



Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e Imagen
Escuela de Periodismo

LA GALERIA DE ARTE COMO ESPACIO PUBLICO

**Seminario de Investigación conducente al grado de
Licenciado en Comunicación Social**

Integrantes:

PAULA ARENAS
GONZALO CASTRO
DAVID CORNEJO
MICHEL MORENO
PÍA RUBIO

Profesor guía:

CARLOS OSSANDÓN BULJEVIC

Profesor de Estado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Gante, Bélgica

Santiago, Chile
Diciembre 2006

TABLA DE CONTENIDOS

I	INTRODUCCION	Pág. 4
II	DEFINICIONES PRELIMINARES: MARCO DE REFERENCIA	Pág. 7
	2.1 Modernidad y ampliación del campo cultural: el caso chileno	Pág. 9
	2.2 Industria cultural e integración simbólica	Pág. 14
	2.3 Aproximación a la institucionalidad del arte	Pág. 17
	2.4 Apropiación, disposiciones del receptor y habitus	Pág. 20
	2.5 Del habitus al espacio público	Pág. 22
	2.6 Consideraciones sobre la identidad chilena	Pág. 23
III	PRESENTACION DEL PROBLEMA DE ESTUDIO	Pág. 30
	3.1 Hipótesis	Pág. 31
	3.2 Objetivo general	Pág. 32
	3.3 Objetivos específicos	Pág. 33
	3.4 Carácter del estudio	Pág. 33
	3.5 Diagnóstico preliminar	Pág. 33
IV	METODOLOGIA	Pág. 35
	4.1 Técnicas de estudio: características y ventajas	Pág. 36
	4.2 Herramienta anexa: trabajo con fuentes bibliográficas	Pág. 37
	4.3 Plan de análisis de objetivos específicos	Pág. 37
	4.4 Muestreo	Pág. 40
	4.5 Datos y unidades	Pág. 41
	4.6 Universo y muestra	Pág. 41
	4.7 Muestra / Público	Pág. 43
V	DEFINICIONES DE ARTE Y MEDIACIONES DE CAMPO	Pág. 45
	5.1 Aproximación al arte contemporáneo	Pág. 46
	5.2 La masificación de la imagen contemporánea	Pág. 48
	5.3 Intervención primaria: enseñanza del arte en Chile	Pág. 50
	5.4 Definición autoral y mediación del artista	Pág. 51
	5.5 Curatoría	Pág. 53

5.6	Historicidad y crítica del arte en Chile	Pág. 55
5.7	Comunicación y razones en el arte contemporáneo	Pág. 58
5.7.1	La comunicación en el arte tradicional	Pág. 59
5.7.2	De lo moderno a lo contemporáneo	Pág. 60
5.7.3	Inteligibilidad de la obra	Pág. 62
VI	DIVERSIDAD Y POLITICAS CULTURALES EN CHILE	Pág. 64
VII	GALERIAS DE ARTE DE SANTIAGO: ESTUDIO DE CASOS	Pág. 71
7.1	Centro Cultural Matucana 100	Pág. 71
7.2	Galería Gabriela Mistral	Pág. 74
7.3	Galería Metropolitana	Pág. 75
7.4	Capital y posicionamiento en el campo cultural	Pág. 83
7.5	Galerías y público	Pág. 85
7.6	El entorno como delimitante de la obra	Pág. 87
7.6.1	La obra y su relación con el autor	Pág. 87
7.6.2	El público y la recepción de la obra	Pág. 88
7.6.3	La sistematización del arte	Pág. 91
7.7	Representación gráfica de resultados de entrevistas estructuradas	Pág. 93
VIII	CONCLUSIONES	Pág. 102
IX	BIBLIOGRAFIA	Pág. 108
X	ANEXOS	Pág. 110

I- INTRODUCCION

Todo movimiento o transformación humana contiene elementos claves de la época histórica que atraviesa. El arte y su desarrollo no es la excepción. Desde este punto de partida, es posible afirmar que la observación del actual período sociopolítico y sus antecedentes permite enfocar la metamorfosis de la institucionalidad cultural en Chile. Instalada la primera condición de posibilidad para la presente investigación, resulta necesario resaltar que la época en cuestión no se articula mediante los acontecimientos formales que marcan el paso de la dictadura a la democracia, sino que se dinamiza en la coexistencia e interacción de distintas líneas de tiempo histórico, que determinan aquello que puede denominarse la historia reciente de la sociedad chilena.

Durante la revolución socioeconómica desplegada en la década de los ochenta, una porción parcialmente cuantificable de la producción artística nacional se posicionó como antagonista político al poder totalitario. Frente a un orden represivo, marcado a fuego por las violaciones a los derechos humanos, la censura y el control de los medios de comunicación, artistas y colectivos se enfrentaron a un dispositivo institucional repleto de ideas de fuerza y propusieron vuelos estéticos hasta entonces desconocidos en Chile.

Aunque el golpe militar de 1973 pueda ser considerado como un quiebre temporal y político, también es posible vislumbrar un proceso de evolución del lenguaje, el discurso artístico y la institucionalidad cultural que desborda este punto de fractura. Así, hoy se agregan nuevas dimensiones para el análisis de la identidad y la cultura y se configura un nuevo sitio epistemológico de observación.

Los ajustes económicos de la década de los ochenta devinieron en una diversificación creciente de la oferta y un aumento del consumo. Esta situación tuvo un cierto correlato en la proliferación de galerías de arte comerciales en Santiago. Pero,

como es deducible, este tipo de espacios de exposición y venta de obras se vinculó entonces y se vincula hasta hoy a un mercado más bien conspicuo. En tanto, para la masa, esta diversificación de la oferta alcanzó, por vía de las privatizaciones, tanto a las estructuras de la educación, como a las bases de la previsión social y la salud.

En un contexto de negociación política con miras a la restitución de la democracia, los partidos se enfrentaron precisamente al desafío de replantear el rol civilizador del Estado frente a estos temas. Bajo el alero del neoliberalismo, la mundialización de los mercados y la globalización de las comunicaciones, las diferencias entre lo público y lo privado se volvieron difusas. Mientras el Estado perdió la capacidad de dirigir y dar sentido a las instituciones, el sector empresarial se vinculó institucionalmente a la educación, los servicios básicos, el sistema previsional, etcétera. El arte y la cultura también se transformaron en este proceso y este movimiento no se redujo a la mera propiedad de los medios de producción y distribución de las obras, sino que se asoció a una trama mucho más compleja que la descrita por los enfoques bipolares de la realidad.

Ante este primer esbozo de entendimiento, varios son los problemas que emergen tentativamente en el terreno de estudio. Una pregunta central, desde luego, es la relación entre lo público y lo privado en las galerías de arte, interrogante que, al mismo tiempo, cuenta con relevantes variantes de aproximación e investigación, como las dinámicas que median entre los discursos de las galerías de arte, los discursos autorales, los emplazamientos territoriales, los públicos y los modos de apropiación de obra, etcétera.

La presente investigación se introduce al objeto de estudio mediante la observación de las relaciones comunicacionales entre el y el espacio galerístico. Comprendidas estas interacciones, como una trama compuesta por lenguajes específicos de la producción de arte contemporáneo, de sus inscripciones, sanciones y valoraciones y las maneras de apropiación o lectura de estas obras por parte del a las galerías.

Es trascendental recalcar que las preguntas basales de la investigación no sólo nacen del sentido común, sino también del preconocimiento actual sobre el tema. El presente trabajo está influido por diversos estudios sobre la modernidad y la cultura de masas, enfoques que comprenden una llegada universal de las obras de arte, lo cual se podría traducir como una mayor cercanía. Sin embargo, las siguientes preguntas por la identidad y la participación no adicionan respuestas satisfactorias por antonomasia.

II- DEFINICIONES PRELIMINARES: MARCO DE REFERENCIA

El primer eslabón teórico para el desarrollo del presente trabajo corresponde a la definición de cultura, con el objetivo posterior de particularizar sus cualidades relativas al caso chileno. Se entenderá como cultura los procesos de producción y transmisión de sentidos que conforman el universo simbólico de la sociedad y sus individuos. Estos sentidos, a su vez, incorporan la producción distintivamente organizada de bienes materiales, bienes simbólicos, interpretaciones y valoraciones, todos elementos imbricados en una trama de relaciones cotidianas y separables desde un punto de vista analítico.

El primer tipo de producción, material y simbólica, se comprenderá bajo el concepto de proceso de campo, cuyo origen y desarrollo se relacionan a normas de estructuración y funcionamiento de competencias, organización y disputas de diversos actores en el espacio social. El segundo tipo de producciones, interpretaciones y valoraciones, se vincularán además del campo, a los procesos propios de la cultura cotidiana, debido a su dimensión y funciones eminentemente comunicativas y a su alto nivel de expresión medial.

La noción de campo social incorporada se basa en las ideas de Pierre Bourdieu, que lo define como una trama de relaciones objetivas entre distintas posiciones, que se configuran en las determinaciones de sus ocupantes, agentes o instituciones. Es decir, cada posición conlleva no sólo una situación actual, sino que envuelve una o más situaciones potenciales en la estructura de la distribución de poder, cuya disposición gobierna el acceso a los beneficios específicos del campo y al mismo tiempo, a las relaciones objetivas con las otras posiciones: dominación, subordinación, homología, etcétera¹.

¹ Para ampliar la comprensión de la teoría de los campos sociales, véase Bourdieu, Pierre: "Algunas Propiedades del los Campos" (1976), en Bourdieu, Pierre: *Cuestiones de Sociología*. Editorial Istmo, España, 2000.

Dice Bourdieu: “La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orientan las estrategias ulteriores. Esta estructura, que constituye el principio de las estrategias destinadas a transformarla, está ella misma siempre en juego: las luchas que tienen lugar en el campo tienen por objetivo (enjeux) el monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característica del campo considerado, es decir, en definitiva, la conservación o la subversión de la estructura de la distribución del capital específico”².

Para el sociólogo francés, el capital específico corresponde a cualquiera de los objetos que están en juego en el campo cultural y que cada individuo posee o anhela poseer. En cualquier campo social estos objetos pueden clasificarse de la siguiente manera:

- Capital social ----- Relativo a la posición social
- Capital económico ----- Relativo a los bienes materiales
- Capital cultural ----- Relativo a los conocimientos
- Capital simbólico ----- Relativo a las valoraciones

Los distintos tipos de capitales se relacionan y se complementan tanto en la estructura del campo como en las valoraciones que de ellos existan en este ámbito. El capital simbólico parece ser el de más difícil adquisición, pues es imposible heredarlo, sólo se aprehende mediante procesos de formación y se funda en actos de conocimiento y reconocimiento por parte de quienes lo poseen y desean poseerlo. Asimismo, el capital cultural también se adquiere por formación, ya sea inicial o académica y apunta directamente a los conocimientos que posee un individuo sobre los diversos temas de la vida, desde lo general y lo cotidiano, hasta lo especializado y académico. En tanto, el capital económico se transfiere y el capital social se transforma en el campo.

² Idem, p 113.

Considerando estas premisas, es posible deducir que las disposiciones subjetivas al interior de los campos de producción dan cuenta de una red de relaciones objetivas tanto de dominación y subordinación, como de complementariedad y antagonismo entre las posiciones ocupadas por los agentes. Dichas posiciones están definidas, en mayor o menor medida, por la adquisición y mantenimiento del capital. En consecuencia, los productores de capital simbólico (medios de comunicación, editores, curadores, etcétera), en un contexto determinado por las relaciones de fuerza al interior de los campos, monopolizan, en mayor o menor medida, el capital particular, fundamento legítimo del poder y la autoridad.

2.1 Modernidad y ampliación del campo cultural: el caso chileno

En Chile: *Transformaciones Culturales y Modernidad*, José Joaquín Brunner señala que la cultura chilena se encontraba, a principios de los '80, en pleno proceso de incorporación de la modernidad como principal vector de organización y desarrollo. La hipótesis central del texto es que, en Chile, “las dinámicas y los conflictos relevantes del campo cultural y de la cultura cotidiana son aquellos específicos de la modernidad periférica, en el contexto de una sociedad que atraviesa, desde el año 1973, por un proceso significativo de transformaciones impuestas por un régimen militar autoritario”³.

La caída del gobierno de la Unidad Popular no agota las posibilidades de análisis para el movimiento de cambio señalado. Para Brunner, el proceso de incorporación de la modernidad “es típicamente un proceso de larga duración que, en Chile, se inicia en los años '20 de este siglo y se amplía y profundiza con posterioridad a 1964, bajo el impulso de las políticas reformistas y de cambio social propiciadas por el gobierno demócrata cristiano, las que eliminan las condiciones de preservación y de

³ Brunner, José Joaquín; Barros, Alicia y Catalán Carlos: *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Flacso. Editorial Salesianos, Santiago, 1989, p 23.

reproducción de las instituciones culturales y de los modos de interacción identificados con la cultura tradicional⁴.

Efectivamente, el proceso de incorporación de la modernidad en Chile constituye un movimiento de época, cuyo origen se vincula al desarrollo de la radio y la prensa escrita, en el cual se pueden identificar las siguientes vías analíticas imbricadas entre sí:

- 1- Desplazamiento de la cultura centrada en las comunicaciones de corto alcance por la cultura organizada como proceso de producción y comunicación para consumidores masivos de bienes culturales.
- 2- Traslación de la cultura desde la esfera privada hacia la pública.
- 3- Disolución parcial de las nociones unitarias de la cultura nacional como expresiones de un ser colectivo, nacido al amparo de un territorio, una sangre y una historia.
- 4- Articulación de la cultura con la sociedad y predominio de los procesos del campo cultural: emergencia de la cultura cotidiana de masas.
- 5- Internacionalización de la cultura, rasgo específico de la modernidad, expresado en la periferia mediante fenómenos de dependencia y recepción.
- 6- Nuevos roles para las condiciones de contexto en la evolución de la cultura.

Tradicionalmente, la producción cultural fue un atributo de la posesión de capital social y su valor estratégico se vinculaba principalmente al prestigio. Es decir, la cultura tradicional tendió a cubrir espacios de proximidad social y redes de distinción, situadas al margen de la cultura cotidiana, imposibilitando una interacción creativa con la cultura popular.

⁴ Idem.

La relación monopólica entre intelectuales y la producción cultural, asociada más al prestigio que a la economía y al poder, se desplaza a lo público y facilita el surgimiento de nuevas formas de participación social en la cultura. Uno de los cambios más determinantes que trae consigo la modernidad es la estructuración de modos de comunicación predominantemente institucionalizados, que hacen pleno uso de los medios tecnológicos.

“La producción cultural se concentra en un campo institucional que adquiere progresivamente ‘hegemonía sectorial’; esto es, autonomía, una división interna del trabajo cada vez más compleja y profesionalizada, y una capacidad creciente de determinar su propia oferta con relativa independencia, incluso, de los consumidores de la cultura. Estos últimos, simultáneamente, se masifican y diferencian, operando como un mercado (o varios) de particular naturaleza”⁵.

A raíz de lo anterior, el campo cultural se transforma en un sector verdaderamente estratégico de la sociedad, parcelado en subsectores institucionales, imbricados entre sí, encargados de los procesos específicos de creación y transmisión de bienes culturales. Según Brunner, los subsectores más importantes son:

- 1- El subsector educacional: analizado tradicionalmente como un sistema compuesto de niveles de instrucción formales –pre escolar, básico, medio y superior-, comprende al mismo tiempo otros procesos educativos no formales.
- 2- El subsector de la ciencia y tecnología: compuesto por múltiples organismos de investigación instalados en el ámbito de la educación superior, de las empresas públicas y privadas y de los servicios generales o aparatos no-productivos del Estado.

⁵ Idem, p 26

- 3- El subsector de la industria cultural: constituido por los medios que operan para el mercado de mensajes en diversos rubros, como la prensa, el cine, la televisión, la radio, las editoriales, la industria discográfica, etcétera.
- 4- El subsector de las artes: funciona parcialmente a través del subsector de la industria cultural y el subsector educacional. Establece variados tipos de relaciones con los demás subsectores, con fines asociados tanto al financiamiento, producción y distribución de obras , como a la adquisición de capital social y simbólico.
- 5- El subsector de los aparatos culturales religiosos: iglesias de diversas denominaciones que actúan simultáneamente de manera autónoma y mediante instancias y medios de los otros subsectores.

Como puede inferirse, se produce una relación de disputa al interior del campo, no sólo en torno a corrientes ideológicas y concepciones culturales, sino, además, entre los diversos subsectores que pugnan por el control de sus propios procesos simbólicos y por la hegemonía dentro de la esfera de la circulación y el consumo cultural.

“En efecto, por primera vez el campo cultural comanda una vasta cantidad de recursos públicos y privados, como lo testimonia el gasto que los países realizan en educación o en mantener y desarrollar la investigación científica y tecnológica, o como lo muestran los flujos financieros con que opera la industria cultural, especialmente a través de la publicidad. En suma, la cultura adquiere, en su dimensión organizada de producción y transmisión de bienes simbólicos, un renovado valor económico, integrándose a los procesos económicos básicos de la sociedad”⁶.

Si antes la cultura era considerada como una manera de ser en el mundo, ahora se acerca más a la especialización. Simultáneamente, la cultura escapa hacia la calle, “entremezclándose con la ciudad, con la economía, con el Gobierno, con los

⁶ Idem, p 27.

movimientos políticos y sociales, y reorganiza su infraestructura en torno a centenares de instituciones de diverso tipo que reclaman atención pública y recursos del Estado”⁷.

Asoma en consecuencia la noción de la cultura como la matriz del orden y las relaciones humanas. Es decir, como una estructura de distribución de funciones específicas dentro de la sociedad. La cultura es estudiada, producida y enjuiciada por un personal profesionalizado. Al mismo tiempo, el mercado la difunde de manera ampliada y estandarizada (retroceso de su dimensión carismática) en un espacio de intercambios relativamente anónimos, permitiendo su apropiación a manos de todos o cualquiera. El único requisito es contar con los medios y las competencias de acceso.

El campo cultural contribuye a conformar la identidad de la variedad de grupos constituyentes de la sociedad. Las condiciones de contexto que aceleraron este proceso en Chile se vinculan al desmantelamiento a partir de los ‘80 del antiguo modelo de Estado desarrollista (1924-1973), supresión que consistió principalmente en desestatizar el manejo de la economía y confiar su funcionamiento a los mecanismos espontáneos del mercado. El repliegue del estatal se concretizó primero en la privatización de las empresas públicas. Con excepción de las Fuerzas Armadas y una cantidad menor de empleados públicos, la mayoría de la población fue paulatinamente transformada en consumidora de previsión, educación y salud. De esta manera, se produce el fenómeno de la diversificación de las pautas de consumo a través de la multiplicidad de la oferta.

Con mayor profundidad, la cultura nacional tiende a ser un movimiento que se origina en el campo cultural y se difunde desde allí. Progresivamente, las expresiones identitarias dejan de contener elementos de base social. Así, las culturas populares toman un nuevo rol productivo en la sociedad, anclado a la esfera del consumo. Lo nuevo de este período es que estas culturas subalternas generan verdaderos modelos de apropiación bajo el imperio de la industria cultural y el mercado de mensajes. De manera radical, estos pilares de la cultura moderna definen nuevos principios de

⁷ Idem, p 29.

organización de la vida cotidiana y generan fenómenos como la homogenización de los patrones de consumo y la alienación del individuo.

Para José Joaquín Bruner, “se trata de ‘contradicciones en proceso’ y no, necesariamente, de expresiones definitivas de la cultura moderna. Se trata de pugnas específicas –esto es, contradicciones- que se encuentran en pleno desarrollo, cuya resolución no es posible prever en este momento”⁸. Lo más relevante en este punto es la diversificación de la cultura según las orientaciones de la oferta y la aceptación de este fenómeno por parte de las academias y la institucionalidad política y administrativa del país. En rigor, lo que subyace es una idea paradigmática de orden social.

2.2 Industria cultural e integración simbólica

Hoy día, el campo cultural comprende la circulación de una amplia variedad de expresiones, mensajes y productos, dinamizada sobre un sistema de necesidades y demandas. Este tipo de relaciones se desarrolla sobre la base de procedimientos y operaciones racionales, tendientes no sólo a la estandarización de los productos, sino también a la prefiguración y caracterización cotidiana del público masivo.

El predominio de la industria cultural se vincula actualmente con el auge de los medios audiovisuales. De esta manera, la televisión se presenta como el principal medio articulador del ocio y el consumo. Mientras las señales de cable tienden a segmentar y a diversificar sus contenidos, la televisión abierta chilena homogeniza su oferta programática en base a probados modelos de entretenimiento y publicidad que determinan no sólo aquello de lo que se habla, sino, además, las pautas de opinión en torno a estos temas.

El concepto de industria cultural nace en 1947, integrado y desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo*. Los autores parten de las ideas del caos cultural, la pérdida del centro y la diversificación de los niveles y

⁸ Idem, p 35.

experiencias culturales en el contexto de una sociedad de masas. Se afirma así la existencia de un sistema que produce y regula esta dispersión, cuya unidad es enunciada a partir de la lógica de la industria. Se distinguen entonces dos líneas de entendimiento: la introducción en la cultura de la producción en serie y la imbricación entre producción de objetos y producción de necesidades. En consecuencia, la fuerza de la industria cultural radicaría en la unidad de las necesidades producidas.

Según los autores, el elemento articulador de estos principios es la racionalidad de la técnica, transformada simultáneamente en la racionalidad del dominio: “Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción”⁹. La materialización de la unidad (técnica y dominio) se realiza precisamente en el esquematismo, en la asimilación de toda obra al esquema y en la posterior atrofia de la actividad del espectador.

Un paso más adelante, la llamada racionalidad técnica será visibilizada por Adorno y Horkheimer como el fundamento de la degradación de la cultura en la industria de la diversión. Así los autores se acercan a la cultura cotidiana y descubren la relación profunda que articula, en el capitalismo, los dispositivos del ocio y del trabajo. El espectáculo se transforma en la sucesión automática de operaciones reguladas, una maniobra ideológica que hace soportable la explotación y el trabajo en serie e inculca la evasión y la impotencia para modificar las relaciones vigentes de propiedad y de poder.

Si se habla de la desublimación del arte como rasgo del imperio de las industrias culturales y entretenimiento, no se debe perder de vista la evolución histórica de este proceso. El punto de arranque de esta pérdida puede pesquisarse en el momento en que el arte se desprende del ámbito de lo sagrado y del ritual gracias a la autonomía que le posibilita el mercado. En este sentido, lo que queda del arte es el estilo, una coherencia estética que se agotaría en la imitación y en la identificación con la fórmula.

⁹ Horkheimer, Max y Adorno Theodor: *Dialéctica del iluminismo*. Segunda edición, Editorial Sur S.A., Buenos Aires, 1969, p 151.

“Al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación que debería procurar en cuanto al principio de utilidad. Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de bienes culturales es sustituido por el valor de intercambio (...). El consumidor se convierte en coartada de la industria de las diversiones, a cuyas instituciones aquél no puede sustraerse”¹⁰.

Hoy día, la industria cultural se explica en buena medida en términos de tecnología y comunicaciones. Los estándares de producción se basan principalmente en las necesidades de los consumidores. Así, la relación entre la manipulación especializada y estas necesidades resulta cada vez más estrecha en las redes del sistema cultural. Bajo el punto de vista de Adorno y Horkheimer, lo individual, incluso la decisión personal, se reduce a la capacidad que tiene lo general para marcar momentos accidentales, con un sello tan fuertemente institucionalizado y mediatizado que esto es aceptado como tal. La relevancia de la unión establecida entre la tecnología, la cultura, el poder y la economía no escapa a nadie.

En el contexto de globalización de la economía, la comunicación y la cultura y de la transición hacia sociedades de información y conocimiento, el desarrollo sostenido de la industria cultural se alza como el principal eje de articulación de competitividad para la construcción de significaciones, valoraciones (sentido) y desarrollo de ciertos modos de legitimación y actuación política. Estrechamente vinculada a su propia diversificación, la industria cultural efectúa saltos cualitativos a través de las innovaciones tecnológicas, las cuales redefinen sus límites de manera constante.

La coexistencia de diversos tiempos históricos en un presente mediatizado, unida a la tensión actual entre los altos niveles de integración simbólica por vía de la industria cultural y los bajos niveles de integración social, son temas que emergen paralelamente al estudio.

¹⁰ Idem, p 190.

2.3 Aproximación a la institucionalidad del arte

Las instituciones son estructuras y mecanismos de ordenamiento social que gobiernan el comportamiento de los individuos que las integran y de quienes actúan en los límites de estas. Con matices, las instituciones se relacionan entre sí y trascienden las intenciones de sus miembros al identificarse con la mantención de propósitos específicos. Las instituciones rigen el comportamiento humano en un sentido cooperativo, mediante la implantación de reglas y procedimientos.

Uno de los rasgos principales de toda institución es la mantención de normas de conducta y costumbres, consideradas relevantes para el buen funcionamiento sistémico y correcto desempeño en el contexto social y jurídico. En cuanto que mecanismos de orden y control social, las instituciones –formales e informales- son consideradas como un importante objeto de estudio para las ciencias sociales, como la sociología, la ciencia política y la economía. Pero el sustrato de validez de las instituciones se encuentra en el derecho.

De lo anterior puede desprenderse que el término institución no refiere necesariamente a lugares físicos. Estas estructuras operan más bien en un organigrama comunicacional que desborda, por mucho, el espacio comprendido en las plantas edificadas. Efectivamente, el espacio comunicativo refiere a un terreno de distribución de posiciones y relaciones no reducibles a una dimensión puramente operativa.

En *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger afirma que, en la sociedad burguesa, el arte ha alcanzado una autonomía que le permite operar como una institución: “cuando se habla de la función de una determinada obra, se hace en base a un discurso metafórico, pues las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares, sino más bien a la clase y manera en que está regulado el trato con obras de este tipo en una determinada

sociedad, es decir, en determinados estratos o clases de una sociedad. Para referirse a estas condiciones estructurales, he propuesto el concepto de institución arte”¹¹.

Si bien el arte expone ciertas características institucionales que apuntan a la totalidad social, la recepción individual permite la existencia de rangos o niveles de lecturas determinados particularmente.

Dice Bürger: “El arte permite a su receptor individual satisfacer, aunque sea sólo idealmente, las necesidades que han quedado al margen de su praxis cotidiana. Al disfrutar del arte, el sujeto burgués, mutilado, se reconoce como personalidad. Pero a causa del status del arte, separado de la praxis vital, esta experiencia no tiene continuidad (...). Esta neutralización de las fuerzas transformadoras de la sociedad está, así, estrechamente relacionada con la función que el arte asume en la construcción de la subjetividad burguesa”¹².

Si se comprende la separación del arte de la praxis cotidiana como autonomía del arte, es decir, como su independencia respecto de la sociedad, se desprenden variadas interpretaciones. Para Bürger la categoría de autonomía del arte es especialmente compleja y su singularidad radica en que describe algo real cuya relatividad social no se puede percibir a priori: “la autonomía del arte es también una categoría de la sociedad burguesa, que devela y oculta su real desarrollo histórico”¹³. Sobre estas transformaciones históricas, el autor alemán traza una tipología con tres elementos: finalidad, producción y recepción:

	Arte sacro	Arte cortesano	Arte burgués
Finalidad	Objeto de culto	Objeto de representación	Representación de la auto comprensión burguesa
Producción	Artesana-colectiva	Individual	Individual
Recepción	Colectiva (sacra)	Colectiva	Individual

¹¹ Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península S.A., 3ra edición, Barcelona, 2000, p 48.

¹² Idem.

¹³ Idem, p 84.

En este punto, surge la pregunta por las condiciones sociales de desciframiento del arte. Al respecto, Peter Bürger señala que “la relación entre la institución arte y el trato efectivo con las obras hay que investigarla en sus transformaciones históricas”¹⁴. Para efectos de la presente investigación, esta interrogante puede inscribirse en una mirada histórica de la identificación y reconstrucción del campo de producción del arte chileno en el período comprendido entre 1980 y los inicios de la transición democrática.

De acuerdo a lo anterior, se podría inferir que durante la dictadura militar en Chile se produjo la aparición, existencia y continuidad de artistas y obras que instalaron un imaginario colectivo al interior del campo y que posicionaron un discurso político-artístico. Un discurso suficientemente eufemístico para convivir con el discurso institucional del régimen y tensionante al mismo tiempo, de alto valor estético y de variadas condicionantes de desciframiento.

Simultáneamente a la aceptación de la existencia de un comportamiento relacional entre el campo artístico y los receptores de las obras, emerge también el problema de la competencia¹⁵, mediante la cual el sujeto-receptor de la pieza de arte, considerada como bien simbólico, es capaz de apropiarse de ella. Para el desciframiento de la obra, la competencia del sujeto provee medios y códigos históricamente construidos que se reconocen como condiciones de la apropiación simbólica de las obras ofrecidas en determinadas sociedades y períodos.

Asimismo, se podría considerar que, en la actualidad, la producción artística chilena, aparentemente desideologizada, sitúa la experiencia de la obra de arte en el nivel de la forma y no en el de su función, aparentemente inexistente. Por tal motivo, el espectador podría quedar privado de ciertas claves específicas de desciframiento de los objetos de arte que, diferenciados de otros objetos fabricados por el hombre, reclaman ser experimentados según una intención puramente estética.

En consecuencia, el desciframiento de la producción artística chilena sería, una vez más, un atributo de una élite intelectual-ilustrada. Parafraseando a Bourdieu, la

¹⁴ Idem, p 49.

¹⁵ Bourdieu, Pierre: *La Distinción*. Editorial Taurus, México, 2002, p 170 - 171.

obra de arte adquiere sentido sólo para quienes poseen códigos específicos de lectura y la adquisición de estas competencias estéticas pueden ser comprendidas como el producto de la acumulación cultural. Es decir, codificar una obra es llevar a la práctica las reglas del juego al interior del campo artístico.

2.4 Apropriación, disposiciones del receptor y habitus

En cualquier campo, ya sea cultural -en un sentido amplio- o artístico -asociado a círculos sociales más específicos- se pueden observar relaciones de fuerza y dominación. Bajo estas condiciones, lo que determina las maneras de pensar, las proyecciones científicas, los hábitos de creación, los lugares de publicación, los temas de interés, etcétera, es la estructura de las relaciones objetivas entre los diferentes agentes, la cual condiciona, directa o indirectamente, lo que estos pueden hacer y no hacer.

Desde este punto de vista, el individuo forma su manera de ver el mundo de acuerdo con los capitales adquiridos en la práctica social que le corresponde vivir. Si bien la familia y la escuela son los principales proveedores de estos capitales que generan determinadas posiciones en los campos, las posiciones crean a su vez nuevas disposiciones. De esta manera, asoma nuevamente la pregunta por la participación del sujeto-receptor de obras de arte, esta vez, comprendido dentro del campo cultural.

Para entender el problema, Pierre Bourdieu instala el concepto de “habitus” y relaciona lo objetivo de las relaciones en la estructura social y lo subjetivo en la interiorización de ese mundo objetivado. El autor lo define así:

“Una estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas (...). Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la diferencia constitutiva de la posición. El habitus aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantes

(como productos del habitus), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales”¹⁶.

