



# Galería Metropolitana

## Una disonancia en el campo artístico chileno

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile



Gonzalo Pedraza Contreras  
Profesor: Rodrigo Zúñiga

Enero 2006



# Galería Metropolitana

Una disonancia en el campo artístico chileno

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

Gonzalo Pedraza Contreras  
Profesor: Rodrigo Zúñiga

Enero 2006

AGRADECIMIENTOS:

*Agradezco a mi profesor guía Rodrigo Zúñiga por su entrega de criterios y conocimientos para el estudio del arte visual, y especialmente por su sincera y fraterna amistad.*

*A los galeristas Luis Alarcón y Ana María Saavedra por la confianza y ayuda brindada.*

*A la primordial ayuda de Pablo Chiuminatto.*

*A la amistad y apoyo de Claudia Vásquez y Paulina Zubicueta*

*Y especialmente agradezco y dedico todo este trabajo a mi familia*

## Indice

### Galería Metropolitana Una disonancia en el campo artístico chileno

Introducción_____	5
Capitulo I	
1. Galería Metropolitana en su búsqueda de auto- definición_____	11
1.1 Problemas categoriales del concepto: Galería de Arte_____	11
1.2 La des-categoría de Galería Metropolitana_____	19
Capitulo II	
2. La Producción_____	24
2.1 Las determinaciones_____	24
2.2 Las posibles funciones del artista_____	31
2.3 Proyecto de un artista, Juan Castillo y su “Geometría y misterio de barrio”_____	36
Capitulo III	
3. La Circulación_____	40
3.1 Dos paradigmas críticos (Metropolitana v/s Animal)_____	41
3.2 Los espacios “alternativos”_____	44
Capitulo IV	
4. La Recepción_____	50
4.1 La condición del público_____	50
4.2 Del “experto” al “margen”_____	54
Conclusión_____	59
Bibliografía_____	63

## Introducción

Analizar teóricamente una galería de arte presenta un espinoso problema. La mayoría de los análisis respecto al arte parten desde la producción artística hacia su diseminación sobre una multiplicidad de consideraciones. En esta investigación se instigó desde un inverso, es decir, en el cómo se genera un análisis que parta desde una estructura institucional, concretizada en la figura de galería de arte, hacia los problemas que esta plantea en un determinado sistema artístico.

En el ejercicio de investigación encontré a una galería de arte que, por un lado, disuena y abre fisuras sobre las normalizaciones tácitas respecto a este concepto; y que por otro, disemina un cúmulo de interrogantes sobre el campo artístico chileno. Esta disonante galería se denomina: Galería Metropolitana.

Galería Metropolitana se gesta a partir del año 1992 por una necesidad de generar nuevos espacios para la exhibición de arte. Este espacio se encuentra en la ciudad de Santiago de Chile, específicamente en la calle Félix Mendelsshon # 2941, comuna de Pedro Aguirre Cerda. La galería es un galpón metálico cuyas medidas son 12.5 mts. de largo, 6.5 mts. de ancho y 4 mts. de altura. A partir del año 1993 se prepara el proyecto, construyéndose en 1997 e inaugurándose en 1998.

Los galeristas son Luis Alarcón y Ana María Saavedra, cuya idea fue recuperar el espacio-habitación en el que el primero de los galeristas pasó su niñez y juventud. La galería está construida en el patio de la casa como extensión de la propia vivienda en la que hoy reside esta pareja de galeristas fundadores de la Galería Metropolitana.

Este espacio se define –según declaran los propios galeristas– como:

Un espacio privado de exhibición y difusión de arte contemporáneo, instalado en una comuna periférica, con el fin de hacer participe al sujeto que habita en ellas, el cual esta marginado. Además como espacio autorreflexivo que trabaja con la historia del arte y la historia del barrio, como espacio autónomo y de autogestión, el cual se siente comprometido con el arte, los artistas y la comuna donde está instalada.<sup>1</sup>

El trabajo que presento como tesis se concentró en la revisión de los documentos programáticos y teóricos ligados al proyecto Galería Metropolitana. Los cuales dieron pie a la elaboración de la hipótesis, la estructuración y desarrollo de los capítulos, posibilitando en su conjunto una propuesta de lectura de este proyecto.

---

<sup>1</sup> Alarcón, Luis y Saavedra, Ana María (galeristas). “Introducción. Galería Metropolitana”. En: *Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2004. p. 8.

Los documentos programáticos se definen como los textos que han sido elaborados por los propios galeristas y los que giran en torno a las actividades que han sido desarrolladas en el transcurso del tiempo.

El texto principal -escrito por ellos mismos- se denomina “Manifiesto de la galería” en donde vislumbramos las funciones que se proponen, como fines a los cuales se atiende el proyecto en su totalidad. El “manifiesto” lo podemos encontrar en la publicación “Galería Metropolitana 1998-2004”<sup>2</sup> catálogo realizado en el año 2004, que reunió los seis años de actividad de la galería. En él coexisten textos de Nelly Richard, Pedro Lemebel, Gregorio Brugnoli, Claudio Herrera y DUPLUS; además el registro de todas las exposiciones realizadas hasta esa fecha.

Otros textos derivados de las actividades realizadas en la galería se constituyen a manera de catálogos de exposiciones, así como de publicaciones relacionadas con los intereses definidos, pero no en sincronía con la programación de la sala. Estas últimas posibilitaron el desarrollo investigativo ya que sirvieron como modelo de lectura crítica respecto al proyecto para esta tesis. Un texto significativo -dentro de esta línea- fue el realizado por la crítica y ensayista Nelly Richard que se titula “Las estéticas populares: Geometría y misterio de barrio” en el cual desarrolla un interesante análisis respecto a Galería Metropolitana desde el proyecto del artista visual Juan Castillo (“Geometría y misterio de barrio”) exhibido en formato de exposición en el año 2002, posibilitando el marco general de problemas que significaron la producción de esta investigación.

El grupo de textos denominado como programático, definió un campo de ingreso sobre lo que planteaba la galería y el cómo era tensado por los diversos agentes concretizados en artistas y teóricos del entorno nacional.

El segundo grupo se basa en los documentos teóricos atingentes a la teoría del arte -que agrupados- avalaron las distintas relaciones por medio de las cuales se constituyó el trabajo de tesis. Los autores que se mencionarán a continuación fueron los que configuraron la discusión bibliográfica para abordar esta investigación.

Partiendo desde la categoría de vanguardia analizada según los binomios: arte/comunidad, arte/vida, arte/institución; se extrajeron las posturas de autores tales como Walter Benjamin, Peter Bürger, Hal Foster y Nelly Richard.<sup>3</sup> Este grupo posibilitó

---

<sup>2</sup> AA.VV. *Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2004.

<sup>3</sup> Las principales producciones teóricas que fueron convocadas de estos autores son: Benjamin, Walter. “El autor como productor”. *En su: Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975. pp.115-134. Traducción de Jesús Aguirre; Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona:

un examen del problema de la vanguardia desde los binomios antes mencionados, y de como estos se contextualizaban dentro de los postulados a los cuales se plegaba el proyecto de Galería Metropolitana.

Asumiendo las diferencias tangenciales entre estos autores, traté de establecer una línea de sentido que partiera de un cauce común y que en el transcurso de esta investigación se dieran citas, cruces y contrastes entre sus postulados teóricos.

A partir de los documentos teóricos, opté constantemente por una metodología precisa para abordar los calces que surgieron para el desarrollo de la tesis. Ésta se afianzó en una corriente que asume el propio desborde del saber que implica desarrollar un proyecto de investigación como el que me he propuesto, ya que evidencia ciertas dificultades que pueden confundirse con faltas metodológicas -en tanto extracción estratégica de conceptos de diversas corrientes del pensamiento- y su irrupción política -en tanto irrupción sobre las políticas del texto y su diseminación sobre el cuerpo social-. Esta metódica crítica se titula con el término de “Crítica Cultural”, Nelly Richard lo define:

La crítica cultural trabaja precisamente en sacar al descubierto la imbricación de las piezas y engranajes que hacen funcionar los mecanismos de discursos: en demostrar que son todas piezas movibles y cambiables, que las voces de estos discursos son alterables y reemplazables, contrariamente a lo que sentencia el peso inmovilista y desmovilizador de las tradiciones y convenciones amarradas a la defensa de la integridad del status quo.<sup>4</sup>

La crítica cultural se transformó en un sistema de apoyo constante, en términos ideológicos y estratégicos, para comprender el análisis como un modo de intervención crítica en torno a las estructuras institucionales, que en este caso se concentraron bajo la figura de la galería de arte como aparato de sentido.

La Hipótesis partió desde una definición tácita, Galería Metropolitana: en su estatuto de obra. Esta abría el análisis del proyecto desde la perspectiva crítico-artística, visualizándolo como una obra que administra eficazmente los diferentes

---

Ediciones Península, 1987. Traducción de Jorge García; Foster, Hal. *El Retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. Traducción Alfredo Brotons Muñoz; Richard, Nelly. “Una cita limítrofe entre neovanguardia y posvanguardia” En su: *Insubordinación de los Signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. pp. 37-54. Respecto a esta autora trabajé su producción teórica en sus variadas publicaciones, para efectos de la introducción cité el texto con mayor coherencia dentro de la formulación vanguardista.

<sup>4</sup> Richard, Nelly. “La política de los espacios: crítica cultural y debate feminista” En su: *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Zegers editor, 1993. p. 11.

lineamientos a los cuales se pliega la producción artística contemporánea en Chile. Al momento de establecer el horizonte de tesis sobre esta plataforma, comencé a cuestionar las pertinencias de un proyecto galerístico en tanto obra, ya que el rótulo de obra artística limitaba los espaciamentos discursivos que me podía permitir con esta investigación que deseaba ingresar sobre una estructura institucional basada en la figura de la galería de arte como eje de sentido.

Si el análisis de Galería Metropolitana como obra la autolimita: ¿cómo podría, entonces, expandir su práctica al momento de definirla como una galería de arte?. Partamos de un precepto común – quizás un poco redundante-: Galería Metropolitana es una galería de arte. El teórico alemán Peter Bürger define indirectamente el término “galería de arte” como una estructura que en relación a otras constituyen la “institución arte”, la cual otorga la categoría de obra de arte a un objeto posibilitando la experiencia estética.<sup>5</sup>

La noción de “estructura”, establecida por el autor antes mencionado, se podría apropiar como figura retórica: Una galería de arte se constituye como una estructura institucional que reproduce una ideología, otorgando una funcionalidad específica a la obra; materializándose en una estructura física utilizada para exponer temporalmente producciones artísticas. Galería Metropolitana se define esencialmente dentro de estas formulaciones, pero rechaza enmarcarse dentro de un criterio totalizador y universalizante de lo que sería una “Galería de Arte”, el cual define su estética, su funcionalidad y sus modos de operar.

Si los galeristas de Galería Metropolitana sospechan de las leyes que la autoconstituyen como galería de arte, creo necesario diferenciar su condición en tanto estrategia crítica. Utilizo el recurso galería-obra como lugar de experimentación y ejercicio deconstructivo, pero reafirmo la condición en sí de galería para insertarla sobre los engranajes institucionales del arte, la interpelación constante y politizada de su práctica tangencial sobre un sistema específico. Desde esta plataforma de estudio se compondrá una hipótesis que sea pertinente con los análisis realizados en esta investigación sobre el proyecto de la galería y su disseminación paradigmática de problemas dentro del sistema artístico chileno.

La hipótesis principal se define como: Galería Metropolitana: Una disonancia en el campo artístico chileno, tal como el título de esta tesis. Si pensamos el campo artístico chileno como un sistema que posee agentes, instituciones y modos de operar que en su totalidad conforman un conjunto armónico, Galería Metropolitana ingresa

---

<sup>5</sup> Ibid p 48.



produciendo una disonancia –en tanto molestia y extrañeza- debido a que se interroga sobre su propia condición de galería de arte haciéndola patente en su estética, su ubicación física y en sus modos operacionales Desde su propia interpelación hacia su incidencia sobre un campo artístico (tripartido según los ejes producción, circulación y recepción<sup>6</sup>) se presenta la estructura de los capítulos en los cuales se desarrollará la hipótesis anteriormente enunciada.

El primer capítulo consiste en la búsqueda conceptual de lo que significaría una galería de arte. Se realizará una específica categorización en torno a los espacios de exhibición en Santiago de Chile y en el cómo Galería Metropolitana tensa esa definición.

El segundo capítulo examinará la operatividad del artista dentro de la galería. Analizando las determinaciones curatoriales que ofrecen los galeristas y en el cómo son resueltas por los agentes que intervengan allí.

El tercer capítulo sondeará dos discusiones que rodean a este espacio en términos de circulación e inscripción de obra.

El cuarto capítulo analizará los modos en que se reciben las obras por parte del público que visita la galería. Dando pie a reconsiderar las categorías de recepción de obras por parte de un público experimentado v/s un público inexperto al cual apela directamente la galería.

Las conclusiones finales trabajarán la hipótesis planteada y su desarrollo en los capítulos, entendiendo la disonancia que provoca la condición excéntrica de la galería, como un punto de partida fundamental al momento de preguntarnos por las condiciones en las que se despliega el campo artístico chileno en la actualidad.

---

<sup>6</sup> Tripartición extraída desde el campo de la sociología del arte. En esta tesis se utiliza como figura metodológica, lo cual no significa –necesariamente- que el análisis se base sobre los fundamentos de esta área del saber.

Capítulo I

## 1. Galería Metropolitana en su búsqueda de auto-definición

En este capítulo se esbozará una definición de lo que significa una galería de arte, en qué términos se maneja dentro del ámbito chileno en la actualidad y cómo Galería Metropolitana se inserta en las naturalizaciones que envuelven a este concepto, produciendo una disonancia a través de una galería que funcionaría como un “espacio crítico cultural”<sup>7</sup>.

### 1.1 Problemas categoriales del concepto: Galería de Arte

A partir de la introducción, la galería de arte se definió como un espacio institucional que delinea las funcionalidades de la obra. En términos concretos se erige como un espacio físico cerrado que posee límites determinados (sala, habitáculo, etc). Los galeristas chilenos Hoffmann´s house señalan: “Formalmente las galerías son todas muy parecidas, pero es en sus políticas de difusión y en el arte que acogen donde se diferencian”<sup>8</sup>. Si la galería otorga la funcionalidad al objeto en tanto obra; 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, posibilitando la experiencia estética. Las producciones que exhibe y difunde en nuestro contexto se rotulan bajo la sigla de arte contemporáneo, al presentar exposiciones de arte actual –asumiendo restringidamente, por ahora, la actualidad como condición de época-.

Este espacio además posee una estética particular, Hoffmann´s house afirma: “Las galerías de arte pueden definirse como cubos blancos, neutros, que en el arte moderno se usan para facilitar la percepción concentrada y sin trabas de la obra de arte”<sup>9</sup>. La noción de cubo blanco se configuró bajo el *minimal*, el cual apostó a la percepción de la obra en términos fenomenológicos, manchando a los espacios de neutralidad al pintar sus muros de color blanco, con el fin de destacar al objeto

---

<sup>7</sup> Según la voz de los propios galeristas, véase: Alarcón, Luis y Saavedra, Ana María (galeristas). “Introducción. Galería Metropolitana”. En: *Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2004. p. 4.

<sup>8</sup> Vergara, Rodrigo y Díaz, José Pablo. Hoffmann´s house. Tesis Licenciatura en Arte, mención grabado. Santiago, Chile. Universidad Finnis Terrae, Facultad de Artes, 2000. p 16.

