

María Victoria Polanco,  
*Intenta seducirme con la insinuante levedad de la materia*  
1999, medios mixtos, 80 x 80 cm. aprox.

Muro Sur - Artes Visuales se debe a la necesidad de crear un espacio estable que permita el desarrollo de todas las actividades culturales afines con la producción del arte contemporáneo.

Muro Sur - Artes Visuales se debe a la necesidad de crear un espacio local capaz de albergar un trabajo de arte concentrado en los signos, conflictos, particularidades, disonancia, mixtura y sensibilidad de nuestra identidad cultural.

Muro Sur - Artes Visuales es una invención de artistas contemporáneos que provienen de distintas matrices,

que poseen diversos intereses y propuestas de obra, pero que requieren de un espacio común de discusión, reflexión y crítica.

Muro Sur - Artes Visuales ha sido creado para propiciar la

conexión y tensión de las diversas manifestaciones y modos de apropiación de los espacios simbólicos, de las nuevas formas de arte que se presentan recientemente bajo la forma de pequeños clanes dispersos en los distintos circuitos de exhibición local.

Muro Sur - Artes Visuales ha sido creado para superar una carencia al interior del espacio cultural chileno. Esto se refiere al rol desarrollado por las galerías chilenas comerciales con respecto a las artes visuales contemporáneas. Dichas galerías han priorizado aquellos lenguajes que se relacionan con la 'tradición de las bellas artes', postergando las prácticas más experimentales.

Muro Sur - Artes Visuales es una apuesta para desmentir la veracidad del mito referido

al desinterés general del público chileno, aquel conjunto de espectadores para los cuales están formuladas las obras, las preguntas y las respuestas.

Muro Sur - Artes Visuales se propone crear una instancia situada en la intersección de los espacios tradicionales de muestra -los institucionales y los comerciales- acorde con las necesidades del arte contemporáneo, desarrollando un espacio multiforme que cuenta, por un lado, con una galería, y por otro, con proyectos de intervención de espacios públicos y privados.

Muro Sur - Artes Visuales ha sido creado para exhibir el trabajo de pares artistas cuyas obras constituyan un aporte relevante y significativo dentro del proyecto general del desarrollo del arte chileno de vanguardia.

### La Ilusión después de la Desilusión

A propósito de *Étant donnés...*

Voluspa Jarpa

1.

Este texto pretende ser una lectura posible de la última obra de Marcel Duchamp -*Étant donnés...*- entendida como la producción artificiosa de una imagen verosímil. Imagen elaborada a partir de un dispositivo objetual que se transforma en la ilusión de un fragmento escénico.

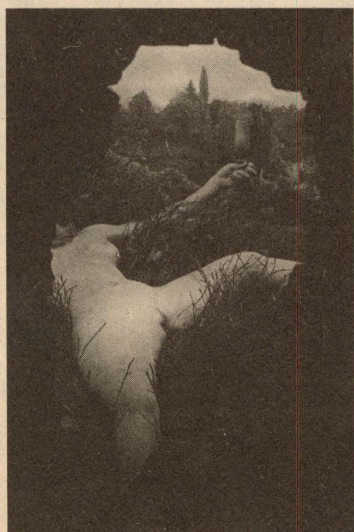
La verosimilitud se percibe en artificios que se presentan como posibles. En la visualidad, aquello que es imaginariamente una posibilidad de constituir realidad. Esto que es una sensación, necesariamente lleva a una segunda etapa, posterior a la ilusión y ésta se traduce en una sensación de realidad ficticia que posteriormente estará marcada por una segunda etapa, derivada de la ilusión, y que consiste en la constatación de la materialidad en cuanto verdad de lo que se ve. Esta es la etapa de la desilusión. Y se manifestará como la dilución de la imagen a partir de la toma de conciencia del artificio de la representación. Luego de esto ya no se estará frente a una imagen sino participando de la construcción de una.

En *Étant donnés...* se asiste a una escena que es de difícil aprensión instantánea. La ausencia de la captación inmediata se debe a que no existe un solo nudo escénico y hay un aparente desorden, lo que obliga a recorrer la imagen. Esto implica para el espectador una determinada actitud corporal de quietud y un disposición sensorial de contemplación, entendiendo que la contemplación contenida requiere de un cierto estado de suspensión de los juicios y percepciones *a priori*. En esta disposición surge una sospecha. Nada es casual, todo ha sido cuidadosamente dispuesto. La mirada vuelve a recorrer la escena, pero esta

vez para dilucidar la trampa, el artificio y la armazón.