En consecuencia, el habitus corresponde a la estructura social de la subjetividad. La progresiva interiorización del mundo exterior que realizan los sujetos marca sus formas de percibir, sentir, hacer y pensar en ciertas direcciones o disposiciones fuertemente arraigadas que, aunque modificables, tienden a resistir el cambio, marcando diversos niveles de continuidad. Incluso, las disposiciones pueden relacionarse de una esfera a otra, influyendo, por ejemplo, decisiones profesionales desde el ámbito familiar.

Según Bourdieu, pueden distinguirse habitus estrictamente individuales y habitus de clase. Asimismo, cada tipo combina de manera específica una diversidad de experiencias sociales. Por extensión, el habitus podría entenderse como una programación del gusto de los individuos y de las clases. Es decir, la coherencia de elecciones de un habitus se asemejaría al registro estadístico de un sistema de necesidades.

Desde el punto de vista del sociólogo francés, el gusto corresponde al modo en que la vida de cada uno se adapta a las posibilidades estilísticas proporcionadas por su condición de clase. Así, se podrían establecer relaciones entre el gusto por el lujo de los profesionales liberales, basado en la abundancia de su capital económico y cultural; el gusto ascético de los profesores y los funcionarios públicos que optan por ocios menos costosos y prácticas culturales más serias; el gusto pretencioso de la pequeña burguesía y el gusto por lo necesario de los sectores más desposeídos.

Sin embargo, la realidad demuestra que no se pueden establecer leyes universales en este sentido. Bourdieu aclara que la adquisición del habitus es dialéctica y se modifica constantemente. Hoy día, las posibilidades de acceso a bienes y servicios se han expandido junto a las posibilidades de endeudamiento. Por lo tanto, según el análisis previo, las necesidades también se amplían en relación a la

¹⁶ Idem.

diversificación y masificación de la oferta, comprendida esta como una presentación mediática, extendida y penetrante, de la vida y sus alternativas.

2.5 Del habitus al espacio público

Desde sus calificaciones sociológicas actuales más amplias, el espacio público es el marco mediático mediante el cual las instituciones y los dispositivos tecnológicos de las sociedades post industriales presentan las múltiples dimensiones de la vida humana. Desplegar el concepto de espacio público implica la observación de aquello que mediatiza la comunicación de las sociedades consigo mismas y entre sí. Bajo esta premisa, el espacio público se transforma en un lugar epistemológico: una situación de mirada, de conocimiento y de construcción analítica.

En un sentido político, la opinión pública “no es ya ese concepto heredado de la Ilustración, concepto normativo de una opinión (idealmente) formada con razón. Designa más bien a la masa segmentada de opiniones particulares en la que se expresan intereses divididos y hasta conflictivos”¹⁷. Con el advenimiento de las democracias masivas, el carácter público de la opinión radica en su representación institucionalizada en la prensa y el parlamento.

Reaparecen de esta manera las nociones sobre diversidad, sustentadas sobre los intereses parciales de la sociedad civil y la emergencia de “un poder político gubernamental cuyo centro de gravedad se desplaza de los elegidos a la minoría”¹⁸. Este proceso de complejización social fue acompañado por el desarrollo de la burocracia estatal y esbozos de un poder tecnocrático. En lo diverso, la unidad del interés general, propuesta bajo los ideales de la democracia moderna, tiende a perderse de vista.

¹⁷ Ferry, Jean Marc; Wolton, Dominique y otros: *El nuevo espacio público*, Editorial Gedisa, S.A., segunda reimpresión, Barcelona, 1998, p 17.

¹⁸ Idem, p 18.

En un sentido habermasiano, podemos distinguir una feudalización del espacio público, hecho relacionado además al surgimiento de grupos de interés organizados a partir del siglo XX. Intereses privados que invaden lo público a través de organizaciones sociales, sindicatos y partidos políticos. La tecnificación-profesionalización de la política y la sustitución de la concertación por la manipulación contribuyen a borrar las distinciones preexistentes. Así, el abandono de la ciudadanía implicaría un proceso de pérdida de identidad ante el predominio de la técnica.

Resulta pertinente establecer la diferencia entre multiplicidad y feudalización (fragmentación). Mientras que el primer concepto no impide el diálogo ni la comprensión a partir de las traducciones recíprocas de lenguajes y metáforas, el segundo término se traduce en la compartimentalización de la vida humana en pequeñas unidades de competencia y producción. Naturalmente, estos fenómenos no se han manifestado de manera simultánea a nivel global y los ajustes institucionales y políticos se han entrelazado tanto con la historia de los países y sus situaciones de contexto, como también con sus características culturales e identitarias más arraigadas.

2.6 Consideraciones sobre la identidad chilena

Para Jorge Larraín, el primer rasgo de contenido de la identidad chilena es “el clientelismo o personalismo cultural”¹⁹, producto de circunstancias históricas asociadas con el levantamiento del populismo en el comienzo del siglo XX. Este período está fuertemente determinado por la ampliación de la participación política en un contexto económico previo a la industrialización. Según Larraín, los efectos de este tipo de relación social permanecen hasta hoy:

“La incorporación y reclutamiento de nuevos miembros del Estado, las universidades y los medios de comunicación se continúa haciendo a través de redes clientelísticas o personalistas de amigos y partidarios. No existen o están muy poco

¹⁹ Larraín, Jorge: *Identidad Chilena*. LOM Ediciones, Santiago, 2001, p 215.

desarrollados los procesos del concurso público, o cuando se introducen, habitualmente funcionan de manera nominal y los procedimientos se 'arreglan' para favorecer a la persona indicada”²⁰.

Aquí se presenta un aspecto críptico y trascendental de la cultura chilena, que muestra tanto “la ausencia de canales normales de movilidad social como la estrechez y alta competitividad de los medios culturales y políticos”²¹. Así, el análisis de Jorge Larraín comprende que la educación, las habilidades adquiridas y los logros personales no aseguran el acceso de las personas a ciertos trabajos políticos y culturales en el país.

Pasada la medianía del siglo XX, los años sesenta contextualizaron nuevas interpretaciones de los valores modernos que terminaron por reforzar las estructuras tradicionales. Lo anterior es especialmente nítido en los países periféricos, atrasados y dependientes. Este fenómeno se denomina “efecto de fusión”²², cuestión que no hace más que revelar los principales atributos de este tipo de reinterpretaciones, el tradicionalismo ideológico y la intolerancia:

“Los grupos dirigentes aceptan y promueven los cambios necesarios para el desarrollo en la esfera económica, pero rechazan los cambios implicados o requeridos por tal transformación en otras esferas. (...) En los '90 se produce un fenómeno similar (...), ciertos grupos dirigentes abogan por la total libertad en la esfera económica pero apelan a valores morales tradicionales en otras esferas. Así, por ejemplo, demandan un respeto casi religioso por la autoridad y el orden, defienden la familia en su sentido más tradicional, alimentan dudas sobre la democracia y se oponen, por ejemplo, a una ley de divorcio o a la despenalización del adulterio para la mujer”²³.

²⁰ Idem

²¹ Idem, p 216.

²² Véase Germani, Gino: *Sociedad en una Epoca de Transición*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1965, p 104, citado en Larraín, Jorge: *Identidad Chilena*.

²³ Op. Cit. 19, p 216.

El problema planteado tiene origen en el poder de patronazgo que ciertas personas ejercen institucionalmente, consolidando una suerte de feudos institucionales, discriminatorios y casi impenetrables para quienes están fuera de los círculos sociales de quienes los controlan.

Gabriel Salazar y Julio Pinto comparten la idea de que los grupos medios chilenos provienen de la modernización de la sociedad, a través de “un proceso que ha generado plantas burocráticas, técnicas y profesionales, y sectores comerciales y productivos intermedios entre las elites y los trabajadores o los grupos propiamente populares. Es esta posición 'intermedia' la que les permite coyunturalmente desplazar sus alianzas hacia uno u otro de los sectores 'extremos' de la sociedad, pero sin que en general se evidencie una voluntad muy clara para romper con las clases dirigentes”²⁴. Dada la heterogeneidad interna de las capas medias, no es posible encontrar decisiones que se inscriban nítidamente en opciones de clase. Probablemente, esta característica no sea exclusiva de estos sectores, pero se manifiesta en ellos con particular relevancia.

En Chile, la expansión del consumo de bienes simbólicos comenzó a materializarse a partir de los '70, con la masificación creciente de la televisión en las capas medias de la sociedad. Luego de dos décadas, el fenómeno se consolida con altas cuotas de sistematización.

Norbert Lechner, señala que las tecnologías de información y la preeminencia de lo audiovisual aceleran “el cambio en los ‘mapas mentales’ que usan los individuos para clasificar y ordenar la realidad social. Por un lado, la expansión informática del espacio permite una comunicación sin la presencia física de los participantes. Ella modifica no sólo las pautas de sociabilidad, sino la noción del espacio público. Por el otro, ocurre una fragmentación del tiempo social. La historia se deshace en una secuencia de episodios autosuficientes. La multiplicidad de códigos interpretativos y la velocidad con que circulan informaciones y símbolos aceleran la obsolescencia de las

²⁴ Salazar, Gabriel y Pinto, Julio: *Historia contemporánea de Chile II Actores, identidad y movimiento*. LOM Ediciones, Santiago, 1999, p 89.

experiencias pasadas e instalan una especie de presente autista -secuencia de actos sin relación histórica entre ellos”²⁵.

Hoy se dice que la televisión es parte de la industria cultural. Esta afirmación se vincula directamente con la articulación entre el capitalismo y los dispositivos del ocio y del trabajo. Una suerte de operaciones reguladas que se transforman en productos televisivos y que masajean y hacen tolerable la explotación, la falta de dinero, la ausencia de derechos, etcétera. Dicho de otro modo, la televisión es la industria de la entretención, capaz de banalizar, en el marco de la experiencia cotidiana (mediatizada), todas las dimensiones de la vida humana.

Pinto y Salazar destacan dos características básicas y novedosas de la nueva clase media chilena actual: capacidad y deseo de consumo y falta de un discurso social y político específico. Así, la nueva clase media no sería heredera de aquella antigua, laica, educada bajo el amparo del Estado, más bien, es el resultado “espontáneo” de la dinámica del desarrollo. Adorada por los publicistas, las capas medias serían, en palabras de Tomás Moulián, genuinas representantes del “Chile Actual”²⁶. Para el sociólogo, la ciudadanía real en estos días no radica en la opinión, la participación política o en la pertenencia a grupos locales, comunitarios o étnicos con identidad propia, sino en la capacidad de consumo de las personas.

En este marco organizacional, “Chile se ha nutrido con avidez y flexibilidad de una variedad de fuentes culturales extranjeras, tanto en el arte como en las ciencias sociales y la filosofía. Muchos hablan del carácter imitativo de la sociedad chilena y de una falta de originalidad que nos hace aceptar e incorporar las más diversas modas intelectuales que vienen de fuera”²⁷. Pero esto no es un fenómeno reciente, sino una tendencia permanente de las clases aristocráticas desde la colonia hasta el presente.

²⁵ Norbert Lechner: *Las sombras del mañana : La dimensión subjetiva de la política*. LOM Ediciones, Santiago, 2002, p 105.

²⁶ Para ampliar la comprensión sobre el cambio de sentido de la ciudadanía, véase Moulián, Tomás: *Chile actual: Anatomía de un mito*. LOM Ediciones, Santiago, 1997.

²⁷ Op. Cit. 19, p 244.

Este eclecticismo no significa enajenación o falta de identidad, sobre todo si se considera el contexto de mundialización de los mercados y la globalización de la comunicación.

Ligada a una creciente mediatización, la cultura mantiene su vitalidad en el mercado y en la competencia por la conquista del consumidor. Según Jorge Larraín, se puede hablar de una “mercantilización de las formas simbólicas (...). El arte y las formas culturales se estandarizan y mercantilizan crecientemente como consecuencia del surgimiento de las industrias del ocio y la entretención, en las que la televisión tiene un rol crucial”²⁸.

Para algunos analistas, la Unidad Popular fue la culminación del proyecto de emancipación social que hiciera suyo el movimiento sindical. Aquí, Gabriel Salazar y Julio Pinto se introducen en una dimensión de la identidad de otros chilenos, opacada por la institucionalidad tradicional de las creencias, gustos y prácticas de las clases medias, altas y aristocráticas. Dicen los autores: “Aunque es cierto que tras la retórica revolucionaria del sindicalismo muchas veces se ocultó una aceptación tácita del statu quo (que excluyó de los beneficios del sistema a los sectores populares no obreros, como campesinos o 'pobres de la ciudad'), no puede desconocerse su legitimidad como canal de expresión del mundo popular”²⁹.

Otra perspectiva permite visualizar la caída de la Unidad Popular como el fin de un ciclo de carácter nacional y populista, cuya política se habría centrado en la “ampliación del consumo popular más que en el funcionamiento eficiente de la economía. En términos políticos, el régimen se vio desbordado por lo que incluso algunos de sus partidarios clasifican de 'hiper-participación', que incluyó a sectores no incorporados a las estructuras 'clásicas' de representación social, los cuales, bajo los

²⁸ Op. Cit. 19, p 246.

²⁹ Op. Cit. 24, p 122.

auspicios del liderazgo carismático del presidente, se movilizaron con la expectativa de obtener beneficios de la política redistributiva del Estado”³⁰.

Jorge Larraín plantea que uno de los grandes legados de la dictadura es el cambio cultural manifiesto en el paso del énfasis en el movimiento colectivo al consumo como pilar de la construcción de identidades y búsqueda del reconocimiento.

Dice el autor: “La violencia y la represión del régimen militar durante 17 años hasta 1989, prácticamente impidió la posibilidad de la expresión individual o lucha por el reconocimiento a través de movimientos colectivos. Simultáneamente, la reestratificación de la sociedad chilena de acuerdo a criterios puramente monetarios por un régimen neoliberal, y la instauración de un mercado de consumo altamente sofisticado al que se puede acceder no sólo poseyendo altos ingresos sino también a través de la tarjeta de crédito, abrió naturalmente para muchos chilenos medios el cauce del consumo como único medio de progreso y expresión de identidad”³¹.

Hoy los malls parecen concentrar el peregrinaje de la población como centro de una nueva cultura despolitizada. El concepto de identidad colectiva se relaciona de manera más clara con las posesiones materiales. En el grupo no existe un soma unificador, pero sí existen elementos que operan como tal: un territorio, un clima, unos paisajes, una geografía. El ser humano se desarrolla en una dimensión de tiempo y espacio. En palabras de Larraín, “así como hace la historia, del mismo modo construye y se proyecta en su territorio o, si se quiere, territorializa un espacio dándole sentido”³².

Se articula así una relación entre consumo e identidad que puede proveer pistas para conocer el complejo proceso de interpretación y apropiación de los productos culturales y sus trasfondos personales y grupales en el ámbito de la recepción de los mismos. Corresponde decir que la identidad de una persona “se forma

³⁰ Valenzuela, Eduardo: “La experiencia nacional-popular”, revista *Proposiciones* número 20, Santiago, 1991, p 25 - 26, citado en Salazar, Gabriel y Pinto, Julio: *Historia contemporánea de Chile II Actores, identidad y movimiento*.

³¹ Op. Cit. 19, p 248.

³² Op. Cit. 19, p 260.

en función de las opiniones y expectativas de otras personas que son significativas para ella (...). Todo ser humano quiere ser considerado y aceptado por su grupo, quiere que sus derechos se respeten y quiere ser valorado por su contribución. Cuando esto se logra espontáneamente existe la autoconfianza, el autorespeto y la autoestima³³.

La cultura no sólo se expresa en determinados productos, obras y materialidades. En un sentido más amplio, la cultura remite a unos modos específicos de desarrollo, de relaciones y prácticas sociales. Pero también consigna ciertos sentidos o valoraciones para todo lo anterior. Desde esta complejidad y centrando la mirada en las construcciones identitarias de mayor alcance, se advierte que los Estados-naciones en América Latina han tendido a la homogenización cultural durante gran parte de la historia. Esto, bajo los preceptos de la democratización e igualitarismo mediados por leyes, tradiciones e instituciones. Sin embargo, en Chile, los '80 y la transición política marcan un punto de ajuste, que plantea un giro paradigmático de análisis y reflexión.

Se observa que, en Chile, la institucionalidad cultural alcanza un nuevo nivel de especialización y diversificación del trabajo. Buena parte del campo cultural y casi la totalidad del campo artístico se configuran como un sistema de interrelación que concentra limitadas posiciones y beneficios. En este entramado, intervienen artistas, curadores, gestores culturales, administradores, publicistas, periodistas, etcétera y se advierten además no sólo competencias y habilidades individuales, sino también intereses particulares.

Junto a sus funciones expositivas, las galerías de arte contemporáneo en Santiago forman parte de un terreno de disputas, en las que se relacionan y complementan distintos tipos de capitales, valoraciones, agentes y organizaciones. El presente estudio pretende enfocar una mirada crítica y desprejuiciada sobre un tema comúnmente inadvertido.

³³ Op. Cit. 19, p 247.

III- PRESENTACION DEL PROBLEMA DE ESTUDIO

Identificadas las primeras directrices de la investigación, los conceptos intervinientes y el contexto sociocultural como marco de referencia, asoma la pregunta:

¿Es posible afirmar que las galerías de arte de Santiago sean espacios en que se entable una relación comunicacional con el público asistente, cumpliendo así con el fin masificador de estos espacios?

En un acercamiento provisional al campo de exposición del arte en Santiago, lugar de la presente investigación, se advierte que las galerías se relacionan de distinta manera tanto con el Estado, como con la institucionalidad del arte, la propiedad y el capital de financiamiento. De esta manera, se visibilizan ciertos remanentes de las clásicas separaciones entre lo público y lo privado que se utilizarán para la selección de la muestra con un fin puramente operativo, pues, desde un punto de vista comunicacional, se abren nuevas posibilidades de conocimiento sobre estas materias. Aclarado el punto, se pretende resolver la pregunta fundamental mediante el contacto directo con las siguientes galerías.

1. Galería Gabriela Mistral

Espacio de exposición de obras bajo administración y propiedad pública. Su gestión financiera se inscribe dentro de la orgánica institucional estatal.

2. Galería Matucana 100

Galería constitutiva de la corporación cultural del mismo nombre, concesionada por el Estado para la administración de un patrimonio físico público emplazado en el casco viejo de Santiago. Su gestión financiera es

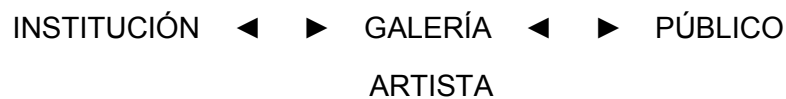
autónoma y su financiamiento proviene fundamentalmente del sector privado.

3. Galería Metropolitana

Espacio de propiedad privada destinado a la exposición de obras en un contexto socio-cultural periférico al circuito tradicional del arte. Su gestión financiera es autónoma y su financiamiento proviene fundamentalmente de fondos concursables y capitales particulares.

El estudio no pretende realizar una mirada evolutiva del arte en Chile. Tanto el contexto sociocultural de los '80, como el período de transición posterior, serán considerados como un marco de referencia para comprender de mejor forma el panorama galerístico actual.

La búsqueda de la respuesta al problema y el desarrollo de cada uno de los capítulos del estudio, siguen la presente línea de relaciones entre los diversos actores que conforman el campo de estudio.



3.1 Hipótesis

Las galería de arte se constituyen con una intención masificadora de este tipo de expresiones hacia la población general. Sin embargo, por medio de estudios sobre la modernidad y un acercamiento provisorio en terreno, puede advertirse que las relaciones de funcionamiento, artista, obra, curatoría, lugar de exhibición,

público³⁴, territorio, reproducen estructuras jerárquicas o, al menos, segmentadas para la apropiación o lectura de las obras.

La hipótesis que se presenta señala que estos centros corresponden a espacios cerrados, marcados por arraigadas tradiciones institucionales y con lenguajes propios y distintos al de la cultura cotidiana. Es decir, la población domina lenguajes y símbolos diferentes a los de las galerías, situación que impide la interacción comunicativa entre los discursos propios del campo artístico y el público de las galerías.

El concepto ampliado de institucionalidad del arte instalado por Peter Bürger permite incorporar elementos de juicio para indagar en estas materias y reconocer como el arte, más allá de sus cualidades particulares (contenido de obra), es producido, distribuido y significado mediante relaciones de campo.

Si bien las galerías de arte se autopropone como un medio masificador de discursos artísticos, generando dispositivos comunicacionales de diverso alcance, este mismo sentido fundacional es el que instala la mirada crítica de la presente investigación. De no ser así, el trabajo se reduciría a una simple recopilación de información corporativa-institucional.

3.2 Objetivo general

Establecer la relación entre la institucionalidad productora de arte, las galerías y el público. El presente trabajo contempla la observación de las galerías Metropolitana, Matucana 100 y Gabriela Mistral durante el primer y segundo semestre de 2006. Para los meses de octubre y noviembre, se prevé la recolección de información en terreno.

³⁴ Para efectos de la presente investigación, se comprenderá al público de las galerías como sujetos participantes del campo cultural, caracterizado en las páginas 9, 10 y 11 de la presente investigación.

En una primera etapa, es necesario visualizar los puntos de consenso y discrepancia entre lo público y lo privado en la institucionalidad, para luego trasladar el análisis hasta el ámbito galerístico, entendido como una instalación territorial de productos de valor simbólico. Sólo así se generarán las condiciones de posibilidad para una comprensión que transite desde lo teórico a lo empírico y viceversa.

3.3 Objetivos específicos

1. Conocer la conceptualización del arte de las instituciones productoras de arte.
2. Conocer el discurso de las galerías de arte y su correlación con el espacio práctico.
3. Conocer la percepción que el público tiene de la galería y lo que en ella se expone.

3.4 Carácter del estudio

La presente investigación tiene un carácter exploratorio descriptivo.

3.5 Diagnóstico preliminar

Las instituciones de enseñanza superior del arte poseen ciertas ideas y proyectos que, si bien incorporan elementos innovadores, mantienen estructuras clásicas de separación disciplinaria y técnica que les permiten mantener cuotas de funcionalidad. Galerías de arte como Metropolitana salen de los cánones o pautas establecidas por la rigidez académica. Sin embargo, son provistas de obras provenientes de esas mismas instituciones. En ese momento, se generan discursos propios de la contemporaneidad artística, marcados por la experimentalidad y la transgresión de los soportes clásicos de producción de obras.

Es posible inferir que son las propias generaciones formadas en las escuelas de arte quienes poseen las herramientas para conocer e interpretar sus propios discursos críticos. En tanto, la formación escolar en arte, parece no comprender ni abordar la función crítica del arte contemporáneo. Si las galerías de arte tienen una intención masificadora de la producción artística contemporánea, he aquí un principio para la exclusión.

En distintas áreas de Santiago es factible encontrar galerías de arte. No obstante, no siempre la respuesta del público es satisfactoria en términos de asistencia y apropiación, lo que puede deberse a distintos factores, entre ellos, la falta de identificación y comprensión de los proyectos galerísticos. La realización de este objetivo será crucial para visualizar, desde la institucionalidad, el problema de lo identitario y los calces, cruces y descalces de los elementos discursivos que lo componen

IV- METODOLOGIA

Como modo de aproximación a la realidad se poseen dos grandes marcos metodológicos, cada cual con su respectivo desarrollo en cuanto a sus técnicas y medios de acción para la recolección de datos y su debido procesamiento. El método cuantitativo es aquel que trabaja sobre la base de encuestas, predefiniendo los temas y los valores que posean, además de las posibilidades de respuestas que deban marcarse.

En tanto, el método cualitativo es más abierto y sujeto a modificaciones en rumbo y nivel de técnicas. Incluso acepta cambios de teoría. Todo ello en base a la información que se obtiene. Se está hablando entonces de una metodología flexible en la que el descubrir y explicar son los principales propósitos de la investigación.

La presente investigación mide su utilidad en relación a su pertinencia y su efectividad para captar la complejidad y las dinámicas propias del objeto de estudio. Para Sergio Martinic, “tradicionalmente se ha denominado como estudio cualitativo a todos aquellos que abordan problemáticas relacionadas con los sentidos subjetivos de la realidad y que ayuden a comprender las acciones de los sujetos en su vida cotidiana”³⁵.

Según Martinic, la investigación que utiliza un enfoque cualitativo integra criterios de comprensión, de pertinencia y no de representatividad estadística: “se refiere a los conjuntos, a su estructura y su génesis; es decir, por ellos, se pretende incluir a todos los componentes que reproduzcan mediante su discurso relaciones relevantes”³⁶. Por tanto, la muestra de este tipo de metodología es de tipo

³⁵ Martinic, Sergio: *Análisis estructural: Presentación de un método para el estudio de lógicas culturales*. Ediciones Cide, Santiago, 1992, p 6.

³⁶ Idem.

estructural y no estadístico, pretendiendo, a través de su diseño, identificar y saturar un espacio simbólico.

4.1 Técnicas de estudio: características y ventajas

a) Observación no participante

Se basa solamente en la observación visual a distancia. Una de sus principales restricciones es la limitación para la interpretación, ya que no busca generar interacción entre el observador y el actor social. No existe, por lo tanto, acceso a un lenguaje verbal. Su incorporación a la etnografía se ha circunscrito generalmente a las primeras etapas del trabajo de campo, donde aún el investigador no posee contactos con el grupo de estudio y es considerado como un extraño.

b) Entrevistas semi estructuradas

Para Jorge Padua, “entrevista es una técnica de recolección de datos que implica una pauta de interacción, inmediata y personal, entre un entrevistador y un sujeto entrevistado. Las pautas de interacción entre el entrevistador y el entrevistado incluyen factores más complejos que el simple intercambio de estímulos verbales”³⁷.

Por sus características, el uso de las entrevistas semi estructuradas son un gran aporte para el cumplimiento de los objetivos de la presente investigación, ya que permiten tratar directamente los aspectos de interés, pero de manera más extensa, teniendo un mayor grado de profundidad y a un menor costo.

³⁷ Padua, Jorge: *Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica, Distrito Federal, México, 1987, 33.

4.2 Herramienta anexa: trabajo con fuentes bibliográficas

Los propios hechos por miembros del grupo y los ajenos (los realizados por miembros ajenos del grupo: instituciones de gobierno, universidades, prensa, otros), diarios, autobiografías, escritos temáticos, información de talleres, revistas, etcétera. En resumen, todo el material que sirva para la comprensión, interpretación y análisis de los datos.

4.3 Plan de análisis de objetivos específicos

La presente investigación tiene como hilo conductor establecer la relación entre la institucionalidad productora de arte, las galerías y el público. A partir de ésta se elaboran los tres objetivos específicos del estudio y la manera de abordarlos a cabalidad, para así obtener una respuesta satisfactoria al problema del estudio.

Primer nivel de análisis: institución

Pretende conocer la conceptualización del arte por parte de las instituciones de enseñanza superior. Para abordar este objetivo, se realizan entrevistas semi estructuradas a expertos, divididas en:

Entrevistas a curadores	Entrevistas a expertos
Con el propósito de conocer la mirada que posee cada una de las galerías de la muestra, en relación a la producción artística nacional.	Con el propósito de obtener una mirada crítica externa a los polos de producción de artistas y exposición de obras.

Segundo nivel de análisis: galería

Intenta conocer el discurso de las galerías de arte y su correlación con el espacio práctico. Para comprender el vínculo galería-espacio, se recurre a entrevistas semi estructuradas a:

Entrevistas a curadores
Con el propósito de conocer las definiciones curatoriales de las galerías y perfilar sus prácticas, procedimientos y proyecciones dentro del campo cultural.

Tercer nivel análisis: público

Busca conocer la percepción que el público tiene de la galería y de lo que en ella se expone. Para abordar este objetivo se utilizan la observación no participante y las entrevistas semi estructuradas. Como medio de apoyo, se aplica un cuestionario estructurado de 13 preguntas³⁸.

a) Pauta de observación no participante

Asistencia, flujo de público	Cuantificación
Rango etéreo	Cuantificación
Tipo de exposición	Caracterización de obra: autor, tema, soporte, montaje, catálogos, etcétera.
Entorno de la galería	Caracterización del entorno: accesos, señalética, ectétera.

³⁸ Ver cuestionarios completos en Anexos, p 110.

b) Pauta temática para entrevistas semi estructuradas

Definición curatorial	Distribución - circulación	Relación Público
Propuesta de la galería y su relación con la institucionalidad productora de arte: universidades, escuelas de arte, etc. Programa de exposiciones programadas para el segundo semestre de 2006.	Puesta en escena, gestión de recursos, montajes, producción de textos, catálogos, publicidad, prensa, entre otros.	Relación de la galería y asistentes a ella. Busca indagar en la concordancia entre la vocación fundacional del centro y su público.

c) Pauta temática para entrevistas semi estructuradas

Definiciones generales de arte	Galerías como circuito cerrado	Diversidad y políticas culturales en Chile
Arte, arte contemporáneo y competencias de lectura del público asistente. Cualidades de la producción artística nacional. Historiografía del arte en Chile.	Relación entre los autores, galerías, fondos, concursables, etcétera.	Visión crítica sobre las políticas culturales en la transición democrática y sus expresiones prácticas.

d) Pauta temática para entrevistas semi estructuradas

Percepción y recepción de las obras de arte expuestas en la galería.
Percepción de la propuesta entregada por la galería (el "tipo" de arte que se exhibe).
Percepción del montaje.
Percepción de catálogos.
Percepción del entorno galerístico.
Motivaciones del espectador.
Otros.

Un último mecanismo de recolección de información que aborda los tres objetivos específicos y está presente a lo largo de cada uno de los pasos que construyen el estudio, es la revisión bibliográfica. Esta herramienta entrega los conceptos básicos que desarrollan el seminario, abarcando la pregunta, hipótesis, objetivo general y los objetivos específicos.

4.4 Muestreo

Cada vez que se realiza un estudio, encuesta o investigación de cualquier índole, el fin último es lograr obtener conclusiones que permitan demostrar una teoría, o bien, tener un mayor conocimiento respecto del objeto señalado, el que, por supuesto, pertenece a una población. Para el estudio de ese grupo es necesario tomar un sector, una porción que permitirá acceder a él. Esto es denominado como muestra, la que es fundamental para el desarrollo de la investigación.

Como señala Carlos Sabino en *El Proceso de la Investigación*, el momento metodológico de la investigación está constituido por la definición y especificación del diseño que se utilizará y por la operacionalización de variables (convertir en manejables los diversos elementos que intervienen en el problema).

La operacionalización se refiere a dos tipos de elementos:

- El universo, en tanto conjunto de unidades o fuentes de datos que es preciso reducir a proporciones manejables para poderlo explorar.
- Las variables, en tanto, conceptos abstractos a los que es preciso dar contenido concreto para poder efectuar sobre ellos las mediciones correspondientes.

En el universo el trabajo está enfocado a encontrar un método de recolección de información importante, sin tener que utilizar el universo completo.

4.5 Datos y unidades

Cualquier tipo de información podrá ser considerada como un dato mientras realice un aporte a la investigación. No importa el tamaño del dato, lo esencial es su contribución. Es decir, la importancia de éste no radica en su unidad misma, sino en sus significancias en relación a otros datos. Al respecto, Carlos Sabino acota: “las fuentes de datos pueden ser personas, situaciones o hechos que se observan directamente, o materiales bibliográficos de diversa naturaleza. Las llamamos unidades de datos y, a su conjunto, a la suma de todas las unidades, se le da el nombre de universo o población³⁹”.