<sup>9</sup> Ibid.

expuesto. Desde el *minimal* se siguieron los parámetros estéticos para los espacios de exhibición que apreciamos actualmente. (Imagen 1)



Imagen 1. Espacio galerístico tradicional.

En resumen, las constantes de una galería de arte se condicionan en términos funcionales de exhibición y difusión de producciones artísticas sobre un campo cultural; condicionadas por una estética común. Pero existe una variable estructural referida a este concepto, la cual demarca profundamente el sello de lo que significaría la galería: su relación con el mercado.

En términos de arte-mercado la galería de arte posee también la posibilidad de vender las obras que expone, siendo el lugar de mediación entre el artista y el comprador -este último denominado marchante según las nomenclaturas artísticas-. Al mencionar el parámetro del mercado posterior a las aclaraciones anteriores, se debe a que existen galerías que no necesariamente venden, las cuales poseen otro tipo de intereses dentro de un sistema artístico determinado. Indiferente a esta opción, la mayor parte de las galerías en la actualidad se dedica a vender las obras que expone, considerando que la noción de comercialización de obra fue la que gatilló el apareamiento de la figura de la galería de arte.

Podríamos partir discutiendo un tema que indirectamente condiciona las nociones de arte y mercado, la noción de museo.

Si pensamos la conexión entre museo y galería de arte, que en conjunto presentan las mismas constantes (difusión y exhibición de obras), podríamos esbozar hipotéticamente que su diferenciación básica consiste en que la galería de arte se preocupa de vender obras, mientras que el museo asume una labor pedagógico-educacional. Como lo señalé anteriormente, la galería conlleva una relación constante

con las producciones contemporáneas, pareciera que su contrato con este tipo de obras pasa más por un sistema de mercado en tanto obra-mercancía; mientras que en el museo la obra se significa como un bien común no transable. Esto tampoco señala que los fines museales se sitúen fuera del mercado, más bien podríamos señalar que es ajeno a la operación de comercialización de obra en su intramuros, no condicionándose como el espacio material de los traspasos mercantiles..

La condición mercantil de la galería de arte es paradigmática para comprender el cómo se maneja el sistema artístico chileno, el cual posee una tensa relación con el mercado de obras y sus amplias redes de operación.

Existen dos textos fundamentales para el análisis actual de las galerías de arte, la noción de mercado se problematiza en estos textos como una variable -más que una constante paradigmática- al momento de establecer categorizaciones respecto de estas estructuras.

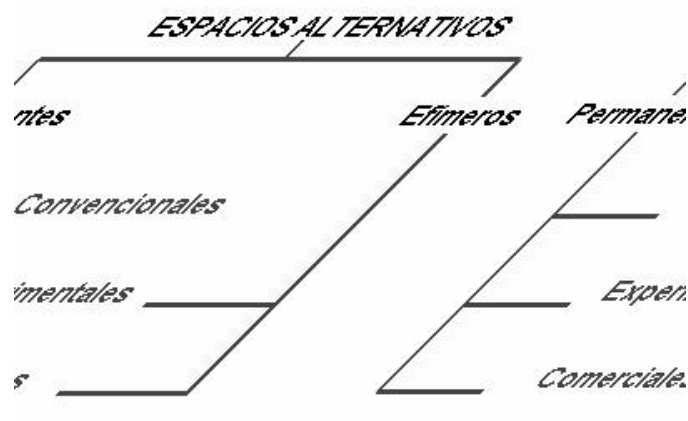
El artista visual Cristián Silva examinó los espacios galerísticos chilenos estableciendo dos constantes: “Espacios oficiales” y “Espacios alternativos”. Los primeros los analiza según “su grado de permanencia” y según su soporte institucional; los segundos como reacción a la rigidez de los primeros. Al mismo tiempo los espacios oficiales se subdividen en “privados” y “estatales”, y los espacios alternativos en “permanentes” y “efímeros”, teniendo como marco calificativo tres variables: Convencionales, experimentales y comerciales.<sup>10</sup>

Cito el esquema utilizado por Silva:



Esquema 1

<sup>10</sup> Silva, Cristián. “Estrategias de la autogestión; Viejas dificultades, nuevas propuestas”. *Muro Sur artes visuales*(1), 1999. En: Vergara, Rodrigo y Díaz, José Pablo. Hoffmann’s house. Tesis Licenciatura en Arte, mención grabado. Santiago, Chile Universidad Finnis Terrae, Facultad de Artes, 2000. p 17.



Esquema 2

Como espacio estatal se comprenderían a las galerías amparadas bajo el estado, cumpliendo las mismas funciones que el museo, pero exhibiendo y difundiendo producciones contemporáneas. Lo privado se condiciona cuando el estado no es parte reguladora, la galería se constituye con fines específicos definidos por los propios galeristas. Los espacios alternativos se subdividen en permanentes y efímeros, dado su establecimiento físico-temporal en la escena galerística chilena. Estas dos tipologías de espacios pueden ser: convencionales, experimentales y/o comerciales. Las subdivisiones se explican a través de ejemplos galerísticos dentro de la escena santiaguina.

Galería Animal, a cargo del galerista Tomas Andreu, presentaría las variables oficial-privado-comercial, al estar amparada bajo sus años de vigencia, al pertenecer al galerista anteriormente mencionado y al vender las obras que expone.<sup>11</sup>

Galería Gabriela Mistral se condiciona por oficial-estatal-experimental; galería bajo la institucionalidad estatal que presenta producciones denominadas experimentales, entendiendo por experimental las producciones que se resuelven en tanto problemas discursivos y materiales, rotulándose como vanguardistas dentro del sistema artístico chileno.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> "Galería Animal es un espacio destinado exclusivamente a la difusión de arte contemporáneo de avanzada, acercando las nuevas tendencias de las artes visuales a un público más amplio, privilegiando la sala de exposición como lugar de circulación de nuevas ideas, favoreciendo la experimentación y cuestionando la tradición de nuestras artes visuales. Al ser un espacio independiente no responde a las preferencias comerciales del público, ni a las predilecciones actuales de la crítica". En: Catálogo "Y señalada" del artista visual Francisco Zegers. Galería Animal y Galería Metropolitana, abril-mayo, 2004.

<sup>12</sup> "Galería Gabriela Mistral es un espacio público especializado en la exhibición y difusión de arte contemporáneo. Su gestión depende del Área de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación". AA.VV. "Galería Gabriela Mistral". En: Catálogo *Extremo Centro: 7 espacios de arte contemporáneo*. Área artes visuales, Santiago, 2002.

Galería Hoffmann's house se autodenomina como un espacio alternativo-efímero y permanente-experimental.<sup>13</sup>

El planteamiento de Silva cataloga a los espacios galerísticos en tanto su relación institucional, denominado “espacio oficial”, y la crítica a esta relación materializada en el “espacio alternativo”, estos dos cauces se erigen como parámetros centrales al momento de plantear su análisis.

Desde otro ángulo Nelly Richard, en el catálogo “Extremo Centro”<sup>14</sup>, estableció la diferenciación de espacios galerísticos según sus políticas de exhibición en tanto acogida de “arte crítico” y de “arte comercial”. Los primeros “(...) privilegian lo experimental -desmontaje y rearticulación crítica de los lenguajes del arte- y lo no comercial -no trabajan a favor de las determinaciones del mercado-“<sup>15</sup>; los segundos se constituyen en un territorio que posee sobre sí “la valoración comercial del privilegio y la distinción, el fetichismo del consumo, etc”<sup>16</sup>. El título “Extremo Centro” se configuró como la punta de lanza hacia las galerías situadas en la comuna de Vitacura que comercializan las obras que exponen. Aunque Richard señala que las obras de los espacios críticos también pertenecen a un sistema de mercado, la idea central del texto se basa en la elaboración de una distancia crítica frente a él. (Imagen 2)



Imagen 2. Portada catalogo Extremo Centro, Editado Área Artes Visuales, 2002.

<sup>13</sup> Galería Hoffmann's house fue un espacio galerístico, materializado en una mediagua pintada de blanco que acogió entre el año 2000 y 2003 exposiciones de artistas chilenos. “A la vez proclamamos un espacio permanente y efímero. Efímero por ser nómada (recordemos que Hoffmann's no es propietario del terreno que ocupa y tampoco lo arrienda, lo pide prestado) (...) Permanente por el hecho de ser el mismo dispositivo de muestra que cambia de barrio, pero no de casa y que ha perdurado más de un año y posee planes para seguir estando (...) Situarse como un espacio experimental por sobre lo comercial y lo convencional nos ha dado pie para investigar, y libertad para colocar la mediagua en una esfera artística con dotes de obra de arte”. Op. Cit. p. 37.

<sup>14</sup> Richard, Nelly. “Una política de los espacios; arte, crítica e institución”. En: Catálogo *Extremo Centro: 7 espacios de arte contemporáneo*. Área artes visuales, Santiago, 2002.

<sup>15</sup> Ibid. p. 8.

<sup>16</sup> Ibid. p. 7.

Dentro de los planteamientos podemos toparnos con un factor que incomoda y tuerce las categorizaciones esbozadas anteriormente, esta piedra de tope condiciona aún más las nociones de espacios galerísticos: la variable de lo comercial.

El factor comercial, dentro del sistema artístico, comprendería a la maniobra de consumo de obra, en donde un cierto tipo de individuo transa sus bienes según las ideologías de gusto que imperan al momento de elegir una producción de arte.

Un número considerable de obras que se exponen en la escena santiaguina no se transan comercialmente dentro de los espacios galerísticos, pero esto no significa que no posean un fin o uso comercial, sería ingenuo creer que este tipo de obras se sitúan fuera del mercado, más bien, éste ingresa silenciosamente sobre las operaciones comerciales de la obra.

Siguiendo con las categorizaciones –realizadas por los autores antes mencionados- podemos resumir que las dicotomías que ellos presentan se resuelven en la forma en que operan estos espacios respecto a su relación con lo institucional en “espacios oficiales” y “espacios alternativos” (Silva); y los que acogen dentro de sí obras que se rotulan según “espacios de arte crítico” y “espacios de arte comercial” (Richard). Estas investigaciones -en torno a las políticas de los espacios- se podrían centrar en la discusión bajo la variable de lo comercial, la cual se repite incómodamente en cada uno de sus postulados, posibilitando una hipótesis que considera esta variable como fundamento al esgrimir una dicotomía frente a los espacios galerísticos según espacios comerciales (donde se transan obras) y espacios no comerciales (donde no se transan obras). La galería comercial funciona materialmente como el soporte de la transacción, el hecho de la comercialización se realiza en su intramuros, al establecer en su radio de acción (en este caso el espacio galerístico) la venta de la obra; las galerías no comerciales -que no venden obras dentro de su espacio- se diferencian, respecto al primer postulado, en que las transacciones de obras se realizan fuera de su radio, en sus extramuros. Si asumimos cuidadosamente que la galería no comercial está dentro de un sistema de mercado, al no transar obras en su espacio legitimado para la experiencia estética, no significa que niega la posibilidad a la obra para ingresar a múltiples sistemas de transacción, amparados en el coleccionismo contemporáneo, en la inserción en galerías extranjeras, etc. Este tipo de galerías otorga silenciosas divisas a los productores, las que podemos cuantificar en términos curriculares, ingresando en ellos una distinción que les permitirá alcanzar un status que no necesariamente se cuantifica de manera gruesa y visible en la venta de su obra.



Cabría preguntarnos: ¿No será que la dicotomía entre galerismo comercial y no comercial plantea una diferenciación básica y administrativa, jugando bruscamente con los parámetros esbozados por los autores señalados anteriormente -al teorizar los espacios en términos institucionales o de exhibición de obra-? Por una parte, podríamos responder que los términos institucionales no se significan totalmente respecto a sus vinculaciones directas con cierto tipo de estamentos concretos (Universidades, estados, corporaciones, etc.), sino más bien, en el cómo trazan un mapa de sentido que supera el mero hecho de filiación institucional, al codificar un sistema artístico sobre determinadas maniobras que en su totalidad construirían lo que entendemos por tal. Por otra parte, la diferenciación que se asienta sobre la exhibición de obra –tanto crítica como comercial- posee bastantes fisuras. Los espacios poseen políticas de exhibición de obra, otorgándole una determinada significación sobre una amplia red de lecturas que se activan al momento de establecer un análisis sobre su armazón. Las políticas de exhibición no son intransferibles, al contrario, en la escena actual los artistas exponen sus obras en galerías de “arte crítico” y en las de corte “comercial”, y al operar de esta manera desenmarcan las taxativas categorizaciones, desmitificando a la obra de arte dentro de los parámetros del arte crítico, el que se considera en permanente vigilancia frente al sistema de mercado al no transarse –en primera instancia- como bien de consumo. Las dicotomías entre obra de arte comercial y crítica se desplazan, haciendo notar que todas las obras juegan dentro de una red capital, indistintamente si su diferenciación se visibiliza en el precio adosado en el armazón de la obra.

Dos ejemplos de galerías comerciales lo constituyen Galería Animal y Galería Isabel Aninat. Las galerías comerciales sintomáticamente están a cargo de privados –Tomas Andreu e Isabel Aninat respectivamente-, es decir, de individuos que manejan al espacio según sus propios intereses. Estas galerías venden las producciones que exponen en su radio galerístico para un espectador específico, el cual compra las obras según un sistema de gusto acorde con las lides del mercado. Galería Animal dista tangencialmente frente a Galería Isabel Aninat en términos de exhibición de obras, pero se codifican al unísono al vender sus obras dentro de su radio espacial y en el establecimiento de redes comerciales referidas a marchantes específicos.

El arte crítico se alza en contra de estos espacios, pero pareciera que la crítica del arte crítico frente a la comercialidad de la obra se torna extraña al no condicionarse según la obra expuesta (ya que muchas veces estas obras pertenecen a productores que se catalogan como artistas críticos), más bien cabría pensar que su molestia se lanza en contra de los sujetos representados materialmente en estos espacios

galerísticos. La criticidad del arte crítico tambalea en su crítica en torno al factor de lo comercial, ya que al momento de rotularse bajo el sesgo de la experimentalidad, mitifica a sus agentes en puntas de lanzas frente a un sistema de mercado, el cual los absorbe y desmitifica en abstractas divisas, reconvirtiéndolos en ganancias concretas en un mediano futuro. Si el arte crítico tensa al arte tachado como comercial -en tanto representación de un grupo de poder- podríamos comprender la representacionalidad en la cual se erige el arte crítico como otro grupo de poder, el que se distiende sobre un cómodo acolchado basado en su crítica, escondiendo tras de sí una voraz y necesaria autocrítica respecto de sus sospechosas divisas de criticidad, si el factor de lo comercial fuera el motor de su molestia. Por lo tanto podemos pensar que la reiterada criticidad se erige como una veladura y maniobra de ataque sobre un concreto y organizado sistema denominado “galerías de arte comercial”.

Las galerías de arte no comercial, al no transar las obras dentro de su espacio, se dedican primariamente a la difusión y exhibición de arte contemporáneo. Estas galerías se acoplan parcialmente a los fines a los cuales se pliega la institución del museo, diferenciándose en la exhibición al presentar obras de arte actual. Sus fines no comerciales se podrían trazar, primariamente, según fines pedagógicos.

La pregunta que aparece constantemente en torno a esta categoría de espacios se basa en: ¿Qué interés posee el estado o las corporaciones al exponer arte contemporáneo? ¿Cuáles serían los fines pedagógicos a los cuales apunta este tipo de galerismo?