Lo que logra Duchamp es la producción de una imagen que, se instala en el imaginario del que la ve, mediante el juego de la negación de la referencialidad literal y narrativa, obligando al que la percibe a sufrir la experiencia de la obra en la búsqueda de sentido. La obligatoriedad de permanecer en ella, a pesar de la dificultades de sentido, se debe a la seducción y goce que produce esta apariencia. La imposibilidad de cerrar la anécdota sumada a la precisión formal que se transforma en la precisión conceptual es lo que produce la experiencia estética de la obra.

La ejecución, la superficie, el volumen, es lo que le permite presentar la escena en un nivel de apariencia o de apariciones momentáneas y fragmentadas. A través del recorrido visual de la obra, lo que vemos en esta escena aparente, es solamente eso, la apariencia de una escena. En realidad la imposibilidad de asirla como una totalidad se debe al hecho de que ella ha sido



Marcel Duchamp,  
*Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.*  
(Datos: 1° el salto de agua, 2° el gas de alumbrado).

construida a través de estos pequeños nudos escénicos independientes entre sí, pero desplegados en la representación de un espacio unívoco de coherencia lumínica.

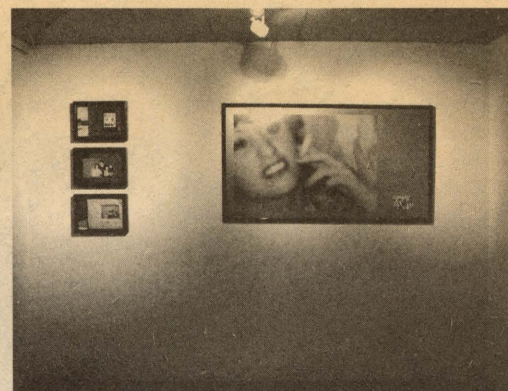
Esto hace imposible no sentir, con mayor o menor grado, de que ciertamente son fragmentos que han sido sumados para crear una imagen verosímil como totalidad escénica. No queda, en el armado, totalmente borrada la fragmentación a la que pertenecen. Ella se manifiesta en la imposibilidad de cerrar semánticamente la obra, y esto no es un error o falta de su autor, sino más bien la claridad conceptual manifiesta en el procedimiento de creación de la imagen verosímil.

En este caso la verosimilitud no está dada solamente por la apariencia realista de la obra sino también por una necesidad erótica del propio espectador que transformará este fragmento de cuerpo en su objeto de deseo, del deseo de observar solo, sin ser visto, aquello que se transforma en una imagen transgresora, y que luego traspasará el imaginario del espectador solitario como decía Duchamp, "son los mirones los que hacen los cuadros".

2.

En 1927, Marcel Duchamp solicita a un carpintero que le construya una puerta en el taller siguiendo sus indicaciones. Esta deberá estar situada en la intersección de dos muros, ocupando una esquina. En ella el carpintero instala la puerta que se ajusta a dos vanos. Uno que comunica con el estudio y otro con el dormitorio. Por lo tanto, cuando la puerta abre el estudio, cierra el dormitorio, y viceversa.

Hago este relato para referirme al papel que tendrá el trabajo de Duchamp en las artes



Rodrigo Merino, sin título  
1999, fotografía b/n y color, acero inoxidable, fotocopia y cemento,  
210 x 300 cm.

visuales. Me refiero a esta función bisagra de ABRIR y CERRAR espacios de significación de manera simultánea.

La puerta implica una construcción irónica, mediante la elaboración de un objeto ambiguo. Las puertas tiene la función de abrir y cerrar, pero en el despliegue del espacio-tiempo, pueden solamente estar abiertas, cerradas o entreabiertas, y no podrán cumplir simultáneamente ambas funciones opuestas. La obra en este caso, no consiste tan sólo en el objeto material, sino en aquello que queda establecido a partir del mismo: el significado y su extensión simbólica.

Duchamp será el artista que con mayor precisión ampliará los límites formales y conceptuales del arte a principios del siglo. El objeto industrial seriado, de uso común, puede ser considerado arte al ser emplazado en un espacio que lo prive de su funcionalidad. Pero también el gesto de arte o la idea estarán incluidos en estas ampliaciones significativas.