4.6 Universo y muestra

Las muestras son el conjunto de unidades que representan la tendencia observada en el universo. Es decir, sirve para expresar el comportamiento de éste último. No siempre las muestras resultan ejemplares. Pese a esto, siempre se pretende encontrar determinadas claves que darán orientaciones sobre las diversas tendencias y comportamientos del universo total. Las muestras se dividen en dos grupos: Probabilísticas, cuya característica fundamental es que considera que todo puede ser calculado matemáticamente y de forma exacta; Probabilísticas, que no comprenden parámetros que indiquen si hay o no errores en sus apreciaciones. Dentro de éstas, se seleccionan tres tipos para el presente estudio:

1. Muestra accidental: es aquella que se obtiene sin ningún plan preconcebido, las unidades elegidas resultan producto de circunstancias fortuitas.

³⁹ Sabino, Carlos: *El proceso de investigación*. Ed. Lumen – Humanitas, Argentina, 1996, en <http://www.southlink.com.ar/vap/MUESTREO.htm>.

2. Muestra por cuotas: consiste en predeterminedar la cantidad de elementos de cada categoría que habrán de integrar la muestra.

3. Muestra intencional: las unidades se eligen en forma arbitraria, designando a cada unidad según características que para el investigador resulten de relevancia. Se emplea, por lo tanto, el conocimiento y la opinión personal para identificar aquellos elementos que deben ser incluidos en la muestra. Se basa, primordialmente, en la experiencia de alguien con la población.

La elección de las galerías para el desarrollo de la presente investigación responde a un tipo de muestra intencional. El universo son todas las galerías de arte de Santiago; la muestra corresponde a galerías que fueran representativas de los diversos tipos de propiedad y administración presentes en el mercado, es decir, una pública, una privada con apoyo fiscal y otra privada. A continuación se presenta el detalle característico de cada una de ellas:

- **Galería Gabriela Mistral: administración y propiedad pública**

Centro o soporte estatal para la exhibición de obras experimentales o de arte contemporáneo y la discusión sobre la producción de éstas. Espacio reservado para autores nacionales, jóvenes y consagrados.

En 15 años de funcionamiento, la organización declara haber recibido un promedio de 26 visitas diarias y se auto evalúa como eje de la discusión académica y ciudadana, así como un referente obligado de la actividad de las artes visuales contemporáneas en nuestro país y el extranjero.

- **Galería Matucana 100: propiedad pública y administración privada**

Corresponde a un espacio de exhibición de obras bajo el alero de la Corporación Cultural Matucana 100, organización sin fines de lucro concesionada por el Estado para la administración de un patrimonio físico público emplazado en el casco viejo de Santiago.

- **Galería Metropolitana: administración y propiedad privada**

Espacio privado destinado para la exhibición de obras de arte contemporáneo. Emplazado en un entorno popular (comuna de Pedro Aguirre Cerda), sus administradores-dueños-curadores han experimentado sobre el texto de arte, generando pequeños híbridos entre teoría y comunicado de prensa.

- Los objetivos de la galería son:
- Trabajar con la comunidad
- Trabajar con el circuito de arte contemporáneo

4.7 Muestra / Público

El universo corresponde a todos los asistentes a las galerías de arte escogidas. Su carácter será accidental y por cuotas, dependiendo del caso. Todas las visitas están programadas entre las 14 y las 20:00 horas. Este lapso es señalado como el de mayor frecuencia de asistentes por los curadores.

Cuando la encuesta estructurada se utiliza como método de recolección de información, se está frente a una muestra accidental. Con posterioridad, se aplica el

mecanismo de cuotas. Para esto se visita las galerías en las dos semanas siguientes. Del total del público asistente, se entrevista en profundidad al 25% por ciento de ellos, con el fin de obtener una visión ampliada de la recepción. En el caso de galería Metropolitana, el porcentaje de entrevistados en profundidad corresponde a un 33%, debido a la baja asistencia de público en relación a los otros objetos de estudio

V- DEFINICIONES DE ARTE Y MEDIACIONES DE CAMPO

(sobre la crítica) “es la prueba de que en nosotros hay allí fuerzas vivas e impulsoras que expulsan una corteza. Negamos y tenemos que negar, porque algo quiere vivir y afirmarse en nosotros”

Friedrich Nietzsche ⁴⁰.

El arte es la aplicación de la habilidad y del gusto a la producción de una obra según principios estéticos. Así, la obra de arte corresponde al producto concebido primariamente en función de su forma o estructura sensible y que obtiene de esta manera sus principales atributos estéticos. Genéricamente, y en el mundo moderno, el arte se asocia a la creatividad individual. Desde el sentido común, el arte es el producto del trabajo de los artistas. Esta apreciación conlleva una idea romántica del creador, el cual, separado del mundo, da forma o modela piezas únicas e irrepetibles.

Pero también puede ser considerado el arte como una transformación, en la acepción más original y auténtica de la palabra: en él se objetiva el sujeto a partir de la forma, estructura que no se reduce a un aparataje desmontable, sino que genera una amalgama que fundamenta la cristalización de las fuerzas creativas.

Desde este punto de vista, el arte constituye un lugar de conocimiento, ya que devela complejidades no deducibles desde las ciencias. Mediante la intuición, la imaginación, la capacidad de hacer asociaciones inéditas, etcétera, el arte ofrece la posibilidad de crear realidad. Parafraseando a Hölderlin, el ser humano tiene la facultad de habitar la tierra “poéticamente”, es decir, como creador. Asimismo, el arte permite la reorganización de lo imaginario, lo real y lo posible. En consecuencia, el arte se vincula con la libertad.

⁴⁰ Nietzsche, Friedrich: *La ciencia Jovial*. Monte Avila Editores, 1985, aforismo 307.

En el campo de la educación, el profesor tiene como misión apoyar y defender la no-represión dentro del aula y la institución educativa. Al menos, esto se comprende así desde el sentido común. Para ello, uno de los caminos posibles es el fomento la deliberación crítica y democrática de los estudiantes en torno a los diferentes aspectos de la realidad. Esto, para que los estudiantes construyan herramientas para su integración a la sociedad y sus espacios de diálogo, decisión, responsabilidad y cooperación. Puede concluirse, al menos en este momento, que la posibilidad de instalar la duda sobre las estructuras de la tradición es parte constituyente del universo pedagógico.

5.1 Aproximación al arte contemporáneo

Dentro del universo galerístico de Santiago, se distingue una vasta cantidad de espacios de compra y venta de obras, caracterizadas por inscribirse en tendencias, formatos y soportes tradicionales (pintura, cuadro, escultura, etcétera). Sin embargo, las galerías de arte contempladas en el presente estudio se relacionan directamente con la exhibición y difusión de arte contemporáneo. En consecuencia, la experimentalidad de las muestras determina distintos modos de aproximación y apropiación de las obras por parte del público asistente.

Para Ortega y Gasset, el arte es una de las principales formas de conocimiento, a partir del cual se manifiesta la manera de pensar, sentir y percibir de una sociedad. De este modo, una crisis social se expresa en las obras de sus generaciones más jóvenes y estas dan cuenta, además, de los cambios de mirada que la misma sociedad experimenta. El siglo XX es una época de cambios paradigmáticos y las expresiones artísticas demuestran una búsqueda constante.

Si bien las reflexiones de Ortega sobre el arte en términos genéricos son optimistas, su juicio respecto de la emergencia de nuevas formas de operaciones artísticas⁴¹, en el contexto del avance de la modernidad cultural, es menos

⁴¹ El término operación artística integra todos los procesos productivos y de inserción de obra al campo, en un sentido pragmático con dominante reflexiva.

alentador. El filósofo español plantea que el arte contemporáneo contiene el germen de la deshumanización, ya que, centrándose en la promoción de la estética como único lugar de problematización, deja de lado la vida humana y sus problemas inherentes.

Como ejemplos de este proceso, Ortega señala tres casos reconocibles: la pintura contemporánea, más interesada en el análisis de la línea; la música, más preocupada del sonido y la pulsión pura; y la poesía, centrada en el desarrollo de metáforas cada vez más complejas y alejadas de los elementos sensibles.

Desde este punto de vista, el arte contemporáneo se aleja de una masa acostumbrada a reconocerse a sí misma a través elementos de la realidad sensible y cotidiana. Se dice entonces que el arte se ha alejado progresivamente de la praxis vital. Explicado de otro modo, el sujeto corriente posee una sensibilidad más rudimentaria que la de los artistas formados en la modernidad, quienes ha desarrollado gustos y obsesiones refinadas (en un sentido reflexivo), bajo las influencias propias del campo cultural y con la ayuda especializada de las instituciones de enseñanza del arte.

Según Ortega, los fundamentos o principios del arte contemporáneo se encuentran en el sondeo estético para descubrir nuevas formas expresivas, otras realidades, otras maneras de pensar, percibir y sentir que configuren un nuevo orden de las cosas. El artista se siente con plena libertad para aventurarse en la búsqueda de nuevas operaciones de arte y transgredir las barreras conservadas por la tradición y la mirada prejuiciosa del sentido común. En el texto *Deshumanización del arte*⁴², el autor se refiere a las nuevas ideas que originan las creencias que rigen el mundo del siglo XX y que se ordenan de la siguiente manera:

1. Tendencia a estilizar y superar (deshumanizar) toda cuota de realismo natural, a favor del arte por el arte⁴³
2. Búsqueda de lo lúdico

⁴² Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del Arte*. Editorial Espasa-Calpe, 13a. edición, Madrid, 2.000, página 426.

⁴³ Expresión que señala la autonomía del arte.

3. Preponderancia del elemento burlesco
4. Búsqueda de trascendencia a través de la supresión de las formalidades
5. Tendencia a llevar la metáfora hacia su abstracción
6. Idealización de lo real, giro hacia la subjetividad

Para Ortega, la particularidad del arte del siglo XX sería entonces su tendencia a representar las ideas tal como se muestran en la mente del artista. Un vuelco hacia la interioridad que determina la concepción de las obras, como ideas que germinan en el intelecto del creador.

No obstante, no es posible establecer una ley universal para la relación entre las piezas de arte contemporáneo y las imágenes creadoras del autor. Parece ser que la llamada deshumanización del arte y su pérdida de función es un cuestionamiento más filosófico que propio del campo artístico. En la contemporaneidad, existen artistas y obras que abordan temas y conflictos propios de la época, como la precariedad del trabajo, la explotación humana, la pérdida de la identidad, la globalización de los mercados, la homogenización cultural, etcétera.

Así, el problema de la apropiación del arte contemporáneo, según lo advertido a lo largo de la investigación, apunta también a las competencias de observación, lectura y crítica por parte del público y no sólo a transgresión formal de los soportes tradicionales.

5.2 La masificación de la imagen contemporánea

Cuando Walter Benjamin examina con ojo dialéctico los alcances de la imagen producida por las innovaciones técnicas, pone especial atención en la construcción y el montaje de la imagen reproducida técnicamente con fines políticos. En *Discursos interrumpidos*, el autor señala que este tipo de imagen (opuesta al “ímagos original”) tiene la capacidad de intervenir el campo perceptivo humano y modificar las nociones de la realidad.

Con el auge y la masificación de la imagen contemporánea, las formas de vida de esta época son transformadas y reconstruidas a partir de estereotipos preestablecidos y configurados a partir del modelo de la imagen reproducida. Por ejemplo, cuando la vida y la muerte son presentadas en forma de montaje en los noticiarios, el hecho que origina la noticia queda en entredicho, pues pierde su singularidad como acontecimiento.

De esta manera, Walter Benjamin piensa la modernidad capitalista como un sueño colectivo del que es necesario despertar y propone abrir una perspectiva histórica en el análisis de las correspondencias que existen entre el moderno mundo de la técnica y el arcaico mundo simbólico de la mitología. Lo que Benjamin anuncia es la estetización de la imagen y la vida⁴⁴.

Una vez mediatizados, (todos o cualquiera), las imágenes de los objetos producidas forman parte de un repertorio de significantes dispuestos para toda clase de operaciones posteriores, independientes de todo origen y realidad. Sin entrar en el debate sobre modernidad y posmodernidad desarrollado por Jean Baudrillard y otros, resulta pertinente enunciar esta cualidad de la reproductibilidad técnica de la imagen y el desarrollo las posibilidades de manipulación digital. Con herramientas de alta definición, la diferencia entre lo verdadero y lo falso se vuelve difusa y eso es un hecho evidente en estos días.

No obstante el juicio de Ortega y Gasset y Benjamin en torno al arte contemporáneo y su deshumanización, numerosos artistas a nivel global abordan los alcances temáticos de los cambios culturales de fines del siglo XX y la actualidad: pérdida de identidad, simulacro, hibridación cultural, etcétera. Como se puede apreciar, todos estos temas son abordados por una vasta generación de intelectuales de renombre. Sin embargo, todo indica que, tanto las obras como las reflexiones implícitas en ellas, quedan encriptadas en códigos inaprensibles desde las categorías de conocimiento de la cultura cotidiana de masas.

⁴⁴ Para profundizar en estos temas, véase: Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.

Se retoman, de esta manera, las ideas de Bourdieu sobre la adquisición de capital cultural y simbólico como base para la comprensión de los productos culturales y sus sentidos. Evidentemente, gran parte de la responsabilidad en la entrega de estas herramientas de posicionamiento recaen en la intervención temprana de la familia y la escuela.

5.3 Intervención primaria: enseñanza del arte en Chile

Según Pamela Sánchez⁴⁵, se observa en Chile una marcada subvaloración del arte y la sensorialidad como formas y medio de conocimiento. El arte adquiere un valor educativo instrumental que se materializa en el aula como una producción irreflexiva de objetos: “estas prácticas pedagógicas incorporan, de una manera simple y acrítica, estructuras y valoraciones estéticas estereotipadas que, en términos históricos, no rebasan los clásicos movimientos de época como el realismo, el impresionismo, etcétera”.

Esta arraigada reiteración de cánones se asocia a las tradiciones figurativas del arte, aquellos lenguajes -principalmente pictóricos y escultóricos- que representan imágenes reconocibles de la realidad. Dentro de este sesgo, los profesores básicos se enfocan sobre las obras que son más fieles a sus referentes, bajo el precepto pedagógico de que, mientras más figurativas sean las piezas presentadas, mayor comprensión de ellas experimenta el niño. Se advierte entonces un sentido instrumental en el trato con las obras, pues son presentadas como textos simples. Luego de su lectura, una obra de contenido escueto adquiere un valor puramente decorativo, pues ya no es necesaria. Según Sánchez “la pedagogía no avanza más allá de los objetos, no avanza en la comprensión de lo estético, sino que reproduce las clásicas categorías de ‘lo bello’ asociado a ‘lo bueno’ y de ‘lo feo’ ligado a ‘lo malo’.

⁴⁵ Licenciada en arte, pedagoga, abogada. Profesora de pedagogía de la universidad Arcis, decana de la Facultad de Arte de la misma institución.

En consecuencia, las experiencias sensoriales promovidas en los colegios se inscriben dentro de soportes y formatos sumamente reconocibles: pintura sobre papel; pintura sobre cartón; pintura sobre tela; pintura sobre hoja de cuaderno. Todos estos estereotipos no sólo remiten a la clásica obra-cuadro, sino también al típico modo de presentación “caligráfica” de montaje sobre pared.

“La experiencia estética no tiene continuidad, se agota en la obsolescencia”, señala Pamela Sánchez. Sin embargo, existe otra dimensión más instrumentalizada de enseñanza del arte, que se visibiliza en la deformación de su función: el arte transformado lámpara de botella, avión, tarjetas de conmemoración, etcétera. Así, los esquemas estéticos se reducen a un constructo precario que no se vincula con plenitud a las capacidades cognitivas que la educación pretende desarrollar. “Paradójicamente, la misma estructura educativa propende a la anulación del conflicto y la crítica reflexiva, lo cual inculca en el niño un principio de subordinación extremadamente delicado, supresor de la individualidad”.

Señalado lo anterior, Pamela Sánchez concluye que, en Chile, no están dadas las condiciones pedagógicas para la enseñanza del arte como un lugar de conocimiento. La nula o precaria formación artística de los profesores, fundamentalmente del nivel básico, impide la construcción de competencias en los estudiantes para la apropiación de arte contemporáneo. De esta manera, se está postergando el desarrollo de las cualidades reflexivas desde sus fundamentos basales en la infancia.

5.4 Definición autoral y mediación del artista

Comúnmente la obra de arte es considerada como el producto de la actividad del artista. Sin embargo, el artista también se define como tal a través de su obra. Esto da cuenta de una relación íntima entre el creador y las piezas de arte. Pero la estructura productiva no se agota en este espacio. Según Pierre Bourdieu, el productor-creador no se relaciona directamente con el mundo social, sino mediante

la estructura de un cuerpo intelectual que actúa como mediación entre el artista y la sociedad. Opera entonces el conocimiento y reconocimiento de las reglas del juego al interior del campo de producción por parte de quienes lo integran.

Desde un punto de vista sociológico, la relación que un creador sostiene con su obra está directamente relacionada con la escritura crítica del campo artístico. El artista está inserto en un complejo sistema de relaciones sociales integrado por el conjunto de sujetos participantes del campo, como las generaciones de artistas, críticos, profesores de teoría o historia del arte, editores, comerciantes de obras, periodistas, etcétera. Con independencia de los juicios, todos estos agentes dan a conocer públicamente al creador y su obra.

“Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados”⁴⁶.

Dicho de otro modo, lo que Bourdieu percibe es un sistema de relaciones tendientes a la legitimación de artistas y obras, que comprende tanto el nivel de producción material –los creadores y sus productos concretos-, como el conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción de valores distintivos sobre estas: críticos, historiadores del arte, curadores, coleccionistas, jurados, etcétera. Además también se integran organismos institucionales a cargo de sancionar tanto la producción artística como su financiamiento y que actúan con fuerza sobre el mercado del arte.

Estrechamente unido a lo anterior, se erige el sistema de producción de creadores de obras y de consumidores aptos para el reconocimiento de estas. La adquisición de competencias estéticas es el producto de los efectos producidos por

⁴⁶ Bourdieu, Pierre: *Campo de Poder, Campo Intelectual*. Ed. Quadrata, Buenos Aires, 2003, p 22.

la transmisión cultural tanto de la escuela, como de la familia y las instituciones universitarias. Ambas instancias se relacionan en el campo cultural y son afectadas también por la influencia de un campo artístico capaz de instalar normas de producción y consumo. En palabras de Pierre Bourdieu, se construye así lo que se puede llamar “cultura legítima”.

5.5 Curatoría

El origen del curador moderno se relaciona al surgimiento del coleccionismo y los museos hacia el siglo XV, época en que se designaban “conservadores” para proteger, tratar y ordenar las piezas de las primeras colecciones de arte. Desde un punto de vista sociológico, la práctica curatorial es, dentro del campo artístico y el campo cultural, una de las condicionantes de reproducción e inscripción del arte contemporáneo.

Es posible distinguir entre curatorías históricas, curatorías críticas, curatorías temáticas, etcétera. Esto, sin impedir todo tipo de calces y cruces entre estas vertientes. Como se puede advertir, esta separación se asocia a miradas, enfoques, énfasis y discriminaciones que se vinculan, eventualmente, con las problematizaciones actuales en torno a lo social, lo cultural y lo epistemológico.

Para algunos, la curatoría debiera corresponder siempre a discursos instituidos, validados o considerados como ciertos. Generalmente, en las curatorías museales existe una preocupación por no intervenir demasiado y dejar que las obras “hablen” por sí mismas. En estos casos, la labor del curador se centra en la organización y la sistematización. También existen otras curatorías que se dirigen a un público que, aunque no especializado, sí asiste a los museos y galerías por placer, moda o deleite. En esta directriz, los curadores construyen montajes específicos para explotar la “sensibilidad” de cada muestra en particular, materializando verdaderas escenografías teatrales.

Justo Pastor Mellado⁴⁷, en su intervención en la III Bienal de Lima de 2002⁴⁸, señala que uno de los principales atributos de la práctica curatorial es el de “generar un espacio de interpelación crítica del trabajo de historia, así como de dinamización de la musealidad, en tanto espacio de regulación enunciativa del arte”.

Concretamente, una curatoría consiste en la edición de una lectura de una fase de la producción artística, actúa en la corta duración⁴⁹ y sus operaciones se construyen en función de condiciones coyunturales. En este sentido, señala Mellado, “asumiendo el carácter de un enunciado editorial, la curatoría es, básicamente, un concepto práctico”.

En cuanto que regulación enunciativa del arte, la práctica curatorial está expuesta a importantes críticas y cuestionamientos. Si lo que está en juego dentro del campo artístico es la legitimación de las obras, estas críticas provendrán de aquellos artistas y agentes del campo que vean afectadas sus estrategias de promoción y de capitalización simbólica.

Pero esta práctica, argumenta el curador de Transferencia y Densidad, tercera y polémica etapa de la muestra “Chile 100 años de Artes Visuales”⁵⁰, debe implicar, ante todo, la producción de una crítica político-institucional de su propia función editorial: “no es lo mismo declararse curador en ciudades globales que en urbes con procesos de metropolización salvaje y acelerada. No es lo mismo desarrollar una práctica curatorial en formaciones artísticas con fuerte trabajo de historia disciplinar, que en zonas de gran fragilidad museal y académica”.

En este punto, el teórico acusa que “la globalización y la mundialización de los circuitos de arte contemporáneo configuran redes de censura, aceleramiento y condensación de las prácticas artísticas”. Ante aquello, Mellado postula que la

⁴⁷ Teórico del arte y curador.

⁴⁸ Mellado, Justo Pastor: “Archivo, crítica histórica y práctica curatorial”. III Bienal de Lima, abril, 2002.

⁴⁹ Expresión referida al tiempo histórico y que se relaciona a las correspondientes “mediana” y “larga duración”, términos ampliamente desarrollados por Fernand Braudel y los representantes de historia social de la Escuela de los Annales.

⁵⁰ Transferencia y Densidad se llevó a cabo entre octubre y diciembre de 2000 y abarcó el período comprendido entre 1973 y 2000. En una propuesta curatorial de “corte y confección”, Mellado dejó fuera de catálogo a consagradas figuras del arte chileno.

práctica curatorial y la crítica de arte, ambas en una función de crítica política, debieran formular respuestas éticas que consoliden el trabajo riguroso de los artistas como “etnógrafos de la tardo-retroversiva modernidad latinoamericana”.

5.6 Historicidad y crítica del arte en Chile

La investigación, ordenamiento e interpretación de los sucesos artísticos en un relato histórico implica un sentido crítico de largo aliento, que opera en ondas de tiempo largas. En tanto, la crítica de arte se encarga del estudio y valoración de las innovaciones en campo del arte, por lo cual se acerca más al arte contemporáneo. No obstante, un crítico puede retomar períodos del pasado y encontrar elementos novedosos que cambien los puntos de vista actuales de ciertos movimientos o autores.

Se ha discutido sobre la autonomía disciplinaria de la historia del arte, dentro de un complejo de otras especialidades que de una u otra manera complementan los estudios, como la sociología del arte, la historiografía, la filosofía, la psicología, la antropología, la estética, la teoría del arte, la literatura artística, etcétera. Sin embargo, lo seguro es que la historia del arte no puede desconectarse del entorno social, razón por la cual debe, necesariamente, interactuar las disciplinas que aporten a la formación de un historiador crítico.

Igualmente, se ha planteado el sentido científico de la historia del arte y muchas veces se ha puesto en duda, ya sea porque los planteamientos autorales son muy subjetivos o por la inexistencia de un método de estudio específico. Pero hay que reconocer que, como disciplina, la historia del arte, como disciplina debe renovarse según los cambios socioculturales, lo cual implica la revisión continua de los fenómenos artísticos, aunque sea bajo la visión particular del investigador.

La crítica del arte, por ser una disciplina joven, tampoco ha tomado un cuerpo procedimental. Se encuentran “críticos” de carácter descriptivo, “comerciantes” y otros tributarios del campo político y económico. Un buen crítico, se apoya en todas las especialidades enunciadas, aunque las fricciones entre los mismos especialistas no cesen. Se habla así de la difícil condición de la historia y la crítica de arte y de la estética: un problema de demarcación.

En la práctica, se observan tres vertientes de estudio del arte relativamente relacionadas entre sí:

1. La historia del arte como historia de los artistas, en la que se profundiza en aspectos psicológicos y biográficos del autor y en las que se consideran las obras única y exclusivamente como manifestación de una historia personal.
2. La historia del arte como parte de la historia de la civilización, en la que el arte es considerado como punto de vista para la observación de los comportamientos sociales en un período determinado.
3. La historia del arte como historia de las obras de arte, como trabajo de museo y recopilación.

Para Guillermo Machuca⁵¹, el problema de la historicidad del arte en Chile es la piedra angular de su pobreza discursiva: “la producción artística chilena es limitada y el desarrollo de la obra nacional cabría en unas pocas salas”.

Según el académico, Chile no tiene historia del arte, sino producción de obras de arte a nivel histórico sin relatos o sentidos que generen continuidad entre las producciones existentes. Efectivamente, es posible percibir en el desarrollo del arte chileno momentos o tendencias que, para Machuca, “son copias de narraciones foráneas, pero incompletas”.

⁵¹ Licenciado en teoría de historia del arte, curador y crítico de arte contemporáneo chileno. Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y universidad Arcis.

El carácter imitativo de la producción chilena, incorpora pequeños estilos que narran, de manera precaria, el relato lineal de occidente. De esta manera, señala Machuca, “resulta imposible identificar un discurso histórico. Sin embargo, entre los '60 y '80, Chile amparó una escena semi-vanguardista que asumió críticamente esa carencia de tradición”. Sin duda, este movimiento de artístico-político transformó la densidad teórica, estética y práctica del campo artístico nacional y ese proceso de acumulación es determinante para la conformación de la escena plástica actual. Sin embargo, aquellas transformaciones fueron limitadas en el contexto de las relaciones del campo cultural, ámbito en el que se articula y organiza el desarrollo.

En este sentido, el académico señala: “Chile no es un país particularmente educado en materias visuales, rasgo que, paradójicamente, sí es un elemento histórico. Ni la arquitectura, ni el diseño industrial, ni los museos provocan un estímulo visual cotidiano en la población. Es un país en que no se hace posible una población sensualizada o articulada visualmente”. Según Machuca, una de las principales falencias del arte en Chile radica en que “sus discursos son limitados y su público poco receptivo. En las exposiciones, por ejemplo, el análisis no se centra en la obra sino en el sujeto, a diferencia de otros países en que el nivel de exigencia hacia el discurso es mayor”.

En tanto, Justo Pastor Mellado indica que la historicidad del arte en Chile es un problema no resuelto que se basa no sólo en un precario desarrollo de la historia del arte en las instituciones universitarias, sino además en el hecho de que el discurso periodístico pasa a ser el discurso histórico. Al respecto, el curador chileno es enfático: “a falta de vigilancia teórica, el discurso periodístico se excede en la instalación de una consistente ‘sordidez epistemológica’, que afecta gravemente el trabajo de historia”.

5.7 Comunicación y razones en el arte contemporáneo

El arte ha tenido durante su historia numerosos usos y ha servido a numerosos señores, religiones, iglesias, poderes, deseos y necesidades humanas e inhumanas. Pero también ha desempeñado diversas funciones emancipatorias y racionales. Tras pasar todas todo tipo de vicisitudes históricas, ¿es posible afirmar que el arte sigue cumpliendo estas últimas funciones?

Si la racionalidad o la razón misma no está definida de manera permanente e infinita, esta se construye, se busca, se reinventa. El arte y la filosofía se desarrollan en esta dimensión de lo humano y tienden a buscar más los desacuerdos y los disensos. He aquí una de las prácticas centrales del arte contemporáneo.

Sin embargo, el llamado gran público, se enfrenta a objetos, instalaciones o acciones que a menudo cuesta mucho apreciar y distinguir como obras de arte, a pesar de ser sancionadas como tal por los centros de exposición y otros agentes del campo artístico. Más aún, el significado resulta un problema de respuesta vedada.

Mirado desde un punto de vista comunicacional, todo indica que los artistas contemporáneos quieren decir algo mediante sus obras y operaciones de proceso. Pero estos mensajes no resultan evidentes, en comparación a la comunicación artística del pasado.

Theodor Adorno, señalaba que las obras de arte no debían ser descritas y explicadas por medio de las categorías de la comunicación⁵². Esta afirmación se fundamentaba en la creencia de que, en una sociedad subyugada por el capitalismo y sus medios de dominio, cosificación y alienación, la única forma de resistencia restante era el arte. Según el filósofo alemán, los artistas, en vez de entregarse al mercado y a la ideología dominante, se encerraban sobre sí mismos, haciéndose herméticos y desagradables.

⁵² Ver Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Ed. Orbis, Barcelona, 1984, p 167.

No obstante, no es posible observar que con el triunfo del capitalismo se haya apagado completamente la luz de la libertad y la posibilidad de lo heterogéneo. El arte no puede resistirse a la comunicación en nombre de la utopía, sino que transforma los modos de comunicación en sociedades dominadas más que nunca por los medios y el espectáculo. Puede concluirse entonces que la relación entre el arte y la comunicación ha sido distinta en diferentes momentos históricos y tiene, en consecuencia, una historia.

5.7.1 La comunicación en el arte tradicional

En un sentido amplio, todo objeto simbólico es el sustituto de una entidad a la que se refiere y que sirve para comunicarse. Lo que hoy se denomina “artes visuales” han sido siempre, desde sus orígenes, tipos de comunicación.

Todo símbolo comunica algo a alguien. Los lenguajes naturales y los lenguajes artísticos presuponen la misma capacidad simbolizadora. Aunque difícil de probar, no resulta arriesgado suponer que las artes y el lenguaje se hayan desarrollado de forma paralela y estrecha. Así, el ojo fisiológico⁵³ y el ojo mental, articulado lingüísticamente, mantienen una relación íntima y de alto valor cognoscitivo.

Según las narraciones históricas comúnmente aceptadas, lo que se denominaba arte hace aproximadamente un siglo atrás era una forma de comunicación que:

- Vehiculaba conocimientos
- Cumplía funciones sociales
- Manifestaba la capacidad superior de creatividad del ser humano

⁵³ Entiéndase además el ojo fisiológico como el conjunto de facultades sensoriales provistas por los 5 sentidos.

Se podían cuestionar estas capacidades, plantear, por ejemplo, la necesidad de subordinación del arte a la religión, al poder, a la política, o defender su libertad absoluta. Hoy, sin embargo, no se pueden eliminar del análisis las pretensiones de razón propuestas en los frescos de la “Anunciación” de Leonardo da Vinci o en “La libertad” guiando al pueblo de Eugène Delacroix. Lo que sí se puede observar es la presencia mayoritaria de lenguajes comprensibles en esa etapa histórica.

Como excepción a lo anterior, se puede citar el caso de la obra de Botticelli, cuyo significado originario estuvo oculto hasta que la iconología del siglo XX aplicó sus métodos de interpretación. Analistas como Panofsky, Warburg, Wind y Gombrich, han restaurado el sentido de cuadros como la “Alegoría de la Primavera” con gran esfuerzo, creatividad e inteligencia. Hoy día, esta obra puede ser leída no sólo como una oda primaveral, sino también como un discurso político del Renacimiento.