En términos pedagógicos podríamos pensar a los espacios no comerciales como emblemas de enseñanza, en donde se otorga al público un relato de sentido respecto a la producción de arte contemporáneo actual. La filiación de los espacios no comerciales con el estado (Museo de Arte Contemporáneo, Galería Gabriela Mistral, etc.) o corporaciones (Galería Bech, Galería Balmaceda 1215, etc) están bajo las directrices que posee un poder basado en figuras abstractas (estado y corporaciones), frente a las galerías comerciales que se guían por figuras individuales (privados). Esta diferenciación no es menor, ya que da pie para pensar las políticas de los espacios según los intereses que posee un determinado sistema artístico en términos nacionales, frente a los intereses que posee un determinado grupo de galeristas privados que activan el mercado del arte chileno. Pareciera que la lucha entre estos dos bloques se significan en términos representacionales: por un lado, lo que desea el estado en tanto institución artística; y por otro, lo que codifican los privados respecto a las ideologías de una clase específica.

La dicotomía planteada en este capítulo, en tanto galerías de arte comercial y galerías de arte no comercial, se basa en la venta de las obras en su radio de acción, en el cómo estas absorben substratos de significación según el espacio en donde se disponen, justificado en fines comerciales o pedagógicos, pero al mismo tiempo en cómo estas producciones dicotómicas representan ideológicamente a ciertos sectores de poder que luchan por sistemas de significación y representación del aparato cultural.

¿Qué sucede entonces con Galería Metropolitana? ¿Es un espacio galerístico? ¿Cómo ingresa en las dicotomías de: galería de arte comercial y galería de arte no comercial? ¿Cómo subvierte, las premeditadas significaciones en torno al concepto de galería de arte? ¿A quienes representa?

### *1.2. La des-categoría de Galería Metropolitana*

Primariamente definimos a las galerías de arte como espacios para la cita estética, en donde se exhibe y difunde arte contemporáneo y que además poseen una estética particular. Dentro de esta definición podemos enfrentar a Galería Metropolitana, una galería de arte que disuena, provocando fisuras, torsiones, dislocaciones y operaciones que en conjunto desmontan una definición taxativa de lo que sería una galería de arte.

Partamos con la propia definición que le dan sus galeristas:

Espacio privado de exhibición y difusión de arte contemporáneo, instalado en una comuna periférica de Santiago de Chile, que responde al propósito de hacer participar en torno a nuevas manifestaciones del arte a un sector social que ha estado normalmente marginado de ellas.<sup>17</sup>

La galería al rotularse como un espacio de exhibición y difusión de arte contemporáneo se codifica con lo que normalmente distinguimos como una galería de arte. Pero su diferenciación comienza al presentar una estética que difiere con lo anteriormente predispuesto “La galería está instalada en un galpón metálico de 12,5 mts. de largo por 6,5 mts. de ancho y 4 mts. de altura.”<sup>18</sup> La idea de galpón metálico subyace lo que primariamente se definió como cubo blanco, un lugar en donde se higienizaba el espacio para darle cabida y protagonismo al objeto expuesto. Su

---

<sup>17</sup> Alarcón, Luis y Saavedra, Ana María (galeristas). “Introducción. Galería Metropolitana”. En: *Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2004. p. 8.

<sup>18</sup> Ibid.

diferenciación estética apela a los intereses que predisponen sus galeristas, al otorgar un estética común respecto de los galpones en donde los habitantes de Pedro Aguirre Cerda realizan diferentes oficios para subsistir (talleres, peluquerías, etc). El intento de los galeristas es el de mimetizar a la galería con los lugares antes mencionados al presentar este espacio gris-plata el cual, a diferencia de los espacios que lo rodean, acoge producciones de arte contemporáneo.

Frente al modelo dicotómico -galería comercial y galería no comercial- Galería Metropolitana presenta una excéntrica cualidad. Primero, al definirse como espacio privado, perteneciente a Luis Alarcón y Ana María Saavedra, pareciera calzar dentro de las galerías de arte comercial al autoconstituirse –por principio- como un espacio perteneciente a una figura individual sin intervención externa. Los galeristas afirman: “La Galería no cuenta con financiamiento externo y su funcionamiento depende casi exclusivamente de las capacidades de autogestión compartida entre sus directores y los artistas convocados”<sup>19</sup>. Segundo, al definir a este espacio como no lucrativo, se desentiende del modo privado de galería comercial al no vender obra dentro de su radio galerístico. Según este último punto Galería Metropolitana ingresaría a la categoría de espacio no comercial, pero si es un espacio no comercial ¿Cuál sería entonces la labor pedagógica de estos excéntricos privados?

Pensemos por un momento la labor denominada como pedagógica. Si los aparatos culturales destinan un cierto grupo de espacios a la exhibición y difusión de arte contemporáneo, y al mismo tiempo este aparato abarca museos, centros culturales, etc. Podríamos arriesgarnos a afirmar que los fines institucionales del sistema artístico se condicionan en tanto la reproducción ideológica de una determinada institución. En este caso la institución arte pre-determina las políticas del arte contemporáneo chileno, al otorgarles plataformas de visibilidad dentro de un espectro específico, la idea del arte actual se refiere a un sistema mundial de trasposos de experiencias artísticas en un espacio-tiempo contingente. Los espacios galerísticos se transformarían en el plinto en donde apreciamos por un lado, las lecturas actuales en torno a las prácticas artísticas en una época determinada; y por otro, cómo estas prácticas se inscribirían en el decurso de la historia del arte. La mayoría de las exhibiciones que se presentan en Santiago de Chile pertenecen a artistas chilenos, éstas pueden convertirse en envíos a otros espacios galerísticos en el contexto mundial, siendo un elemento fundamental de obra la rúbrica del artista en tanto artista-chileno. Según esta afirmación lo que se querrá lograr con una exposición de arte chileno es la presentación de una experiencia acotada a nuestro ámbito, la labor pedagógica consistiría primariamente en la enseñanza de esa visión particular y

–fundamentalmente- en la puesta en escena de la reproducción del aparato cultural en términos de nación.

Dentro de estos parámetros, Galería Metropolitana al rotularse como una galería de arte no comercial, reproduce las operaciones en las cuales se condiciona el arte crítico, pero su plus es que al estar amparado bajo figuras privadas posee aperturas discursivas que no se permiten otro tipo de espacios amparados bajo el ojo corporativo-estatal.

La densidad pedagógica de la galería consiste –como lo señala la definición en los párrafos anteriores- en su instalación en una comuna entendida como periférica con el fin de acercar a un sector social marginado del ámbito del arte. ¿No será acaso su labor pedagógica una suerte de paternalismo feroz? Por un lado lo es, al pensar que el acercamiento es un sinónimo de inclusión, pero ¿No será una jugada política plausible al presentarse como una galería de arte, es decir, al exigirle a las obras - como a todo un sistema institucional que las ampara- una lectura que se desacople de la mirada facilista y sanadora de deudas que ofrece un estado?

Podemos plantear que la labor pedagógica no se significa como una mera enseñanza. Lo pedagógico, en este caso particular, encapsula una sospechosa enseñanza que se enfrenta a las lides de reproducción de sentido del aparato estatal o corporativo, a las líneas comerciales a las cuales apelan los privados, y a las formas de pensar lo artístico en términos institucionales.

La enseñanza de estos excéntricos galeristas se significa en torno al sistema artístico (basado en las figuras de la producción, circulación y recepción de obra) al incomodarlo en todas sus facetas, pero al mismo tiempo se yergue en sus incómodas preguntas frente a un sistema político que desatiende las urgencias que vive un determinado sector social tachado como menor. La maniobra política de los galeristas fue su puesta en escena de una galería de arte que se podía dar el lujo de autodefinirse y propagar una crítica que desmontara capas de significación, gracias a un elemento que se nos escapa al antepoñernos su densidad político-formal: las obras.

Galería Metropolitana es una galería de arte –al definirse básicamente como tal-, pero lo es en tanto estrategia crítica. Su autodenominación como tal se basa en solventes operaciones que otorgaría la obra al momento de interrogarse, e interrogar, sobre la verosimilitud del arte en lugares desatendidos. El espaciamento de este espacio se basa en desnormalizar lo que comúnmente entendemos por la figura de la galería de arte, manchando de gris su definición taxativa, para así apelar a los modos

---

<sup>19</sup> Ibid.

en como constituir una alternativa a las políticas institucionales y comerciales, abriendo nuevas preguntas en torno al campo artístico chileno.

A continuación veremos como disuena esta galería en torno a un sistema que se erige en la escena galerística santiaguina actual, permitiéndonos comprender cual sería esa irrefrenable pedagogía que enseña Galería Metropolitana.



## *2. La Producción*

Uno de los aspectos más importantes de una galería de arte consiste en la relación de ésta con las obras, las que constituyen el documento más complejo y veraz para la lectura de los lineamientos críticos y políticos a los cuales se atienden estos centros de exhibición.

En el caso particular de Galería Metropolitana nos topamos con una peculiaridad en relación a la obra. Si bien éstas constituyen el documento más claro para leer las líneas curatoriales que persigue una galería de arte (en tanto elección de obras específicas para rearmarlas en sus interinas relaciones) apreciamos -en este caso- que las obras, al estar realizadas específicamente para esta galería, se significan de un modo peculiar. La figura del artista en este contexto debe pasar por distintos filtros que anteponen los galeristas para el resultado final que sería la obra. Por la misma razón, en este capítulo trataré de develar las operaciones que determinan a la producción; las problemáticas que enfrenta el artista al erigir su producción bajo el forzado binomio arte-comunidad; y –a modo de ejercicio crítico- analizaré el proyecto del artista visual Juan Castillo realizado en el año 2002.

Al mismo tiempo quisiera dejar en claro que este capítulo no desea constituirse en una especie de manual operativo para los artistas, más bien cabría pensarlo como una señalización sobre las dificultades que debe considerar el artista al momento de exponer en Galería Metropolitana.

### *2.1 Las determinaciones*

El artista que se enfrente al proyecto deberá situar su práctica frente a las tensas condiciones que anteponen los galeristas, los cuales fuerzan los modos de producir obra a partir de determinaciones que hipotéticamente regirían el proceso de producción.

Las determinaciones se podrían definir como la serie de problemáticas que establecen los galeristas al proceso de producción. Si bien una repartición metodológica en torno a este grupo de condiciones significaría limitar y encerrar sus fricciones, se tratará de esbozar un listado de problemas que los galeristas consideran necesarios al momento de presentar un proyecto específico para esta galería.



La ubicación de la galería en la comuna de Pedro Aguirre Cerda se presentaría como un primer problema a considerar. Según los galeristas, esta comuna posee una historia, que ellos denominan como “historia de barrio”. Esta noción la establecen para determinar los hechos políticos que tuvieron cabida en la comuna de Pedro Aguirre Cerda: la toma de terreno de la población La Victoria (Imagen 3), la ex-fábrica Yarur (Imagen 4), la construcción por Salvador Allende del hospital más grande de Latinoamérica (Imagen 6), etc. Estos sucesos se esbozan a partir de una estrategia comunicacional que postulan los galeristas, para activar una memoria histórico-crítica a los que operen dentro de su espacio. Se une además la historia testimonial de Luis Alarcón (galerista), quién vivió su niñez en la misma casa en la cual se emplaza la galería.

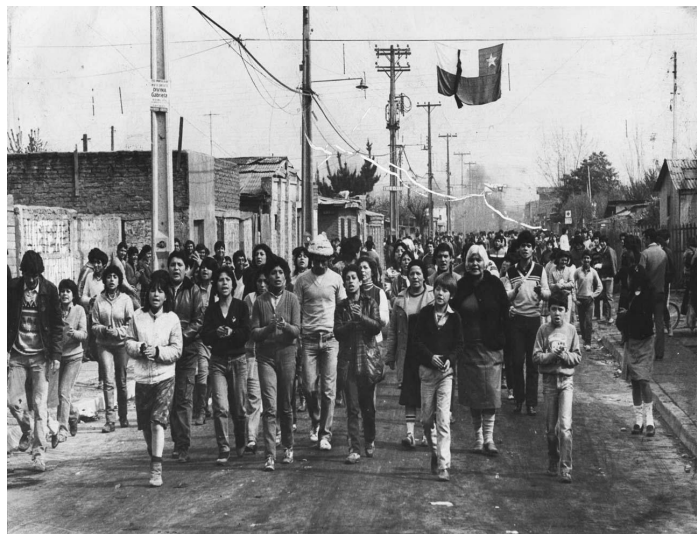


Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

La comuna posee un rendimiento histórico-político al cual apelan los galeristas, pero además posee una particularidad en tanto posicionalidad en el plano geográfico de la ciudad. Los marcos territoriales en donde se disponen los polos galerísticos santiaguinos (en el Centro de Santiago y en la comuna de Vitacura), los podemos establecer en tanto diferenciación de un centro cívico y de un barrio comercial, respectivamente. Galería Metropolitana se deslinda de estos dos polos, al estar ubicada en la periferia de los circuitos artísticos, su singularidad es explotada a partir de su ubicación dentro de una comuna considerada como popular.<sup>20</sup>

Al considerar Pedro Aguirre Cerda bajo el sesgo de lo popular rozamos con el peligro de esencializar esta categoría. Frente a esta tramposa definición podríamos establecer un marco de diferenciación de la galería respecto a los dos polos señalados anteriormente. Por ejemplo en su distancia respecto a la comuna de Vitacura, al codificarse como idénticas en tanto inserción en un barrio, pero tangencialmente opuestas en términos de hábitos de clase, materialidades y condiciones de existencia. Pedro Aguirre Cerda, bajo estos términos, es una comuna precaria.

Nelly Richard analiza las estéticas populares señalando: “lo popular produce un desarreglo en la mirada, pervirtiendo los marcos vigilados por las ideologías del gusto”<sup>21</sup>. Podríamos esbozar que nuestra primera mirada frente a la categoría de lo popular parte desde la mediación. Las industrias culturales explotan la condición escenificada de lo popular, donde su traspaso comunicacional se materializa en objetos, hablas y hábitos en los que lo real se condicionaría bajo este rótulo. Lo que entendemos por popular, dentro del ámbito de la galería, consiste en cómo ciertos gestos y modos se autodenominan como tal, al verse enfrentados a objetos y prácticas que se autodefinen como centrales o hegemónicas. La diferenciación entre estas dos categorías no es fija e inmanente, ya que lo que distinguimos como popular está unido a la apertura estética que significó la aparición de la cultura de masas, la cual permitió el ingreso de lo popular en las prácticas culturales. Las diferenciaciones taxativas -en estos términos- se difuman al establecerla como una comparación en tanto diferenciación gruesa y en bloques, más bien podríamos pensarla en tanto desplazamientos que confundirían lo que sería lo popular frente a la cultura de elite. Al comparar los ecosistemas que pululan alrededor de las galerías de Vitacura, del centro y en este caso de Pedro Aguirre Cerda, vemos diferencias claras, pero borrosas al

---

<sup>20</sup> Según sus propios galeristas “el sector donde se ubica la galería corresponde a una comuna popular – Pedro Aguirre Cerda- barrio industrial y residencia de obreros, técnicos, empleados y pequeños comerciantes”. Op. cit. p. 8

<sup>21</sup> Richard, Nelly. “Las estéticas populares “Geometría y misterio de barrio”, En: *Revista Crítica cultural* n°24 junio 2002. p.?

creer que cada una esconde tras de sí una identidad fija. En el caso de Galería Metropolitana el problema más tramposo sería el considerar que existe un espíritu de lo popular que lucha, de manera lúdica y primitiva, contra las estéticas higienizadas y portadoras del estandarte del confort y el lujo que abanicán a las galerías de la comuna de Vitacura. Si pensamos a la diferenciación como una maniobra poco certera, al estar insertos en retazos y mezclas experienciales, podemos considerar los detalles que en conjunto parecieran hablar de otros modos en los cuales se constituye un sector social, pudiendo establecer un sistema de diferenciación basado en comparaciones según la tipología de categorías que rodean a estos espacios. Si pensamos a tales categorías como procesos de mediación lograríamos entrever y problematizar al lugar en el cual se erige e instala la galería como un espacio denso, que al investirlo superficialmente de un espíritu mítico-popular se despotenciarían sus fuerzas, sus desarreglos de miradas, sus solvencias críticas. La suposición de lo popular, desde este sesgo, recaería por lo tanto en una mirada que nunca deja de tener tras de sí una silenciosa y eficaz conspiración de clase.