Esto lleva consigo un cambio en los parámetros y cánones artísticos. Duchamp, en muchos de sus escritos de refiere con gran desprecio al goce sensorial y retiniano que producía la pintura, especialmente la impresionista, tanto en el pintor

# Estrategias de autogestión; viejas dificultades, nuevas propuestas

Cristián Silva

## Inserción y Especulación

Si en el pasado las preguntas más recurrentes del artista novato eran ¿Qué hacer?, y luego, ¿Cómo hacerlo?, lo cierto es que hoy ambas interrogantes han sido relegadas a un segundo plano ante una nueva y prioritaria preocupación: ¿Dónde mostrar lo que se ha hecho -o, incluso, lo que se pretende hacer- y en qué condiciones?



Nury González, Bocetos  
1995, 3 paños 60 x 50 cm., bordado sobre textil pehuenche.

El precipitado desarrollo de los lenguajes visuales y el modo desordenado en que éstos se incorporan a la gran maquinaria comunicacional, han ido convenciendo a las nuevas generaciones de artistas visuales que, en efecto, la energía que emana de cualquier obra está necesariamente condicionada por todas y cada una de las características del contexto que la acoge. Es decir, la elección del espacio de exhibición parece haberse ido transformando gradualmente -para unos más, para otros menos- en uno de los elementos claves al interior de los procesos de construcción de obra.

Aún cuando este fenómeno pueda sonar a crisis terminal y a decadencia del género, no constituye más que una simple consecuencia de la especialización de los oficios.

Visto de otro modo: tal como resulta legítimo que a un pintor le interese saber qué tipo de iluminación va a recibir la superficie de su cuadro en la sala en la que va a exponer, así también debiera serlo el querer saber si dicha galería se financia a través de operaciones de lavado de dinero o si el edificio que la alberga fue antes un hospital.

En primer termino, habría que comprender que la naturaleza del espacio afecta a toda obra no sólo en lo puramente sensorial, sino que suelen colarse en escena aspectos administrativos, arquitectónicos, históricos y sociales que interfieren -a veces con mucha fuerza- en el modo en como dicha obra es percibida por el espectador.

Esto último, las nuevas generaciones prácticamente nacieron sabiéndolo. Para quien no pertenece al espacio del arte, resultará absurdo o al menos curioso observar cómo un artista emergente, que probablemente no tenga donde caerse muerto, se regodea ante un ofrecimiento para exponer en alguna institución cultural o en alguna galería

comercial establecida. Muchas veces tanto cuestionamiento no es capricho ni rebeldía juvenil; se trata sencillamente de una instancia estratégica de análisis, de medición, evaluando las condiciones, ajustando el discurso, estudiando los antecedentes, revisando, especulando... En suma, la gran mayoría de los artistas jóvenes tienden hoy a sobrediseñar, hasta donde su capacidad lo permite, la trayectoria futura de sus trabajos.

Quizá lo más relevante de todo esto sea su conexión directa con lo que en el mundo del arte se denomina la fase de inscripción; es decir, el instante bautismal en que un artista y su obra pasan a incorporarse a una estructura específica de circulación y a una enmarañada red de filiações. Asunto bien delicado, por cuanto determina, en forma más o menos tajante, cuál va a ser el circuito en el que dicho artista va a desenvolverse y armar su 'carrera'. En nuestra escena local, cualquier titubeo o error al respecto pueden resultar fatales. Que fulano haya debutado exponiendo en tal lugar, a veces le significa a fulano cargar con una etiqueta que le irá abriendo muchas puertas pero que también le irá cerrando varias otras... Tal situación genera intranquilidad, incertidumbre y lo que es peor: inscribirse demanda un altísimo consumo de energía, tiempo y paciencia. Tanto así, que se corre el riesgo que este gasto distancie al artista, en muchos casos, de lo que en verdad debiera apasionarle (en medios más evolucionados que el nuestro, existe hace ya varios años un término para referirse con precisión a estos individuos; se les conoce como *carreristas*, especie de máquinas trepadoras obsesas con la fama y la presencia en los medios).

No constituye ninguna novedad señalar que quien intente mantener un alto grado de control respecto de cómo su obra circula, deberá contar con mucho olfato, concentración y una gran habilidad para programarse. Ahora bien, dado que el producto con el que se especula -el trabajo de arte- es el más intangible y escurridizo de todos, inevitablemente se filtrarán una serie de imponderables que pueden dejar fuera de combate al carrerista más aplicado. Desde luego, está demás decirlo, toda la complejidad que implican las relaciones humanas juega también en

esto un rol importantísimo: toda gestión supone el contacto directo entre personas, presentación de ideas, confrontación de intereses, etc, es decir, comunicación humana, y ese es un terreno sujeto a otras leyes, difíciles de aprender, imposibles de programar.