5.7.2 De lo moderno a lo contemporáneo

Puede ser que comprender el “Gernika” de Picasso sea relativamente sencillo, dentro del arte moderno este caso es más una excepción que una regla. En los '50, Clement Greenberg⁵⁴ sostenía que en el juicio de gusto no se debía reparar en ningún significado o concepto, sólo en la forma y la estructura. En el mismo período, Frank Stella declaraba que “el arte que se ve es el que se ve” e invitaba a prescindir de todo ejercicio de comprensión.

¿Se reduce el arte más reciente a un asunto de placeres o displaceres? Según Arthur Danto, no podríamos reconocer las diferencias entre la cartulina garabateada de un niño y las abstracciones de los expresionistas norteamericanos o

⁵⁴ Célebre e influyente crítico de arte, mentor del movimiento moderno norteamericano. Para conocer más sobre sus planteamientos, véase *Arte y cultura: ensayos críticos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

entre cualquier caja metálica y una escultura minimalista⁵⁵. Desde este punto de vista, las obras de arte contemporáneo son, en general, enunciados en un lenguaje desordenado y en ocasiones oculto.

Se suprimen de esta manera las clásicas categorías de reflexión en torno al arte, como la belleza y la experiencia estética entendida como una reacción emocional a los estímulos presentes en la obra. Normalmente, el arte contemporáneo no es bello y no se puede evaluar en los términos tradicionales ampliamente divulgados. Sin embargo, esto no significa que la belleza haya desaparecido del arte. Sucede que la belleza no es un tema dominante y es posible inferir que, cuando esta aparece, lo hace como un significado.

El arte contemporáneo está dominado por el significado y exige un esfuerzo de comprensión. En este sentido, ha recuperado la relación con el significado que tenía antes de que las artes se convirtieran en “bellas artes” a partir del Renacimiento. En el período Románico, lo importante era el significado de Cristo o de los evangelistas representados en la bóveda celeste y no la “estética” de esta representación, dimensión completamente secundaria para la época.

Hoy día, en las fotografías de Zaida González o Cindy Sherman, lo fundamental es lo que significa los trabajos y no que sean bellos. Se puede hablar de una emancipación del “corsé estético” clásico que ha puesto a los artistas en una situación de libertad desconocida en las experiencias del arte del pasado. Este atributo, hay que aclarar, marca la distinción entre estas expresiones y la subordinación románica a la divinidad.

Para muchos artistas y académicos, el arte tiene la tarea esencial, en toda cultura democrática, de desordenar todos los sentidos codificados de nuestro mundo. Dicho de otro modo, la razón funcional del arte contemporáneo sería introducir, de una manera reflexiva y punzante, el caos en el orden. El problema de

⁵⁵ Para ahondar en estas materias, véase Danto, Arthur: *La transfiguración del lugar común*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002.

la función en el arte o su falta de función es un cuestionamiento que surgió con la estética filosófica. Desde un punto de vista democrático, el arte y la cultura estética podrían ser un tipo de garante pluralista ante el monoteísmo de las ciencias económicas, la tecnología, etcétera y en general ante la tendencia homogeneizadora de la cultura normativa moral y política.

5.7.3 Inteligibilidad de la obra

Hoy el arte comunica reflexivamente las posibilidades de sentido del mundo. Habitualmente, lo hace sin declaraciones afirmativas sobre el ser, sino sobre la pluralidad de las interpretaciones. Es la experiencia de las posibilidades de la experiencia. La comunicación artística no es una forma de comunicación ordinaria y ordenada, sino una forma extra-ordinaria y des-ordenada.

Desde un punto de vista hermenéutico, el mundo es articulado por lenguajes y sistemas simbólicos que determinan lo que se ve y lo que se piensa. Es decir, el ser humano se desarrolla interpretando. Así, el arte es posible sólo dentro de un horizonte de significados y de formas simbólicas. Los trabajos de Cindy Sherman o Gonzalo Díaz sólo son posibles en un mundo de sentido en el que hay fotografías e instalaciones, en el que hay ojos⁵⁶ entrenados para ver ciertos símbolos e interpretar ciertas imágenes, ciertos objetos, ciertas metáforas y ciertas situaciones.

Con estas condiciones, asoma la pregunta por el significado de una obra de arte. Toda obra de arte se presenta con una pretensión de sentido. Como cualquier símbolo o cualquier enunciado, plantea siempre una pretensión de razón. El problema comunicativo del arte contemporáneo en relación a la cultura cotidiana de masas es el de la inteligibilidad. Es decir, en el rango de lo familiar o extraños que resultan para el público-receptor tanto los elementos de las obras, su disposición en el espacio, etcétera.

⁵⁶ Entiéndase el conjunto de ojo fisiológico y mental.

Lo paradigmático y lo conflictual en este punto es que el arte contemporáneo transgrede incluso sus propias interpretaciones de mundo, por lo cual no ofrece hasta el momento una estabilidad de sentidos. Así, el modelo unidireccional de la comunicación se invierte y es el lector de arte quien debe ejercer un trabajo igualmente creativo de reflexión y de interpretación que, muchas veces, no supera la constatación del carácter enigmático de ciertas obras o ciertos tipos de obras.

Jürgen Habermas señala que una oración no se entiende si no se conoce qué es lo que hace aceptable o válido lo que se enuncia⁵⁷. Habitualmente, sucede que las personas se acercan a una obra de arte sin conocer en qué consiste su aceptabilidad. Mas aún, esta puede estar oculta bajo elementos o significantes que en el sentido común remitan directamente cierto tipo de asuntos. Se desprende entonces que la comprensión sería “corregible” en función de razones. Todo parece indicar que todo el arte contemporáneo contiene el siguiente meta-texto:

- Percíbeme
- Entiéndeme
- Interpretame
- Renueva tu lenguaje
- Renueva tu visión

Tanto el proceso de comprensión de la obra, como su pretensión de inteligibilidad son abiertos. La obra no sólo implica una visión particular del mundo por parte del artista sino que plantea una apertura de mundo. Por lo tanto, para la validez de una obra de arte no es decisiva su aceptabilidad, sino exclusivamente la actualidad de su perspectiva.

⁵⁷ Habermas, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa*. Ed. Taurus, Madrid, 1987, vol. 1, p. 382.

VI- DIVERSIDAD Y POLITICAS CULTURALES EN CHILE

Ya se ha señalado que la cultura dentro del modelo capitalista de desarrollo se vincula estrechamente a fenómenos de mercado. Los consumidores de bienes culturales “expresan sus demandas de acuerdo a lógicas de mercado cada vez que éstos son tratados como valor de cambio, trátase de pinturas, del acceso a representaciones de teatro o de la adquisición de un bien educativo”⁵⁸.

Según José Joaquín Brunner, la incorporación de la modernidad es en gran medida un movimiento de la cultura hacia el mercado. Es decir, es la época del nacimiento de circuitos de comercialización de obras, de la diversificación de la producción para la satisfacción de demandas diferenciadas, de la investigación realizada por contrato, de la venta de proyectos, de la publicidad como medio de financiamiento, del concurso por fondos públicos, etcétera.

No debe extrañar entonces que, junto a otros fenómenos, el movimiento de la cultura hacia el mercado de lugar a la “conformación de la moderna cultura cotidiana de masas bajo el impulso expansivo del ‘mercado de mensajes’ operado por la industria cultural”⁵⁹. Se observa, en consecuencia, un proceso de:

- Concentración y centralización ideológica de los medios de producción más significativos del campo (Prensa escrita, televisión, etcétera).
- Incremento de la administración de sentidos (Publicidad, pautas editoriales).
- Alejamiento de la cultura de la política.
- Aumento en la frecuencia y amplitud de “ideologías livianas”, aquellas que no constituyen visiones de mundo y que operan principalmente en la esfera privada.

⁵⁸ Op. Cit. 3, p 66.

⁵⁹ Op. Cit. 3, p 68.

En los '80, este proceso de movimiento de la cultura hacia el mercado se desarrolló en un contexto de “subordinación funcional⁶⁰” al régimen militar. Así, le fueron otorgadas ventajas cuasimonopólicas a los canales de televisión. En poco tiempo, “la casi totalidad de los hogares chilenos –en las ciudades y en el campo, hasta los más apartados rincones del territorio nacional y en casi todos los suburbios pobres de las concentraciones urbanas- accedieron a la televisión que se transformó, rápidamente, en el principal medio de esta nueva ‘cultura de consumo’ o de baja ‘densidad comunicativa’⁶¹”.

Según Eduardo Santa Cruz⁶², “mientras los artistas opositores al régimen militar discutían sobre los alcances políticos y estéticos de sus obras, las grandes masas concentraban su atención en “Sábados Gigantes”, el “Festival de la Una” y una gran cantidad de programas importados de entretenimiento”. El académico señala que, mientras aquella elite se autoconsidera como motor articulador de la cultura chilena actual, su influencia real se percibe sólo al interior del campo artístico o parte del campo educacional superior: “la vanguardia chilena de los ‘80 pasó inadvertida en la cultura cotidiana de masas y no logró contribuir a la transformación del sentido común, que, con suerte, comprende las expresiones ligadas a lo figurativo, la tela y el cuadro”.

Para Santa Cruz, lo complejo de la evolución cultural chilena del fin de siglo es que gran parte del proceso de incorporación de la modernidad coincide con la transición política de los '90 y la consolidación del modelo capitalista, contexto en el que se expresan las tendencias universales de homogenización y de heterogenización profunda:

“Dos tendencias aparentemente contrarias, pero que se articulan en los hechos y en la cotidianidad. Aquí los medios intervienen de manera crucial: virtualmente, todos hacemos lo mismo, hay patrones para hacerlo todo, desde

⁶⁰ Op. Cit. 3, p 71

⁶¹ Op. Cit. 3, p 72 -73

⁶² Periodista, licenciado en ciencias sociales y posgraduado en comunicación social. Académico del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

celebrar efemérides, hasta vacacionar. Se estandarizan costumbres, modos de sentir, de mirar y de valorar”.

Se puede apreciar que no sólo los medios de comunicación catalizan estos procesos de homogenización y heterogenización por sí mismos. El fenómeno no se trata exclusivamente de la cualidad de los medios. Interviene además el ejercicio del periodismo, sus lenguajes, sus géneros, sus pautas editoriales y sus particulares categorías de análisis de la realidad, que se transforman, independientemente de la voluntad de los actores, en discursos validados socialmente.

El cruce entre lo heterogenizante y lo homogenizante es complejo, es más bien una articulación en el campo cultural y la producción simbólica. Incluso, ambos elementos se retroalimentan. Por ejemplo, en el caso de las artes escénicas, las compañías pueden aprovechar la imagen mediática de los actores -capital simbólico- para comercializar sus obras en un espacio de interlocuciones relacionadas en el sentido común y el espacio virtual de la publicidad y los medios.

En lo diverso, las escuelas y el circuito del arte son espacios de interlocución especializada, según Santa Cruz, “cada vez más encerrados en sí mismos. Entre el campo artístico y el sentido común, las mediaciones del arte son precarias, son gramáticas de apropiación de obra basadas en los soportes bidimensionales clásicos”. Para el académico, esto marca una gran diferencia en relación a las interlocuciones entre sectores sociales que se plantearon en otras épocas al interior de proyectos políticos, vinculados principalmente a la música y al teatro, pero con gran presencia en las artes gráficas.

Dice Santa cruz: “Desde el sentido común masivo, la obra de arte no forma parte de lo cotidiano. Ni Warhol, ni el dadaísmo, ni el *ready made* de Marcel Duchamp han penetrado en el juicio e imaginario masivo”. Sin embargo, estas operaciones no sólo han sido plenamente incorporadas a la teoría del arte contemporáneo, sino que forman parte del repertorio material de la producción de arte y del apartado curatorial de las galerías más importantes.

Bajo el alero de la consolidación del modelo de desarrollo capitalista, algunos de los procesos de desarrollo de tendencias universales más relevantes son:

- Atomización y fragmentación social, producto del cambio del tipo de trabajo asalariado al trabajo precario.
- Cambio del Estado de bienestar, desarrollista, al Estado subsidiario.
- Naturalización o reificación del orden social.
- Transformación de la política a un problema de administración.
- Farandulización de la política o sicologización de la política hacia su dimensión de imagen.
- Ausencia de grandes proyectos, auge por la competencia por la administración del orden institucional
- Competencia política transformada en un enfrentamiento estético, de atributos personales.

La transición de los consensos evitó todo debate. A partir de lo anterior, un orden social construido, aparece, según Santa Cruz, como “natural e indiscutible: el que discute es nostálgico, resentido, loco, anti sistémico... hoy sólo se discute sobre el modo de hacer lo que está dentro de los límites pactados”.

A fines de los 80, José Joaquín Brunner le atribuye a la heterogenidad cultural un valor positivo absoluto, ya que estimularía la democratización. Sin embargo, indica Eduardo Santa Cruz, “la trampa radica en el seno de la misma afirmación: la diversidad cultural no es por sí misma un valor. Pero Brunner naturalizó la idea de que la diversidad es un valor por el cual luchar”.

Santa Cruz profundiza en el tema y agrega la siguiente pregunta: ¿qué queda oculto bajo el valor positivo de la diversidad? La respuesta es inmediata: injusticia y segregación. Es decir, lo que Brunner no acusa es que la diversidad depende de los contextos y que, “mediante relaciones de subordinación y poder, esta puede tender a consagrar el dominio de la subordinación, a consagrar que el otro no sea un igual. Brunner hace desaparecer la figura del poder”.

Sin embargo, bajo la influencia de Brunner, se proclama un nuevo tipo de política cultural en democracia. Según el connotado sociólogo, ni el Estado, ni la empresa privada, ni las organizaciones sociales pueden por sí solos generar una adecuada política, bajo riesgo de caer en sesgos no deseables:

- Estado y tendencias dirigistas y homogenizadoras
- Mercado y tendencias banales o puramente comerciales
- Organizaciones sociales y tendencias a la fragmentación

Con este ideario, Brunner propone para la transición una adecuada combinación de los factores: “ni el mercado, por sí solo, ni el estado exclusivamente, ni ninguna combinación de sus mecanismos típicos de actuación –el dinero y el poder, respectivamente- podrá generar una cultura de masas apropiada para la democracia y suficientemente densa y diferenciada como para superar los rasgos del ‘conformismo pasivo’ o del ‘producto planificado’ que adquiere allí donde queda en manos sólo del mercado o del Estado⁶³”.

De esta manera, se instalan las bases para el Estado subsidiario, cuya principal tarea es mejorar las posibilidades de acceso a becas, fondos, concursos, etcétera. En el caso del campo artístico, estos capitales económicos prefiguran la posibilidad de existencia de un círculo de expositores y obras. Para Justo Pastor Mellado, el circuito del arte es un trayecto discursivo por el que transitan textos especializados y por lo tanto, eficacias de lectura y apropiación específicas.

Mientras esto sucede, señala el teórico y curador, “no existe una musealidad que contenga o que permita una visión histórica del arte chileno. No existe el coleccionismo público”.

⁶³ Op. Cit. 3, p 213.

Se infiere que el circuito galerístico, desde el punto de vista de los artistas, se instala como un espacio curricular de acumulación de capital simbólico, ya que al no existir un mercado del arte consolidado en Chile, “los artistas se ven obligados a ‘profesionalizar’ rápidamente su trabajo, ocupando puestos en una institucionalidad muy pequeña y de carácter nepotista”.

Según Mellado, el círculo del arte se cierra como campo de disputa y mantención de puestos y los artistas posicionados en la institucionalidad “convierten su propia obra en objeto académico, enseñando más *tícs* que normas. Al ser sujetos de no más de 30 años, inculcan sus propios rencores y obsesiones”.

En consecuencia, una galería es curriculizable y el arte, más que un campo laboral, se expone en función de políticas de grupos, de políticas discriminatorias y de grupos que ocupan las escenas y las manejan. Para Mellado, siempre es un asunto de poder: “Entonces, lo que hay que preguntarse es ¿cómo funcionan los poderes de designación en Chile?, ¿qué sucede con Fondart?, ¿quién apadrina a quién?, etcétera”.

Como respuesta, el curador acusa: “en la práctica, Arcis y Universidad de Chile se ‘tomaron’ el Fondart porque no tienen mercado, entonces, el único poder que tienen en Chile es la manipulación de horas de escuela y Fondart. El espacio artístico es el control de horas de clases y lugares de exhibición. Es un espacio más deprimido que brillante, de movimiento fundamentalmente endogámico: Fondart, escuela, galería... Fondart escuela, galería... un asunto de filiaciones”.

Para Mellado, “en Chile, los cargos y los trabajos están determinados por un principio clasístico fundamental. El terreno artístico están marcado por complicidades de gente sin poder que se empodera u ocupa lugares en que pueden mantenerse un tiempo, especulando con los recursos financieros o los recursos materiales de la institución a la que están adscritos. Por lo tanto, el arte chileno es un arte de instituciones.

En este punto, surge la pregunta por el fin masificador de las galerías “no comerciales”. Al respecto, Mellado es enfático: “no existe la promoción. Existen políticas de inscripción del arte y esto significa poner a circular un nombre, un discurso y unas obras. El espacio artístico es un espacio editorial de poco desarrollo en Chile y la política editorial es, finalmente, una política de matriculación de obras”.

VII- GALERIAS DE ARTE DE SANTIAGO: ESTUDIO DE CASOS

7.1 Centro Cultural Matucana 100

El terreno donde está emplazado el centro cultural Matucana fue comprado en 1911 por el gobierno a la señora Adela López, quien prestaba el sitio a los trabajadores ferroviarios. Posteriormente, fue ocupado por la Dirección de Aprovechamiento del Estado (DAE), organismo encargado de almacenar materiales desechados por otros entes fiscales, para su posterior remate.

En la década de los '80, los galpones de Matucana 100 tuvieron su primer acercamiento al campo artístico. En un período de agitación política, donde la cultura era uno de los tantos frentes de lucha contra el régimen opresor, el lugar era utilizado como tribuna de diversas manifestaciones artísticas.

En marzo de 2001 se iniciaron los trámites para el traspaso del terreno a manos de privados a fin de convertir los viejos galpones en un centro cultural de envergadura. El proyecto consideraba generar un espacio dedicado a la difusión de artes como la fotografía, danza, teatro, pintura, escultura, música y cine, entre otros. Se incluía además, como fin, recuperar el espacio perdido y devolverle su esencia popular; cercana a la ciudadanía, a la cual se acercaría un espacio cultural y donde podría participar de forma activa y directa.

Matucana 100 se ubica en el sector poniente de la ciudad. Su contexto urbano inmediato tiene la condición de preservación histórica y arquitectónica (parque Quinta Normal, museos, biblioteca de Santiago, universidades y la nueva estación de metro Quinta Normal). La recuperación inmobiliaria ha posicionado al "Barrio Matucana" como un nuevo polo de desarrollo cultural, fenómeno similar a lo ocurrido en el barrio Brasil.

Pese a que este barrio no consta de tradición artística, la creación de estos centros(Matucana 100, biblioteca de Santiago) ha modificado la percepción al respecto.

El emplazamiento de Matucana 100 en un barrio sin tradición de alta cultura, responde a una idea de carácter administrativo, que busca crear una mixtura de públicos asistentes. El fin es conjugar a los residentes del barrio circundante y a los asistentes de otras comunas, con sus respectivas diferencias socio-económicas en un mismo sitio.

El barrio de Matucana 100 cuenta con una nutrida cultura popular, pero ésta no tiene mayor interacción con la cultura ilustrada, pues participa fuera del círculo de sus círculos.

“Ofrecemos ese poder de oscilación entre el público. Desde de aquellos que saben mucho hasta que aquellos que no saben. Para nosotros es importante la mixtura de la población con las obras que traemos, conectar el barrio con este tipo de obras”⁶⁴, Camilo Yañez, curador Matucana 100.

Matucana 100 es un centro cultural que alberga diversas manifestaciones artísticas que lo dotan de la condición de multidisciplinario. Estas se desarrollan principalmente en tres vertientes: artes escénicas, artes visuales y comunicaciones.

La organización de exposiciones y muestras se enmarcan en un proyecto mayor: La galería misma, constituida por más de 1.100 metros cuadrados, destinados a promover la vanguardia artística en Chile, situación inédita en Chile.

⁶⁴ Camilo Yañez es Licenciado en Artes Plásticas con mención en pintura, Universidad de Chile. Actualmente es curador del Centro Cultural Matucana 100.

Las características generales de este centro cultural, no encuentran comunión con otros espacios culturales de Santiago. “Somos distintos al formato museo o galería estatal, por ejemplo la galería Gabriela Mistral es la galería del Estado, tiene una fuerte influencia de él”, señala su curador, Camilo Yáñez. .

Matucana 100 se define como una institución sin fines de lucro. Yáñez resume en dos puntos la línea curatorial de la galería:

- Matucana 100 se presenta como un centro de acogida de nuevas lógicas de producción dentro de la modernidad.
- El centro cultural entrega un espacio de difusión a artistas recién egresados o que ya poseen cierto bagaje en el mundo de la producción de arte.

La labor desarrollada en este centro de arte se basa en dos principales motivaciones :

- Constituirse como espacio de difusión de obras de arte que signifiquen un aporte a la discursividad chilena, generando estímulos para el debate.
- Promover vanguardias y crear una línea de desmarcaje con el resto de los espacios existentes en la Región Metropolitana, sin pretención de instalar una mirada hegemónica en el circuito.

Este centro se perfila como foco cultural en el mundo. Un espacio donde no se genera una colección, ni documentación, sino una apertura a la exhibición de propuestas artísticas.

Desde su creación, Matucana 100 ha experimentado un considerable aumento en el público asistente. El rango etario de los visitantes va de los 15 a los 35 años. El nivel socio económico del público corresponde tanto al sector ABC 1 como C2 y C3.

Todos estos datos son los resultados de indagaciones y sondeos recabados por el propio centro de arte.

7.2 Galería Gabriela Mistral

Otra relación de emplazamientos culturales en la Región Metropolitana, que es pertinente analizar para comprender el circuito de las galerías de arte, es el centro estatal Gabriela Mistral.

La administración de la Galería Gabriela Mistral está en manos del Estado, de quien depende la buena mantención de este espacio difusor del arte, ubicado en la principal avenida de la capital. Actualmente, la galería depende del Consejo de la Cultura y las Artes.

Galería Gabriela Mistral se especializa en la exhibición de arte contemporáneo; la pintura, fotografía y las intervenciones son su fuerte.

Bajo la idea de que el Estado tiene la función de estimular la experimentación en el arte y la difusión de obras que son producto de ésta, la línea expositora o curatorial del espacio se centra en la innovación, tanto de artistas jóvenes como consagrados en el medio nacional.

La participación de Galería Gabriela Mistral en el medio galerístico tiene una data de 16 años en Santiago; creada en 1990, ha albergado 104 exposiciones hasta el momento. Datos recopilados por el centro indican que hasta el momento ha presentado 349 artistas nacionales y 41 internacionales. Indicadores de asistencia

entregados por la propia galería, señalan un número de 154.000 visitantes en todos los años de funcionamiento. Es decir, en promedio 27 personas al día.

Su administración estatal define el planteamiento de la galería como sitio de exploración a disposición de los artistas, poniendo a su disposición no sólo las instalaciones para exponer sus obras, sino un soporte teórico reflexivo para la discusión del arte contemporáneo. Para reforzar estos ideales, el centro elabora un catálogo de entrega gratuita durante las exposiciones.

La administración de este centro está a cargo de su curadora Claudia Zaldivar, Coordinadora del Área de Artes Visuales. Por su rol administrativo en la galería y por ende, en una institución gubernamental, debe seguir todos los conductos regulares para entregar cualquier tipo de información concerniente a la galería.

Gabriela Mistral recalca su papel fundamental en la discusión académica y ciudadana, con lo cual el centro cultural se valida como una guía del arte visual contemporáneo en Chile.

7.3 Galería Metropolitana

Considerada como centro experimental, la llamada Galería Metropolitana de Arte, es definida por sus creadores como un espacio autónomo y de autogestión.

Estas características la dotarían de total autonomía, ante la independencia de compromisos externos que dificulten su funcionamiento.

“Nos interesa la autonomía, pero no una autonomía cerrada. En ese sentido somos tácticos y a la vez le hacemos el quite al oportunismo. Recibimos apoyo indirecto del Estado, pues participamos de concursos abiertos como el Fondart y el Fondo del Libro. Hemos recibido pequeños aportes de privados con los cuales no

hemos tenido problemas de manejo y control. Mantenemos relaciones con instituciones tales como museos, escuelas de arte y otras galerías. Pero, a la vez, somos críticos del mercado del arte que impera en el galerismo comercial y el oficialismo a ultranza de los museos”, afirma Luis Alarcón⁶⁵, curador de galería Metropolitana.

Metropolitana señala en sus postulados, tener un compromiso con el arte, con los artistas y con la comuna de Pedro Aguirre Cerda, un sitio popular del sur de Santiago en donde se sitúa. El lugar manifiesta que su desligamiento, pese a apuntar a la autonomía, no es un impedimento para mantener una relación cordial con otros centros culturales o espacios de trabajos como el Estado o la empresa privada.

Luis Alarcón es curador, creador y dueño de Metropolitana. El señala que este proyecto fue creado al interior de su propia residencia con el fin de defender el único sitio de libertad que va quedando: el espacio privado. Otra de las características de este centro, es que es él mismo quien crea el programa de exposiciones.

Mediante la autogestión, el centro consigue en forma propia los elementos para las diversas muestras artísticas. Producción y obtención de recursos, están dentro de sus principales tareas a lo largo del calendario expositor.

Para el curador, Luís Alarcón existe una innovación en trabajar permanentemente la falta, la carencia, la precariedad. Allí radicaría la única herramienta para enfrentar las dificultades diarias: no eludir la fragilidad permanente sino trabajar en función de ello.

El espacio artístico instaura una relación ciudadana con la población, estableciendo un espacio autoreflexivo que trabaja con el arte y el barrio.

⁶⁵ Licenciado en arte con mención en pintura. Dueño y curador de galería de arte Metropolitana.

“Podemos decir que nuestro proyecto de galería de arte especializada también es una forma contemporánea de iniciativa ciudadana, directamente vinculada a lo que podríamos denominar movimientos sociales, por lo tanto, a nuevas formas discursivas que intentan reconstruir discursos de rearticulación artística, político y social”, señala Alarcón.

El centro al declararse un espacio autoreflexivo, que se piensa a sí mismo y, a la vez, promueve obras que piensan, difunde una reflexión teórica, la cual es parte esencial de su proyecto galerístico.

Galería Metropolitana se plantea como un espacio con un desafío permanente: Generar un ejercicio de diálogo con el entorno, tratando de mediar entre el arte y la comunidad. Sobre estos postulados, quienes exponen en el centro se enfrentan a un desafío permanente de acercar su propuesta a un público sin conocimientos de arte.

“Nos interesa todo público: especializado y no especializado; este último es el que rodea nuestro espacio. Además, nos interesa conseguir un público reflexivo que se involucre en cada proyecto expositivo. Y en última instancia nos interesa nuestro público como posibles protagonistas de proyectos de arte”, afirma el dueño de Galería Metropolitana.

Los gestores del centro comprenden la imposibilidad de separarse de su contexto, y es por ello que manifiestan la importancia del espacio físico en el cual se ubica Galería Metropolitana, la comuna donde se instala y sus habitantes. Además, señalan que durante los años de funcionamiento de la galería, se han realizado proyectos con los habitantes del barrio, con organizaciones comunales, con edificios, espacios públicos y viviendas particulares.

En relación a su línea curatorial el centro presenta un modelo estable que ha servido como base para la constitución de diagramas expositivos. Este se basa en tres fundamentos: forzamiento temático, dialogo de obras y galeristas con el contexto y concepto sonoro como parte de cada obra.

Si bien la galería manifiesta autonomía a la hora de crear sus proyectos, es posible encontrar a lo largo de su historia algunos trabajos realizados en cooperación con otros centros. A modo de ejemplo es posible citar el trabajo realizado en conjunto con Matucana 100, en la exposición de “Pachamama”, trabajo de Iván Navarro.

Para el centro, la galería es en sí un ejercicio de poder y una estrategia político-cultural coherente, acotada y crítica que trata de modificar el sistema del arte. Para ello, Metropolitana articula un modelo político desde el arte. Este espacio no cuenta con financiamiento externo y su funcionamiento depende casi exclusivamente de las capacidades de autogestión compartida entre sus directores y los artistas convocados a exponer.

La programación de Galería Metropolitana trabaja con la historia del arte (local-internacional), la historia del barrio (sector popular de Santiago de Chile, como representación de una serie de referentes político-culturales claves) y la ciudad como concepto urbano moderno.

En relación a la difusión de la galería, ésta crea invitaciones impresas, invitaciones electrónicas y edición de catálogos, que en su mayoría son entregados a sus visitantes.

La información entregada permite manejar un perfil respecto de la situación organizacional de las galerías.

Es posible afirmar que Matucana 100 rebasa con creces el desplazamiento de la cultura desde las comunicaciones de corto alcance por la cultura organizada como proceso de producción. En este caso, es la única que utiliza y acomoda la comunicación de consumidores a su alcance, usando la publicidad y sus posibilidades. Lo hecho por Matucana 100 es algo totalmente distinto a lo desarrollado por Gabriela Mistral y Metropolitana, pues éstas no utilizan las redes de aproximación social para consumidores de bienes culturales masivos ni tampoco la tecnología disponible.

En este caso, Matucana 100, inmerso en el campo cultural, incorpora la modernidad progresivamente, dirige una amplia cantidad de recursos públicos y privados, los que destina primordialmente a la publicidad. En definitiva, la cultura adquiere un nuevo y renovado valor económico, integrándose a los procesos económicos básicos de la sociedad e incorporándose a la mecánica capitalista.

Esto evidencia una posición estratégica sujeta al estatuto legal del centro, la cual le permite negociar o acceder a recursos y capitales tanto del sector privado como del público. Incluso, el Estado puede ser mediador entre la corporación y una entidad privada para la generación de capitales. En alguna medida, la institución se cobija bajo el alero gubernamental. Si esto se lleva no sólo a la situación actual, sino también a la estructura de distribución de poder, la que en este caso es dinámica, el acceso a dispositivos y beneficios específicos es notoriamente alto.

Con respecto a Gabriela Mistral, la galería tiene un modelo comunicacional de corto alcance y totalmente ligado a una elite, donde no se hace un uso pleno de las posibilidades tecnológicas aplicadas a la comunicación y publicidad. Es decir, no existe una utilización plena de los dispositivos existentes, contraponiéndose a las posibilidades que su estatuto legal le otorga.

Perteneciendo a la estructura gubernamental por medio del Consejo de Artes y Cultura, la galería se dedica a reforzar sectores pequeños y de poca circulación masiva, mostrando un retroceso en este sentido con respecto a sus pares. Su organización muestra una precariedad mediática y de estructuras dedicadas a la difusión de las obras, pese a que a nivel ministerial sí existe un dispositivo comunicacional.

Por su parte, Metropolitana presenta un nivel comunicacional de corto alcance, orientado hacia un circuito artístico académico determinado al cual se suma el territorial directo, es decir, su posición y participación en el campo cultural es más bien delimitada y escasa. En este sentido, se relaciona de forma eficaz con lo planteado por Alarcón, pues son justamente los puntos de interés de la galería. Ahora bien, su posición estratégica en el campo cultural es inestable y más bien

deficiente, ya que si bien tienen acceso a medios como Fondart, ésta es en algún sentido subordinada a las condiciones del campo y sus fluctuaciones.