Siguiendo con el tema de la comuna, acotamos la determinación a la propia galería, la cual está inserta en una casa-habitación donde residen sus galeristas. Esta vivienda tiene la particularidad de ser una construcción social que otorga el estado. La galería está construida en el patio a modo de mejora (término que denomina cierta construcción basada en materiales precarios para reutilizar los espacios, ampliando la construcción primaria). Su distinción –frente al barrio y a la propia vivienda- se visualiza en su significación institucional a partir del título, en luz naranja, que corona la entrada: Galería Metropolitana. (Imagen 6)



Imagen 6. Exterior de la Galería.

Utilizando los materiales propios de este tipo de construcción –la mejora- se edificó: planchas de zinc galvanizadas (que hacen de muros y techo); luces fluorescentes y focos halógenos (alumbrando el espacio); y el suelo, en concreto pulido.

Al momento de entrar, ubicada a mano derecha, se encuentra una puerta de vidrio. Desde ella se aprecia la sala en donde se disponen los catálogos y la mesa en la que se come. Pocos metros más atrás, se encuentra la cocina. Visualmente se une el interior doméstico con el interior galerístico, siendo la puerta de vidrio el portal y la juntura. El límite es el vidrio, como vitrina separadora de dos lugares comúnmente entendidos como aislados: el lugar del arte y el lugar de lo cotidiano. ¿Quién se mira en este juego: la casa a la galería o la galería a la casa? ¿Cuál es el *voyeur* que se burla del estatus del otro? Cuando se entra a la galería se entra a la casa, cuando se sale de la casa se sale por la galería. Lo exterior siempre se une por la galería, convirtiéndose en una especie de filtro para los habitantes. Desde un lugar ficcional de la representación (en el más amplio sentido), se traspasa para llegar al hogar como forma social concreta en donde se ven y viven los imperiosos signos habituales y urgentes de la cotidianeidad. Lo artístico es el lugar de paso, como si el filtro definiera metafóricamente los sistemas de valores. La activación del lugar se propone como una determinación forzosa a un cotidiano grueso basado en la salita (como socialización) y en la cocina (como el acto básico de comer).

Los galeristas instalan su galería en su propia casa, o viceversa, determinando a los artistas que expongan allí una tensión constante con las problemáticas que aducen en la propia materialidad de ésta y en el texto-manifiesto (al señalar la importancia de la relación casa-galería o de galería-casa).



Imagen 7. Interior de la Galería.



Si nos percatamos, podemos ver que la ubicación en una comuna específica, como la utilización de estética particular, determinan la producción de los artistas. La determinación es una maniobra que también podría ser entendida como una operación curatorial. Dentro de ese parámetro podemos ver que sus formas de trabajo poseen una carga conceptual que no poseen todas las galerías en el sistema artístico chileno, indiferente si cumplen o no con las expectativas propuestas. Al hablar respecto de la curatoría ingresamos en un problema. Una señal la establecen sus propios galeristas al poseer “curatorías anuales”.

A inicios de cada año, se invita a los artistas a exponer a partir de una convocatoria en la que se presenta el texto-manifiesto y un problema conceptual denominado como curatoría (escrita por sus propios galeristas y que se compone de una introducción en torno al problema propuesto y de un conjunto de citas de diversos autores que rozan directa o indirectamente a la problemática señalada en la propuesta galerística). Si bien la galería comenzó a funcionar en el año 1998, desde el año 2001 se organizaron convocatorias denominadas como curatorías, cada una poseía un título:

- Historia y Barrio	2001
- Memoria (s), usos y desusos	2002
- Arte y Globalización	2003
- Curadores, curatorías y crítica	2004
- Arte e Imagen	2005

Si Galería Metropolitana posee una silenciosa estrategia curatorial –su ubicación y su estética- que otorga una cierta línea de sentido a sus exposiciones, podemos pensar que las convocatorias anuales funcionarían como una forma de visualizar y redoblar la estrategia de los galeristas. Pudiendo así inscribirse en el sistema artístico chileno, en su deseo de convertirse en un espacio de reflexión en torno al arte y sus problemas.

La curatoría posee una relación directa con la noción de exposición, pero su establecimiento como problemática conceptual la podemos rastrear desde fines de la década de los setenta, estableciéndose plenamente en los 90. La figura del curador cobra poder e implanta líneas de exposiciones que tendrán resonancias en distintos planos sociales, académicos, artísticos, etc.

Existen distintos tipos de definiciones curatoriales, como distintos tipos de curadores. El crítico y curador chileno Justo Pastor Mellado<sup>22</sup> analiza la noción del curador como un editor, el cual establece un criterio, elige un corpus de obras y las articula en una exposición. A pesar de la multiplicidad de definiciones, podemos esbozar una suerte de definición provisoria:

Si bien, no existe una definición tácita en torno a este concepto, podemos aventurarnos a establecer dos constantes en las prácticas curatoriales: La primera, se define en el hecho de que el curador elija un cierto corpus de obra a partir de un sesgo conceptual, las que ordena dentro de un plano expositivo, para finalmente tensar su ejecución en una producción expositiva y textual. La segunda constante, se basa en la práctica *a priori* de la obra; en este caso el curador asume su condición de editor, el cual trabaja desde la génesis productiva, imprimiendo su sello teórico-conceptual, y como en el caso anterior, finalizando sus formulaciones en la exposición y en un texto.<sup>23</sup>

El trabajo galerístico realizado por Luis Alarcón y Ana María Saavedra se fundamenta en los factores antes mencionados –ubicación y estética particular- y en las figuras de las curatorías a modo de convocatorias anuales. Estas maniobras se transforman en determinaciones frente a la obra, al tratar de ingresar sobre sus pliegues, produciendo una tensión al productor. En el caso de Metropolitana el trabajo galerístico se transforma en un trabajo curatorial a partir de todos los aspectos señalados anteriormente. La convocatoria se transforma en un factor más de esta estrategia que se destina para la circulación comunicacional de la galería y de sus obras.

Las determinaciones como operaciones curatoriales se pueden leer como significantes con los cuales el artista debe jugar. La eficacia consta en tomar a estos elementos como señales y modos posibles, que no necesariamente se antepongan como reglamentos inamovibles.

Al momento de definir sus convocatorias como curatorías pareciera ser que existe en su reverso la necesidad de recontextualización frente al escenario mundial –como lo vemos específicamente en las tres últimas convocatorias-. Si en un principio el texto-manifiesto postuló la necesidad de establecer un marco de problemas referidos al contexto que rodeaba a la galería, podemos ver que las tres últimas postulan un distanciamiento del primer texto, concentrándose en los relatos de sentido que afectan a la circulación de obra en los espacios internacionales. La determinación

---

<sup>22</sup> Justo Pastor Mellado. Exposición: “Promoción Popular “(Vicuña, Velasco, Erre y Climachauska). Centro Cultural Matucana 100, Noviembre-Diciembre del 2003.

<sup>23</sup> Pedraza, Gonzalo. “Gestos Curativos”. En: Catálogo Exposición Cruce\_Fortuito y Territorio Sonoro. Galería Metropolitana, Octubre 2004.

comunicacional (las convocatorias) presentan el espinoso grado de exportación que afecta al arte chileno contemporáneo en su necesidad de inscripción sobre las guías internacionales.

Una crítica constante que se le ha realizado a la galería, se erige sobre su falta de un criterio curatorial más definido en términos de artistas y obras. En cierto modo, la definición está. El peligro consiste en que su violenta determinación termina por invisibilizar los problemas a los cuales apela ¿No estará el criterio curatorial definido – y recalcado- en la ubicación, en la estética de la galería y en los textos que la rodean? ¿Si los galeristas-curadores ofrecen en su proyecto una bandeja tan repleta de utensilios que determinan las obras, no terminan por oscurecer las potencialidades que ofrece esta galería? ¿Cómo tomar estas determinaciones como des-obligaciones? ¿Cuál sería la actitud menos tramposa que debería tomar el artista?

Las claves de estas problemáticas las podemos rastrear en el núcleo que activa el conjunto de las determinaciones: la relación del artista con la especificidad a la cual apela la galería, es decir, en su relación con la comunidad.

## *2.2 Las posibles funciones del artista*

En el texto “El autor como productor”<sup>24</sup>, Benjamin analiza las funciones del artista dentro del contexto de la Rusia soviética. En cierto modo, el texto benjaminiano emerge para dar luces respecto a la función del artista en Galería Metropolitana.

La manera de asumir esta tarea frente a las determinaciones, consiste en cómo el artista se inserta en los códigos que ofrece la galería. Si bien, su actuar está administrado por las enseñanzas académicas que regulan los lenguajes artísticos, las maniobras que utilice el artista deben reflexionar sobre las condiciones de su propio lenguaje, el cual entra a competir, por un lado, respecto a su verosimilitud en torno a las determinaciones que postulan los galeristas, y por otro, a las relaciones de lo artístico en tanto función social dentro de un contexto que se rotula como precario.

Benjamin analizó brillantemente la funcionalidad del artista frente a las condicionantes de época, la situación social en la cual se concentra el autor –la Rusia soviética- obligaba a decidir al servicio de quién ponía su actividad, definiendo dos tipos de escritores: el escritor burgués recreativo y el escritor progresista, este último une su actividad junto al proletariado, según el autor perseguiría una “tendencia”. En

---

<sup>24</sup> Benjamin, Walter. “El autor como productor”. *En su: Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975. p.115-134. Traducción de Jesús Aguirre.

ese sentido, Benjamin parte de la oposición entre “tendencia política” y “calidad literaria”, criticando la noción de que si la obra está de acuerdo con la tendencia política justa no tiene necesidad de otras cualidades. Defendiendo que la tendencia de una obra puede ser políticamente justa, solamente si es literariamente justa. Según este punto, la tendencia literaria es lo que asegura la calidad de la obra, esta tendencia está contenida de modo explícito o implícito en toda tendencia política justa. Benjamin libera a la producción literaria de la confinación a una izquierda ortodoxa, su interés radica en la producción literaria misma, en la técnica literaria. Cuando la técnica literaria progresa habrá una calidad literaria superior por lo tanto posibilitará una tendencia política justa. Este término permite superar dialécticamente la noción de forma y contenido y, quizás lo más importante, le sirve para resolver el problema del compromiso del artista.

Desde la crítica marxista uno puede entender que las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción, desde este sesgo Benjamin señala que la pregunta correcta hacia la producción, en este caso a la artística, sería: ¿En que relación está una obra literaria en las condiciones de producción de la época?

En el momento en que Benjamin formula el problema, utiliza a Tretiakov como ejemplo, en su trabajo en los *Koljoses* a través del periódico. Este escritor expande lo literario a actividades no literarias, repensando los datos técnicos de la situación actual y minando lo que habitualmente se comprende como género literario y sus nociones dicotómicas: escritor/poeta, autor/lector. Este caso ejemplar, posibilita a Benjamin una crítica a la “inteligencia de izquierdas” al presentar a dos movimientos en Alemania que no piensan revolucionariamente su trabajo en relación para con los medios de producción, en ese sentido: su técnica. Esta inteligencia la tacha de burguesa. El “Activismo” como la “Nueva objetividad” establecen, en líneas generales a “un escritor que es solidario con el proletariado según su ánimo, pero no como productor” como lo afirma Benjamin.

El activismo define al productor como un tipo caracterológico: “el espiritual”, quien piensa con mayor “eficiencia”, pero su pensamiento es privado, y no reproduce el arte de pensar con la cabeza de otras gentes, como lo vislumbra con los trabajos ejecutados por Brecht<sup>25</sup>. Está junto al proletariado, pero su lugar Benjamin lo crítica: “El de un protector, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible”<sup>26</sup>. Como lo señala Brecht, los trabajos ya no deben ser individuales, sino que deben estar orientados a transformar las instituciones, defendiendo que no solo basta con la

---

<sup>25</sup> Benjamin, Walter. Op.cit. p. 123.

<sup>26</sup> Ibid. p. 124.



renovación espiritual (orientación fascista), sino que habrá que proponer innovaciones técnicas.

Benjamín señala:

Pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representan un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria (...) el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee.<sup>27</sup>

Dentro de esta contextualización cabe preguntarse: ¿De qué manera el artista en Metropolitana logra responder a determinaciones tan forzosas, en su intento de problematizar las relaciones de arte-comunidad, en una comuna rotulada como periférica? ¿Cuál es el tipo “caracterológico” que aparece constantemente en los catálogos así como en las actividades de la galería? ¿Qué proyecto ha logrado responder a esta politización de la figura del artista?

Es complejo retrotraer la figura de Benjamin dentro de este contexto, pero creemos que en cierta manera su texto calza con una problemática constante respecto al compromiso del artista. El proyecto no deja de tener una vertiente de izquierda, al igual que los signos discursivos de los galeristas. El problema incurre en clasificar las producciones desde este sesgo, ya que en su mayoría caen en la categorización que realiza Benjamin respecto a los dos movimientos alemanes señalados anteriormente. Los artistas penetran el campo, lo estudian y lo señalan, sus formas de operar no dejan atrás las cargas seductoras que posee lo artístico al referirse a lo otro.

Es problemático poseer una clave de acceso a cuál sería el modo en que debe operar el artista, además caería en una especie de manual de trabajo. Más bien se podría pensar en cómo tomar distancia crítica de esas operaciones que rozan en paternalismo, al asumir la figura del artista iluminado, como un hombre espiritual que utiliza los significantes de lo popular y los vende a los ojos de los entendidos.

Realizando un sondeo al catálogo principal de Galería Metropolitana<sup>28</sup>, podemos ver ciertas formas de operación que se van repitiendo en las producciones, en general nos topamos con la utilización del lenguaje neo-conceptual.

Si bien la tarea de esta investigación no se basa en el análisis de las obras que ha expuesto la galería, sino que más bien trata de repensar las condiciones que abre este edificio, podríamos pensar a las obras como objetos que interrelacionados hablan respecto del propio edificio que las acogió: la propia galería.

---

<sup>27</sup> Ibid. p. 125.

<sup>28</sup> Catálogo Galería Metropolitana. Santiago: Ocho libros editores, 2004.