## Quién quiere qué

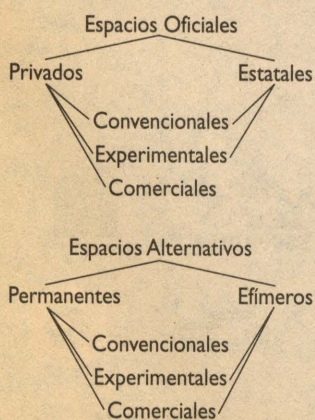
Entonces, éste es el panorama local. A grandes rasgos: un puñado de galerías comerciales privadas en la comuna de Vitacura, tres galerías gubernamentales en Santiago Centro, varios Institutos Culturales Municipales, cuatro o cinco Institutos Culturales Bi-nacionales, un par de museos, otro par de salas privadas por aquí y por allá, y eso sería más o menos lo que hay en cuanto a espacios oficiales (sea lo que sea que signifique tal denominación a estas alturas del partido). La oferta no parece escasa en número y en principio no habría de qué quejarse; es lo que más o menos corresponde a nuestra realidad.

La inquietud de las nuevas generaciones va más bien por el lado de los criterios con que estos lugares son conducidos. Como es natural, todos estos espacios perciben de diversas maneras su misión respecto del arte contemporáneo local y sus autores: mientras las galerías comerciales no le pierden pisada a los ires y venires de la moda (y, efectivamente, mantienen un mercadito que alcanza para creer que aquí se podría vivir del arte, si se hace lo correcto), las no comerciales -Posada del Corregidor, Balmaceda 1215, Galería Gabriela Mistral, Museo de Santiago/Casa Colorada- se esfuerzan en difundir a una comunidad más heterogénea las manifestaciones plásticas de 'vanguardia químicamente pura'. Mientras tanto, los institutos binacionales se encargan de todo tipo de 'no-inscritos', marginados y olvidados, y el Museo de Bellas Artes acoge a los mismos de siempre, a quienes gestionen auspicios más suculentos o a quienes, simplemente, hayan marcado presencia en todas las instancias mencionadas más arriba. Por su faraónica repercusión mediática, cabe mencionar aquí también la labor llevada a cabo por la sala de exposiciones que la Telefónica administra en su edificio de la Plaza Italia; a pocas cuerdas de distancia, pero en condiciones diametralmente

opuestas, el Museo de Arte Contemporáneo vive en el permanente acertijo de cómo poner en escena interesantísimos y ambiciosos proyectos contando con un presupuesto paupérrimo.

Por cierto, todo este panorama 'oficial' está atravesado además por una serie de imperceptibles sutilezas y matices que lo vuelven aún más difícil de analizar. De todos modos, lo que sí está claro es la impresión que todo esto causa a los artistas más jóvenes: la notoria proliferación de todo tipo de manifestaciones que llevan el apellido 'alternativo' constituye, en este sentido, una clarísima reacción ante la rigidez de la mayoría de estos espacios más establecidos. No obstante, y aquí es donde hay que estar alerta, lo 'alternativo' no hay que leerlo tampoco como una fuerza compacta y homogénea; tal como entre lo 'oficial' es posible advertir grandes diferencias de criterio y estrategias, con el 'alternativismo' imperante hay que ser especialmente cuidadosos y no echar todo en el mismo saco.

En un intento por clasificar estos fenómenos, podrían establecerse básicamente dos grupos y diez sub-grupos de funcionamiento:



Dentro de este sistema de clasificación, que por lo demás resulta bastante simple, a más de

alguien de pronto le parecerán particularmente sospechosos dos conjuntos: los 'espacios oficiales privados experimentales' y los 'espacios alternativos permanentes convencionales'. Es cierto, si bien sus nombres se asemejan a un juego de palabras dadaísta, en su esencia no son más que el real y profundo deseo de lo oficial por vender una imagen vanguardista y llevar la batuta de la experimentalidad y por otro lado, de lo alternativo, por dejar de ser marginal y empezar a gozar de los beneficios de una oficialidad construida a la medida. Si verdaderamente existe una confrontación entre *oficialismo* y *alternativismo*, ésta se daría en forma más intensa precisamente entre estos dos sub-grupos.