Metropolitana, habitualmente, se mueve en la dimensión de los fondos concursables, lo cual la hace sumamente susceptible a las variaciones que allí se dan. Es decir, si en algún momento éstos fallan, la galería se queda sin el financiamiento de éstos organismos, perdiendo importantes recursos.

La forma en como Matucana 100 se relaciona con la industria cultural nacional, responde a una estructura especializada. En las diversas muestras de arte organizadas en su galpón destaca el arte contemporáneo, signo que la sitúa dentro de los procesos de modernización del campo cultural. Dentro de esta característica es posible observar diversos matices que en el caso de este centro muestran una profesionalización de su estructura organizacional, logrando distinguirse ordenadamente cada uno de los eslabones que la conforman. Es así como se puede observar una clara distribución del trabajo con: periodistas, curador, gestor cultural, contador y directorio, etcétera.

El nivel de especialización mostrado por Matucana 100 la inserta en el proceso de modernización del campo cultural, situación que se acentúa con la estructura organizativa profesionalizada que muestra, para ejercer todas funciones y objetivos en un orden claro.

Tras esta descripción de las galerías es importante señalar que todos los centros tuvieron la voluntad de colaborar con la investigación, pero galería Gabriela Mistral, por poseer una estructura comunicacional rígida producto de su dependencia estatal, se expresa mayoritariamente por medio de comunicados oficiales publicados en su página web. Situación opuesta son los centros Matucana 100 y Metropolitana, quienes presentan una mayor accesibilidad a su información y consultas en el desarrollo del estudio.

En el país se han desarrollado espacios de muestra, principalmente corresponden a lugares privados sin fines de lucro, que se han instalado en la

escena nacional con planteamientos modernos, los cuales apuntan principalmente a una mayor difusión del arte y acercamiento de los mensajes y discursos de los autores hacia el público en general. Si bien este tipo de centros ha mostrado una proliferación en los últimos años, no son los únicos que han aparecido en la escena nacional, la cual está acostumbrada a las galerías comerciales que deambulan en un ámbito de ventas de obras (intercambio) más que en uno simbólico. Otro tipo de centros son los pertenecientes a municipios y al gobierno, los cuales son creados como una respuesta de participación del estado en el circuito cultural, respondiendo a políticas de desarrollo cultural.

Para Camilo Yáñez⁶⁶, la aparición de espacios periféricos responde a una falta de diversidad del discurso. Esta situación explicaría el surgimiento de Metropolitana y Matucana 100 en comunas sin tradición artística, como una nueva propuesta en el circuito galerístico, apartándose de la clásica concepción de galería comercial.

Galerías como Matucana 100, Metropolitana y Gabriela Mistral, entre otras, se desenvuelven en el aparato institucional, el cual plantea un orden social y de comportamiento al momento de otorgar recursos de financiamiento para sus proyectos, siguiendo y respetando las estructuras regulares de obtención de estos. Las estructuras administrativas y líneas que sigue una galería estatal o municipal se llevan a cabo por medio de conductos regulares que entregan un acabado orden administrativo, financiero y expositivo.

Una característica de la institución es la mantención de normas para el buen funcionamiento sistemático y el correcto desempeño en el contexto social y jurídico. La obtención de la personalidad jurídica por parte de los centros de arte es un mecanismo que los inserta de manera adecuada en la obtención de recursos y participación del circuito expositor. Matucana 100 funciona de esta manera, al igual que Gabriela Mistral. La primera gestiona los recursos, en cambio la segunda

⁶⁶ Licenciado en arte con mención en pintura. Curador de galería Matucana 100.

cumple una función receptora de artistas nacionales –concursos de exposición- que ayudan a mantener el calendario.

El fundamento de validez de las instituciones se encuentra en el derecho. Como ya se mencionó en el marco de referencia, las instituciones pueden ser consideradas como mecanismos de ordenamiento basados en reglas y normas que permiten delimitar el correcto comportamiento de los individuos. Estas estructuras establecen relaciones entre sí pero se mantienen las intenciones individuales en un sentido corporativo. Gracias a esto, se mantiene el sistema social dentro de los límites establecidos.

Como se señaló anteriormente, cabe destacar que el término institución no refiere necesariamente a lugares físicos. Estas estructuras operan más bien en un organigrama comunicacional que desborda por mucho el espacio comprendido en las plantas edificadas. Efectivamente, el espacio comunicativo refiere a un terreno de distribución de posiciones y relaciones entre ellas.

Cabe señalar que el término institución no refiere necesariamente a lugares físicos. Estas estructuras operan más bien en un organigrama comunicacional que desborda por mucho el espacio comprendido en las plantas edificadas. Efectivamente, el espacio comunicativo refiere a un terreno de distribución de posiciones y relaciones entre ellas.

Gabriela Mistral y Matucana 100 fueron creadas como centros que se desenvuelven dentro de la institucionalidad respondiendo a todos los requisitos legales que son solicitados. De esta forma obtienen y gestionan los recursos. En el caso de Metropolitana, en 2003, Luís Alarcón, decidió tramitar una figura jurídica que le facilitara acceder el financiamiento de obras:

“Creemos que la obtención de una personalidad jurídica además de no afectar en nada al proyecto, nos ayuda a conseguir de mejor manera recursos. Además, esto de alguna manera nos protege ante la ley y nos facilita la invitación de otras personas de la comuna, especialmente a colaborar orgánicamente con la

galería. La figura que tenemos es de “organización funcional de base”, como si fuéramos una junta de vecinos o un club de fútbol de barrio”, comenta Alarcón.

7.4 Capital y posicionamiento en el campo cultural

En la sociedad como toda comunidad humana existen elementos que constantemente están pugna. El capital no es la excepción. Antes de continuar es necesario recordar que el capital es todo aquello que el hombre anhela. Entre ellos es posible encontrar el social, el económico, el cultural y el simbólico. Ahora bien, éstos se autodelimitan, ejerciendo presión entre ellos y entrando en conflicto. Esto implica que entre sí se regulen e interrelacionen.

Entre los tipos de capitales, uno de los más apetecidos y de compleja adquisición es el simbólico. Este no es como otros que pueden ser heredados, además es necesario contar con determinados elementos que permitan acceder a él. A lo largo de la historia, éstos no han estado al alcance de todos, debido primordialmente a la brecha que existe entre las diferentes clases sociales. Para llegar a él es básico contar con determinados conocimientos y el reconocimiento de éstos. Mas, para adquirirlos es necesario tener previamente un capital cultural, el que está subyugado a las condiciones socioeconómicas.

En muchos casos el acceso a la educación es resultado del poder adquisitivo de cada familia, por lo que la entrega de herramientas es dispar entre cada individuo, ya sea a nivel de conocimiento académicos o de oficio. Debido a esto es que no todos los hombres tendrán las mismas armas al momento de enfrentarse con su entorno.

En la relación con las galerías de arte, la situación no varía demasiado, es decir, habrá individuos con mejores instrumentos para aproximarse a ellas. La formación influirá en los modos de acercamiento. En el caso de los centros analizados, éstos son un claro ejemplo de la tendencia antes expuesta. Si bien las

galerías intentan acercar el arte a la población, es sólo un grupo reducido el que llega efectivamente. En los tres casos estudiados el público cuenta con un determinado nivel sociocultural, el cual queda en evidencia al momento de hablar sobre las obras y el modo en que las aprehenden.

Los visitantes de Matucana 100, Galería Gabriela Mistral y Metropolitana provienen de sectores con estudios, ya sean de nivel universitario o escolar. Como se ha señalado, las comunas donde se encuentran los centros de arte son lugares con una cargada cultura popular, muy diferente a la cultura ilustrada o alta cultura que las galerías reproducen dentro de sus instalaciones.

La posición que los seres humanos ocupan en la organización social es definido por la clase a la cual pertenecen. Es así como las llamadas “clases altas” se relacionan con un concepto de “cultura alta” utilizado por la institución. Pinturas, esculturas, instalaciones, son algunos ejemplos que caben dentro de esta clasificación. Por otro lado, la clase media o baja, se vincula con una cultura popular que se opone a la cultura ilustrada que rige por lo general el plano artístico de las galerías.

Sin embargo, como propone García Canclini en su texto “*Culturas Híbridas*” el advenimiento de la modernidad disminuye el papel de lo culto y lo popular y desvanece la pretensión de éstos de crear universos autosuficientes. La modernidad reubica los bienes de ambos en una misma lógica; la de mercado. Así ambos a pesar de ser diferentes operarían bajo las mismas condiciones, las económicas

En la *Teoría de la Vanguardia*, Peter Burguer plantea que, en la sociedad burguesa el arte ha logrado establecerse de tal modo que puede actuar como una institución plena e independiente. Como tal, el arte cuenta con determinadas especificaciones que se dirigen a la sociedad completa. Sin embargo, habrán diversos escaños de comprensión, por lo que cada lectura de obra será particular.

Existe una dinámica relacional establecida entre el artista y su público. A partir de esta relación emerge la competencia de los individuos, la cual estará ligada

a las herramientas que cada uno tiene. Ahora bien, mientras mayor sea la competencia, mejor será el vínculo con el artista, pues la mediación es mínima y la lectura de la obra mucho mayor. Un claro ejemplo de se establece a partir de la relación existente entre la galería Metropolitana y sus vecinos. La forma de enfrentarse será distinta a la que desarrollen individuos que cuenten con elementos de la alta cultura.

7.5 Galerías y público

Las tres galerías en estudio muestran vías distintas por medio de las cuales informan las exposiciones. Así es como Matucana 100 tiene como mecanismo difusor los periódicos y su propia sala de prensa. En el caso de Metropolitana, esta tiene como principal mecanismo difusor la publicidad de la misma galería. Gabriela Mistral ocupa principalmente Internet para difundir sus obras.

Respecto a la pregunta de “¿qué le parece la galería?” los asistentes de los tres centros concuerdan en señalar las exposiciones en su mayoría como “buenas”. Sólo Matucana 100 presenta un alto índice de respuestas “Muy buenas”, con entusiasmo respecto a lo expuesto. Esto denota una tibia reacción del público ante las exposiciones.

Las galerías presentan un índice de asistentes que viven mayoritariamente a más de 10 cuadras del lugar. Casi todos deben desplazarse desde otras comunas para asistir a las muestras.

En general, los asistentes señalan en las tres galerías que realizan visitas una vez por semestre, seguido por la alternativa “una vez al mes”. Esto denota una lentitud en la asistencia a las exposiciones, las cuales son visitadas en forma circunstancial.

Por otra parte, los asistentes que no conocen la propuesta de las galerías superan a los que sí la perciben. Sólo galería Matucana 100 presenta un índice mayor en este punto. Entre las personas que sí conocen las propuestas de las galerías, la percepción de coherencia de lo que se expone es alta.

Si bien en las tres galerías hay un relativo alto índice de personas que señalan entender las obras, la mayoría dice que las comprende sólo a veces.

Galería Gabriela Mistral y Metropolitana presentan un buen nivel de personas que leen los catálogos referentes a las obras. El centro Matucana 100 presenta una cantidad de asistentes equilibrados entre quienes no los ven y quienes sí. Con relación a la comprensión de los catálogos, en los tres centros el nivel de entendimiento es alto, resaltando Metropolitana con el mayor porcentaje de público. Esta situación se debe principalmente a que los trípticos elaborados por su curador, Luís Alarcón, son escritos en un lenguaje sencillo y más accesible a todas las personas, en relación a los presentados por los otros centros. En promedio, en las tres galerías la programación de exposiciones es catalogada como “buena”.

Respecto al acceso, Galería Gabriela Mistral y Matucana 100 se encuentran en calles amplias, lo que explica el gran número de asistentes que aprueban lo expedito del ingreso al lugar. Esto no ocurre en Galería Metropolitana, cuyo acceso es señalado mayoritariamente como complejo.

Las tres galerías presentan deficiencias según la percepción de los asistentes. En Gabriela Mistral destaca una mala atención a los visitantes y un espacio poco acogedor, sucio y mal utilizado; de Metropolitana se subraya su difícil acceso, junto con una irregular frecuencia de horarios y temporadas. El centro que presenta menos debilidades es Matucana 100, a la que únicamente se le crítica la mala publicidad en la entrada.

Por último, respecto a la pregunta “¿visita otras galerías?” el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) es señalado como el espacio más visitado por los asistentes a las tres Galerías, seguido por la Sala Gasco, Telefónica y Galería Animal.

7.6 El entorno como delimitante de la obra

7.6.1 La obra y su relación con el autor

“Comúnmente la obra de arte es considerada como lo que surge mediante la actividad de la artista, de manera que el artista sería el origen de la obra de arte; sin embargo, por el otro lado el artista es lo que es sólo en virtud de la obra, de manera que la obra sería igualmente el origen del artista”⁶⁷.

Independiente de la rama de estudio que tome el tema, es innegable que obra de arte y artista tienen una relación intrínseca, sea de interdependencia, de padre-hijo, de emisor-mensaje. Como sea, hay un autor y un contexto que comparten existencia con la obra de arte.

“Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres de la época a las que pertenecen”⁶⁸.

Esto se hace especialmente importante cuando el arte se torna un lenguaje más allá de lo representativo, figurativo y se vuelve coherente (o irreverente) con el contexto socio-histórico-cultural y se acompaña de manifiestos y distintos soportes significativos.

⁶⁷ Sanabria, Carlos Eduardo y Otros: *Estética; miradas contemporáneas*. Editado por Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2004, p 168.

⁶⁸ Hadjinicolau, Nicos: *Historia del Arte y Lucha de clases*. Edición Siglo XXI S.A., Madrid, 1979, p 46.

“La pintura no es más, en más o menos, la imagen del mundo sino para darnos la impresión de otro mundo, el universo del pintor. Y este universo aparece tan coherente, tan homogéneo como aquel por el cual discurre nuestra vida física. Su unidad, sin embargo, es moral, pues participa de la de una personalidad. En la imagen que el artista da de la naturaleza, es el reflejo de su propia naturaleza lo que aquél busca y proyecta”⁶⁹.

7.6.2 El público y la recepción de la obra

“El arte no puede aspirar a constituirse en un nuevo poder moral al estilo de las iglesias. Tampoco es un partido político. Lo que sí puede intentar es, moviéndose entre el saber y la ilusión, realizar discretos, aunque a veces decisivos movimientos transformadores. Puede emitir señales y tratar de indicar, valiéndose de sus instintos, dónde están los peligros para la vida, qué está siendo dañado, cuales pueden ser los posibles vías de reparación”⁷⁰.

De cómo es captado el arte por un posible público no existen certezas. La experiencia como concepto intransferible por excelencia limita cualquier investigación a lo especulativo. Antes de adentrarse en las aprehensiones de los receptores del arte institucionalizado (la gente que va al arte) es necesario tener nociones de qué o cómo podría funcionar la percepción.

Niklas Luhmann, sociólogo alemán, comparte con el constructivismo biológico el supuesto de que la realidad externa es ante todo una construcción de los sistemas, sociales en el primer caso, biológicos en el segundo, y que para su estudio se debe abarcar a las categorías culturales más que a las condiciones

⁶⁹ Idem, p 24.

⁷⁰ Luhmann, Nicklas. Artículo: Sobre la obra de arte. Revista trimestral Fractal, www.fractal.com. <http://www.fractal.com.mx/F28luhmann.html>

"objetivas" del entorno y el comportamiento. La aseveración anterior induce a pensar que el artista, como gestor de discursos en el sistema social, es un creador de realidades para quienes captan su obra.

El mismo autor en su texto "Sobre la obra de arte", considera que "Igualmente la percepción (a diferencia del acto de pensar y sobre todo de la comunicación) decide rápido, mientras que el arte tiene al parecer la función de retardar y reflexivizar: en el arte plástico detenerse largo tiempo en el mismo objeto (lo que sería desusado en la vida cotidiana) y en el arte textual, sobre todo en la poesía lírica, dilatar la lectura.

La percepción está formada para buscar información dentro de un mundo conocido, sin que tenga que decidirse expresa y excepcionalmente sobre ello. La percepción posibilita a la conciencia adaptarse de paso a situaciones de paso. El procesamiento posterior de la información está preestructurado a través de la distinción entre autorreferencia y heterorreferencia. Las obras de arte por el contrario utilizan la percepción tan sólo para que los observadores participen en la comunicación de la creación de formas"⁷¹.

A partir de esta distinción, se consideraría que más allá de la apreciación visual que podría aportar la percepción está la recreación o el proceso de captación del posible contenido de la obra. Esto sería un proceso cognoscitivo, e incluso se refiere a la captación de la obra de arte dentro de la disciplina académica.

"Antes de que se introdujera la designación –disciplina 'estética'– hubo autores que concibieron la obra de arte como un tipo especial de comunicación: como ampliación y complemento de la comunicación verbal (oral o escrita) a través

⁷¹ Idem.

de formas de transmisión más rápidas y más complejas. No obstante, en el contexto de aquel entonces, se trataba únicamente de comunicación de ideas, orientada a una mejor representación del mundo natural”⁷², afirma el sociólogo alemán. Luhmann cita los fundamentos de la estética como un proceso más profundo que la simple apreciación sensorial, con una distinción más cercana al sujeto, mediante la relación cognición/ sensorial/ racional.

Tomando como idea de público a las personas que asisten al conocimiento y la exposición de determinada producción artística, es imposible saber las características del proceso estético (en el sentido Luhmanniano). Habría que profundizar en el testimonio personal de cada individuo en relación con la obra para llegar a establecer un resultado global de la apreciación del público.

La idea de apropiación de obra es un concepto que apunta a un proceso creativo a través del cual se convierten en "propios" elementos ajenos, en que el sistema cultural se retroalimenta por la captación individual por parte de un grupo del discurso individual de otro, condicionado por el discurso grupal.

“Apropiarse significa hacer propio, por lo tanto se contrapone a lo postizo , a los conceptos de "influencia", "circulación" o "instalación" (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte. La "apropiación", implica adaptación, recepción activa en base a un código distinto y propio”⁷³, afirma Bernardo Subercaseaux.

⁷² Idem.

⁷³ Subercaseaux, Bernardo. La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América latina. www.cep.cl www.cepchile.cl/dms/archivo_1193_1127/rev30_subercaseaux.pdf

Este modelo de apropiación no desconoce el rol de las élites ilustradas ni de los intelectuales, pero tampoco lo sobredimensiona. Según Subercaseaux “son instancias mediadoras que están subsumidas en un contexto; desde esta perspectiva serán las condicionantes socioculturales las que, en definitiva, instituyan la legitimidad del proceso de apropiación. A través de la contextualidad operan también los nexos y las hegemonías socio-políticas que se hacen presentes en cada momento histórico”⁷⁴.

7.6.3 La sistematización del arte

Por sistema de arte se definen los elementos que regulan o conforman lo que, a partir de *Teoría de la Vanguardia*, de Peter Bürger, se ha denominado institución arte.

Las necesidades reflexivas del arte contemporáneo, el desplazamiento de la norma, el carácter abierto de la obra de arte, detona las facultades interpretativas del espectador a la vez que hace aún más especulativo el discurso artístico.

Al pensar en el arte contemporáneo de manera ligera se tiene poca conciencia del rol que juega el curador. La labor curatorial, donde interviene la operación creativa y los conocimientos técnicos, se manifiesta a favor de activar los espacios de exposición, convirtiéndolos en recintos aptos a la modificación, donde opera la idea de espacio siempre por crear y donde se interrelacionan obra y público.

⁷⁴ Idem.

Al curador corresponde determinar los lineamientos teóricos e ideológicos de una colección o muestra artística. Garantizando la coherencia discursiva de la actividad expositiva, mediante la que se pretende lograr la efectiva comunicación y difusión del fenómeno seleccionado. Por lo tanto, su rol en la relación final entre la obra de arte y sus receptores es primordial. Más que aplicar criterios orientados a la preservación, catalogación, registro y actividad expositiva, es un ejecutor de los propios fines institucionales y expositivos de una muestra artística.

Existen otras relaciones que median en este circuito, tales como las relaciones entre artistas y galeristas. Aunque éstas no están establecidas de manera universal, existen códigos implícitos en este tipo de mediaciones y también los hay estrictamente establecidos, como el de la asociación de artistas visuales de Cataluña .

En el artículo 1 del mencionado, por ejemplo, se define al galerista como “aquella persona física o jurídica cuya actividad habitual sea la dedicación profesional a la exhibición, promoción y venta de obras de arte, utilizando para ello un espacio abierto al público con las autorizaciones administrativas necesarias”⁷⁵ .

En el mismo artículo es definido el artista que correspondería a “toda persona natural que crea una obra plástica, independientemente de la técnica y el proceso de creación utilizado, siendo este tipo de obras a efecto enumerativo y no limitativo la escultura, obras de dibujo, pintura, obra gráfica (grabado, litografía, serigrafía), fotografía, video creación, instalaciones artísticas”⁷⁶ .

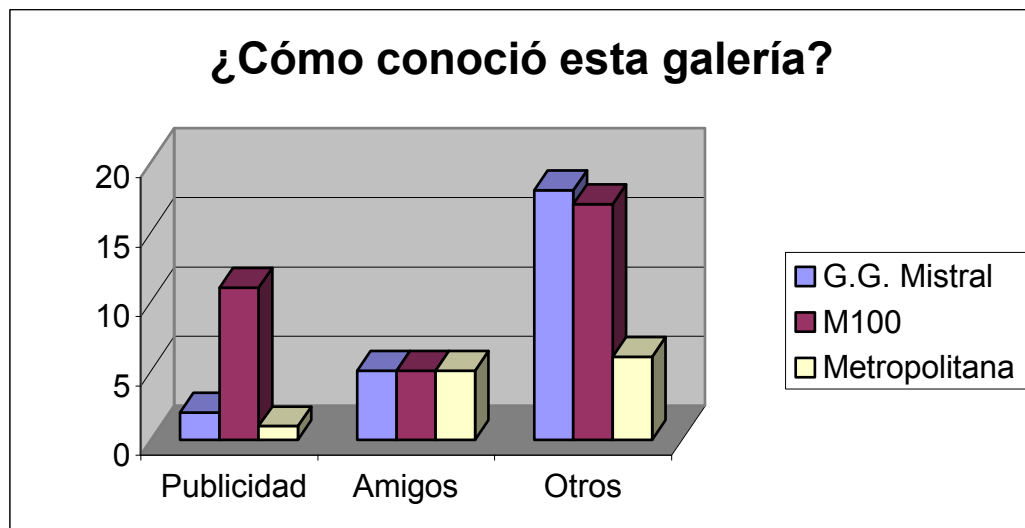
⁷⁵ Documento de trabajo, Código de relaciones entre artista y galerista de la asociación de artistas visuales de Cataluña, Octubre, 2005.
http://www.aavc.net/aavc_net/ht

⁷⁶ Idem.

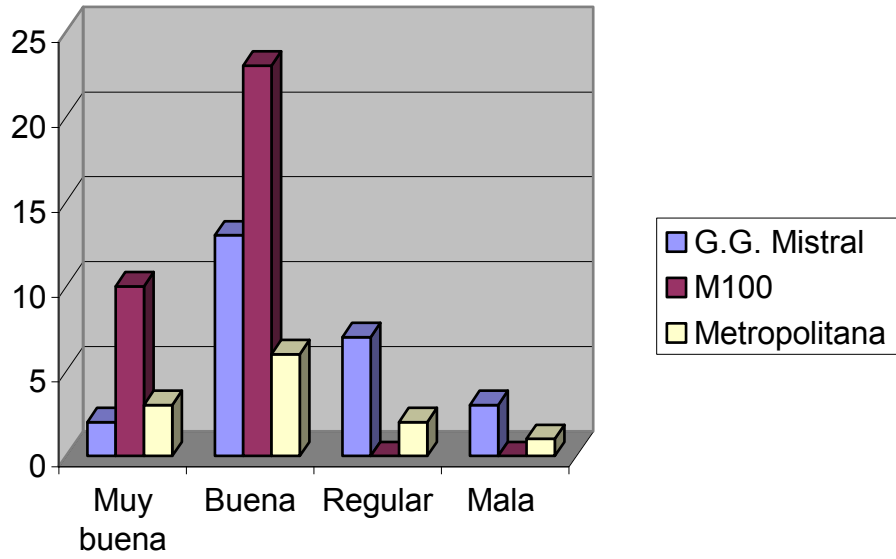
7.7 Representación gráfica de resultados de entrevistas estructuradas

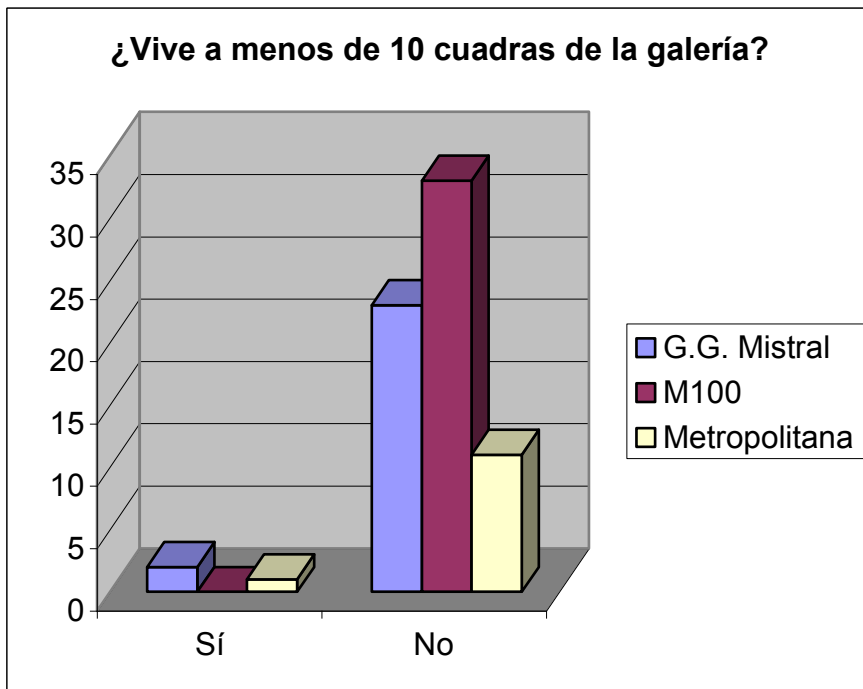
Las siguientes representaciones gráficas permiten una apreciación visible de las variaciones entre las relaciones entre público y galería. Cada uno reúne los resultados finales de las encuestas recabadas en Galería Gabriela Mistral, Galería Metropolitana y Centro Cultural Matucana 100, respectivamente.

Observación: Por restricciones de diagramación, algunos de los datos no aparecen enunciados, no obstante, éstos pueden ser consultados en la tabla de resultados.

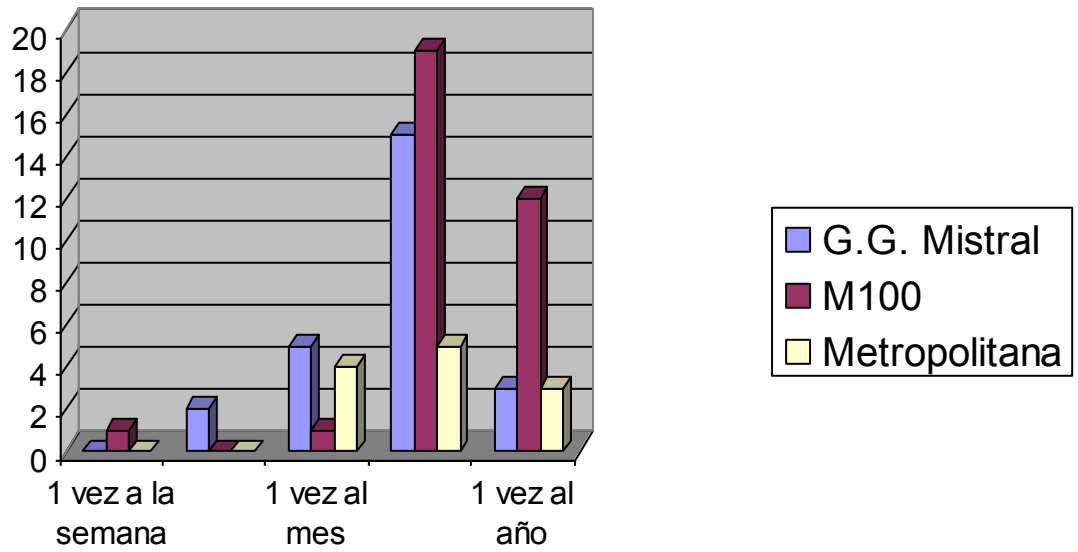


¿Qué le parece?

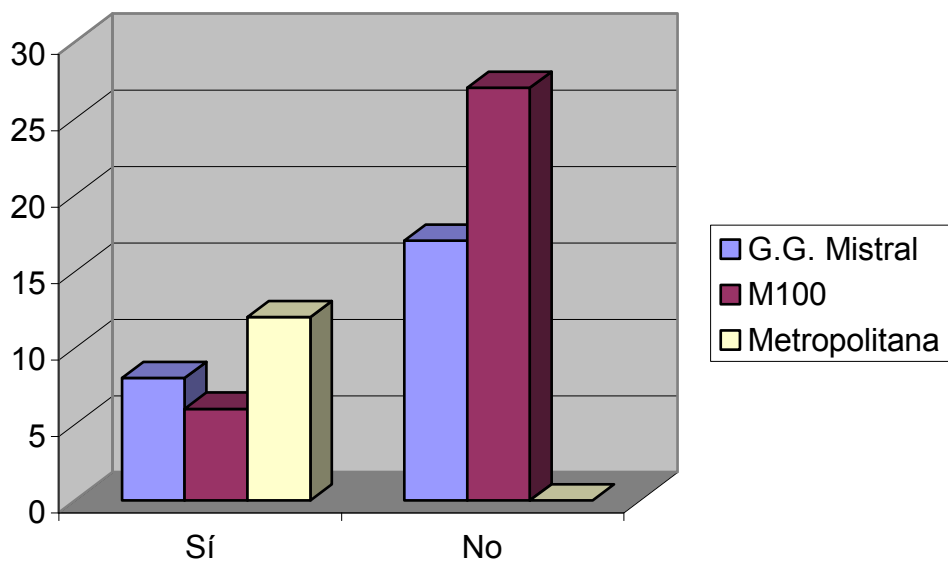




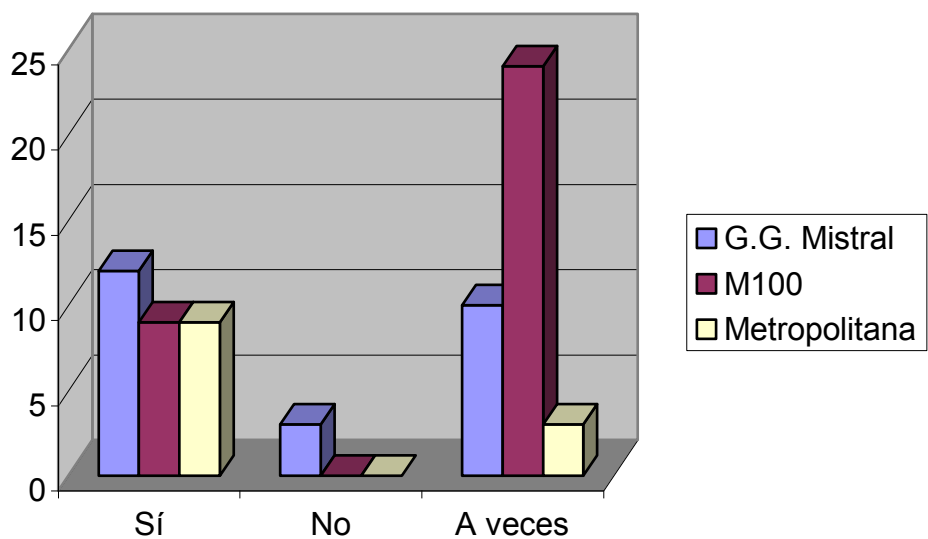
¿Con qué frecuencia visita la galería?