La utilización del lenguaje neo-conceptual aparece en la mayoría de las galerías que se erigen en Santiago. Si bien este lenguaje ha sufrido diferentes relecturas como nuevas contextualizaciones, podemos pensar que la torcedura que plantea la galería a este manioobraje se basa en la relación con la comunidad, pero con una comunidad que se rubrica como popular, o más bien, como pobre. El crítico Ricardo Cuadros interpela a las producciones artísticas presentadas en el contexto de la galería: “¿Cómo entender estos proyectos de arte que incorporan la pobreza en su armazón? ¿Dónde se les puede inscribir y hacer productivos? ¿Cómo hacer su crítica?”.<sup>29</sup>

Si el binomio arte-comunidad fue el motor de la discusión, pensemos a la comunidad en términos políticos, es decir, a partir de qué manera la comunidad que rodea a la galería condiciona –como la gran determinación- a las obras.

Una posible salida sería pensar en cómo el artista desarrolla su investigación y resolución de obra a partir de la noción de *site specific*, pero antes habrá que analizar los postulados del arte de la última modernidad: el *minimal*, ya que permitió nuevas consideraciones respecto a las condiciones de la obra y de su sistema general.

Hal Foster desarrolla una genealogía minimalista, la cual tuvo una secuencia de investigaciones que permitieron repensar las condiciones del arte en su giro etnográfico:

Estos desarrollos constituyen una secuencia de investigaciones primero de los constituyentes materiales del medio artístico, luego de sus condiciones espaciales de percepción y finalmente de las bases corpóreas de esta percepción, deslizamientos señalados en el arte minimalista de los primeros años setenta por el arte conceptual, de la performance, corporal y específico para un sitio de los primeros setenta. La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc).<sup>30</sup>

La genealogía minimalista que propone Foster, logró resituar al espectador en términos espaciales, la seguidilla de investigaciones activadas por el arte posterior significaron la delimitación del espectador en términos sociopolíticos y contextuales, posibilitando una reubicación de este fenómeno en un campo específico..

---

<sup>29</sup> Cuadros, Ricardo. “Arte y Pobreza en Chile”. En: Catálogo Exposición *Arte y política*. Varios Autores. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile. 1999.

<sup>30</sup> Foster, Hal. “El artista como etnógrafo”. En su: *El retorno de lo real*. Akal, Madrid, 2001. p.189.

Como lo menciona el autor, la condición de *site* era un término utilizado en el mapeado de un sitio y en el *détournement* situacionista (Debord)<sup>31</sup>, el cual posibilitó, y en este contexto posibilita, la noción de lugar como la reutilización de elementos, en este caso puntual: la reutilización de los significantes que se ofrecen en las determinaciones de los galeristas respecto de la propia galería. Como lo establece Foster, en su primera época el mapeado del sitio manipulaba los datos psicogeográficos que entregaba el lugar. Las producciones debían establecer un diálogo con los elementos de un área específica, demandando por tanto una dislocación de la experiencia universal del arte, esta operación permite fijarse en los términos contextuales y sectoriales para así aunar significaciones que se carguen de lo que higiénicamente entenderíamos como la noción de lugar.

Si la especificidad del sitio fue la localización de las prácticas artísticas, desmontando la noción de experiencia universal, Foster señala que en la contemporaneidad del arte existe otro paradigma -que se une directamente con la noción señalada anteriormente- la del artista como etnógrafo: “En mi opinión en el arte avanzado de izquierdas ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del “autor como productor”: “el artista como etnógrafo”.<sup>32</sup>. Releyendo a Benjamin sitúa que las dos posiciones, “cualidad estética frente a la relevancia política y la forma frente al contenido, eran ya estériles en 1934”. Señalando que este último trató de superar dichas oposiciones en la representación mediante el tercer término: el de la producción.

El paradigma sigue contestando a la institución burgués-capitalista del arte, pero la asociación ha cambiado: “es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha más de las veces”.<sup>33</sup> El problema radica en que el artista que trabaja en tanto esa “otredad” debe guardar distancia frente a la identidad, que como enuncia Foster, no es lo mismo que identificación y “lo simple de la primera no debe sustituir las complicaciones de la segunda”.<sup>34</sup> Ya que no sólo puede esencializar la identidad, o exotizarla, sino que puede coartar el sentido de “afiliación cultural” y “alianza política”, defiende que la identificación no es siempre mecenazgo ideológico.

Las determinaciones como las funcionalidades del artista en el contexto de Galería Metropolitana fueron los dos cauces que permitieron establecer un análisis en

---

<sup>31</sup> “La reutilización de elementos artísticos preexistentes en un nuevo conjunto”. Debord, Guy. “Detournement as Negation and Prelude, *Internationale Situationniste* 3 [diciembre 1959], reimpresso en *Situationist International Anthology*, ed. Y trad. Ingl. Ken Knabb, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981, p.55”. En Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001. p.202.

<sup>32</sup> Foster, Hal. Op. cit. p.177

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

torno a los problemas que abren los galeristas al campo artístico actual, siendo la relación arte y comunidad la determinación más gatillante.

La noción de comunidad contextualizada en los parámetros de la propia galería, es decir, de los propios habitantes que rodean a este proyecto, se tensó en un proyecto expuesto, el cual pasó por las distintas determinaciones y se definió respecto a la relación con los habitantes de Pedro Aguirre Cerda. Este proyecto lo realizó el artista visual Juan Castillo en Galería Metropolitana el año 2001.

### *2.3 Proyecto de un artista, Juan Castillo y su "Geometría y misterio de barrio".*

"Geometría y misterio de barrio" de Juan Castillo, es un trabajo que se efectuó en la galería en el año 2001, el cual consistió en:

La instalación del artista dentro de la comuna por cuatro meses, tiempo en el cual entrevistó a los habitantes para grabar el relato de sus sueños, documentó fotográficamente el adentro y fuera de sus casas, realizó una instalación-video en la galería, a base de cajas de luz que llevaban impreso un retrato serigráfico de los entrevistados, proyectó imágenes en el hospital inconcluso, serigrafizó rostros y fragmentos de los sueños en carteles que se pegaron en la comuna<sup>35</sup>.

Según Foster "el mapeado en el arte reciente ha tendido a lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es una forma específica para un sitio hoy en día". Esta cita señala los términos analizados anteriormente. Ya que nos topamos con la noción de mapeo junto con la noción de etnográfico, que adheridas se transforman en la maniobra por la cual un cierto tipo de artista trabaja en la contemporaneidad del arte a que apela el autor. Los modos operativos por los cuales trabajó Juan Castillo, problematizaron las determinaciones de los galeristas, concentrándose en el radio de acción que permitía la galería en términos de arte-comunidad. Este caso paradigmático se torna interesante al poseer distintos puntos claves, ya que vemos como un artista –desde el lenguaje del arte– ingresa sobre un campo de pruebas, interviniendo los modos a los cuales se atiende el arte entendido en su contemporaneidad contextualizado en el ámbito de Galería Metropolitana. Pareciera ser que la contemporaneidad a la que apela Foster significa una puesta al día de las prácticas artísticas realizadas en contextos periféricos, peligrosamente podría caer en una nueva normatividad de lo artístico y, específicamente, como la clave del éxito de una exposición que se presente en esta

galería, al estar al día con las producciones en el contexto mundial y, al mismo tiempo, con las condiciones etnográficas en un sitio que postula una otredad en tanto pobreza.

Quizás el punto central de una práctica eficaz se concentraría en concebir una producción que utilice los lenguajes establecidos, reciclándolos desde consideraciones localizadas. En cierto modo los proyectos etnográficos se disponen en constante peligro, al caer en una especie de guiño crítico al utilizar este el verosímil del lenguaje del arte en lugares donde se le mira con indiferencia.

La teórica Nelly Richard lee lúcidamente el proyecto de Juan Castillo, lo que nos permite apreciar una diferenciación que ella realiza al establecer un marco de criterio del trabajo de este artista en tanto proyecto de obra y exposición de obra. El proyecto lo estima como interesante, posibilitando ciertas reflexiones en torno a las relaciones del artista con la comunidad, entendiendo a esta última como un registro capaz de dislocar los aparatos discursivos que rodean a la obra. El problema se presenta al momento de analizar la exposición del artista, criticando que su resolución de cajas de luz -con retratos serigráficos- dispuestas en la galería, es la forma en que el lenguaje del arte absorbió las posibilidades de irrupción que abría un proyecto de tal envergadura. Su normatividad en el uso del lenguaje y su alineación a los parámetros de la crítica, abrazó el lugar de los expertos, el lugar que antes habían ocupado los habitantes que participaron en la elaboración de la obra. (Imagen 8 y 9)



Imagen 8 y 9. Proyecto “Geometría y misterio de barrio”, del artista visual Juan Castillo, 2001.

---

<sup>35</sup> Descripción hecha por Nelly Richard en el texto “Las estéticas populares: Geometría y misterio de

Más que cerrar las condicionantes a las cuales se debe atener el artista, creo de suma importancia establecer alianzas, transferencias y puntos de convergencias, en donde las prácticas situadas dentro de contextos complejos puedan acceder a un habla a partir de la experimentación de su propio lenguaje, pero no de forma espuria, sino que a través de una politización de las redes del discurso, donde el lenguaje adquiere espesor y no se contente con la liviandad del “mecenazgo ideológico”. Como lo señala Foster, y defiende Richard, se debe poseer una distancia crítica tal que potencie la interrogación y no nos deje dentro de un callejón sin salida, que utilice la identificación como paternalismo ideológico.

Una re-lectura y aplicación del término *site*, en nuestro contexto, permitiría la reubicación del arte en maniobras no universales, siendo la experimentación de este lenguaje –puesto sobre el cuerpo del artista- una forma de re-significación densificada en un sector en donde se enjuicia y deslegitima una forma operativa que pareciera estar invalidada de entrada. El artista, en este contexto, ocuparía el rango de operador sígnico, al intentar desenmascarar las proclamas y constructos ideológicos que invisten míticamente a este complejo aparato denominado galería de arte.

---

barrio”, En: *Revista Crítica cultural* n°24 junio 2002.



### 3. La Circulación

El concepto de circulación se refiere, específicamente, a cómo los espacios de exhibición dotan a la obra de una sesgada significación, asumiendo que toda galería de arte es un espacio político de inscripción en un relato de sentido. Si en un primer capítulo se esbozó una hipotética dicotomía de los espacios galerísticos en Santiago de Chile, en este capítulo se tratarán ciertos nudos problemáticos que quedaron abiertos respecto de los problemas que circunvalarían a Galería Metropolitana en sus relaciones con otros espacios y en el cómo resolvería las problemáticas de inscripción de obras y artistas bajo su sello conceptual.

Por lo tanto, este capítulo tratará dos nudos de discusión:

1. El primero, la paradigmática relación de Galería Metropolitana con Galería Animal, al establecerse como dos galerías equidistantes en el plano de circulación de obra en Santiago. Se analizarán sus diferencias y similitudes, para así insinuar una lectura medular respecto de ciertas concesiones que cierran las posibilidades críticas que abren estos dos espacios para el campo artístico chileno.
2. El segundo, la noción de espacio alternativo, el cual se constituye como un espacio no comercial al no transar sus obras, pero al mismo tiempo posee un plus respecto a los demás espacios no comerciales al postular una crítica a las maneras en que la institución establece el trato con las obras, ingresando en los pliegues de éstas y en las formas de inscripción de sus agentes críticos. Galería Metropolitana abraza esta noción, pero guarda una sigilosa distancia al adosar a esta maniobra expositiva la relación arte-vida, propia de la vanguardia.



### 3.1 Dos paradigmas críticos (Metropolitana v/s Animal)

6.

*El encierro de los espacios de muestra en Santiago de Chile  
-pequeñas fortalezas y pequeñas cortes todas divididas entre sí-  
es el asunto de esta muestra pinturas Animales & Metropolitanas  
son el vencimiento de una distancia*

*El mismo cardumen de Caras Pintadas habita, entonces  
dos fondos de mar.*

*Al hacerlo rompe el sacrosanto muro de los lamentos que separa,  
como en un melodrama, a una galería de otra.*

*El mismo cardumen de Caras Pintadas habita, para esos,  
dos fondos de mar.*

Eugenio Dittborn, "Oigan bien". Sobre la muestra de pintura e instalación realizada por Francisco Zegers en Galería Animal y Galería Metropolitana. Abril, 2004

Galería Animal y Galería Metropolitana son dos ejes paradigmáticos al momento de discutir sobre circulación de obra en Santiago de Chile. Estas galerías constituirían dos puntas de lanzas respecto de las formas en que se inscriben los agentes artísticos en los modos institucionales que median el trato con las obras.

Partamos con las diferencias. Su distinción primordial radica en sus disímiles enfoques en tanto proyectos galerísticos. Primero, su ubicación geográfica dirime tangencialmente: Galería Metropolitana se ubica en una comuna entendida como periférica, Galería Animal se ubica en una comuna del barrio alto, es decir, que posee altos estándares de vida. Segundo, sus proyectos curatoriales son diferentes, ya que la primera funciona principalmente a partir de convocatorias y la segunda según su programación, que no se guía por convocatorias. Éstas son aisladas y no necesariamente actúan en la programación anual. Tercero, las materialidades propias de Galería Metropolitana se codifican operativamente fuera de las nociones de cubo blanco, estética que detenta Galería Animal. Por último, Metropolitana es una galería no comercial al no transar sus obras en su radio galerístico, Galería Animal lo es como las demás galerías que se ubican junto a ella.

Sigamos ahora con sus similitudes. Al establecer una categoría símil entre estas dos galerías pareciera que se comete una especie de ofensa frente a los enfoques curatoriales de cada uno de los galeristas. Primero, las dos se establecen en un barrio. Segundo, los proyectos curatoriales son los más definidos dentro del campo de circulación santiaguino. Tercero, las dos poseen la noción institucional de espacio galerístico, es decir, son dos galerías de arte que condicionan la recepción de obra según sus intereses políticos. Y cuarto, su diferenciación de espacio no comercial

frente a espacio comercial, se plantea en términos de venta de obra, siendo cada una vanguardista: Metropolitana, al ser privada y no vender obra y Animal, al transar obras de arte contemporáneo diferenciándose respecto a las galerías que se agrupan alrededor, aún basadas en una comercialidad de obra tradicional –asumiendo lo tradicional respecto de obras que se codifican en términos de técnicas clásicas, como la pintura y la escultura-. (Imagen 10 y 11).



Imagen 10. Interior Galería Animal



Imagen 11. Exterior Galería Animal

Sería ingenuo pensar a las dos galerías como bloques ofensivos, donde Metropolitana lleva el estandarte del artista comprometido y Animal, el del artista despolitizado y deseante de inscripción internacional. Más bien, cabría pensar a estos dos espacios como paradigmas críticos facultando a nuestro contexto de una amplia gama

de hipótesis en torno a las formas inscriptivas en las cuales se baten los agentes en el campo artístico chileno. Las dos determinan políticamente a sus agentes y sus obras, su carga signífica se visualiza en las formas en que actúa la obra en sus espacios, o más bien, en cómo el espacio actúa sobre las obras. Galería Animal es tan determinante como Metropolitana, pero su proyecto curatorial no circula a manera de texto-manifiesto, más bien opera silenciosamente en su espacio, su ubicación y su red de contactos.

Si pensamos en una diferenciación productiva, podríamos establecerla en el cómo en Galería Metropolitana el artista resuelve las determinaciones que plantean sus galeristas en espaciamentos respecto al problema principal que silencian y determinan: su condición de galería de arte. Por otro lado, en cómo los artistas que exponen en Galería Animal extraen el rendimiento político silenciado en sus muros blancos y en su red de contactos, que en conjunto establecen un habla aún más tangencial en términos de institución, pudiendo averiguar los intereses políticos y económicos que encubre.