## Misiones alternativas en Santiago y provincia ("nunca se sabe en qué van a terminar las cosas...")

La década de los noventa en nuestro país será registrada probablemente como un período en el que sistemáticamente se ensayaron casi todas las fórmulas y operaciones culturales que mantuvieron ocupado al hemisferio norte durante la década de los ochenta. Este desfase no es nada nuevo, sólo que en el último tiempo ha disminuído, de los históricos 40 años, a casi 10. Los muchachos ahora viajan más, se informan más, 'navegan' más y, claro, quieren aplicar todo lo que ven y leen, lo antes posible, en su propio medio (si el hermano grande fuma, porqué ellos no). Lo grave es que el proceso de deconstrucción institucional observado en las grandes metrópolis sólo se vuelve coherente en la medida en que efectivamente existe una sólida estructura institucional que reformular; o sea, en Chile, difícil de deconstruir lo que todavía no existe. La aplicación en nuestro medio de estos modelos desmanteladores muchas veces resultan inefectivos y terminan como un golpe al vacío ligeramente ridículo. Sucede que la germinación del *punk* en Inglaterra y de los *squad* en Alemania, en origen respondieron en forma consistente y frontal a la existencia de un aparato monárquico desgastado y a grandes edificios industriales

dados de baja, respectivamente... Entonces, en este marco, resultaría pertinente hacer una distinción entre 'gestiones orgánicas' y 'gestiones injertadas'. Es decir, por un lado, **operaciones que emergen espontáneamente ante necesidades concretas** y por otro, una serie de gestos aislados, 'bajados' de la nube de las modas globales, alienados de su contexto y que proponen alternativas y soluciones rebuscadas para problemas que acá recién apenas empiezan a insinuarse.

Al interior del conjunto de las gestiones orgánicas, que son las que verdaderamente interesan, es posible mencionar una serie de iniciativas que en nuestro medio han ido marcando la pauta respecto de cómo organizarse para hacer frente a condiciones socio-culturales decaídas. Pertenecen todas al grupo denominado Espacios Alternativos y se adaptan en forma más o menos exacta a los cinco sub-grupos mencionados más arriba.

Distintas inquietudes, distintos criterios movilizan a cada una de estas instancias de autogestión. Son coordinadas en su totalidad por artistas visuales jóvenes, dispuestos a recoger el testimonio de las generaciones precedentes, al mismo tiempo que reactivan y desafían a la desnuda elite plástica chilena; entendiendo a la elite, por supuesto, como un cuerpo socio-cultural en estrecho contacto con producción artística de excelencia (independientemente de su posición socioeconómica).

En este sentido, cabe destacar la singular presencia



Vista parcial exposición Colección Particular, Muro Sur-Artes Visuales, 30 de octubre al 20 de noviembre de 1999.

de un espacio que funciona desde 1997 en la comuna de Pedro Aguirre Cerda. Surgida del esfuerzo, entusiasmo e imaginación de sus directores (Luis Alarcón y Ana María Saavedra), **Galería Metropolitana** se alza como uno de los espacios alternativos más consecuentes de la escena santiaguina. Orientada básicamente a detonar la fricción entre 'alta' y 'baja' cultura (apostando obviamente al desmontaje crítico de ambos universos), esta galería asume su ubicación -periférica dentro de la periferia- como una ventaja: un aislamiento que se vuelve productivo al estar completamente enraizados en su entorno. Galería Metropolitana es, en definitiva, 'la galería del barrio': esto les permite operar como un centro orgánico tanto de difusión como de recepción, registrando un interesante 'retorno' de parte de los vecinos. Los artistas que son invitados a exponer, se enfrentan al desafío de elaborar un proyecto específico para el lugar, y si la economía anda bien, la galería les proporciona las herramientas para implementar trabajos con la gente del sector. En cuanto a su financiamiento, y como todo espacio alternativo que se precie de tal, G.M. está condenada a la máxima austeridad. Se sostiene principalmente del bolsillo de sus directores y de pequeñas colaboraciones/auspicios

de amigos de la comuna (comerciantes, profesionales, etc), como también de los artistas que allí exhiben, quienes son siempre bienvenidos a cooperar con algunos gastos. Se trata de un 'espacio alternativo permanente experimental' que se empeña en mantener una cierta continuidad -palabra sagrada para este tipo de proyectos- aunque las dificultades y el infinito desgaste tiendan a producir lagunas de tiempo entre un evento y otro ('Galería Intermitente...', bromean sus directores).