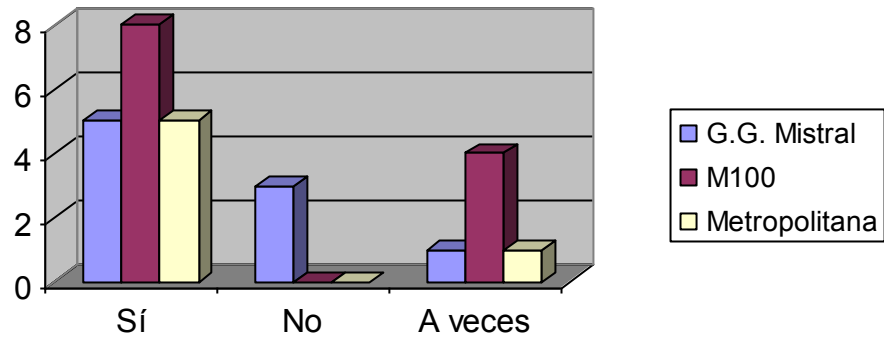
¿Conoce la propuesta de la galería?



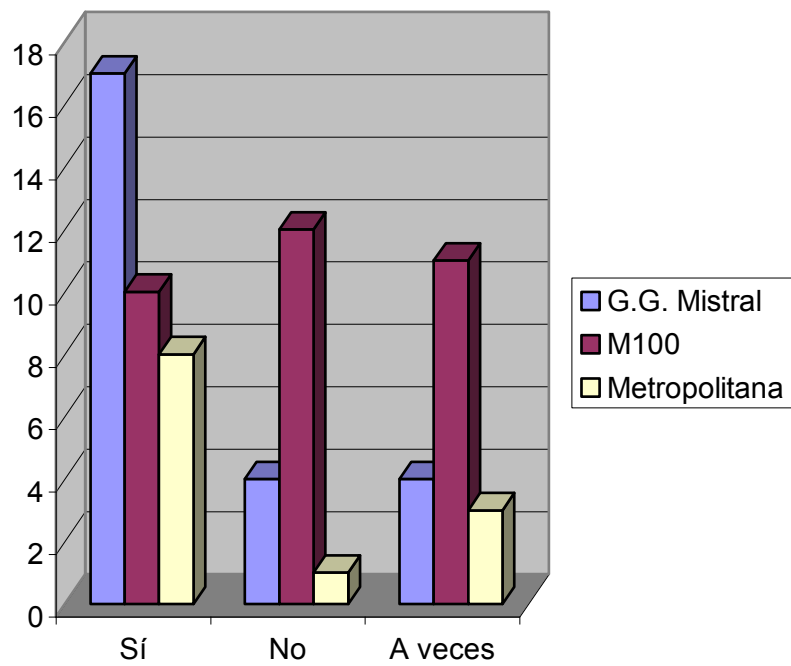
¿Entiende lo que aquí se expone?



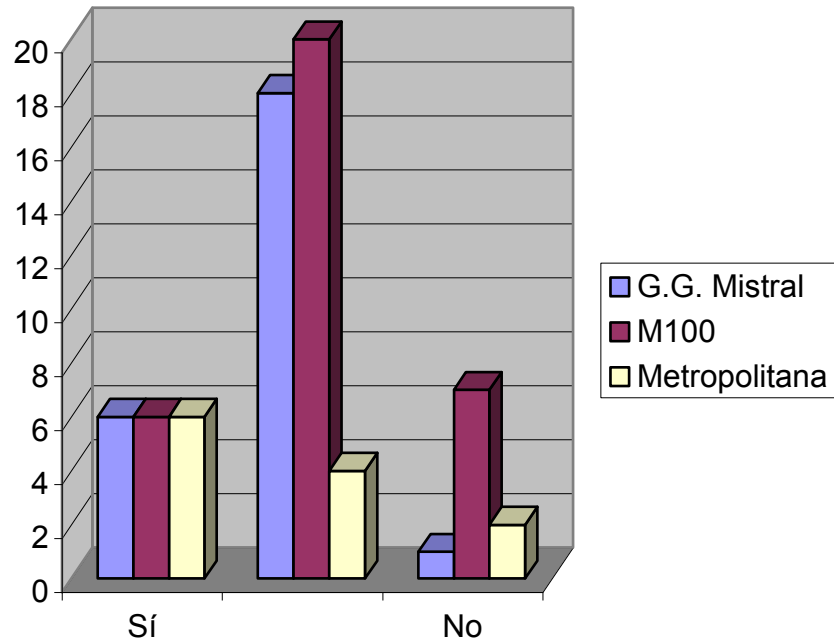
Si conoce la propuesta, ¿le parece coherente con lo que se expone?



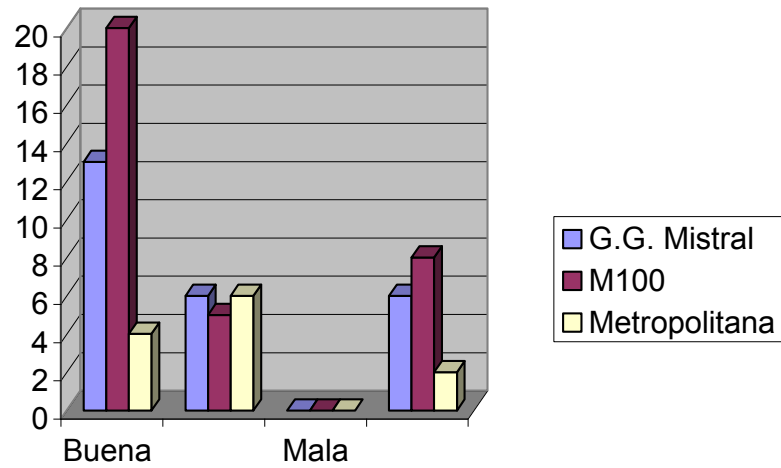
¿Lee los catálogos de las exposiciones?



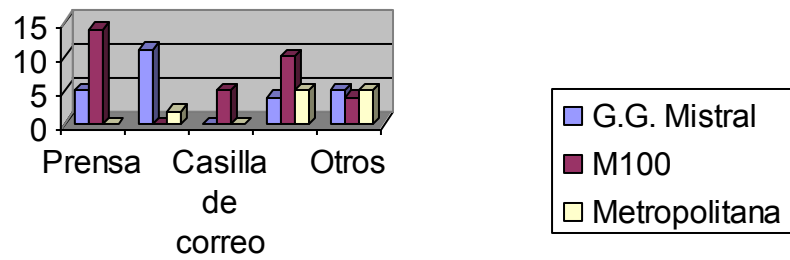
¿Comprende las teorizaciones de los catálogos sobre las obras?



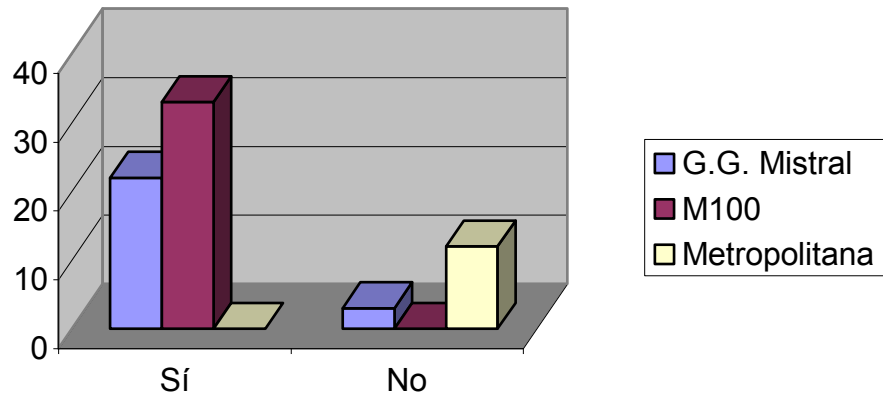
¿Cómo evalúa el programa de la galería?



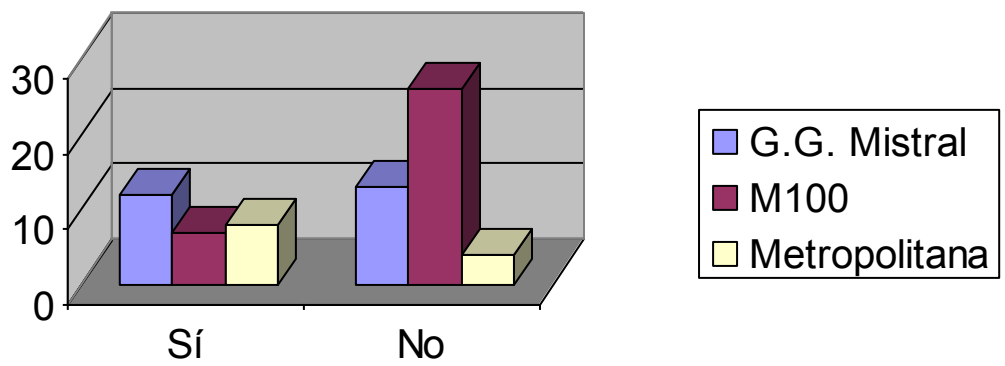
¿Cómo se informa de la programación y actividades de la galería?



¿Es expedito el acceso a la galería?



¿Considera que existen deficiencias en esta galería?



VIII- CONCLUSIONES

La búsqueda de una respuesta satisfactoria para los objetivos planteados en el comienzo de la investigación, encuentra su etapa final en este punto. Aquí aparecen las primeras conclusiones sobre diversos temas. No obstante, éstas abren la puerta a muchas otras interrogantes.

El desarrollo de la contemporaneidad en el campo artístico chileno se puede apreciar como un proceso relativamente autónomo respecto a la incorporación de la modernidad como vector básico de organización y desarrollo en la sociedad actual. Mientras el proceso de transformación cultural actúa en el sentido común, en las prácticas y valoraciones cotidianas, la actualización del campo artístico nacional opera sobre las gramáticas propias del campo y se alejan de manera concreta de la cultura cotidiana de masas.

Sí el progreso tecnológico y comunicacional son factores determinantes para la creación de relaciones sociales, estos elementos resultan claves para el posicionamiento una organización galerística. Desde este punto de vista Matucana 100 demuestra haberse incorporado a la modernidad de manera plena, conformando una estructura organizacional especializada y conciente de sus posibilidades de desarrollo. A través de la utilización de la publicidad el centro toma posición en el campo cultural y no se restringe al campo específico artístico, manejando un nivel comunicacional de largo alcance. Así mismo su capacidad gestionadora de recursos permite que no sólo se desenvuelva como un receptor de obras, sino que genere proyectos de diversa envergadura:

- Proyectos propios del centro a nivel nacional
- Proyectos con otros centros culturales a nivel internacional.
- Cooperación expositora entre galerías nacionales.

Esta característica gestiona la diferencia de otro tipo de centros estatales o privados, los cuales presentan lineamientos básicos (Galería Gabriela Mistral, Metropolitana).

En relación a su presencia mediática se desarrolla una producción simbólica, avalada por su imagen y participación en el medio cultural. Cabe señalar que este centro es capaz de generar valorización y marcar tendencia dictando pautas.

Debido a la relación que este centro establece con el subsector educacional es necesario que sus integrantes sean especialistas. Para esto debe contar con individuos capacitados para su administración. Sin embargo, cada galería presenta un grado distinto de profesionalización. Dentro de su organización se encuentran diversos especialistas tales como periodistas, licenciados en arte y curadores, los cuales permiten actuar al centro en diversos ámbitos de forma plena. La necesidad de este tipo de individuos en su plana administrativa responde a sus características, las cuales la hacen requerir de un directorio.

Por otra parte galería Gabriela Mistral con su planta administrativa dependiente del Estado y un presupuesto limitado la transforma en un mero receptáculo, sin capacidad negociadora o gestiona. Este centro cuenta con un capital social y cultural, pero sólo a nivel artístico, por lo que no es productora de capital simbólico a nivel masivo. Ahora bien, su comunicación es de mediano alcance y el centro en si mismo no se inserta en plenitud en la incorporación del proceso modernizador, pese a poseer ciertos rasgos. Todo esto se debe a la planta burocrática de la cual es dependiente.

Gabriela Mistral es una estructura de menor tamaño que se encuentra bajo otra de mayor envergadura, es decir el Gobierno. El carácter gubernamental de ésta galería le impide realizar fines distintos a los propios, ésta situación se debe a que su administración posee normas dictadas que restringen su trabajo sólo a un ámbito

receptor. Lo señalado corresponde a una característica propia de una organización del Estado, las cuales no exceden sus límites en nada.

La evidente diferencia a nivel profesional que presenta ésta galería con la Corporación Matucana 100 tiene relación con el interés de cada grupo por ir o no más allá, lo que se define de acuerdo a su carácter público y como se ha señalado, la incapacidad de traspasar los límites.

En otro ámbito se encuentra galería Metropolitana, la cual presenta una constitución eminentemente privada. Esta posee un capital cultural, pero no económico, lo que la obliga a disputarlo mediante concursos, demostrando su incapacidad de autogestión. El nivel comunicacional es de corto alcance, por lo que no se inserta en la modernidad, ya que su desarrollo comunicacional no es acabado. Pese a todas estas falencias intenta construir un capital simbólico teniendo por resultado el fracaso.

En relación al nivel de profesionalización que presenta ésta galería es de un nivel inferior al de los otros centros. Su dueño, Luís Alarcón, es curador y jefe de prensa. Si bien el administrador cuenta con los estudios necesarios, su cercanía con el proyecto lo hace perder la perspectiva.

El análisis dentro del público deja entrever que los visitantes son personas con un capital cultural, y en algunos casos, también simbólico, determinado lo que los diferencia de la masa. Estos individuos corresponden principalmente a consumidores de arte habituales, que viajan hasta las galerías para acceder a las muestras que allí se desarrollan, pese a que éstas están alejadas de su lugar de origen. Esto se demuestra en la comprensión que los visitantes tienen de las muestras, situación que evidencia el lenguaje en común que mantienen los centros con los asistentes. Este hecho dependerá del capital cultural de cada uno.

Continuando con la misma línea, es el lenguaje y símbolos en común lo que permite que determinados grupo de asistentes tengan una buena comprensión de los catálogos e información entregada por cada una de las galerías. Precisamente ésta comprensión es lo que permite que se evalúe la coherencia de los centros con respecto a su propuesta y cómo la desarrollan.

Por otra parte es posible apreciar que la afluencia de público académico y estudiantil, se acentúa en galería Metropolitana. Para Justo Pastor Mellado esta situación se debe a que los individuos ligados al mundo del arte realizan un acto político y por unos momentos se alejan de la institucionalidad asistiendo a un centro que sale de toda normalidad dentro de las galerías de Santiago, de ésta manera se producirían un quiebre momentáneo. En este sentido las personas que asisten a ella sólo concurren a ver las obras sin presentar ningún otro fin.

El interés público en el funcionamiento de las galerías también implica la existencia de un conjunto de interesados cuya relación con estos centros no se reduce a la utilización de sus prestaciones expositoras. En otros términos, además de los asistentes que concurren a la galería, existen diversos grupos con un interés específico en su funcionamiento, que deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar a los asistentes. Entre tales grupos, cabe mencionar:

- Existen instituciones educativas, universidades y colegios por lo general que hacen uso de la galería.
- Grupos de patrocinadores que ocupan la galería en un nivel económico.

Donde mayormente es posible ver ésta asistencia de grupos es en la Corporación Matucana 100. Esta situación se debe principalmente a sus características estructurales y la inserción en la modernidad que presenta. Si bien galería Metropolitana y Gabriela Mistral tienen participación de instituciones académicas, no tienen el mismo nivel de Matucana 100, ya que no presentan la

participación de patrocinadores, es decir; no desarrollan un nivel económico, ya sea por capacidad o por falta de interés.

Es posible afirmar que pese a que las tres tienen una clara intención masificadora, no logran cumplir con su cometido. Esto, porque tanto su emplazamiento como la propuesta misma del centro no logran identificar al público. Esta situación se da en un primer momento por la ubicación, ya que si bien están emplazadas en sectores populares, no son las personas de sus alrededores quienes conforman su público. Al menos así quedo demostrado en el estudio de campo, específicamente pregunta N° 3.

Cabe destacar que es Galería Metropolitana la señalada como más coherente de los tres casos estudiados. Esto se puede explicar por la mediatización de una (Matucana 100) y lo crítico de la otra (Gabriela Mistral). Además, Metropolitana sigue una misma línea, pese a desarrollar una comunicación de corto alcance. Esta situación se repite en la galería estatal, pero no en la Corporación Matucana 100.

En cuanto a la percepción las tres son consideradas como buenas, pese a que en algunos momentos la mayoría no comprende a cabalidad las obras o conoce la propuesta del centro o, en el caso de Metropolitana, sí tiene falencias de acuerdo a la opinión de los asistentes. Si bien todas presentan diversos grados de problemas, es esta última la que sale más afectada pues sus debilidades tienen relación con la comprensión generalizada de lo que debe ser un centro de arte, por ejemplo su programación o las vías de acceso.

En tanto, el barrio del emplazamiento de Matucana 100 posee una cultura popular que la identifica. La galería se instala como una experiencia de interacción creativa entre los planteamientos propios del campo artístico y su entorno. Asimismo, ha logrado generar un polo cultural y económico, lo que se ratifica con el

desarrollo inmobiliario del área y la instalación de centros culturales como la Biblioteca de Santiago.

En las tres galerías el ejercicio curatorial es conciente de que su vector de funcionamiento son las artes contemporáneas, desde ahí generan sus dinámicas de funcionamiento y proyecciones. Todos los planes de desarrollo están enfocados en mejorar su desempeño sin cambiar su línea de trabajo.

Tras analizar los diversos puntos y responder a los objetivos específicos es posible afirmar que las galerías sí constituyen espacios cerrados y ajenos a la población general. Es decir, lugares con un lenguaje y símbolos propios, los que son compartidos sólo por un grupo determinado de individuos que constituyen su público, dejando fuera a todo aquel que no cuenta con las mismas competencias. Debido precisamente a esto es que existe una interrupción comunicativa en el mensaje entregado por las galerías y sus muestras.

Por otra parte, la ubicación de las galerías demuestra su intención masificadora y de acercamiento a los sectores más populares, pero esto no es la solución, ya que no importa si el centro está frente a la casa de un individuo – como Metropolitana- pues mientras éste no posea los códigos y competencias que le permitan acceder a los mensajes emitidos por los artistas, no se sentirá vinculado con éste.

IX BIBLIOGRAFIA

1. Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Ed. Orbis, Barcelona, 1984.
2. Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.
3. Bourdieu, Pierre: "Algunas Propiedades del los Campos" (1976), en Bourdieu, Pierre: *Cuestiones de Sociología*. Editorial Istmo, España, 2000.
4. Bourdieu, Pierre: *La Distinción*. Editorial Taurus, México, 2002.
5. Bourdieu, Pierre: *Campo de Poder, Campo Intelectual*. Ed. Quadrata, Buenos Aires, 2003.
6. Brunner, José Joaquín; Barros, Alicia y Catalán Carlos: *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Flacso. Editorial Salesianos, Santiago, 1989.
7. Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península S.A., 3ra edición, Barcelona, 2000.
8. Danto, Arthur: *La transfiguración del lugar común*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002.
9. Ferry, Jean Marc; Wolton, Dominique y otros: *El nuevo espacio público*, Editorial Gedisa, S.A., segunda reimpresión, Barcelona, 1998.
10. García Canclini, Néstor: "*Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*". Ed. Grijalbo, México, 1989.
11. Germani, Gino: *Sociedad en una Epoca de Transición*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1965.
12. Greenberg Arte, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
13. Habermas, Jurgen: *Teoría de la acción comunicativa*. Ed. Taurus, Madrid, 1987, vol. 1.
14. Hadjinicolau, Nicos: *Historia del Arte y Lucha de clases*. Edición Siglo XXI S.A. Madrid, 1979.
15. Horkheimer, Max y Adorno Theodor: *Dialéctica del iluminismo*. Segunda edición, Editorial Sur S.A., Buenos Aires, 1969.
16. Larraín, Jorge: *Identidad Chilena*. LOM Ediciones, Santiago, 2001.
17. Martinic, Sergio: *Análisis estructural: Presentación de un método para el estudio de lógicas culturales*. Ediciones Cide, Santiago, 1992.
18. Mellado, Justo Pastor: "Archivo, crítica histórica y práctica curatorial". III Bienal de Lima, abril, 2002.

19. Moulián, Tomás: Chile actual: *Anatomía de un mito*. LOM Ediciones, Santiago.
20. Nietzsche, Friedrich: *La ciencia Jovial*. Monte Avila Editores, 1985.
21. Norbert Lechner: *Las sombras del mañana : La dimensión subjetiva de la política*. LOM Ediciones, Santiago, 2002.
22. Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del Arte*. Editorial Espasa-Calpe, 13a. edición, Madrid, 2.000.
23. Padua, Jorge: *Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica, Distrito Federal, México.
24. Salazar, Gabriel y Pinto, Julio: *Historia contemporánea de Chile II Actores, identidad y movimiento*. LOM Ediciones, Santiago, 1999.
25. Sanabria, Carlos Eduardo y Otros: *Estética; miradas contemporáneas*. Editado por Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2004.
26. Valenzuela, Eduardo: “*La experiencia nacional-popular*”, revista *Proposiciones* número 20, Santiago, 1991.

Fuentes cibergráficas

1. Sabino, Carlos: El proceso de investigación. Ed. Lumen – Humanitas, Argentina, 1996, en <http://www.southlink.com.ar/vap/MUESTREO.htm>
2. Luhmann, Nicklas. Artículo: Sobre la obra de arte. Revista trimestral *Fractal*, www.fractal.com. <http://www.fractal.com.mx/F28luhmann.html>
3. Subercaseaux, Bernardo. La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América latina. www.cep.cl
www.cepchile.cl/dms/archivo_1193_1127/rev30_subercaseaux.pdf
4. Código de relaciones entre artista y galerista de la asociación de artistas visuales de Cataluña, Octubre, 2005.
5. http://www.aavc.net/aavc_net/html

X ANEXOS

Durante un periodo de tres semanas la investigación realizó entrevistas en profundidad al público asistente a las exposiciones de los centros estudiados. Este mecanismo de recolección se utiliza como apoyo al cuestionario y tiene por objeto profundizar en la percepción del asistente.

A continuación se entrega el resultado de las percepciones obtenidas de la muestra, en el periodo y horario ya señalado en el apartado metodológico.

Anexo N° 1

Galería Gabriela Mistral

Ubicación	Días de Observación
Santiago centro Exposición: Alfredo Jaar, Santiago de Chile, 2006 (JAAR SCL 2006). Galería Gabriela Mistral, Alameda 1381, Metro Moneda. Duración de la exposición desde el 21 de Octubre de 2006 al 31 de Enero de 2007.	Lunes 30 de Octubre
	Lunes 23 de Octubre
	Miércoles 25 de Octubre
	Viernes 3 de Noviembre
	Martes 7 de Noviembre
	Jueves 10 de Noviembre

a) Cuestionario

1.- ¿Cómo conoció esta galería?

Por publicidad	Por un amigo / conocido	Otros
2	5	18

2.- ¿Qué le parece?

Muy buena	Buena	Regular	Mala
2	13	7	3

3.- ¿Vive a menos de 10 cuadras de la galería?

Sí	No
2	23

4.- ¿Con qué frecuencia visita la galería?

Una vez a la semana	Dos veces al mes	Una vez al mes	Una vez por semestre	Una vez al año
	2	5	15	3

5.- ¿Conoce la propuesta de la galería?

Sí	No
8	17

6.- ¿Entiende las obras que aquí se exponen?

Sí	No	A veces
12	3	10

7.- Si conoce la propuesta, ¿le parece coherente con lo que se expone?

Sí	No	A veces
4	3	1

8.- ¿Lee los catálogos de las exposiciones?

Sí	No	A veces
17	4	4

9.- ¿Comprende las teorizaciones de catálogo sobre las obras?

Sí	Relativamente	No
6	18	1

10.- ¿Cómo evalúa la programación de la galería?

Buena	Regular	Mala	No sabe	No responde
13	6		3	3

11.- ¿Cómo se informa de las exposiciones y actividades de la galería?

Prensa	Internet	Casilla de correo	Directamente en la galería	Otros
5	11		4	5

12.- ¿Es expedito el acceso a la galería?

Sí	No
22	3

13.- ¿Considera que existen falencias en esta galería?

Sí	No
12	13

¿Cuál?

Faltan indicaciones visibles a la entrada	3
Falta indicaciones del recorrido	2
El espacio es reducido	4
Espacio poco pulcro	2
Mala ocupación del espacio	3
Espacio poco acogedor	5
Escasa o mala atención a los visitantes	6

14.- ¿Visita otras galerías?, ¿cuáles?

Otras exposiciones gratuitas	3
Todas las que pueda	2
No responde	2
Sí, pero desconoce los nombres	2
Museo de Arte Contemporáneo	6
Museo Nacional de Bellas Artes	1
Galería Animal	5
Galería Metropolitana	3
Galería Telefónica	6
Galería Banco del Estado	5
Galería Gasco	5
Galerías Alonso de Córdova	3
Museos en general	6

Rango Etareo

Entre 17 a 19 años	5
Entre 20 a 22 años	8
Entre 30 a 40 años	3

b) Observaciones del encuestador

El acceso a Galería Gabriela Mistral es fácil si se llega caminando, en locomoción colectiva o en metro. Frente a ella hay un paradero y está a una cuadra del metro La Moneda. En vehículo particular el acceso a estacionamiento es tan difícil como en cualquier otra parte tan céntrica.

El paradero que está frente a la galería dificulta la visión de los avisos de la misma, y los colores sobrios de los rótulos los hace poco llamativos. Además la galería ocupa sólo la parte baja de un edificio, por lo que es más reconocible desde la vereda, frente a su puerta que a distancia. Cerca no hay señales que indiquen que hay una galería de arte próxima.

La GGM se presenta como un espacio poco acogedor. Al entrar, un hall poco iluminado da paso a dos puertas, una abierta que da paso a un espacio oscuro y una cerrada de metal. Nada indica un orden o característica del recorrido.

Tras el mesón, el recepcionista escribe en su computador y pone nula atención a los visitantes. No recomienda leer la hoja de oficio plastificada que tiene impreso un texto que describe y contextualiza la obra. De este texto, el recepcionista desconoce la autoría.

Los trípticos de entrega al público sólo fueron puestos sobre el mesón por el recepcionista luego de ser consultado al respecto.

El catálogo de este trabajo de Alfredo Jaar está a la venta en la librería Metales Pesados.

En una de las tardes de observación, un hombre de avanzada edad entra a la sala en que se expone la instalación "Que cien flores broten". Se ve molesto por el aire frío al entrar y se retira de la sala sin siquiera observar con detención. Se niega a llenar la encuesta.

El público es un tanto reducido, muchas personas se detienen en la puerta, miran hacia adentro, pero no ingresan. Es como si se encontraran de sorpresa con la existencia (y gratuidad) de la galería. No obstante el interés no parece suficiente como para entrar. Esta situación se repite a lo largo de las tres semanas.

Durante una de las tarde, dos mujeres de unos cuarenta años y con uniforme, entran conversando y comiendo algo, pasan directamente a la sala donde está la instalación. El recepcionista no les menciona nada sobre los trípticos (que no están sobre la mesa) ni sobre la hoja de lectura. Tampoco les dice nada por entrar comiendo.

Las mujeres salen riendo y mencionando el frío de la habitación. Se niegan a responder la encuesta. Arguyen falta de tiempo.

La falta de información y preocupación por parte del recepcionista se repite en un 90% durante todo el resto de los días.

El último día de observación el recepcionista ha estado la mayoría del tiempo conversando con una joven que le acompaña tras el mesón.

Un grupo de cuatro jóvenes entran y miran desde las puertas ambas obras pero no se acercan. Una de las jóvenes menciona "A no... yo pensaba que eran las

fotos...”. El recepcionista no hace mayor intento por atraer a los jóvenes, ni aclarar sus dudas, solo continua con su conversación.

Si bien, el público durante la gran mayoría de los días fue reducido. El último día de recolección de datos tuvo una asistencia de aproximadamente treinta personas, esa oportunidad esta cantidad de personas entró efectivamente a mirar las obras. Además de ellas, otras varias asomaban la cabeza hacia dentro del hall.

Durante la primera hora el recepcionista no subió la cabeza de la pantalla del computador. Al ser consultado por los trípticos los sube al mesón. Jóvenes que se dieron varias vueltas entre ambas salas se acercaron rápidamente a tomar algunos. Tras leer se explicaban entre ellos el sentido de la obra.

Al responder la encuesta, el mismo grupo se consultaba “¿Cómo se llamaba esa a la que nos mandaron el otro día?”, por lo que se intuye que son estudiantes y que van por recomendación a las galerías.

Dieciséis personas accedieron a responder esta encuesta. En una esquina del mesón había otra encuesta con similares preguntas y con petición de datos para envío de información, con el logo del gobierno de Chile. Nunca fue ofrecida a los visitantes.

Ante la consulta de cuáles son los flujos usuales de público, el recepcionista comentó que el día había estado especialmente visitado, que en general la gente va “a goterones” a lo largo del día e incluso insinuó que podría ser a causa del calor ambiental.

La habitación en que se expone Buscando a Gramsci tenía algunos residuos en el suelo, no como parte de la exposición, sino señales de barridos poco a menudo.

Poca gente entraba a ver este video. De hecho, el recepcionista no recomendaba ni señalaba qué había en cada sala. En la sala, frente a la pantalla hay un sillón en que caben unas cuatro personas.

De las imágenes de Buscando a Gramsci, junto con algunas paisajísticas, la imagen de un televisor y las del cementerio en general, había unos primeros planos de los carteles del cementerio que decían “A Gramsci” y finalizaba en la tumba del mismo.

Se entrega el detalle de este día en particular debido a la gran concurrencia que obtuvo. El resto de los días el panorama decae y se repite la tónica de los otros bloques horarios.

c) Resultados entrevistas en profundidad

La muestra seleccionada para la entrevista corresponde al 25% del total de asistentes que respondieron a la encuesta. En el caso de Galería Gabriela Mistral, la cifra equivale a 6 personas.

Una de las primeras apreciaciones que destacan los asistentes, es lo agobiante que resulta el centro al momento de entrar. La sala cuenta con escasa iluminación, lo cual en palabras del público resulta “un tanto duro e intimidante”. La oscuridad del centro juega en contra de la exposición, restando el interés de entrar en un porcentaje del público.