Si en un primer momento se comprendieron estas galerías dentro de los decursos del arte crítico frente al del arte comercial, considero lúcidas sus posturas al presentar un marco curatorial que problematiza estas dos formas operativas, sin que quizás se lo hayan propuesto.

La comercialidad de Animal se define como: "(...)Al ser un espacio independiente no responde a las preferencias comerciales del público, ni a las predilecciones actuales de la crítica"<sup>36</sup>, según sus propios lineamientos es una galería que no se guía por un sistema de gusto avalado por un público general o por los lineamientos de la crítica, pero en ningún momento niega que sea una galería comercial. Siendo éste el punto clave, al presenciar cómo una galería es visionaria en la construcción de un mercado de arte contemporáneo en Chile, sus maniobras se explicitan en el trabajo con ciertos artistas chilenos, con sus contactos en el extranjero y las formas en que trata de imponer un nuevo mercado de obras para un público informado y expertizado en los lenguajes del arte actual. Este público no se identifica respecto de las producciones que se exhiben y venden en los alrededores aún anquilosadas en las categorías del impresionismo en la pintura.<sup>37</sup> Las obras que se comercializan en

---

<sup>36</sup> Extraído del Catálogo "Y señalada", muestra del artista Francisco Zegers en Galería Metropolitana y Galería Animal. Abril, 2004.

<sup>37</sup> Valdés, Adriana. "La crítica de avanzada y algunos de sus efectos: reflexión sobre un libro de Nelly Richard". En su: *Composición de lugar* (escritos sobre cultura). Santiago: Editorial Universitaria, 1996. Como lo afirma la autora, respecto a la relación de un público idóneo culturalmente en su diálogo con la producción artística: "(...)Un público por ejemplo, que ha tenido acceso a la educación superior y cuyas actividades profesionales permiten suponer cierta capacidad de comprensión del arte y de cierta escritura

Animal ingresarán en el decurso de una Historia del Arte local, estableciéndose visionariamente un foco de inversión bastante atractivo para el ojo económico.

Galería Metropolitana juega tensamente con la criticidad, pero la elabora respecto a la relación arte-mercado. Su operación parte desde una galería perteneciente a privados que no se condiciona a la venta de obra. El problema es que su distancia se desmonta al momento de dotar a los artistas, y a sus obras, de ciertas plusvalías que al momento de inmiscuirse en su agenda de exposiciones adquieren un sello que se convertirá en divisas curriculares, transformándose posteriormente en divisas concretas. Esta galería por lo tanto, pertenece esencialmente a un mercado de obras.

Pareciera ser que la crítica ejemplar de Galería Metropolitana frente a Galería Animal roza con problemas que superan a la propia institucionalidad de obra, como lo señalé anteriormente: el trato con las obras se codifica al unísono en los dos casos. Quizás una crítica mordaz que se puede realizar respecto a estos dos espacios sea en cómo establecen un marco de problemas a los agentes que operen sobre ellos, que corte verticalmente las formas en que operan con el trato de sus obras expuestas. Las demás galerías también se codifican bajo este trato institucional, lo interesante de estos dos casos es que una de ellas los visualiza en sus maniobras curatoriales – Galería Metropolitana- y la otra los silencia ruidosamente en una galería de arte contemporáneo codificada bajo las rubricas internacionales –en el caso de Galería Animal-.

### *3.2 Espacios alternativos*

Las galerías en Santiago están agrupadas en bloques, distinguiendo a las del centro (Balmaceda, Bech, etc) y a las de Alonso de Córdova (Galería Animal, Galería Isabel Aninat, etc). Galería Metropolitana, indiferente al hecho de ser privada y regulada por la institución, presenta una condición peculiar al establecerse sola, es decir, fuera de los bloques galerísticos que en conjunto forman una agrupación estratégica. Esta galería no posee un grupo físico que se ubique dentro de su entramado geográfico y que defienda su posicionalidad en tanto toma de lugar, como sucede hasta en el caso indeterminado de Galería Animal. Pero existe una categoría galerística que podría convertirse en su propio conjunto estratégico, que a pesar de no

---

sobre arte. Sin embargo, todos conocemos profesionales de disciplinas muy exigentes, que las viven en forma contemporánea (un economista, por ejemplo, que se ubica en el campo del pensamiento de su disciplina tal como éste se ha ido configurando en los últimos años), pero que al referirse al arte, no dispone sino de categorías de la época del impresionismo”. p.41

establecerse en su mismo lugar geográfico, aparece en defensa en tanto unión conceptual. Esta categoría se denomina como espacio alternativo.

Partiendo de una primera definición, estos espacios se constituyen como galerías no comerciales al no transar obras. Pero esta afirmación no limita una reflexión en torno a esta problemática categoría, aun más, creo necesario reparar en torno a estos espacios, y en cómo Galería Metropolitana se inserta sobre sus definiciones.

Si bien la figura de galería alternativa sigue con los modos en los cuales se definen los espacios de exhibición, es decir, como espacios de mediación entre el espectador y la obra. Su intento se basa en producir un espaciamiento en las formas de circulación de obra, a partir de visibles determinaciones que provocan a la producción que se realizará bajo su criterio curatorial.

La alternatividad a la que apelan se basa en sacar al descubierto la forma en que median estos espacios las relaciones de las obras con los receptores, intentando ingresar en los pliegues de la producción de obra, para así producir un espaciamiento en torno al propio espacio de exhibición, como a la producción que acoge.

Ejemplos de espacios alternativos se pueden encontrar en el extranjero<sup>38</sup>, en el caso chileno vemos varios casos que tuvieron cabida en la última década, estableciendo un marco de problemas específico para nuestro contexto. Notamos la existencia de una necesidad de interpelar las formas de mediación de la obra con el espacio de exposición, aludiendo directamente a las formas en que se maneja la noción de arte-institución, intentando provocar variantes irruptivas en torno a la naturalización del lenguaje artístico y sus condicionantes en un campo de visión.

Dos casos paradigmáticos chilenos, respecto a galerías alternativas, los podemos apreciar en las figuras de Galería Hoffmann's house y Galería h10.

Galería Hoffmann's house se concentra sobre los modos en los cuales los artistas, como sus obras, se inscriben dentro de los sistemas de circulación en Santiago de Chile. Al establecer una galería que materialmente se traducía en una mediagua blanca, la que recorrió ciertos puntos geográficos de la ciudad, con el fin de inscribir su propio proyecto de obra fuera de las líneas habituales de la institución, intentó dar cuenta del problema de la circulación de los artistas lejanos a los auspicios institucionales que ofrecían ciertas casas de estudios. Aunque esta galería partió de las necesidades de dos artistas –egresados de un taller de grabado- su sesgo disciplinar se transformó en una extraña mezcla de artistas-galeristas al detentar un espacio, un lugar, en donde mediaban la relación de la obra con el espectador. Respecto de la necesidad de conformar un espacio, Guillermo Machuca señala “(...)

---

<sup>38</sup> Por nombrar algunos que a criterios de los galeristas pertenecen a este flujo de lo alternativo o independiente: Trama, Argentina; Duplus, Argentina; La Rebeca, Colombia; Capacete, Brasil.

Se podría afirmar que todo intento (toda gestión) encaminada a inscribir un proyecto de obra (y también de un discurso) ha debido forzosamente pasar por la conformación de un “lugar”.<sup>39</sup> Si bien, los galeristas apostaron por la conformación de un lugar marginado de los modos en los cuales circulaban los agentes artísticos inscritos, pareció ser que su maniobra se dirigía a incluir artistas que, al igual que ellos, estaban fuera de los criterios de selección de los espacios de exhibición en Chile y en el extranjero. Esta lógica de inclusión se desmonta, al percatarnos de que la mayoría de los artistas que expusieron en su galería, ya habían expuesto en los mismos espacios a los cuales el proyecto criticaba. Galería Hoffmann’s house no era un refugio de los fuera del sistema del arte, más bien, era un refugio –como la mediagua- de las formas en que la institución absorbe todo intento de salida. Pero eso no significa que la absorción sea sinónimo de pérdida, más bien la lucidez de este proyecto se materializa al fijarnos en la formación artística de sus galeristas: el grabado. La técnica del grabado los instruyó a crear una matriz (la galería-obra) para producir dentro de ella copias (las exposiciones-obras), las cuales se codifican conjuntamente dentro de lo que entendemos como lenguaje artístico. Si pensamos las diferencias del original y su copia en términos institucionales, podríamos retrotraer esa figura retórica a los modos en los cuales se comporta la institución como matriz ideológica, donde sus copias extraen las esenciales maniobras por las cuales se instituyó la primera. La interpelación recaería sobre los artistas que expusieron allí: ¿Cómo extrajeron un rendimiento de la matriz? ¿Cómo jugó la obra con esta determinación de los sin casa? Y además preguntarle a los galeristas: ¿Cómo se sintieron acogiendo a los inscritos en su precaria vivienda?. La clave del proyecto pasa por visibilizar una maniobra irónica, demostrándonos que todo intento de escape se convierte en un retorno, siendo la institución una matriz peligrosa al dotar a todo elemento de copia de un aura contraproducente. (Imagen 12).



Imagen 12. Exterior Galería Hoffmann`s house, intervenida por el artista visual Cristián Silva.

<sup>39</sup> Machuca, Guillermo. “Arte de Emergencia”. En: *Catálogo Hoffmann´s house, Memoria de exposiciones 2000 – 2003*. Santiago, 2004.



Otro caso es Galería h10, la que se instala en Valparaíso a modo de vitrina. Es un espacio mínimo que permanece abierto las 24 horas del día a vistas del transeúnte. Tal espacio está determinado forzosamente a partir de su precariedad espacial (aglutinada y asfixiante de una esquina) metaforizada en la precariedad del arte en tanto sistema de visibilidad de la producción. La vitrina es el espacio de transacción de bienes, la frontera y límite entre el sujeto y el deseo transmutado en mercancía, algo de esto posee h10, su vidrio con solo el nombre de la galería y su dirección electrónica pareciera jugar con el espectador-*voyeur* a modo de marca. Su crítica y determinación se guía respecto de la institucionalidad del arte como lugar donde se exhiben variados objetos para limitados ojos que codifican el espacio como galería de arte, jugando materialmente en la relación aurática de los transeúntes con las vitrinas, y en este caso, el de los espectadores con una vitrina-galería. (Imagen 13 y 14).



Imagen 13 y 14. Exterior Galería H10 y detalle.

Estas dos galerías alternativas presentan determinaciones dentro del binomio arte-institución, su crítica a la inscripción del artista como a las formas de la relación del espectador con la obra, permiten dar cuenta de la necesidad de ingresar sobre la producción problemas que se deslindan de las naturalizadas formas en las cuales se desarrolla la relación de la obra con el espacio.

Lo primordial de las galerías alternativas consiste en llevar al límite la pregunta acerca del espacio como sistema político que reproduce una determinada ideología. Este tipo de galería se transforma en un medio de experimentación respecto a los modos de la institución. Si bien Galería Metropolitana realiza la misma operación, añade otro binomio, el de arte-vida. Éste se concreta en el momento en que los

galeristas determinan a los agentes artísticos respecto de las relaciones con la comunidad que rodea a las propia galería. Si el binomio arte-vida se concentra en los modos y hábitos que pululan alrededor, podríamos pensar el concepto de comunidad acotado respecto del contexto social de la propia galería. La comunidad a la que se apela se codifica bajo el sesgo de lo popular, la pobreza a la que remite la galería es su punta de lanza y distinción respecto al primer paso del galerismo alternativo en su intento de crítica a los sistemas institucionales del arte. La instalación de una galería de arte dentro de una zona calificada como periférica es la maniobra principal al problematizar los binomios antes mencionados, distinguiéndose su proyecto galerístico como forma de releer las vanguardias acotadas en su propio contexto barrial y periférico. Galería Metropolitana hace ver al galerismo alternativo que la interpelación a la institución del arte es un modo acotado al propio sistema artístico. La noción de arte-vida redobla las formas en que consistió el primer binomio, postulando la soledad de Galería Metropolitana –fuera de los agrupamientos físicos de las demás galerías- como su avance sobre las interrogantes que rodean a lo social.





#### *4. La Recepción*

El problema medular que plantean los galeristas de Galería Metropolitana se constituye a partir de su ubicación en una comuna popular. Su maniobra, tiene como fin expandir la recepción de obras de arte contemporáneo hacia a un público que, según sus planteamientos, está marginado de ellas. En el texto-manifiesto podemos encontrar esbozada la intención de los galeristas:

Espacio privado de exhibición y difusión de arte contemporáneo, instalado en una comuna periférica de Santiago de Chile, que responde al propósito de hacer participar en torno a nuevas manifestaciones del arte a un sector social que ha estado normalmente marginado de ellas.<sup>40</sup>

Este capítulo tratará el problema de la recepción en Galería Metropolitana. Entendiendo este concepto, como la manera en que se relaciona un sujeto con la obra, y, en este caso en particular, estableciendo directrices interpretativas y aproximativas respecto a esta práctica galerística. Los galeristas, junto con definir su propio concepto de galería de arte, demarcan las intenciones curatoriales del proyecto al acotar la relación del sujeto con la obra dentro del espectro que ofrece la galería, es decir, en torno a los habitantes de la comuna de Pedro Aguirre Cerda.

En este capítulo se problematizarán las condiciones del público frente a la obra y la manera en cómo se presentan diversos agentes que leen las obras expuestas, posibilitando un análisis que se dirija frontalmente a comprender los procesos de interpretación que se conjugan y distorsionan en esta galería de arte.

##### *4.1 La condición del público*

La maniobra de los galeristas –al ubicar su propia galería en una comuna tachada como periférica- se puede leer como una operación que esconde tras de sí una silenciosa dicotomía en torno al arte y su público. Al señalar la diferencia de un sector social marginado frente a las manifestaciones artísticas, se asumiría que existe un grupo que no está fuera del sistema artístico, constituyéndose un público idóneo, entendido o experto.

La dicotomía que plantearían los galeristas, se basa en diferenciar dos modos de recepcionar obras: El problema radica en que esta segregación de públicos se transforma en una tramposa solución, al percatarnos de la diversidad de individuos y lecturas que posibilitan estos objetos entendidos como obras de arte. La relación del público con las obras está mediada por diferentes factores socioculturales que interfieren tanto en los gustos, como en los análisis posibles; la lectura de obra pasa por una codificación otorgada por las condiciones en las cuales circulan los saberes, como las mediaciones, al receptor. García Canclini interroga: “cómo se produce el sentido en los receptores y cómo elaboran su relación asimétrica con la visualidad hegemónica”.<sup>41</sup>

La dicotomía defiende los parámetros de alta cultura y baja cultura, que al proponer un modelo dual e intransferible -en donde no existen desplazamientos experienciales por parte del receptor y el productor de sentido-, niegan las posibilidades abiertas que ofrece la obra para el receptor.

Si nos arriesgamos a postular un marco de diferencias, podríamos leerlas bajo las zonas político-geográficas en donde se instalan las galerías en Santiago. Galería Metropolitana, como las galerías de Alonso de Córdova, se ubican en un barrio semi-residencial. Por el contrario, en las galerías del Centro se establece una relación con un público que no necesariamente habita alrededor de ellas.