En un plano bastante diferente y concebido no exactamente como una sala de exhibición de artes visuales, **El Generador** constituye quizá el proyecto alternativo multimedia más ambicioso de nuestra capital. Localizado 'estratégicamente' en una de las zonas más tradicionales de Ñuñoa (por definición, la comuna clase media de Santiago), desde un principio se planteó llevar a cabo cinco misiones relacionadas con la actividad cultural: *investigar, crear, enseñar, difundir, vender*. Claro está, nunca perdiendo de vista dos puntos claves: que lo que empuja a embarcarse en una empresa de esta naturaleza es la simple satisfacción de movilizar un ideal colectivo y que hay que mantenerse permanentemente despiertos frente a las eventualidades que puedan ir modificando, en el camino, el programa inicial. Y efectivamente, desde fines del '98, este programa ha ido desarrollándose en forma absolutamente orgánica. Sus fundadores - Solange Eskenazi, grabadora; Jorge González Lohse, pintor- han logrado dar cabida y hacer convivir a las más diversas manifestaciones creativas. En El Generador es posible encontrar desde diseño de ropa, comida alternativa, arquitectura, cine, diseño de muebles, música, hasta prácticamente todas las ramas de las artes visuales. De algún modo herederos del Trolley, del Garage de Matucana y del espíritu comunitario del Taller San Ignacio y de La Caja Negra (todos antecedentes ineludibles para comprender la autogestión en Santiago), Eskenazi y González se han concentrado en la tarea de establecer, ampliar y fortalecer redes de trabajo que impulsen la creación emergente hacia zonas inexploradas y desactivadas. Por cierto, toda iniciativa de autogestión surge de la viva percepción de una carencia. Cuando

la falta de elasticidad de ciertos moldes institucionales obstruye el desarrollo natural de un gesto productivo, no queda otro camino que inventar un instante de resplandor, aún cuando se trate de una solución transitoria. Dos acciones de arte llevadas a cabo a fines de los ochenta en Santiago podrían establecer los ejes referenciales de esta práctica: la acción de Lotty Rosenfeld en un hospital abandonado en obra gruesa y la performance de Carlos Altamirano en una casa nueva en un flamante barrio de clase media en la comuna de La Florida. Ambos procedimientos, por cierto, nutriéndose, aprovechándose, 'colgándose' de la precariedad. Ese es el caso de los siguientes cuatro proyectos, que a pesar de plantear importantes diferencias en su concepción, se sitúan todos en la categoría de las *gestiones alternativas efímeras*.

En septiembre de 1996, el artista visual y dj Ian Szydowski se desplazó a la ciudad de Concepción y procedió a poner en marcha el proyecto **Casa Tomada**. Se trató de la ocupación íntegra de un chalet en vías de demolición, en el que los artistas invitados -Pablo Langlois, Iván Navarro, entre otros- contaron con cerca de un mes para elaborar una obra desde las mismísimas particularidades del lugar. Exactamente dos años más tarde, el puerto de Valparaíso fue escenario de una operación similar; esta vez, el objetivo consistió en encontrar un espacio y transformarlo, durante un

período de cuatro meses, en 'una sala de arte contemporáneo, como corresponde'. Un grupo de 13 artistas locales, de las más diversas tendencias, unidos sólo por la complicidad frente a las insuficiencias de los márgenes y cansados de las limitantes connotaciones del 'mito porteño', lograron producir con éxito una serie de exposiciones, coloquios y discusiones que llevaron por título **Pertrechos/Ordance**. Según

Vanessa Vásquez, coordinadora general del proyecto, el aparato de esta iniciativa se sustentó sobre la aplicación del concepto de Agencia de Aduana y su ingerencia respecto de los procesos de producción plástica: el léxico portuario (*franquicia, tráfico, contenedor, mercancía, embarque, etc*) funcionó como plataforma simbólica para referirse al aislamiento y su reparación. No buscaron para esto una casita en el cerro, sino todo lo contrario:

una amplia oficina en virtual abandono, ubicada en la calle Cochrane (pleno centro bancario de Valparaíso), sirvió de cuartel general para zaranear, tanto a los artistas como a la opinión pública porteña y también, por qué no decirlo, para ensayar y soñar -durante un breve lapso- como sería contar en Valparaíso con un centro de arte contemporáneo administrado con criterio lúcido.