En relación a la frecuencia de visitas, existe una parte de la muestra que señala ser consumidor habitual de galerías de artes. Si bien asisten a otros centros con mayor frecuencia, Galería Gabriela Mistral se encuentra en sus recorridos cada cierto tiempo. Otra parte de la muestra señala que su ingreso al recinto es más bien fortuito, en algunos casos se enteran de su existencia al pasar por fuera del edificio. Incluso hay quienes no conocen el nombre de la galería y sólo se enteran de esta a través del investigador que los entrevista.

Para los sujetos que asisten con una relativa frecuencia, uno de los mayores defectos del centro, que se suma a su agobiante oscuridad, es la poca fluidez del calendario expositor. “Pueden pasar meses en que uno vuelva a ver una exposición en Gabriela Mistral, la demora que hay hace que a uno se le olvide venir en ocasiones”, señala Gabriel Cifra de 63 años. Si bien los artistas expositores son catalogados como de buena calidad, el tiempo en que se demoran en preparar el centro es demasiado extenso.

Para el 100% de la muestra, el emplazamiento de la galería representa su principal cualidad. “La galería hace más urbano el acercamiento del arte, no hay que ir muy lejos para ver una exposición, en mi caso iba pasando y me tope con ella”, señala Maximiliano Carrasco, un universitario de 19 años.

La ubicación en Alameda es el punto más fuerte detectado en el centro. Su emplazamiento facilita el acceso al público. Aquí surge una fuente importante de información que ayuda a responder al segundo y tercer objetivo específico. El hecho de que se encuentre en la arteria urbana más importante de Santiago, si bien facilita el ingreso, sólo lo hace en personas que visitan con habitualidad centros de arte, individuos inmersos en este mundo. Aquella parte de la muestra que ingresa fortuitamente sin siquiera conocer el nombre del centro, a lo largo de la entrevista también se declara un consumidor constante de otras galerías. Por ende también poseen un conocimiento al respecto.

La parte más débil que manifiestan los entrevistados es la deficiente publicidad que presenta Gabriela Mistral, tanto en el exterior como en el interior. Las personas resaltan constantemente que sólo se enteran de ciertas exposiciones fortuitamente o por iniciativa de ellos, ya que se preocupan de saber constantemente que se está realizando en ella.

El centro de arte entrega a los usuarios catálogos, una parte de los entrevistados señala que estos si son de buena calidad y los lee. Comprenden de

forma relativa las ideas que en ellos se explican, estas remiten básicamente a las intenciones de los artistas y el mensaje de las obras. Pero destacan que en un 90% de las veces ellos deben pedir esta información, ya que la galería no tiene a la vista estos folletos.

La comprensión de las obras por parte del público no es constante, sólo una parte las entiende siempre y lo hace con ayuda de los folletos. En relación a la propuesta planteada por el centro más de la mitad señala conocerla sólo parcialmente y en cierto grado les parece coherente con los artistas que exponen.

En la muestra una persona, Francisco Peña, oficinista del sector, señala que la galería le resulta mala. Las críticas de este hombre se centran principalmente en lo pobre que se percibe el interior y la mala atención a los asistentes. “No es que te traten mal, es sólo que cuando entras no hay nadie que entregue información de lo que acá se hace, incluso uno entra y observa puro cemento. A eso súmalo que yo paso en ocasiones y siempre me dicen que la exposición se está preparando, pero se demoran dos meses en que haya algo, siempre está lleno de escaleras y maestros, pero de obras la mayor cantidad del tiempo no hay ni rastro”.

Finalmente es posible percibir a través de la entrevista en profundidad que los usuarios manifiestan serías falencias en este centro. Si bien comprenden el mensaje de la obra, es importante resaltar que estas personas se mueven dentro del círculo de las galerías de arte, por ende poseen cierto bagaje en este mundo. Todos los entrevistados pertenecen a diferentes comunas de Santiago, casi la totalidad trabaja o estudia en el sector céntrico.

Comparando los resultados de la encuesta y la entrevista se produce una equiparación de resultados en este punto, ya que la cantidad de personas que manifiestan problemas y los que no, es similar.

Anexo N° 2

Galería Metropolitana

Ubicación	Días de Observación
Pedro Aguirre Cerda	Viernes 6 de octubre
Exposición: "Transversa"	Martes 10 de octubre
Desde el 5 de Octubre de 2006 al 5 de	Jueves 12 de octubre
Noviembre de 2006.	Viernes 13 de octubre
	Miércoles 18 de octubre
	Viernes 20 de octubre

a) Cuestionario

1.- ¿Cómo conoció esta galería?

Por publicidad	Por un amigo /conocido	Otros
1	5	6

2.- ¿Qué le parece?

Muy buena	Buena	Regular	Mala
3	6	2	1

3.- ¿Vive a menos de 10 cuadras de la galería?

Sí	No
1	11

4.- ¿Con qué frecuencia visita la galería?

Una vez a la semana	Dos veces al mes	Una vez al mes	Una vez por semestre	Una vez al año
		4	5	3

5.- ¿Conoce la propuesta de la galería?

Sí	No
12	

6.- ¿Entiende las obras que aquí se exponen?

Si	No	A veces
9		3

7.- Si conoce la propuesta, ¿le parece coherente con lo que se expone?

Si	No	A veces
8		4

8.- ¿Lee los catálogos de las exposiciones?

Sí	No	A veces
8	1	3

9.- ¿Comprende las teorizaciones de catálogo sobre las obras?

Sí	Relativamente	No
6	4	2

10.- ¿Cómo evalúa la programación de la galería?

Buena	Regular	Mala	No sabe	No responde
4	6			2

11.- ¿Cómo se informa de las exposiciones y actividades de la galería?

Prensa	Internet	Casilla de correo	Directamente en la galería	Otros
	2		5	5

12.- ¿Es expedito el acceso a la galería?

Sí	No
	12

13.- ¿Existen falencias en la galería?

Sí	No
8	4

¿Cuáles?

Ubicación de difícil acceso	Carece de horarios y temporadas fijas
5	3

14 - ¿Visita otras galerías?, ¿cuáles?

Galería Animal	2
Galería La Sala	2
Galería Cecilia Palma	1
StuArt	1

Galería Gabriela Mistral	6
Museo de Arte Contemporáneo	6
Galería Fundación Telefónica	4
Galería Matucana 100	1
Galería Gasco	2

Rango Etareo

Entre 18 a 25 años	3
Entre 25 a 35 años	4
Entre 35 a 45 años	3
Entre 45 a 60 años	2

b) Observaciones

A la vista, la instalación es una tela azul puesta en el suelo de la sala, sobre la cuál reposan distintos tipos de papa, echas de manera artesanal con greda.

En los videos de las marchas en Australia, se ven pequeños grupos caminando, cargando gigantografías por espacios naturales abiertos, por calles, de día, atardecer...

Durante los primeros días de observación la afluencia de público es baja, dejando muchas veces la sala vacía. Cabe destacar, que en al menos 3 visitas previas de los investigadores, la galería estaba cerrada y sin ningún tipo de información. En algunas ocasiones, el centro cultural estuvo durante horas vacío, teniendo como visitas únicamente a los investigadores.

Tras el lanzamiento de Transversa, la galería presentó el mismo comportamiento, dando cuenta de la irregularidad de sus horarios de apertura y

cierre. La galería es atendida por su propio dueño, quien al ingresar público al galpón sale a recibirlos para entregarles algo de información sobre la obra; luego se retira para que cada persona se acerque a la muestra.

Por lo general, el público que visita ésta galería llega en auto, lo que demuestra que no son vecinos del sector. Además, al observar a las personas, es posible apreciar que la mayoría son foráneas y demuestran que tienen un nivel sociocultural medio alto. Esto queda al descubierto por su forma de vestir, modales y comportamiento.

Con relación a la infraestructura del lugar, cabe destacar que se trata de un galpón acondicionado como sala de arte. Por fuera, no tiene ningún tipo de señalética que de cuenta de su existencia; sólo una especie de cartel con letras fluorescentes que dice Metropolitana, sin siquiera especificar el rubro del negocio allí instalado.

Además, la galería está ubicada en una calle cerrada y de muy poco tránsito. A modo de anécdota, la primera vez que los investigadores visitaron la galería, demoraron más de dos horas en dar con ella; incluso, muchos de los vecinos del sector desconocían su existencia. Es necesario aclarar que el centro cultural está ubicado en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, en las cercanías de Av. La Feria con San Joaquín. Dicho sector, se caracteriza por ser un barrio industrial residencial y de un estrato socioeconómico medio bajo. La galería funciona en el patio de la casa de su dueño, Luis Alarcón.

c) Resultados entrevistas en profundidad

La muestra seleccionada para la entrevista corresponde al 33% del total de asistentes que respondieron a la encuesta. En el caso de Galería Metropolitana, la cifra equivale a 4 personas. Cabe señalar que debido al escaso número de visitantes, los investigadores decidieron aumentar el porcentaje encuestado.

Una de las primeras apreciaciones que destacan los asistentes, es lo rústico que resulta la infraestructura interna y externa del local. El galpón está hecho de lata completamente; su piso es una loza de cemento en bruto, lo cual para Felipe Valle, estudiante de tercer año de odontología en la Universidad Mayor (21 años) es un problema, ya que hace inhóspito el centro cultural, provocando un rechazo inmediato tanto con el local como con lo que allí se expone. Esta opinión es compartida por la mayoría de la muestra consultada.

Galería Metropolitana entrega a sus asistentes catálogos que explican las obras y las motivaciones del artista presentado. Los entrevistados afirman que la calidad de estos folletos es muy buena, no sólo por su confección, sino también en lo referente al contenido.

Para María José Sanhueza, diseñadora gráfica (29 años) las memorias son de gran ayuda para comprender la obra. Sanhueza afirma que “muchas veces no es aprensible para el común de la gente, entonces éstos trípticos te ayudan *ene* a entender lo que el artista quiso decir, sin contar con el diseño, que es muy bueno”,

Con relación a la publicidad del local, los entrevistados coinciden en que ésta es bastante mala, ya que ellos llegaron a la galería por que son habituales al circuito y que nunca se han topado con algún tipo de información masificada sobre el centro. Su página de Internet es pobre a juicio de los encuestados, carece de información y es poco atractiva a la vista, al igual que el centro mismo. Además, pese a tener una buena fluidez de los ciclos expositores, éstos muchas veces no son informados a tiempo, lo que dificulta que el público se entere y visite la muestra.

“Claro, acá el problema no es el calendario, sino que ésta tan a trasmano que hay que hacerse el tiempo para cruzar todo Santiago y venir. Además, como es tan mala la información que hay sobre esta galería uno nunca sabe cuando debe venir y cuando no”, señala María Paz Valenzuela, sicóloga (44). Cabe destacar que ninguno de los entrevistados vive en las cercanías de la galería; dos viven en Las Condes y uno en Providencia.

Este no es un punto menor, ya que el emplazamiento fue justamente uno de los aspectos más criticados por la muestra, “Cuando vine la primera vez a la galería no sabía hacia donde caminar, incluso la confundí con el templo evangélico que está al lado. Si sumas a eso que el letrero luminoso estaba apagado me fue muy difícil darme cuenta que Metropolitana era este galpón con puertas de latón”, señala Carol Hilpert (33), ingeniera civil.

En las respuestas obtenidas queda patente el quiebre comunicacional que existe entre el centro y las personas que viven en los alrededores. Esto, no pasa con los visitantes de la galerías, quienes aseguran ser conocedores de arte y visitantes habituales de éste y otros centros culturales.

Es posible afirmar que como la mayoría del público que visita Metropolitana es consumidor frecuente de arte, su comprensión es mayor. Esto se ve acentuado por la calidad de los folletos entregados en el recinto. Si se cotejan estos resultados con los del cuestionario, salta a la vista la dicotomía que se establece entre los visitantes que son asiduos, y los que no; estas diferencias están presentes tanto en el modo de relacionarse con la obra como con el lugar de exposición.

Anexo N° 3

Galería Matucana 100

Ubicación	Días de Observación	
Av. Matucana 100, esquina Moneda. Metro Estación Central, Quinta Normal). Expositor: Eduardo Martínez Bonati instalación, técnica mixta Fecha: 22 de septiembre al 5 de noviembre 2006.	Martes	17 de Octubre
	Jueves	19 de Octubre
	Miércoles	25 de Octubre
	Jueves	26 de Octubre
	Viernes	3 de Noviembre
	Sábado	4 de Noviembre

a) Cuestionario

1.- ¿Cómo conoció esta galería?

Por publicidad	Por un amigo / conocido.	Otros
11	5	17

2.- ¿Qué le parece?

Muy buena	Buena	Regular	Mala
10	23		

3.- ¿Vive a menos de 3 cuadras de la galería?

Sí	No
	33

4.- ¿Con que frecuencia visita la galería?

Una vez a la semana	Dos veces al mes	Una vez al mes	Una vez por semestre	Una vez al año.
1		1	19	12

5.- ¿Conoce la propuesta de la galería?

Sí	No
6	27

6.- ¿Entiende las obras que aquí se exponen?

Sí	No	A veces
9		24

7.- Si conoce la propuesta, ¿le parece coherente lo que se expone?

Sí	No	A veces
5		1

8.- ¿Lee los catálogos de las exposiciones?

Si	No	A veces
10	12	11

9.- ¿Comprende las teorizaciones de catálogo sobre la obra?

Sí	Relativamente	No
6	20	7

10.- ¿Como evalúa la programación de la galería?

Buena	Regular	Mala	No sabe	No responde
20	5		8	

11.- ¿Cómo se informa de las exposiciones y actividades de la galería?

Prensa	Internet.	Casilla de Correo	Directamente de la galería	Otros
14		5	10	4

12.- ¿Es expedito el acceso a la galería?

Sí	No
33	

13.- ¿Considera que existen falencias en esta galería?

Sí	No
7	26

¿Cuál?

Faltan indicaciones visibles a la entrada	Mala ocupación del espacio
6	1

14.- ¿Visita Otras Galerías?, ¿cuáles?

Otras exposiciones gratuitas	20
Todas las que pueda	15

No responde	10
Sí, pero desconoce los nombres	3
Museo de Arte Contemporáneo	6
Galería Animal	5
Galería Metropolitana	3
Galería Telefónica	6
Galería Gasco	5
Circuito Alonso de Córdova	5
Museos	6

Rango Etéreo

Entre 19 a 25 años	10
Entre 30 a 40 años	15
Entre 50 a 63 años	7

b) Observaciones

La exposición "Réquiem" es un montaje en dos formatos. Uno presenta imágenes de figuras humanas, dibujadas sobre lienzos de tela. La siguiente son formas similares, pero formados por líneas de tela enrollada. Según el autor, las figuras fueron creadas a ciegas.

El sitio de la exposición cuenta con dos niveles. En el primero hay 10 lienzos de 1x2 metros con dibujos sobre tela expuestos en el muro del fondo de la sala, y en el medio de la habitación hay dos paneles de figuras creadas con líneas de tela, también de 1x2 metros. Estas son sólo el contorno de las figuras, sin color. En el borde derecho de este primer nivel se proyecta un video, donde el autor explica el proceso de creación de la muestra. La cinta dura aproximadamente 7 minutos. Frente a la pantalla hay una especie de sofá para los asistentes.

En el segundo nivel, una especie de balcón con escaleras a ambos costados, hay 7 lienzos de 1 x 2 metros con figuras humanas dibujadas, del mismo tipo que las del primer nivel, pero esta vez con fondos coloreados, de amarillo y rojo. Esta parte de la exposición propone un recorrido lineal, de un costado al otro.

La sala en la que se expone “Réquiem” es la “Galería de Artes Visuales” de Matucana 100. Está ubicada frente a la entrada principal del Centro Cultural, es decir, al ingresar el visitante se encuentra directamente con la exposición. El Centro cuenta con otras dos salas, que en esta ocasión contienen una muestra de fotografía y una obra teatral.

En el entorno de la galería es posible apreciar diversos focos culturales, como la nueva Biblioteca de Santiago, inaugurada en 2005, la cual está emplazada frente a este centro. Además, está el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), que se encuentra a una cuadra de Matucana 100. De estos dos ejes culturales, proviene gran parte del público asistente a la galería. Cabe destacar que éste no pertenece al sector, ni vive en las inmediaciones.

El barrio en el que está emplazada la galería es un sector eminentemente comercial y de un nivel socioeconómico medio. La calle Matucana cuenta con un gran tráfico vehicular, a diferencia de lo que ocurre en la galería Metropolitana. Por otra parte, el acceso a este centro es relativamente fácil, pues hay una gran variedad de locomoción colectiva, así como también una estación de metro próxima (Quinta Normal).

Con relación a la publicidad exterior, es posible afirmar que ésta es insuficiente, ya que no hay nada que señale la existencia de este centro. Sólo en la avenida Libertado Bernardo O’Higgins con Matucana hay una señalética estatal que indica “Centro Cultural Matucana 100” con una flecha en dirección a la galería. Una señalética similar existe en Matucana con Avenida Portales.

Con respecto al público asistente, se puede afirmar que la mayoría llega en auto o en metro (de acuerdo a lo señalado por ellos mismos) a la galería. Proviene

de comunas como Vitacura, Ñuñoa, Maipú, Huechuraba, entre otras. Su comportamiento es similar entre sí. Por lo general, ingresan y observan la obra de forma detenida, dando a entender que comprenden lo que se expone.

La entrega de catálogos por parte del recepcionista del centro, es fundamental en la atención que la galería ofrece a sus visitantes. Por su parte éstos, denotan ser conocedores del mundo artístico. El rango etéreo es amplio y abarca desde jóvenes hasta personas de la tercera edad. En cuanto a su nivel social, éste parece ser medio alto, tanto por su forma de expresarse como por la conducta que desarrollan al interior de las instalaciones.

c) Resultados entrevista en profundidad

La muestra seleccionada para la entrevista corresponde al 25% del total de asistentes que respondieron a la encuesta. En el caso de Galería Matucana 100, la cifra equivale a 8 personas.

En el comienzo de la entrevista una de las primeras apreciaciones positivas que destacan de M100 es su buena publicidad. María Cisterna, empresaria, señala la página web, los folletos y la publicidad en medios de comunicación hacen de este centro un lugar excelente para la instalación de obras de arte. La visión de esta mujer de 33 años representa a la totalidad de las ocho personas entrevistadas. Todos destacan el buen manejo de los anuncios en las exposiciones.

Matucana 100 entrega a sus visitantes catálogos con explicaciones y datos biográficos de los autores. Este punto llama la atención en las respuestas de la muestra, todos rescatan la importancia de este tipo de folletos, que en palabras de algunos “ayudan comprender el mensaje del autor”.

Continuando con la recepción de la obra, por parte de los entrevistados, seis personas no comprenden a cabalidad la obra, sólo con la ayuda de los folletos logran captar de mejor forma el mensaje del autor.

Como todo centro de arte Matucana 100 posee una propuesta que para cinco de los ocho entrevistados es totalmente desconocida. Aquí surge la interrogante ¿ si quienes asisten al centro, personas asiduas al mundo de las galerías, no conocen la propuesta de la galería o su misión como centro, que pasa con la población normal?. En este punto encontramos otro indicio más que muestra a las galerías de arte como círculos cerrados.

Matucana 100, para la muestra, tiene una buena instalación interna. Tres personas se apartan del resto de las opiniones y manifiestan, que si bien, su propaganda en medios e internet es buena, han descuidado el exterior del centro. “La galería no es mala, es buena a mi parecer, pero yo soy aficionado al arte, entonces conozco el circuito de las galerías y se llegar, pero una persona que vive cerca no tiene la menor idea, creo yo, que esto es un centro de arte. Y esto es porque no hay ningún anuncio o cartel que lo diga afuera”, señala Claudio Martínez, un profesor de Matemáticas.

Si bien los entrevistados destacan el hecho de que la galería se emplace en un barrio sin tradición en este tipo de centros, compartiendo la postura de casi la totalidad de los encuestados, quienes también rescatan la accesibilidad de Matucana 100. Creen que el trabajo de integración de la población que vive en las inmediaciones no ha sido suficiente.

“Yo creo que la mayoría de las personas que vienen acá son gente metida en este mundo. Compartimos este hobby por ende cruzamos con gusto todo Santiago para llegar a Matucana 100. Pero en lo personal no creo que el señor de la esquina venga a ver esta exposición de Bonati”, señala Irma Fuenzalida (27 años), secretaria de LAN.

El interior de la galería es catalogado por los individuos como adecuado para un centro de este tipo. La buena iluminación y atención administrativa hacen de Matucana 100 un centro agradable en palabras de la muestra.

Andrés Rojas (19 años), estudiante de Arquitectura de la Universidad Mayor, se declara un fanático del arte. Su frecuencia de visitas a Matucana 100 es de una vez por semestre, pero durante el resto del año asiste constantemente a otras galerías de Santiago, revisando todo el calendario anual de estos centros.

En relación a la programación todos la catalogan como buena.

Anexo N° 4

Entrevista a Guillermo Machuca

Yo supongo que el arte es un asunto ético, social, que debe velar por el acervo cultural de la comunidad pero también el arte es una postura privada, como todas las conquistas de vida. Yo creo que es individual y no puede ser tampoco por decreto universal o pasivo, digamos, o gubernamental o estatal. No creo que tampoco sea bueno medir el arte por la cantidad de gente que va a una exposición, que se adjudican el éxito porque son publicitadas... si tu te fijas tampoco puedes medir las motivaciones de una masa equis, tendrías que medirlo individualmente. Ahora yo desconozco cual es la aprehensión de un público particular frente a la obra de arte. Sospecho que el público chileno es un público flojo, y lo que se tiende es a culpar a la institución, se culpa al país, al estado, a las universidades, a las autoridades. No se le endosa a la flojera del público, que es un público flojo.

El arte chileno, el más interesante ha sido un arte muy limitado, muy precario que ha necesitado contar del público, y el arte que cuenta con un público masivo me parece sospechoso, además. Porque al público masivo le interesa ver telenovelas, le interesa el deporte. Ahora, Chile no es un país particularmente educado en materias visuales, históricamente hablando. Vean la arquitectura, vean el diseño industrial, vean los museos, no es un país que provoque un estímulo visual diario en la población. O sea no hace posible una población sensualizada o articulada visualmente.

El alumno en general, en toda materia cultural, es un alumno flojo, carente. En general, o sea, tú reconoces un cinco por ciento de personas que las vez en exposiciones y que están leyendo y estudiando, o sea, el arte se estudia, sobre todo si es una universidad. No funciona necesariamente por placer sino por un tipo de necesidad. Y el alumno no está predispuesto a construirse como artista, no el artista

que uno supone, un artista profesional digamos, que entre a competir, con los estándares internacionales del arte.

Que la gente rechace el arte de vanguardia no significa que entienda el arte clásico. O sea, está demostrando que ni siquiera entiende el arte clásico. Lo que se conoce en Chile como arte clásico, como bien dices tú, es el reconocimiento de un soporte, de un medio, pero no se entiende que están más cercanos a ser Duhart o cualquier artista bueno de las vanguardias, están cercanos a Velásquez, mucho más cercanos a lo que la gente piensa, entonces lo que la gente reconoce por hábitos es un soporte, eso no quiere decir que entienda a cabalidad lo que pasa en el ese soporte.

Hay un tema importante que es el reconocimiento. Uno conoce un medio a través de eso, pero no quiere decir que lo entienda.

Ahora, Cézanne renueva la pintura moderna y universal y abre las puertas al cubismo. Sin embargo, Marcel Duchamp, sin ser cubista en absoluto, lo consideraba su referente máximo declaraba además: “quiero ser un clásico del expresionismo”. O sea el arte no es una cosa lineal, es una cosa más bien embrollada, de referencias atemporales, donde conviven tiempos históricos distintos, entonces una instalación existe también antes de las instalaciones, el *arte pobre* existe antes del *arte pobre*, el *arte naturaleza* existe antes del *arte primitivo*, el *body-art*, arte del cuerpo, existe en el mundo primitivo, también, en el mundo militar, en el mundo femenino, etc.

La gente en Chile tiene un concepto de arte muy primitivo, muy provincial. Que es lo contrario a la grandeza del arte clásico, o sea, ¿de adonde?, si ni siquiera tenemos monumentos ni grandes pinturas neoclásicas. Material de museo: uno puede recabar la historia del arte en cuatro salas. O sea una buena formación clásica es la antesala para entender el arte moderno, si no, no entenderías ni el Picasso ni el Duchamp.

Yo creo que Chile no tiene historia del arte. Tiene producción de obras de arte a nivel histórico pero no tiene historia de arte. O sea la historia del arte es un sentido también, es un relato, una narración. En Chile hay momentos que son copias de narraciones foráneas, pero son incompletas, por lo tanto tú no podrías decir que hay una historia del arte. En el país, que supone producción de obras de arte y juicios estéticos o discursos de arte.

Lo que si existió en Chile fue una escena más o menos de vanguardia que comienza en los 60, 70 y 80 que asume críticamente esa carencia de tradición... piensa que Chile tampoco tiene tradición precolombina. Ni colonial a diferencia del arte del Río de la Plata o del Virreinato del Perú o Méjico. O sea Chile ya es un país insular dentro de América latina. Por una situación muy precisa, por la ausencia de tradiciones precolombina y colonial, y con un estilo neoclásico que no es más que una pálida copia del modelo francés. Eso es una asociación de pequeños estilos mas menos que van narrando el relato lineal de occidente, pero que es imposible de ser reconocido como discurso histórico. En ese sentido no habría una tradición histórica, eso no implica que no haya un producción visual avalando un discurso consistente con eso. No creo que el publico entienda y sea defensor de un concepto canónico del arte.

Yo no sé mucho de curatoría, a pesar de que he hecho un par, pero no trabajo en eso. Supongo que hay gente que está escribiendo y que tiene una mirada, que los contratan para hacer curatorías, que sería una actividad de un campo altamente profesionalizado.

Algunos dicen que es una praxis la curatoría, otros dicen que es una profesión especializada , de hecho creo que se estudia. Hay muchas clases de curadores, la actividad es muy esponjosa. Muy incierta. Hay que definir términos como espectador en el arte, hay que definir curador en el arte. Ahora definir la obra también es complicado, ¿Qué es lo que es una obra de arte?, también es complicado definir lo que es un autor de arte, todos estos conceptos son bastante difusos, lo que habla de una crisis del arte. O sea, la curatoría sería, a lo mejor, una

actividad que da cuenta de la crisis del arte. A lo mejor, es un producto del mercado del arte, de la expansión del arte, de la profesionalización del arte, de la globalización del arte.

Las decisión de elegir a Patrick Hamilton para ir a la Bienal de Sao Paulo fue hecha a partir del enunciado propuesto por el curador general de la bienal, Alfons Hug,, y a un cierto modelo teórico, plástico, pero es complicado porque esto fue la decisión del Consejo del arte, del que yo formo parte,. Ese consejo se reúne para elegir a los artistas invitados cuando pasan por el gobierno de Chile, porque no todas las bienales internacionales pasan por el estado chileno. La DIRAC del ministerio de relaciones exteriores es la encargada de los envíos musicales, arquitectónicos, visuales, donde está el director del Bellas Artes, el director del MAC, Justo Pastor Mellado, Nelly Richard, estuvimos discutiendo y al final por una u otra razón ganó Patrick Hamilton y como Patrick Hamilton había sido un artista que había trabajado conmigo, se me propuso a mi para hacer la curatoría, cuestión que acepté sin ningún problema. Un artista joven,, tampoco le presté tanta importancia, el invitado oficial de la bienal en sí era Eugenio Dittborn por un espacio más consagratorio.

La galería Mistral es una galería del Ministerio de Educación, es del Estado , es importante porque da un fondo para que financien obras, pero todas esta galerías viven del Fondart. Todas, ese dato si que es clave, el Fondart ... el Fondart incluso financia las exposiciones que se hace en Animal, casi todas las exposiciones son financiadas por el Fondart.

Yo creo que la Galería Metropolitana es un chiste, claro, un experimento alternativo, nunca he creído yo en eso. Un gesto de dos personas que viven ahí... que no son *galeristas*. El galerista es el que mueve, vende obras ,lleva los artistas a la feria... Entonces, sería interesante esa galería en el concepto de un galerismo muy informal o muy comercial, y tampoco Chile tiene un circuito comercial salvo las galerías del barrio alto, que tampoco funciona en lo comercial porque son señoras

casadas con personas de mucho dinero, por lo tanto viven como hobby el arte. No les resulta algo de vida o muerte...

Yo circulo hartito por estos lugares (el MAC, Animal, Balmaceda, etc.) y en todas me parece ver lo mismo, no creo que la diferencia en definitiva sea el barrio o los artistas porque son los mismos que hacen muestras en Animal que en Metropolitana. No creo que el artista vaya a hacer una diferencia respecto del lugar, sino que es prácticamente lo mismo que se adapta al espacio.

No veo grandes diferencias. O sea no creo que sea marginal una galería porque queda en el margen. Porque la galería Metropolitana es una galería con tubos fluorescentes que está puesta ahí, y a la gente del barrio le da lo mismo, me consta, es más, la gente que vive ahí odia a la gente que expone ahí.

O sea, yo si fuera Alarcón, de la galería Metropolitana, haría curatorías específicas sobre el barrio, pero no interviniendo sino que se incluya al barrio, por ejemplo, el artista chileno Alfredo Jaar hizo eso en Venezuela. Yo visité un barrio marginal muy grande, era como la comuna de Conchalí, y tenía una tremenda cancha de fútbol, un complejo cultural, y lo visité antes de que se reconstruyera un centro cultural que estaba en ruinas, espectacular, y la gente no quería un centro cultural, quería que le dieran pan, o construyeran más canchas de fútbol, gente brava de Venezuela, y ¿qué es lo que hizo Jaar para conseguir el apoyo de la gente?

Consiguió plata y se compró tantas cámaras Polaroid como casas había. Y le pasó una cámara a cada persona para que fotografiara su espacio doméstico y te las enviara a un correo, esa fue la exposición, y la gente feliz. Porque ahí hay un trabajo con la comunidad, que es lo que podría hacer Alarcón para distinguirse por ejemplo de Animal. Que a nivel de la producción, y tampoco veo que la gente esté muy interesada, por que lo que yo veo, es que su sueño sería que lo invitaran a la bienal de Sao Paulo como galería independiente.

Son alrededor de cien artistas los que ocupan lugares con un arte post crítico, con poco espesor, muy formalistas, muy operativos, muy experimental pero sin el espesor político de la generación anterior que son de los 70, 80. Vacío, obras universitarias, porque hay once escuelas de arte universitarias y en todas se pasa lo mismo. Se han ingresado todos los libros que hay que leer, que no estaban en mi época en mi malla bibliográfica, Levy Strauus, Barthes, Lacan, Jameson, Said y eso habilita obras correctamente construidas o desconstruidas, básicamente arte gestual, instalación, que se repite, se repite, se repite en una cultura de lo indiferenciado.

El chileno es un arte que requiere expandirse por Latinoamérica, hacerse conocido, armar fuerza con el cono sur, es todo muy pequeño. En Chile todos los discursos son pequeñitos, tú te vas a afuera, te vas a Buenos Aires y participas culturalmente, después vas a Sao Paulo y cuando vuelves no quieres ser chileno, quieres ser argentino, brasileño, llegar a este país de porquería lleno de tipos mala onda, poco receptivos... En todas las exposiciones nadie analiza la obra sino al sujeto, todo se sospecha, en cambio, en otros países el nivel de exigencia del discurso es mayor. No es el nivel del chileno promedio que llega y dice "Ahhhhh, ese es gay", ¿Y qué importa? Mira que provinciano ... me refiero a que tenemos una pobreza cultural e institucional siendo un país chico.