Si bien la operación de Galería Metropolitana es idéntica a las galerías de Alonso de Córdova -al establecerse en un barrio- se diferencian en sus hábitos como en sus intereses galerísticos de inclusión de la comunidad que las rodea. La peculiaridad de este tipo de galerías se basa en la ubicación dentro de un barrio comercial exclusivo, el cual dota a los habitantes -como al público- de distinción y exclusividad. Como lo señala Canclini: “En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias”.<sup>42</sup>

Podríamos pensar dos tipos de diferencias: la primera se materializa al entender a Galería Metropolitana como un espacio no comercial, en donde las obras que exponen no se venden. Las galerías de Alonso de Córdova al ser espacios comerciales, es decir, que venden obras, juegan con los receptores como potenciales compradores. La diferenciación se basa en que este último grupo activa a un ojo que se centra en la obra, para después poseerla. Maniobra que también postularían los espacios no comerciales, pero que se distancian al realizar la transacción de los

---

<sup>40</sup> Catálogo principal “Galería Metropolitana”. Op.cit.p 8

<sup>41</sup> Canclini García, Néstor. “Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad”. México: Grijalbo, 1990. p.136

objetos en su intramuros galerístico. La segunda, se basa en las intenciones de Galería Metropolitana al tratar de acercar a los propios habitantes que rodean a la galería, mientras que las galerías de Alonso de Córdova no intentan acercar a los habitantes que las rodean, más bien tratan de codificarse con las altas plusvalías que ofrece esta comuna, traducidas posteriormente en sus obras. Esa codificación también puede verse en Metropolitana, pero en el reverso, al intentar codificarse con los modos en que actúa la periferia, es decir, en su estética, su precariedad y su pobreza.

Esta galería, al instalarse en un sector marginado, se aleja de los habituales sistemas de circulación que visitan los entendidos, los cuales viajan hacia la galería a presenciar las exhibiciones, siendo el barrio, el primer factor determinante en términos de lecturas de las obras. El escritor Pedro Lemebel señala que la juntura de este grupo especializado, frente a un grupo que se codifica como tangencialmente distinto en los modos de lectura, se enfrentan como “dos grupos que se miran sin tragarse”.<sup>43</sup> La vista de las obras desde estos diferentes actores pone en escena un simulacro de democratización, donde los variados ojos chocan respecto a sus posicionamientos socioculturales. Como lo afirmó Lemebel respecto de las formas en que se mezclan los grupos sociales en el contexto de la galería

Dentro de estas consideraciones surgen las preguntas: ¿Qué sujetos son los que se entrechocan? ¿Qué tipo de interpretación extra-artística nos hace ver la galería? ¿Cuáles serían los modos de lectura más idóneos?

El gesto de traspaso de la experiencia estética a sectores que han sido marginados de ellas, se podría entender desde variados ángulos: el sociólogo Néstor García Canclini interroga: “Una pregunta práctica: ¿es posible abolir la distancia entre los artistas y los espectadores? y otra estética: ¿tienen valor los intentos de reconvertir los mensajes artísticos en función de los públicos masivos?”.<sup>44</sup> Este autor apunta al problema en torno a cuales serían los modos en los que dialoga el campo de lo artístico dentro del campo social, y más específicamente, en el cómo se podría entender este singular diálogo en el contexto al cual apela la galería. El parámetro que establece, problematiza la necesidad de eliminación de la frontera entre artista y espectador, maniobra propia de la vanguardia, que al tratar de expandir la experiencia estética, termina por regularizar la incidencia de lo artístico en el campo de lo social. La destitución de la del valor de lo artístico a favor de los modos en que operan los públicos masivos, pareciera que desmonta el propio valor de la obra. Si bien, la

---

<sup>42</sup> García Canclini, Néstor. Op.cit.p. 36

<sup>43</sup> Lemebel, Pedro. “Aires de arte en la periferia”. *En: Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2004. p. 11.

eliminación fronteriza terminaría en la anulación de las propias densidades que presentan las obras, cabría pensar a qué tipo de densidades se refieren estas y en el cómo la valoración que establece el “público masivo” se reconvertiría en una densidad aún mayor respecto a los modos en que opera la institución, dotando a los diversos agentes de un sinnúmero de validaciones.

Pensemos estas posturas desde dos cauces: primero, como lo señalé anteriormente, en la lectura que ofrece este público ajeno que desmonta las intenciones y maniobras de la institución. Segundo, la lectura que ofrecen ciertos individuos entendidos o especializados en las lecturas frente a las obras. Estos últimos, los podemos ver en los casos de las teóricas Beatriz Sarlo y Nelly Richard, las cuales defienden: la “densidad formal y semántica” de la obra y el “excedente de la lengua”<sup>45</sup>, respectivamente. Presentando a la producción como un elemento que excede la noción datística que asumen los sociólogos o expertos en comunicación, los cuales postularían a la obra como un documento cultural, capaz de otorgar solventes visiones para comprender los modos culturales y sus operaciones representacionales.

Si la galería se ubica en un sector en donde se sitúan actores que supuestamente no comprenderían el valor de las obras ¿No dan cuenta estas relaciones de incompreensión de la producción a una pregunta más abierta y desmitificadora, respecto a la noción de obra artística?. La valoración del objeto artístico según sus rendimientos por parte de los expertos, o frente a su incompreensión por parte del público masivo, son las dos puntas de lanzas que apuntalan las tensas relaciones que ofrece una institución de arte contemporáneo al inmiscuirse en sectores sociales que califican como marginados.

Si los entendidos se sitúan en los pactos de lecturas como en las codificaciones que los dota la institución –o el poder-: ¿Cómo se manifiestan estos singulares receptores dentro de un contexto que se desentiende de sus lecturas?

---

<sup>44</sup> Op. cit. p.129.

<sup>45</sup> Hernández, Carmen. “Más allá de la exotización y sociologización del arte latinoamericano” [en línea]. en Mato, Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO - FaCES – UCV, 2002. P.181  
< <http://www.globalcult.org.ve/pdf/Hernandez.pdf> >

#### 4.2 Los intelectuales y los "otros"

En el texto "El autor como productor", Walter Benjamin establece un paradigma respecto del lugar que debe ocupar el artista en la comunidad. Siguiendo la doble concepción del artista de izquierda como el "espiritual" (que está junto al pueblo, pero de manera "mesiánica") y el "rutinario" (que utiliza los materiales de lo "revolucionario", a modo de "reportaje"), podemos retrotraer estas figuras al lugar que ocupa el experto o intelectual dentro del contexto de la galería. En donde se exige, al igual que a los artistas, cumplir con las determinaciones que establecen los galeristas.

Si anteriormente analizamos la inclusión y exclusión de ciertos tipos de sujetos debido al nivel de lecturas en torno a las obras, me concentraré ahora, en el grupo de los expertos a los cuales se les enviste con la posibilidad de hablar respecto a los otros. Los estudios académicos en torno a este nudo problemático presentan varias vertientes interesantes para comprender las tácticas que establece el poder, produciendo nuevos paradigmas respecto de las complejidades que ofrece un sector denominado como menor. Una vertiente interesante se denomina "Estudios Subalternos", los cuales plantearían a la cultura como una lucha de diversos grupos en torno de los significados. Ileana Rodríguez, una de las teóricas más destacadas de esta corriente en el ámbito latinoamericano, afirma:

Conscientes de que vivimos y pensamos dentro de un sólo modo de producción, empezamos a discutir el tema de la "cultura" como ese continuo simbólico donde, en la lucha por la significación, se hace menester relocalizar los sitios dispersos de la subalternidad entendida como límite.<sup>46</sup>

Galería Metropolitana se erige como un centro problemático al presentar dentro de su radio operativo, tensiones respecto de los modos en los cuales se comprende la cultura y sus estrategias de significación, al mezclar diversos grupos sociales que dialogan con sus gestos, hablas y escrituras. El grupo de los expertos, valida su habla en los textos que ha producido para el proyecto galerístico (por ejemplo: los catálogos de exposiciones que han sido presentadas allí). Su relación partiría en un primer acercamiento, concretizado en su llegada a la zona en donde se ubica la galería. Si se determina una distancia del experto, a partir de su calificación por sobre los habitantes,

---

<sup>46</sup> Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante." Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate." Eduardo Mendieta y Santiago Castro-Gómez (Eds). México: Porrúa, 1998. p 101.

podríamos entenderla como una maniobra que roza en el paternalismo, convirtiendo la llegada en una visita de extranjero. Sus diferenciaciones tanto en sus gestuales como en sus hablas, permite analizarlos según su lenguaje entrenado en las hablas institucionales, los marginados de este trato institucional se presentan como cuerpos mudos, incapacitados para erigir un sesgo de lectura. Las relaciones del experto con lo subalterno pareciera que se basan en una suerte de exclusión. Pero ¿a qué se refieren los modos en que los expertos se relacionan con lo subalterno? Ileana Rodríguez propone:

(...) la definición del lugar de las subalternidades no se concibe ya en términos de las narrativas del poder (modos de producción y teorías de la conciencia) sino a contrapelo, en una lectura en reversa de todo el aparato cultural ilustrado, que viene a ser particularizado como "occidental". El lugar de la subalternidad empieza a ser desplazado hacia una teoría de la recepción, de la lectura, de la interpretación, que subraya los modos de construcción en la sintaxis, los hitos, las cesuras y los silencios.<sup>47</sup>

Esta autora plantea diversos métodos que tratan de extraer las densidades críticas que poseen estos sujetos. En este caso se citó el método de lectura en reversa el cual "hace posible el cambio de sentido de los patrones canonizados por la cultura ilustrada o por la historia estatal, y pone al descubierto una nueva sensibilidad".<sup>48</sup> Al mismo tiempo, utiliza el verbo "escuchar" como forma de apertura y disposición "hacia" el otro menor, extrayéndose la figura retórica del "inclinarse hacia un lado para escuchar".

La "lectura en reversa" como el "escuchar la pequeña voz" los defiende como "las metodológicas en que los lugares del subalterno encuentran su presencia".<sup>49</sup> Estas metodologías impartidas desde los estudios subalternos permitirían, a juicio de Rodríguez, establecer un dialogo en el develamiento de la presencia del subalterno. Pero ¿No será el efecto de la "lectura en reversa" un nuevo modo de lectura de la academia para después traspasarla al dorso? ¿La figura retórica de "la inclinación hacia un lado para escuchar" no terminaría transformándose en el apoyo del experto sobre el hombro del "subalterno"? ¿Querrá el subalterno hablar sobre un oído que después reproducirá su voz a partir de su habla academizada?

Los estudios subalternos se ocupan de ofrecer una metodología de análisis pertinente, respecto a los espacios en donde se desentienden las operaciones del poder, entonces, la pregunta que ronda es: ¿Cómo realizar una lectura del "otro" sin caer en un paternalismo feroz?

---

<sup>47</sup> Rodríguez, Ileana. op.cit.p.103

<sup>48</sup> Ibid, p.104



Las posturas que analizan las categorías de lo popular, desde la academia, defienden sus metodologías al codificarlas como críticas. El problema se produce al momento de esbozar sus idearios al interior de esta exotizando a los objetos de estudio, transformándolos en un nuevo fetiche de indagación teórico conceptual. Un ejemplo lo podemos rastrear en los estudios culturales, específicamente en Raymond Williams (miembro activo de estos estudios), como lo señala Castro-Gómez: “La “cultura” por la que Williams se interesa no es la de los productos simbólicos de las elites, sino de la “experiencia vivida” por las clases trabajadoras inglesas en el seno de las grandes ciudades industriales”.<sup>50</sup> En este sentido, la “experiencia para hablar del otro” se establece como si existiera un “espíritu popular” de carácter orgánico vinculado con la experiencia de la clase trabajadora, en el caso de la galería lo podríamos acotar a los obreros, técnicos, empleados y pequeños comerciantes, que enumeran en su texto-manifiesto.

El problema de hablar por otros, se esclarece lúcidamente en la frase que esgrimió Deleuze a Michael Foucault: “En mi opinión, usted fue el primero –en sus libros y en la esfera práctica- que nos enseñó algo absolutamente fundamental: la indignidad de hablar por otros”.<sup>51</sup> (Imagen 15).



Imagen 15. Registro intervención de la artista visual Claudia Vásquez, 2004.

<sup>49</sup> Ibid, p.106

<sup>50</sup> Fuentes. Castro-Gómez. “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología.” *Revista Iberoamericana*, Vol LXVI n°193 (oct-dic) 2000. p.738.

<sup>51</sup> Owens, Craig. “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”. En: Foster, Hal. *La posmodernidad*. México: Kairos, 1988. p. 124



Como lo planteó Benjamin al referirse a René Maublanc (un escritor burgués) la burguesía es la que provee y dota al intelectual, por lo tanto éste es solidario con ella, y ella, aún más solidaria con él. Maublanc deseó la revolución, pero fue consciente de su lugar en los medios de producción. La señalización benjaminiana es poco ingenua al comprenderla respecto de los lugares que ocuparían los expertos en los sistemas sociales, y en este caso en particular, en los modos en que estos se relacionan con la galería. La denominación de “experto” o “*insider*”<sup>52</sup> permite ver de qué manera los constructos ideológicos se basan en la utilización del poder como voluntad que impronta sentido, un sentido que pareciera ser unívoco y unidireccional.

Particularmente en el caso de la galería, vemos cómo un grupo, entramado en sistemas de poderes y significación, establece sus entrenamientos académicos, llevándolos a cabo en obras visuales o críticas textuales, de manera mesiánica o realizando “reportajes” de lo popular. Siguiendo a Canclini, la galería se convertiría en un lugar en donde: se “firman pactos de lecturas” y definen acuerdos en la “comunidad hermenéutica”<sup>53</sup>.

Una posible apertura significaría el entender las prácticas intelectuales bajo las normalizaciones tácitas que las rodean, en este caso Castro-Gómez señala:

El intelectual deja de ser visto como “experto” que, en virtud de la autoridad de su saber posee algo que el pueblo llano jamás ha poseído: la llave de acceso a la verdad. El problema no es que las masas se encuentren desposeídas de conocimientos que no les permitan interpretar su propia praxis, sino que han sido determinadas políticas de la verdad las encargadas de deslegitimar ese conocimiento y de investir a los “expertos” con la prerrogativa de ser los únicos intérpretes de la autoridad social.<sup>54</sup>

Las problematizaciones respecto del sujeto que recibe, deben ser temas urgentes, ya que los códigos del sector imperan al momento de concretarse la recepción. Ese juego corporal de juntas y roces, permite ver que la galería posee un código complejo y que se instituye como el lugar de experimentación en donde los cuerpos juntos se desconocen.

A modo de conclusión abierta cito a Canclini, quién lúcida y tensiona la problemática desarrollada en este capítulo, expandiendo las preguntas antes realizadas a un sinnúmero de posibles respuestas:

---

<sup>52</sup> Como lo señala Edward Said en su texto “Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad”. En: *La posmodernidad*. México: Kairos, 1998. “Los insiders... personas, normalmente hombres, dotados con el privilegio especial de conocer cómo funcionan realmente las cosas, y, lo que es más importante, de estar cerca del poder”.

<sup>53</sup> Canclini García, Néstor. Op.cit. p.144

Podemos concluir que una política democratizadora es no sólo la que socializa los bienes “legítimos”, sino la que problematiza lo que debe entenderse por cultura y cuáles son los derechos de lo heterogéneo. Quizás el tema central de las políticas culturales sea hoy cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que igualen a todos, donde la disgregación se eleve a la diversidad y las desigualdades (entre clases, etnias o grupos) se reduzcan a diferencias.<sup>55</sup> (Imagen 16).