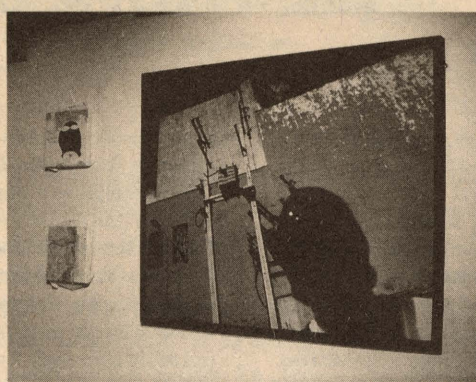
Si de rigor operativo se trata, habría que otorgarle una mención especial a **Casasucia**, proyecto de

exhibición y discusión que tuvo lugar -entre mayo y junio de 1999- en la casona donde antiguamente funcionó la sastrería Klein & Klein, en Santiago. Tal vez sea este el proyecto donde salten a la vista con mayor nitidez todas aquellas ambiciones -de *inscribirse*, 'remecer la opinión pública', *fundar* algo nuevo, 'sacarse buena nota', producir obras 'iguales a las de las revistas', captar la atención de curadores internacionales, etc- que en otras iniciativas similares se han mantenido en una pseudo-penumbra. En Casasucia no hubo nada oculto, nada de seducciones, todo fue explícito, todo frontal. Un total de 10 artistas, todos egresados de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, se embarcaron, sin pudores de ninguna especie, en esta intensa campaña de autogestión y autopromoción; de hecho, la autogestión fue no sólo un medio sino que asumió un rol protagónico como asunto a tratar por las obras presentes en esta cita.

Al igual que en Pertrechos/Ordance, el proyecto inició su marcha varios meses antes de emerger a la luz pública. Durante dicho período se distribuyeron meticulosamente los cargos que cada uno de los artistas iba a desempeñar al interior de esta delirante ficción empresarial, de esta -según Jorge Lay, principal estrategia de Casasucia- "...la menos rentable de las empresas; el arte". Sin más financiamiento que las precarias cuotas mensuales que cada uno aportó durante seis meses, y tras una dificultosa convivencia en la casa (las dos últimas semanas previas a la inauguración), estos artistas consiguieron articular un montaje de alto calibre, en el que obras y contexto se transformaron en conflictivos pero leales cómplices: "nunca se sabe en qué van a terminar las cosas..." comentó al respecto Zoltan Klein, antiguo propietario de la fábrica, durante la inauguración del proyecto.

Con menos pretensiones que Casasucia, pero igualmente disconformes con lo que el medio ofrece, los artistas José Pablo Díaz y Rodrigo Vergara iniciaron en septiembre de este año las gestiones para echar a andar la muestra 'Salón de Primavera', en una galería itinerante llamada **Hoffmann's House**. Fueron convocados 16 artistas provenientes de los más diversos circuitos, quienes exhibieron sus obras en un

recinto que es en sí mismo un trabajo de arte. Hoffmann's House es, de las viviendas prefabricadas que comercializa el Hogar de Cristo, el modelo más económico. Salón de Primavera consistió entonces, ante todo, en la peregrinación de esta precaria casita blanca por cuatro plazas de la comuna de Vitacura (una semana en cada plaza). La dinámica surgida de la interacción entre las obras, casita y entorno, probablemente sea uno de los fenómenos más curiosos de los últimos años en la escena plástica de Santiago y tal vez se sitúe entre los más radicales en lo que respecta a los desplazamientos de la noción de *galería*. Por cierto, la sola presencia de Hoffmann's House -sin mencionar algunas de las obras que ahí comparecieron- bastó para operar como agente irritante al interior de la joven comuna, obligando a Díaz y Vergara a renegociar ante la autoridad edilicia cada una de las cuatro estaciones del proyecto, ante las permanentes amenazas de corte y censura.



Claudio Herrera, *sin título*, 1999, fotografía de 84 x 102 cm., óleo sobre tela de 20 x 20 cm. cada uno.

contemporáneo como una *necesidad*. El primer paso formal consistió en constituirse como una sociedad comercial, inscribiéndose con el elocuente nombre de **Galería Chilena**. Bajo esta marca de empresa, idearon un modelo de circulación basado y potenciado por sus propias carencias (los bienes materiales con los que partió esta empresa fueron una máquina de fax y un proyector de diapositivas). A partir de la habilitación de dicho sistema, cada exposición o evento artístico curado u organizado por Galería Chilena se ha llevado a cabo en un lugar diferente, ya sea en el lobby de un edificio, un local comercial, la casa de un colaborador, una bodega, un departamento piloto, etc. (Incluso otra galería de arte puede también transformarse en Galería Chilena, si ellos así lo disponen). Este mecanismo nómada les ha permitido, con respecto a las galerías convencionales y establecidas, una flexibilidad y agilidad similares a las de una tribu cazadora y recolectora de frutas comparada con una comunidad agrícola.

