arte propia y enraizada. Aunque esto podría haber provocado un completo decaimiento en la producción artística, no fue así y, por el contrario, se buscaron los modos de sobrevivir y de desarrollar una propuesta artística propia.

Tal vez uno de los modos de sobrevivir, ante condiciones tan adversas, fue apropiándose tanto de la carencia como de la fragilidad, integrándolos a su lenguaje y trabajando concretamente a partir y desde ellas, en donde podemos observar los primeros atisbos de una estética de la precariedad. Con este concepto muchas veces se identifica a aquellas obras que utilizan materiales “pobres”, confundiendo incluso con el proyecto del “*Arte Povera*” italiano que acudía a estos mismos materiales pero

como una estrategia para criticar la relación del arte con el mercado. En el caso chileno la utilización de materiales, recursos y también temáticas que abordan la carencia, tiene más que ver con una condición intrínseca que con una elección, pero también muchas veces toma un carácter de denuncia con respecto a esta realidad, y otras veces incluso de puesta en valor, en la medida en que se pretende encontrar ahí una característica identitaria del arte chileno actual. Esta estética es relevante en cuanto a las galerías de arte, ya que en los años noventa surgirán espacios que toman una posición crítica con respecto a esta estética, ya sea haciéndola suya o apartándose de ella a través de nuevas propuestas que asumen la carencia más como un problema que como una particularidad, y que, por lo tanto, buscan dar soluciones a ella.

## ANEXO 4

### \* Resultado general de la Guía Nacional de Espacios para las Artes Visuales, CNCA, 2008.

#### SELECCION DE RESULTADOS ENCUESTA 2008

Espacios participantes de la Primera Guía Nacional de espacios

Región de espacios expositivos registrados en esta guía		
a. Norte	25 espacios	22.9 %
b. Centro	57 espacios	52.3 %
c. Sur	27 espacios	24.7 %
TOTAL	109 espacios	100 %
Que tipo de espacios expositivos existen		
a. Galería de Arte	37 espacios	34 %
b. Museo	17 espacios	15.5 %
c. Sala de Exposiciones	31 espacios	28.4 %
d. Centro Cultural	25 espacios	22.9 %
Año de apertura		
a. entre 1800 -1970	6 espacios	5.5 %
b. entre 1970 – 1980	4 espacios	3.6 %
c. entre 1980 – 1990	12 espacios	11 %
d. entre 1990 - 2000	39 espacios	35.7 %
e. entre 2000 - 2008	46 espacios	42.2 %
Financiamiento		
a. Privado	46 espacios	42.2 %
b. Estatal Nacional	24 espacios	22 %
c. Mixto	31 espacios	28 %
d. Internacional	3 espacios	2.7 %

¿El espacio mantiene un programa anual de exposiciones?		
a. Si	86 espacios	78.8 %
b. No	21 espacios	19.2 %
6. Cuantos espacios venden obra		
a. Si venden obras	28 espacios	25.6 %
b. No venden obras	81 espacios	74.3 %

En el marco de la creación de un Catastro Nacional de Espacios, con el fin de obtener datos actualizados sobre los espacios de exhibición del país, se realizó una encuesta a los directores galerías museos y centros culturales. Esta contó de 30 ítem preguntas sobre ámbitos como financiamiento, sistema de difusión, trabajo en redes, comercialización y línea editorial, entre otros. Estos datos fueron obtenidos durante el año 2008 por el Área de Artes Visuales del CNCA, los cuales terminarán de ser procesados y analizados durante este año para ser difundidos de forma pública.

datos obtenidos y analizados durante el año 2008 por el CNCA área de Artes Visuales