Imagen 16. Fotografía de la calle Félix Mendelsshon, lugar donde se instala la galería.

---

<sup>54</sup> Castro-Gómez. Op.cit. p.744

<sup>55</sup> Ibid. p. 148.

## Conclusión

En el transcurso de esta investigación establecí un marco problemático para abordar las intenciones de este proyecto galerístico-curatorial. Galería Metropolitana: una disonancia en el campo artístico chileno, fue la hipótesis principal que se desarrolló en cada uno de los segmentos que constituirían en su conjunto, un marco problemático para abordar las tensiones que ilumina este espacio de exhibición. Se partió con los problemas categoriales en los cuales se inmiscuye esta galería, y posteriormente en sus tensiones respecto de la producción, circulación y recepción dentro de su radio operativo.

Esta conclusión tiene como objetivo establecer un marco de preguntas en torno al proyecto total, para así develar las posibilidades que ofrece este excéntrico espacio. Galería Metropolitana plantea una disonancia al desenmarcarse de lo que habitualmente entendemos como galería de arte. La intención de los galeristas se logra, al presentar un proyecto que interroga las formas en que se fundamenta este concepto. Aún así, el problema principal -que se puede criticar a sus intenciones- recaería en asumir esta disonancia como la maniobra medular sobre la cual se proyecta la línea curatorial.

La galería ha sido entendida como una gran obra, que cumple con los requisitos necesarios para convertirse en un caso ejemplar de arte contemporáneo. Su materialidad, sus relaciones con la institución y la comunidad, etc. Son las diferentes cualidades que la podrían apuntalar como una obra densa e interesante. Si bien, la galería plantea disfunciones y excentricidades en torno a los modos en los cuales se significa la institución, nunca deja de lado su condición de galería de arte. Esencialmente este espacio media con las obras, sus tratos se codifican bajo las leyes normativas que rodean a estos edificios.

Podemos afirmar que Galería Metropolitana es una galería de arte, pudiendo así interpelar directamente a las formas en que la institución naturaliza el trato con las obras.

Como lo señalé en esta investigación, las líneas crítico-discursivas que adopta, parten desde su molestia frente al naturalizado concepto de galería de arte, el cual encubre los modos en que se reproducen ideológicamente los sistemas de poder. Las galerías reguladas por la institución traducen su plegamiento a este sistema al codificarse como *white cube*. Galería Metropolitana traduce su crítica al esparcir por sus muros el gris propio de las placas de metal. Estas abrazan a las producciones que

se exponen allí, pero ¿Qué diferencia existe entre estos dos espacios? ¿Será solo un problema de coloración? Los modos en que opera esta galería se traducen en los mismos modos que operan las galerías blanquecinas, su diferenciación en gris no quita de sí su propia condición de *white cube*. Galería Metropolitana se convertiría en un acompasado *grey cube* ya que los modos en que se relacionan sus receptores con las obras que exhibe, no distan de los modos en que median estos espacios institucionales la relación del espectador con la producción. Aunque la galería tensa las naturalizadas relaciones provocando una disonancia en el campo artístico chileno ¿No será, el mayor fin del proyecto curatorial, el de convertir esta disonancia en un estrepitoso ruido? Y si se convirtiera en ruido ¿Cuál sería su incidencia mayor en el campo de lo social? ¿No será una casa de la cultura un espacio más idóneo? ¿Qué tiene de menor una casa de la cultura frente a una galería de arte, siendo la primera poseedora de apoyos concretos en torno a los problemas urgentes y necesarios que rodean a los habitantes? ¿Qué hace el arte allí, en una historia de barrio en donde las necesidades cotidianas son el imperio, frente a las sospechosas complejidades conceptuales que ofrece una de las casas?

En la galería exponen sujetos que se codifican bajo el lenguaje del arte. Si nos fijamos, en todas las exposiciones han participado artistas –entendiéndolos desde el sesgo institucional-. Los habitantes que rodean a la galería jamás han expuesto, su indiferencia frente a este espacio se basaría, por tanto, en que las obras que se disponen dentro no los representan. Las actividades ajenas a las exposiciones logran establecer un dialogo en los habitantes, por ejemplo la exhibición de películas que se realiza habitualmente en el espacio galerístico.

¿Qué sucede entonces con una galería de arte que en su intento de des-ubicación, se ubica perfectamente en la institución, y no necesariamente en el barrio al cual apela? ¿Por qué abre las puertas a dos grupos?

Si la galería dispone a sus actores de un utillaje necesario para reconvertir los lenguajes en torno al arte ¿Qué hace falta en la galería? ¿No será un problema de los artistas? ¿Qué incidencia tendrían estos galeristas, que ya dejaron todo en manos de los agentes que convocan?

Existen dos parámetros que postularían una apertura en torno a las discusiones sobre este espacio. Antes de su enunciación, me quiero permitir señalar la crítica que se le ha realizado a los galeristas al tacharlos de románticos. Su proyecto al enmarcarse en una galería privada, que no vende obras y que se ubica en un sector popular, se podría comprender como un acto romántico de estar y codificarse junto al pueblo. Más bien, esta maniobra pasa por un proyecto curatorial, siendo una forma de señalar y determinar a los agentes que se inmiscuyan en el proyecto. Si partimos de

la base del romanticismo en su acción, limitamos la posibilidad de pensar una práctica galerística que tensa la performática relación que poseen los dueños-habitantes frente al propio espacio al cual apelan. Su modo no raya en la nobleza, más bien raya en una fuerte determinación a la cual deben estar atentos los agentes que trabajen allí.

Como lo señalé anteriormente, los dos parámetros que constituirían el problema medular que señala este espacio parten desde su diferenciación. Primero, al definirse como una galería de arte, el espacio se codifica con el lenguaje del arte, ingresando a los modos operativos de este sistema. La institución en esta galería opera de los mismos modos que en cualquier otro tipo de galería de arte contemporáneo. El trato con las obras es entendido esencialmente de la misma forma. Segundo, al ubicarse en un barrio denominado como popular, se codifica materialmente en la propia galería y en la instalación performática de los propios galeristas. Su ubicación es el punto central al desenmarcarse de las guías de circulación de obras en Santiago, ingresando sobre los territorios de un sector social al cual se le marginan sus capacidades de lectura en torno a los fenómenos artísticos. Estas dos operaciones postulan un paso que va más allá de la hipótesis de esta investigación. Al maniobrar sobre dos parámetros lejanos, juegan con dos maneras, con dos tipos de codificaciones que se desmontan una a la otra.

La primera se refiere al campo de lo artístico. Las políticas de las obras se manejan según la institución que regula los lenguajes del arte, pero ¿Cómo regular una producción que se expone sobre un campo de sentido lejano a las regularizaciones del sistema artístico? O más bien ¿Cómo se relacionan las densidades de las obras con un sector marginado, con un sector inscrito en lo que comúnmente denominamos como pobreza?

La segunda se concentra en la comunidad que rodea a la galería. Si se analizaron las formas en que se trata lo popular, sus categorías como definiciones, podríamos pensar que tipo de espesor opera en estos sectores codificados como menores ¿Desde donde extraer ese espesor? ¿Podrá el arte hablar respecto a estas categorías sin caer en los paternalismos propios de sujetos que intentan reproducir un habla que no les pertenece?

Galería Metropolitana es una galería de arte que abraza fuertemente a la institución. Su manejo expositivo, según artistas conceptuales, permite espaciar los modos en que las obras pueden ingresar en los pliegues señalados anteriormente. Si bien, el concepto de la pobreza ronda a las obras, desenmarcando los habituales constructos ideológicos de la producción, pensemos en cómo una práctica que se materializa en un objeto puede minar eficazmente los ángulos institucionales como los ángulos sociales. Dos casos ejemplares los podemos rastrear en las obras de los

artistas chilenos Pablo Rivera y Voluspa Jarpa. Estos investigan en torno a los lenguajes metropolitanos del arte, adosándoles poéticas que están fuera de su status. Las investigaciones en torno a la pobreza, materializadas en el caso de Rivera con la obra *The golden dream* y en el de Jarpa con su investigación en torno a las mediaguas, se codifican con la institución y con las condiciones de la pobreza, jugando con dos lados que están fuera de las cláusulas habituales en las cuales se codifican cada uno de estos parámetros. Sus maniobras de citas a la historia del arte, como sus técnicas y materiales, permiten pensar que las posibilidades que abre la fricción entre dos lugares que se topan en indiferencia, pueden tener un rendimiento conceptual aún mayor que las propias hablas regularizadas por la institución.

Galería Metropolitana como obra roza en los mismos aspectos, pero su plus se materializa en la propia galería, o más aún, en la propia práctica galerística. Al abrazar los dos campos extremos, se sitúa en una fisura, en un interlineado, produciendo quiebres, lecturas y nuevas posibilidades para pensar la relación del arte con la cultura.

La galería de arte materializada en una caja gris, que disuena sobre un conjunto de notas reguladas, se transforma en una cajita musical, abriéndose armónicamente sobre los agentes que la visitan. Sus hábitos y obras bailan perfectamente las propias reglas que dicta la institución. Aún así, su nombre brilla en la entrada en un rojo-anaranjado, señalando e iluminando tímidamente, serias inquietudes a los sujetos que deseen abrirla medularmente. La curiosidad que plantea esta extraña caja plateada, esconde tras de sí, el deseo encontrar la clave de acceso que esparza sobre el campo del arte, como en el campo social, agudas y molestas preguntas. Convirtiéndose esta ingenua cajita musical en una voraz caja de pandora.

¿Qué compartimento falta por abrir? ¿Dónde encontrar la llave de entrada? ¿No será esta llave la misma con la que los galeristas abren las compuertas de su casa? ¿Cuál será la pandora que descubra lo que celosamente esconden estos muros de plata?

## Bibliografía

Textos sobre Galería Metropolitana

Central

**RICHARD, NELLY.** “La esquina como juntura y desencuadre”. En *Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004*, Santiago: Ocho Libros Editores, 2004.

\_\_\_\_\_ “Las estéticas populares: Geometría y misterio de barrio”, en *Revista Crítica cultural* n°24 junio 2002.

Complementaria

*Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2004.

- **BRUGNOLI, GREGORIO.** *Estructuras expositivas.*
- **DUPLUS.** *Ese paso libertario de la absoluta desubicación.*
- **LEMEBEL, PEDRO.** *Aires de arte en la periferia.*
- **HERRERA, CLAUDIO.** *Un naturalismo impresentable.*

Presentación “Catálogo Galería Metropolitana”, septiembre 2004.

- **BERRÍOS, MARÍA.** *PRESENTACIÓN CATÁLOGO GALMET*
- **GÁRATE, JUAN FRANCISCO.** *LO POLÍTICO Y LO FANTASMÁTICO.*  
*El buen humor de los retornados y el repertorio de la memoria.*
- **NAVARRO, MARIO.** *El olvido.*
- **NOVOA, SOLEDAD.** *Nadie quiere quedar fuera de la historia.*  
*(A propósito de un libro-catálogo de Galería Metropolitana).*



Instrumentos metodológicos y estudios críticos

ALTHUSSER, LOUIS. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*. <[www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS>

ANUARIO GALERÍA BALMACEDA 1215. Catálogos *Campo de pruebas 2002 y 2003*. Santiago, Chile.

BAUDRILLARD, JEAN. *Crítica de la Economía Política del Signo*. México, D.F.: Siglo xxi editores, 1999. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.

BENJAMIN, WALTER. "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975. p.115-134. Traducción de Jesús Aguirre.

\_\_\_\_\_ "La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica" (17-57), en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre.

\_\_\_\_\_. "París, Capital del Siglo XIX" (171-190), en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre.

BUCHLOH, BENJAMIN. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" (117-155), en *October. The Second Decade, 1986-1996*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997.

BÜRGER, PETER. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. Traducción de Jorge García.

CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO. "Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología", en *Revista Iberoamericana Vol LXVI n°193 (2000)*. p. 737-751.

\_\_\_\_\_ "Latinoamericanismo, Modernidad, Globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón". En Mato, Daniel (coord.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición Sergio Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Angel Porrúa, 1998.

CORVALÁN, MÁXIMO. *Bestia Segura*. Catálogo Exposición en Galería Metropolitana, 2001.

FOSTER, HAL. *El Retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

\_\_\_\_\_ (Ed.). *La Posmodernidad*. México, D.F.: Kairos, 1988. Traducción Jordi Fibla.

GARCIA-CANCLINI, NESTOR. *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1990.

GIUNTA, ANDREA. "El teatro de la globalización en el arte contemporáneo". *Revista milpalabras n°4*. Buenos Aires, 2002. p.63-70.



- GUASCH, ANA MARÍA. *El Arte Último del Siglo Veinte. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de Exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000. Traducción de César Palma.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *La crítica de arte. Historia, Teoría y Praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- HALL, STUART. "Notas sobre la desconstrucción de lo "popular" [en línea]. En Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984. < <http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/hall.html> >
- HERNÁNDEZ, CARMEN. "Más allá de la exotización y sociologización del arte latinoamericano" [en línea]. en Mato, Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO - FaCES – UCV, 2002. pp. 167-176  
< <http://www.globalcult.org.ve/pdf/Hernandez.pdf> >
- HOFFMANN'S HOUSE. *Memoria de exposiciones 2000 – 2003*, Santiago, 2004.
- MARTIN BARBERO, JESÚS. "Industria cultural: capitalismo y legitimación". En su: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.
- NAVARRO, MARIO. *Radio Ideal*. Catálogo Exposición en Galería Metropolitana, entre el 30 de mayo y 27 de junio del 2003.
- PEDRAZA, GONZALO. "Gestos Curativos". En: Catálogo Exposición *Cruce\_Fortuito y Territorio Sonoro*. Galería Metropolitana, Octubre 2004.
- PROYECTO TRAMA. *Imágenes, relatos y utopías 2002. Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires, 2003.
- RICHARD, NELLY. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art & Text, 21 (número especial) y Santiago: Francisco Zegers, Editor, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La Estratificación de los Márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La Insubordinación de los Signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Una política de los espacios; arte, crítica e institución". En *Catálogo exposición Extremo Centro*. Santiago: Area de Artes Visuales, 2002.
- RODRÍGUEZ, ILEANA. "Hegemonía y dominio: Subalternidad un significado flotante". En Mato, Daniel (coord.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición Sergio Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Angel Porrúa, 1998. pp.101-120
- SARLO, BEATRIZ. *Escenas de la Vida Posmoderna. Intelectuales, Arte y Videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SILVA, CRISTIÁN. "Estrategias de la autogestión; Viejas dificultades, nuevas propuestas". Santiago: Muro Sur artes visuales, n°1, 1999.

SOBRINO, FREIRE IRIA. *El manifiesto artístico: Una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural [en línea]*. España: Universidad Santiago de Compostela, 2001. pp. 1-25.  
<<http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm>>

VALDÉS, ADRIANA. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.

KRAUSS, ROSALIND. *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

ZEGERS, FRANCISCO. *Y señalada*. Catálogo Exposición en Galería Metropolitana, entre el 16 de abril y el 8 de mayo del 2004.

ZUÑIGA, RODRIGO. "El arte como institución", en Pablo Oyarzún (coord.), "Arte y Estética (Manual de Estética)", texto publicado en el marco del programa "Laboratorios de Gestión Cultural" del Ministerio de Educación, Gobierno de Chile. 2003.