En noviembre de 1998 fueron seleccionados para participar en un encuentro internacional de espacios de arte generados por artistas, en el Instituto Suizo de Nueva York. La experiencia los posicionó como un espacio de 'constitución ósea mediana', ubicados entre algunas iniciativas más 'pesadas' -y más similares a una galería corriente- y otros proyectos virtuales ultra-leves, presentes sólo en el cyberspacio. Quizá sea esta posición intermedia lo que los ha consagrado, con toda autenticidad, de un modo a veces tragicómico, como los genuinos representantes -al interior de

nuestra escena local del arte- del ya mítico 'ingenio chileno'. Desde luego, también como el paradigma absoluto del concepto de Espacio Alternativo: simultáneamente efímero y permanente, experimental y comercial.

#### El inicio del diálogo

Es posible que por primera vez en nuestra historia del arte local, una situación como la que ha sido descrita en las líneas precedentes, esté dando paso a un nuevo y prudente proceso de emancipación de los artistas en lo que se refiere a su vieja relación con las institucionalidades. Tal independencia se estaría viendo reflejada además en el modo en que varios de los artistas mencionados poco a poco han ido estableciendo conexiones individuales con la empresa privada, superando el ancestral complejo de 'lo comercial v/s lo académico' y generando un interesante y cada vez más fluido intercambio de fuerzas (uno de los aspectos más positivos de las nuevas instancias de autogestión). A esto es necesario agregar la calidad de puesta en escena de estos espacios independientes; dado que se trata de lugares en que artistas visuales se hacen cargo de la obra de otros artistas visuales, la profundidad y el respeto con el que el trabajo del colega es manejado, así como el extremo cuidado puesto en cada una de las operaciones de promoción, hacen pensar en que -en espera de otra solución- quizá sea este el sistema más adecuado para los artistas contemporáneos chilenos para poner en circulación sus obras.

Probablemente a los espacios oficiales puede que no les guste la idea. Habría que imaginar entonces al medio local como un territorio en el que galeristas establecidos y artistas-galeristas puedan dialogar y negociar sus intereses, comprendiendo de una vez por todas que los mueven ideales ligeramente diferentes y que, en muchos casos, lo que a uno le falta, al otro le sobra.

En un momento especialmente favorable para el despegue internacional del arte chileno

Retomando prácticamente todos los tópicos que han sido mencionados a lo largo de estas líneas, a fines de 1997 los artistas Joe Villablanca, Felipe Mujica y Diego Fernández tomaron la determinación de transformarse derechamente en artistas-galeristas. Iniciaron sus gestiones defendiendo el derecho de todo artista a comercializar su obra, independientemente de si dicha obra es de naturaleza 'vendible' o no. Es decir, la primera tarea fue plantear una reforma en la constitución de los parámetros del 'gusto local' por el arte contemporáneo; más bien, instalar en el 'público común' la noción de arte

contemporáneo, en el que artistas como Arturo Duclos, Gonzalo Díaz o Juan Dávila han ido trazando las coordenadas de nuestra vanguardia, resulta imprescindible revisar hasta dónde llegan las responsabilidades de cada cual para que este incipiente progreso se fortalezca y continúe su desarrollo; ¿Cuál es la tarea que le corresponde a un alcalde, a un empresario, a un alto cargo en la cultura, a un galerista, a una escuela de arte, y en definitiva, a los propios artistas, en lo que concierne a la generación de nuevos espacios de exhibición? Al parecer los artistas aquí ya han hecho demasiado al respecto; han armado la carpa, domado a los leones, han tostado el maní, instalado los trapecios y cortado los boletos... Para muchos tal vez haya llegado la hora en que los artistas chilenos se saquen el overol y se concentren simplemente en producir su obra. Sin embargo, para muchos otros -y es aquí donde surge la paradoja- la producción de arte en Chile es y ha sido comprensible únicamente así: desde la autogestión, desde la dificultad, empujando el mismo camión en pana de siempre.

**MURO SUR**  
ARTES VISUALES

Muro Sur Artes Visuales y esta publicación han sido posibles gracias a la colaboración de las siguientes empresas e instituciones:

ESCONDIDA  
CORPORACIÓN SANTIAGO DE ROSARIO Y DE LAS BELLAS ARTES

SAN FRANCISCO  
LEONARDO

BRINGOS DE CHILE

PORTAFOLIO