Todo nuestro discurso es pequeño, entonces yo escucho al dueño de la Metropolitana hablarme de lo marginal, y me parece un discurso básico, cuando escucho a muchos de los artistas lo encuentro básico, a muchos de los alumnos lo encuentro básico... son temas que no te interesan, o sea, los chilenos no estamos parados en el mundo, porque Chile era interesante con Pinochet, pero devuelta la democracia Chile ya no va a ser interesante. A menos que un artista chileno se pare en el mundo, que comente, que trabaje los temas mundiales que además han cambiado desde la guerra del Golfo aceleradamente, entonces las discusiones, las lecturas o son atrasadas, o son pequeñas.

La otra es que el arte chileno es muy politizado, no de la gran política sino de la política fiscal, estatal, del pelambre, del cahuín, de pelearse lugares, de ser poco generoso con la obra común, entonces el chileno es poco generoso, y una cosa que entrega la estética, que es un acto hedonista, es la necesidad de darle duro a ese dominio previamente.

Es necesario evaporar el yo, ser generoso, suspender los prejuicios propios para poder ver ... y Chile es poco generoso, entonces es un contexto muy complicado. Claro , no, y eso que es gesto es muy simple, capaz que el poblador hasta te rompiera la polaroid, o la vendiera. Me ha dicho gente que ha viajado, argentinos, brasileños, que en Chile la gente se trata mal. Vas a un restaurante, te tratan mal, vas a comprar ropa y te tratan mal. Yo fui hace poco a hacer una curatoría a Curitiba y pasé a comprarme ropa, y mientras me probaba las niñas miraban hacia adentro y te decían “te ves regio” y te recomendaban “con esa camisa te queda bien esta correa”, y aclarándote “no, no, si no hay compromiso” y por el modo de trato te terminas llevando no sólo la camisa sino también la correa y la chaqueta, o sea, un modo de tratarte bien, de ser un buen profesional.

Chile es pobre como industria cultural, no tiene industria cultural. Aunque crezca al 6% nadie se vendría a vivir a Chile, aunque si hay gente que se va a Sao Paulo a vivir, a Buenos Aires, a Paris, a Shangai, a Nueva York, a Tokio, incluso a Panamá, a Caracas... No a Santiago.

El arte chileno es un arte de apariencias y de *performance*, es *performática*, no es de contenido, no es de sentido, más importante es la *performance* de lo uno quiere ser o lo que uno quiere producir que lo producido, entonces da lo mismo, no se discute cuáles son los cursos de tal o cual escuela, si tal escuela propone una lectura del signo de tal índole, u otra está bajo un óptica marxista, o lo que sea... yo le creo al mundo, es algo transversal, hay que verlo todo de manera transversal...

Hay grupitos de poder que tiene que ver con las universidades quizás, no sé si son los típicos signos, o no sé si es productivo o se reconozca así, como cuando tú dices “en el campo del arte español estaban esos cuatro movimientos”, cuando uno habla del teórico que le hace el discurso al artista, uno se imagina que ese discurso es leído como contenidos y que ese teórico es capaz de recabar varias hipótesis y no es así. No es un campo, digamos, en el cual haya un campo de fuerza, que sí lo hay de otra manera que está relacionado con el poder, digamos, o con el poder universitario, a ocupar un lugar en la trama cultura...

La gente debe pensar que yo tengo poder. Yo no tengo ningún poder. Pero lo que hay son grupos de poder. Al interior de la Chile hay grupos que se juntan con el decano Oyarzún, Gonzalo Díaz que es artista, con Willy Thayer que es filósofo. Hay otro grupo que es de la Arcis donde está la Nelly Richard, que es amiga de la Diamela Eltit y Justo Pastor Mellado, supongo, en la Católica, las universidades y yo... me siento transversal a todo. Está Brugnoli con el MAC ...

Ahora, Mercurio puede decirte que el consejo de la bienal que curó a Patrick Hamilton como artista es una mafia que favorece el arte neoconceptual, una estupidez, yo lo leí. Puede leer bajo la teoría del complot, de una paranoia de que eso es así...

Yo lo veo, sé que hay grupos de poder, se que hay grupos de control que no se disputan el sentido, se disputan el poder, que es otra cosa. O sea, un discurso que aparente validez es de poder, de poder. Validez es cuando tú discutes con argumentos y esos momentos pesan. En un contexto equis tú puedes ser rechazado como artista por tener una posición demasiado conservadora y tu narrativa es conservadora. Eso ocurre tal vez más en literatura. O cuando Lafourcade dice que el premio nacional de literatura se lo dan a la gente comunista o a la gente de izquierda, porque lo ganó Varas. En las artes visuales el campo es mucho menos visible que el del campo literal.

En ese sentido las disputas no son por el sentido, cuando tú vas a una exposición no discutes la trama de la obra sino porqué está esa obra ahí. ¿De dónde viene éste?, ¿qué pretende Andreu?, la pregunta es política pero es también coyuntural.

Yo sé que hay disputas ahí, pero no hay disputas de grandes proyectos ni a grandes plazos, sino de situaciones coyunturales. Yo en particular soy torpe para eso, por lo tanto prefiero dejar eso al puro instinto... Hay gente que calcula donde moverse, en que entra un profesor a la facultad y calcula donde moverse para ser director en diez años, con quien juntarse, que grupos de poder tú puedes formar.

Ahora, yo desprecio a la gente que anda en grupos, a lo mejor es un defecto mío, porque la gente se reúne en grupos para poder formar fuerzas, pero que no son fuerzas con un sentido sino funcionales , pragmáticas, coyunturales, contribuyendo a la pequeña historia y la pequeña política.

Vivimos en un caos cultural. Todos esos factores que uno piensa que juegan en que un artista llegue a poner en jaque a otro inciden pero no inciden. Hay una mezcla entre suerte... porque también vivimos en un caos cultural, hay artistas que son así y que yo sé que se mueven muy bien entre ciertos agentes culturales, que es la gente del Fondart, al gente del ministerio de educación, la gente del centro Matucana 100, la gente del MAC... hay artistas sí, que son artistas “buena onda” , “artistas promiscuos”, algo funcional y pequeño, que arman patotas y que se mueven , tiene un comportamiento transversal y se consiguen todas las becas, se gana todos los Fondart, incluso algunos que cuando no lo ganan se ponen a llorar.

Cuando uno supone que puede haber un progreso supone que puede haber una tradición, pero acá no puede haber nada nuevo porque es un caos de voces, unas más fuertes que otras, por legitimación o por sentido común o por cultura general, no sé... de la Universidad de Chile, Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli y de ahí para abajo, un listado de personas que no tiene calidad artística pero que sin embargo representan el arte o un sector de él, pero que no van a tener nunca una

inscripción cultural en un campo de legitimación, verdadero, y es que a lo mejor es económico y a lo mejor no es económico. A lo mejor hay gente que tiene un grado de legitimación en un campo económico que es despreciado frente a otro cuya obra no es comercial y sin embargo es apreciado por la gente que entiende.

La facultad de arte es una bolsa de gatos, un caos, no hay un antes ni un después. No hay una tradición. Vamos de nuevo al pensamiento de la Chile “Ay, éste no entiende el arte moderno porque no entiende la tradición”.

Eso lo sostienen profesores ingenuos de la escuela. Que aprendieron un par de cositas que dan cuenta de la marcha del arte, algo muy reducido, le pusieron dogma y a eso le llamaron tradición, que se opone a las personas que innovan, pero a lo mejor no hay que innovar, a lo mejor hay que ser más conservador también, puede ser, porque siendo conservador uno es un buen artista en un país donde no hay buen arte conservador.

Para mí, que conservador no es el trabajo del siglo XVII, para mi conservador es Torán. Es conservador el pintor del metro la moneda,(Guillermo Muñoz Vera) discípulo de Claudio Bravo, también es conservadora Carmen Aldunate... conservadores incluso me parecen algunos artistas que parecen difíciles, más abstractos, más orgánicos, como Botero, Jaime León, ... que en el plano nacional tiene un cierto lugar y exponen por ejemplo en Alonso de Córdova, Benjamín Lira, De la Puente; artistas pachamámicos, impresionistas, entre mercuriales, del montón... y sin embargo. mis pares tampoco los entienden.

También hay artistas que tienen una cierta abstracción pero son también obras conservadoras en como toman esos referentes y los aparecen inmobilizados, o sea, tú puedes ser un pintor figurativo o un pintor que haga de lo figurativo algo vivo, como algunos pintores que refundaron , modificaron el referente, el que está en los museos, muerto, pintura abstracta, muerta, muerta en el género de la pintura abstracta que es lo que la gente reconoce como vanguardia, pero puede ser más

conservadora esa mirada que la de un pintor que pinte imágenes realistas, que puede darle el toque de vanguardia.

Entonces no es dilucidar qué es lo clásico y lo moderno, porque están todas las tendencias entrelazadas, digamos que la historia no es lineal, es embrollada. Podría ser incluso conservador un artista que haga instalaciones. Según Justo Pastor Mellado, éstas personas son conservadoras porque son académicas.

Encuentro que hay ciertas tendencias en las cuales hay artistas que se mueven mejor en un segmento del mercado global o del circuito que es el somático, que es múltiple, tiene miles de carriles, entonces uno en lo que lo puede ver es en Patrick Hamilton, porque el tipo tiene su obra que le permite meterse en cierto carril. El tipo puede ser despreciado por muchos, que harán su obra para otro carril... bueno dentro de ese escenario hay ciertos carriles, ciertas líneas de fuerza que participan en el debate nacional, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Alfredo Jaar, Iván Navarro, en un sector de arte no neoconceptual, porque hay pintura, escultura figurativa también, mujeres. Para qué hablar del resentimiento de los artistas de provincia, para quienes todas estas ramificaciones son de artistas “de Santiago”. O de repente un artista de provincia puede ser más moderno que uno de Santiago y meterse en el circuito de Patrick Hamilton, que ahora, para un cierto circuito que es más de izquierda puede ser conservador.

* Las ejemplificaciones y alusiones a la galería de arte Metropolitana, el centro cultural Matucana 100 y la galería de arte Gabriela Mistral son parte de una participación de los entrevistados para con nuestros objetivos de investigación y objetos de estudio.

Anexo Nº 5

Entrevista a Eduardo Santa Cruz

La cultura se expresa en determinados productos, obras y materialidades e identidades, lógicamente. En un sentido más amplio, la cultura remite a unas maneras de ser y estar en el mundo, a unos modos específicos de desarrollo no sólo relaciones y prácticas sociales, sino que también de las valoraciones (sentido) de sus materializaciones. Mirado así, el tema de la cultura se complejiza y se advierte que los Estados-naciones en América Latina han tendido durante gran parte de la historia a la homogenización cultural. Esto, bajo los preceptos de la democratización y el igualitarismo, mediado por leyes, tradiciones e instituciones.

Con matices, los Estados-naciones latinoamericanos tendieron a afirmar ciertas identidades mediante la generación de patrones homogenizadores de cultura. Sta. Cruz pone como ejemplo las políticas culturales del peronismo argentino o las de la Unidad Popular en Chile. No obstante la acciones de Estado, o quizás incluidas las acciones estatales, las estructuras sociales nunca han sido igualitarias y las diferencias se expresan de una u otra forma. Incluso, estas expresiones de desigualdad podrían ser consideradas como parte de lo identitario.

¿Qué es lo complejo en el fin de siglo y que coincide con la transición política chilena? Las tendencias universales de homogenización radical y heterogenización profunda. Dos tendencias aparentemente contrarias que se articulan en los hechos y en la cotidianidad. Aquí los medios intervienen de manera crucial: todos hacemos lo mismo, virtualmente. Hay patrones para hacerlo todo, desde celebrar efemérides, hasta vacacionar, costumbres, eventos, modos de sentir y de mirar. Los medios catalizan el proceso de homogenización y heterogenización a nivel planetario. El tele espectador, en tanto, no manifiesta problemas con este nomadismo cultural.

Si bien subsiste el Estado-nación, las leyes, el idioma nacional y las instituciones, en la cultura cotidiana gravitan otros elementos mediatizados que muestran ciertas maneras de ver, de hacer y de valorar las cosas. La televisión

abierta muestra los patrones de comportamiento y los homogeniza. Mientras, el cable segmenta públicos, heterogeniza las audiencias. Hay programas para grandes masas y otros para grupos extraordinariamente segmentados.

Aparecen aquí las nociones sobre la diversidad y la especificidad. Esto se extiende desde los canales de televisión hacia los colegios, las universidades, la galerías de arte, etc. El cruce entre lo heterogenizante y lo homogenizante es complejo, se articula de ciertas maneras, incluso ambas direcciones se puede retroalimentar. Por ejemplo, en el caso de las artes escénicas, los teatros pueden aprovechar la imagen mediática de algunos actores para comercializar sus obras. Esto es puro empleo de “capital simbólico”, en un espacio de mediaciones e interlocuciones relacionadas en el sentido común. Un caso más específico puede ser Matucana 100 y su propuesta y estrategia teatral.

En contraste con lo anterior, parece ser que, en el caso de Galería Metropolitana, llevar la discusión sobre producción y distribución de arte contemporáneo a un sector popular es un gesto de paternalismo cultural y elitista extremo. Se lleva a un entorno popular una presencia absolutamente ajena. No así las experiencias europeas, en que las acciones que llevaban el arte a los sectores populares se enmarcaban dentro de proyectos políticos, articulados por partidos con basamento sociales. Estos proyectos no pretendían llevar un debate académico sobre las artes visuales ni las obsesiones propias de la elite artística a sectores pobres, sino desplazar o producir un arte determinado por el contexto territorial y político. Los ejemplos más nítidos de este tipo de experiencia son el teatro, el baile y el muralismo. En Chile, hasta Roberto Matta pintó murallas en las poblaciones, lo cual evidenciaba una adecuación del discurso pictórico a las particularidades del entorno popular. Se instalaba así la figura de un artista subordinado al contexto y el proyecto político.

Desde este punto de vista, Galería Metropolitana omite una serie de pasos que aislan todavía más el espacio de discusión de los expertos. La academia es un espacio de expertos, cada vez más encerrado en sí mismo, a diferencia de épocas

pasadas. En Metropolitana no existen mediaciones entre el discurso académico, sus debates y obsesiones y el sentido común de los sectores populares.

Pues bien, en el sentido común masivo -el del trabajador de banco, el de un funcionario público, el de cierto tipo de profesionales, etc, no el popular- sí existen algunas mediaciones, pero es altamente probable que siga operando una gramática de lectura de obras basada en el soporte bidimensional cuadro y en un lenguaje figurativo. Incluso las instalaciones son extrañas hoy día en Chile. Es decir, hay grandes barreras todavía.

Antes, la interlocución de sectores sociales se planteaba al interior de proyectos fundamentalmente políticos. En el período desarrollista (1920-1973), por ejemplo, el teatro El Ensayo de la Universidad Católica y el Teatro Experimental de la Universidad de Chile desplegaban una intensa labor de extensión hacia el entorno social. Recorrían el país y sus barrios. Llegaban a la audiencia con parte del proyecto ilustrado, del cual las universidades se sentían responsables. El objetivo central era la sociedad. Una opción manifiesta por llegar a sectores masivos. Todo el proceso de provocar la interlocución social en el plano cultural estaba diseñado en un proyecto. No se instalaba cualquier cosa material sin relación orgánica con el territorio y la cultura popular.

Desde el sentido común masivo, la obra de arte no forma parte de lo cotidiano. De alguna manera, ni Warhol, ni el Dadá ni el ready may de Marcel Duchamp han penetrado en el juicio e imaginario masivo. Sin embargo, hace décadas que estos modos de operar han sido incorporados a la teoría del arte contemporáneo.

En Chile, la nueva escena de vanguardia (si es posible el calificativo) del fines de los 70 y gran parte de los '80 aparece bajo el manto totalitario de la dictadura, régimen que tenía particulares políticas culturales. El espacio de este grupo de artistas tenía un carácter ultra elitista, de nula posibilidad de interlocución social, era una burbuja sin efecto mayor sobre la cultura cotidiana. Mientras los

grandes maestros de la época discutían sobre arte, estética y política, las grandes masas accedías por televisión a contenidos tan diversos como los ofrecidos por Sábados Gigantes, el Festival de Viña, Sabor Latino y el Festival de la Una. Si bien aquella elite se autoconsidera como un motor articulador de la cultura chilena y la recuperación de la democracia, habrá que evaluar de qué parte de esa misma cultura. La vanguardia chilena de los '80 pasó inadvertida de la cultura masiva y no logró contribuir a la transformación del sentido común masivo, (lo cual la pone en crisis automáticamente en tanto que vanguardia) construcción que, con suerte, acepta al cubismo institucionalizado como punta de aquello que puede ser considerado arte en relación lenguaje figurativo.

Da la impresión de que Matucana 100 irradia algo más por fuera del círculo estrecho y autorreferente. Está en un polo territorial propicio, la estrategia es distinta a la de Galería Metropolitana. Sobre el caso del barrio alto y sus galerías comerciales, cabe desmitificar el tema de que la clase alta es culta. El soldado de batalla de la clase alta –el abc1-, al igual que el personaje de oficina pública, se quedó en el soporte cuadro y mantiene el mismo sentido común figurativo. La elite ilustrada no pertenece necesariamente a la elite económica.

En el caso chileno se cruzan las tendencias universales de manera particular, en el marco de una época de sociedad capitalista moderna. La segmentación, la heterogenización y la homogenización tienen aristas culturales y comunicacionales. Sin embargo, ambas dimensiones transitan o más bien se imbrican con el plano netamente económico: hacia fin de siglo y particularmente a partir de la transición, se diversifica la oferta bajo un modelo de desarrollo que no varió con el cambio de régimen político formal. Los límites quedaron delimitados de manera clara durante la dictadura. En este contexto se desarrollan las tendencias universales en Chile y por cierto, con mayor velocidad y profundidad que en el resto de América Latina.

Algunos procesos identificables del período son:

- La atomización y fragmentación social, producto del cambio del tipo de trabajo asalariado al trabajo precario.
- El cambio del carácter del Estado: del Estado de bienestar, desarrollista, al Estado subsidiario.
- La naturalización o reedificación del orden social.
- La transformación de la política a un problema de administración.
- Farandulización de la política o sicologización de la política hacia su dimensión de imagen.
- No hay grandes proyectos en juego, sino que una competencia por administrar el orden institucional. Por tanto, la competencia política se transforma en un asunto de atributos personales, más que de ideas.

Estas tendencias son universales, pero la transición produce condiciones para que esto suceda rápido y profundo en Chile.

Brunner detecta estos fenómenos. Pero no los relaciona con la transición, sino que al solo cambio en la oferta. Parafraseo a Brunner: la heterogeneidad cultural sigue naturalmente a la diferenciación y el cambio en la oferta. Este razonamiento tiene lógica dentro del tema de la segmentación de públicos, audiencias y consumidores: distintos públicos para distintas demandas. Pero el sociólogo exporta la figura al conjunto social. De la misma manera y bajo la influencia de Brunner, la transición pactada no cuestionó ni los supuestos, ni los fundamentos, ni los fines del orden social, contribuyendo a la catalización de estos procesos de heterogenización cultural. En caso contrario, si se discutían estas materia -como en otros casos latinoamericanos- la clase política hubiese afrontado conflictos de variado tipo, con implicancias en el crecimiento económico, etc.

La transición pactada de los consensos evitó todo debate. A partir de lo anterior, un orden social construido, aparece como natural e indiscutible. El que discute es nostálgico, resentido, loco, trasnochado... hoy se morigera sobre el modo

de hacer lo que ya se sabe que hay que hacer y se configura una modalidad moderna de hacer política.

Brunner está en la encrucijada de la transición y bajo su tutela teórica ocurren cambios relevantes en materia de políticas culturales. A fines de los '80, el sociólogo le atribuye a la heterogeneidad cultural un valor positivo absoluto, ya que ella estimularía la diversidad y la democratización. Sin embargo, la trampa radica en el seno de la misma afirmación: la diversidad cultural no es por sí misma un valor. Pero Brunner naturalizó la idea de que la diversidad es un valor por el cual luchar.

¿Qué queda oculto bajo el valor positivo de la diversidad? Injusticia y segregación. Así de tajante. Pero Brunner no lo dice. El valor relativo de la diversidad depende de los contextos. Brunner omite que cuando existen relaciones de subordinación y poder de un grupo a otro, la diversidad puede tender a consagrar el dominio de la subordinación... a consagrar que el otro no sea un igual. No obstante, la igualdad o lo igualitario puede ser irrisoramente injusto y segregador. No se le pueden atribuir a la igualdad o a la diversidad valores absolutos. Brunner no piensa en eso y hace desaparecer la figura del poder.

Brunner proclama un tipo de política cultural en democracia. Parfraseo: en la sociedad, ni el Estado, ni la empresa privada, ni las organizaciones sociales pueden por sí solos generar una adecuada política, bajo riesgo de caer en sesgos no deseables. El Estado puede ser dirigista y homogenizador; el mercado tiende a lo banal y a lo que se vende en el momento; las organizaciones sociales tenderán a abordar sus intereses particulares y a la fragmentación... El sociólogo propuso generar una adecuada combinación de los actores y sentar así las bases de una política de Estado subsidiario.

Así, el Estado mejora relativamente las posibilidades de acceso a becas, fondos, concursos, etcétera. El Estado busca además al ente patrocinador, al mercado. Según Brunner, el eje de la adecuada combinación de los factores es el mercado. Y eso es lo que hay ahora.

¿Esta relación condiciona la producción cultural? En ciertos casos el condicionamiento es evidente: el cine chileno tiende a ser efectista y las recetas de películas como “El Chacotero Sentimental”, se repiten.

Anexo N° 6

Entrevista a Justo Pastor Mellado

Los circuitos discursivos son estratos distintos, donde circulan textos distintos y por lo tanto, eficacias diferentes. Aquellos artistas que provienen del eje Arcis - Universidad de Chile (ciertos profesores de teoría e historia del arte) son los que menos exponen en las galerías del barrio alto. Todos ellos son fonderizados (postulan a Fondart).

Espectador: hoy día el arte contemporáneo te obliga, para ir a una exposición, a estar más informado, en primer lugar. O sea que este arte demanda grados de cooperación mayores, que sobrepasan inmediatamente la mera contemplación.

Sobre Metropolitana: a la comunidad no hay que acercarla al arte ni a nada, porque la comunidad tiene otros problemas más urgentes, más interesantes que el arte... o sea, plantearse ese objetivo es un poco torpe...van los artistas, nada más. Porque para establecer una relación con el barrio habría que ser de un nuevo género...todo esto se transforma en género, ¿cuál es el género? el artista comunitario. O sea, aquel artista cuyo trabajo pasa y depende de la negociación con la comunidad local, una negociación cotidiana. Pero la instalación –la de la carretilla y la albahaca- se desmarca de la vida cotidiana.

El caso de galería Metropolitana es un poco patético, porque creo que no entienden un carajo...Yo les diría que la sacaran.

Matucana 100, en cambio, tiene un punto claro: arte contemporáneo, experimental, etcétera. Interpela a un público cooperante. No importa el estrato social, sino qué grado de información de arte contemporáneo tiene. Eso es el punto. Es un público ya sancionado, que conoce del tema y por tanto, apto a la experimentación.

En el caso de Gabriela Mistral, vale la pena estudiar la ideología artística de su gestora, Claudia Zaldívar. Ella no tiene discurso, la galería es su fiel reflejo... En cambio, en Alarcón, de Metropolitana, hay un sobrediscurso... y llega a ocurrir que hay algunas exposiciones de la Gabriela Mistral que, sin discurso y todo, logran ser mejores que instalaciones en Metropolitana.

Matucana, en tanto, está fuera de esto, esta fuera de las dos, porque Matucana tiene otro pelo, se acabó, tiene otro pelo, se dedicó a hacer la historia de la vanguardia chilena, Balmes, Núñez, Bonnati. O sea, puros viejos de los '60 - '70. Ahí tienes una propuesta de lectura y experimentación. Es una buena combinación el artista-curador. Un ejemplo de aquello es el director del museo de Gant. Ya con eso te cambia el rango completo, se acabó. Entonces, qué público es ese, es un público cada vez más exigente, exigido, es el público de artes visuales...más avanzado de las artes visuales.

El plus del entorno de Matucana 100 es que existe toda una onda de recuperación de espacios urbanos... ¿dónde están los espacios recuperados o por recuperar? En lugares que han sido pobres. ¿Quiénes se interesan por los barrios pobres por recuperar? Los ricos pues. Eso es, simplemente, historia urbana contemporánea. Las galerías de arte sirven para revalorizar los barrios. Primero, un barrio es ocupado por artistas, luego por galerías, luego se van los artistas y las galerías y se remodela el barrio. El arte permitió subir el pelo del barrio y promovió una gran especulación inmobiliaria. Eso es parte del cuento.

En cambio, el barrio de Metropolitana es un barrio derrotado, no decadente, derrotado. En él, hay tres grandes emprendimientos públicos fracasados: uno, las ruinas de Yarur; dos, las ruinas del hospital; tres, las ruinas del parque Jarland, que todavía no es parque y ya es ruina. Es un hoyo, o sea un barrio derrotado. ¿Qué es lo que ha hecho el MOP? A penas un arreglo en el Zánjón de la Aguada y una plantación arbórea frente a Yarur, Machasa y el centro penitenciario. Ahí no ocurrirá lo de Matucana. Se acabó.

El público de Matucana, se desplaza hacia Matucana. En cambio a la Metropolitana va un público fiel y prejuicioso, que entiende que ir a Metropolitana es un acto político de rechazo del sistema. Pero Metropolitana es una figura que está fuera, cuya eficacia ocurre en el sistema artístico. Y además en el sistema artístico vinculado al Estado, o sea al Fondart o al Ministerio, o al aparato académico alternativo.

¿Qué hace la diferencia en Matucana 100? Vean el programa de Matucana. En los últimos tres años invitaron a un curador belga, que hoy día es director del museo de Gant; a una curadora de la Bienal de Fortaleza, que es asistente de uno de los más influyentes curadores europeos contemporáneos.

No existe la promoción. Existen políticas de inscripción del arte y esto significa poner a circular un nombre, un discurso y unas obras. Eso significa espacio artístico, espacio editorial y el espacio editorial no es llegar y comunicar, es colocar lo que publican y hacerlo reconocer por otros y producir instancias y comentarios sobre tus ediciones. Es un trabajo complejo que aquí no se hace.

Por ejemplo, se publican libros, ¿quienes?, las universidades y no corren ningún riesgo al sacar 500 ejemplares, ya que forma parte del presupuesto de cualquier escuela. En rigor, son sus tarjetas de visitas, relaciones públicas.

La política editorial es finalmente una política de matriculación. Universidad Diego Portales, Universidad de Chile, ¿tienen un gran y sólido aparato de investigación? Tienen un bonito aparato editorial, califican académicamente.

Matucana, se ha alejado completamente de esto, tienen un régimen mixto de financiamiento, en sus estatutos. Pero, tanto Ernesto como Camilo, leen y leen la coyuntura. Para intervenir hay que leer la coyuntura.

La Gabriela Mistral es la más privada, porque es nepotista, es privada de la Zaldívar. O sea, ella está ahí, así como los otros garantizan salarios, movidas, entran o salen de las escuelas. Hacen que todo tenga un pelo de democracia y participación, inventan una comisión revisora de dossiers. En otros lugares, no necesitan dossiers de nadie: tú sabes como funciona el espacio y los artistas no tienen que llegar con una carpeta. Chile es un país de carpeteo.

En Chile no existe una musealidad que contenga o que permita una visión histórica del arte chileno. No existe una colección pública. No hay coleccionismo público. Por ejemplo, ¿dónde se pueden ver obras de Gonzalo Díaz? En ninguna parte. Esto se explica por falta de políticas de coleccionismo público: no hay memoria. Para que haya memoria, tiene que haber una institución de la memoria.

Cómo operan las relaciones entre profesores y alumnos es importante. La relación profesor - discípulos, cómo se reparte el poder. Mi idea es que, como no hay un mercado consolidado de arte en Chile, los artistas se ven obligados a hacer clases, por lo tanto en Chile, los artistas son artistas profesores. Le dedican más tiempo a hacer clases que a su propia obra. Ellos convierten su obra particular en objeto académico.

Todo es curriculizable, pero particularmente una galería. Pregúntense donde van después los 100 artistas que han expuesto en el circuito, en 5 años más. Para salir hay que tener medios, porque nadie te lleva, no hay ninguna entidad, por lo tanto la mayoría son experiencias de auto producción. Los del círculo cercano de Animal, sancionan con animalizable, amigos que garantizan amigos, cercanías, cercanías, formales.

El arte no es un campo laboral. Se expone en función de políticas de grupos, de políticas discriminatorias, de grupos que ocupan las escenas y las manejan. Siempre es un asunto de poder. Entonces lo que hay que preguntarse es cómo funcionan los poderes de designación en Chile. En el caso del Fondart, la galería no pone dinero. Si no te ganas el Fondart, no haces la obra.

Quién apadrina a quién, quién legitima. Universidad Arcis, Universidad de Chile se tomaron el Fondart porque no tienen mercado: el único poder que tienen en Chile es la manipulación de horas de escuela y Fondart. El espacio artístico es el control de horas de clases y lugares de exhibición. Es un espacio deprimido. No es muy brillante el asunto, es endogámico: Fondart, escuelita, galería...Fondart escuelita, galería... Un asunto de filiaciones. Lógicamente, hay algunas pocas excepciones, entre las cuales se cuenta Camilo (Yáñez), Mario Navarro...

En Chile, los cargos, los trabajos, están determinados por un principio clasístico fundamental. El terreno artístico está determinado por complicidades de gente sin poder que se apodera u ocupa lugares en que pueden mantenerse un tiempo especulando con los recursos financieros o los recursos materiales de la institución a la que están adscritos. Por lo tanto, el arte chileno es un arte de instituciones, no existe la independencia y curiosamente, los artistas que están afuera, son artistas independientes.

En el caso de galería Metropolitana me parece espantoso, vandálico, grosero, antiartístico y anti contemporáneo, que una obra de arte arremeta a un público poco instruido. El público se siente agredido. Es una agresión para el barrio que exista la galería Metropolitana. Los gestores de Metropolitana viven ahí y se exponen demasiado, son del barrio. Ahí nada funciona porque todas las instituciones olvidan cuál es su función, viven encaramadas en definiciones de otros: las galerías quieren enseñar, las escuelas quieren exponer. Hay una mezcla, una confusión de roles.

Sin embargo, en el caso argentino, la confusión de roles resulta positiva: cada uno de los agentes cumple bien su rol y desea un poco más. Así, un buen coleccionista se mete en archivos, un director de museo se mete en historia del arte, un historiador se mete en curatoría, un artista hace una teoría rara. Mientras Argentina vive una crisis económica y social, Buenos Aires es un campo de experimentación institucional extraordinario. En cambio, aquí confunden los roles, nadie se excede, más bien que se confunden.