

1998 - 2004...

Textos: Pedro Lemebel • Nelly Richard • Claudio Herrera • Gregorio Brugnoli • Duplus

**CENTRO**

**CULTURAL**

**LA MONEDA**

**CENTRO DE DOCUMENTACIÓN**  
ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.

Los directores de GALERÍA METROPOLITANA son:

ANA MARÍA SAAVEDRA: Estudios de Pedagogía en Castellano (Universidad de Concepción) y Magíster en Literatura (Universidad de Chile).

LUIS ALARCÓN L.: Estudios de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile), Maestría en Ciencias Sociales y Diplomado en Crítica Cultural (Universidad ARCIS).

GALERÍA METROPOLITANA  
Félix Mendelssohn 2941  
P.A.C - Santiago de Chile  
Fono-fax: (56-2) 563 0506  
metropolitana@mail.com

OCHO LIBROS EDITORES  
Providencia 2608 / of. 63 A  
Santiago de Chile  
Fono-fax: (56-2) 335 1767-68  
contactoeditorial@ocholibros.cl



1998 - 2004...

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4		
<b>AIRES DE ARTE EN LA PERIFERIA</b>	10		
<i>Pedro Lemebel</i>			
<b>LA ESQUINA COMO JUNTURA Y DESENCUADRE</b>	12		
<i>Nelly Richard</i>			
<b>UN NATURALISMO INACEPTABLE</b>	16		
<i>Claudio Herrera</i>			
<b>ESTRUCTURAS EXPOSITIVAS</b>	18		
<i>Gregorio Brugnoli</i>			
<b>ESE PASO LIBERTARIO DE LA ABSOLUTA DESUBICACIÓN</b>	22		
<i>Duplus</i>			
<b>1998</b>			
>> <b>Pintura de Alto Tráfico</b>	26		
<i>Lorena Arenas, Viviana Bravo, Juan Francisco Gárate</i>			
<b>1999</b>			
>> <b>Dimensión Menos</b>	28		
<i>Claudio Herrera, Víctor Hugo Bravo, Consuelo Lewin, Paz Carvajal</i>			
>> <b>Proyecto Des-Armar</b>	30		
<i>Antonio Silva V. y Arturo Cariceo</i>			
>> <b>Acción Cerezo</b>	32		
<i>Jorge Cerezo</i>			
		>> <b>Semidoméstico</b>	33
		<i>Antonio Becerro</i>	
		>> <b>Playmobil Ediciones</b>	34
		<i>Marcela Moraga</i>	
		<b>2000</b>	
		>> <b>Colectiva Apech</b>	36
		<i>José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Rainer Krause, Víctor Hugo Bravo, Julen Birke, Lorena Araya, Iván Zambrano, Francisca Yáñez, Alex Quinteros, Catalina Bauer</i>	
		>> <b>Bungalow</b>	37
		<i>Samuel Ibarra y Leonardo Portus</i>	
		>> <b>Binomio</b>	38
		<i>Sergio Amira e Ignacio Nieto</i>	
		>> <b>El Museo Maestro</b>	39
		<i>Joe Villablanca y Claudio Torres</i>	
		>> <b>Arte y Política, Anomalías del Espacio</b>	40
		<i>Carlos Montes de Oca, Cristián Silva S., Arturo Cariceo, Claudio Herrera, Víctor Hugo Bravo, Juan José Acevedo, Mario Soro, Marcela Moraga, Claudia del Fierro, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Pedro Lemebel y Gloria Camiruaga</i>	
		>> <b>Galería Metropolitana en 7º Bial de La Habana</b>	42
		<i>Video documento</i>	
		>> <b>Espergesía</b>	44
		<i>Demian Schopf</i>	
		<b>2001: HISTORIA Y BARRIO</b>	
		>> <b>Cierre Suave / Hoffmann's house en Galería Metropolitana</b>	46
		<i>José Pablo Díaz, Juan Pablo Díaz, Rodrigo Vergara, Colectivo P/a (Carolina Hernández, Marisol Frugone, Catalina Gelcich) Matías Iglesias, Consuelo Lewin, Felipe Mujica y Leonardo Portus</i>	
		>> <b>Alguien vela por ti</b>	48
		<i>Máximo Corvalán</i>	
		>> <b>Ejercicio nº 2</b>	50
		<i>Colectivo P/a: Carolina Hernández, Catalina Gelcich y Marisol Frugone</i>	
		>> <b>De Coya a Cerrillos</b>	52
		<i>Mario Navarro y Francisca García</i>	
		>> <b>Campo de Marte</b>	54
		<i>Hugo Cárdenas, María Elena Cárdenas, Claudio Correa y Manuel Torres</i>	
		>> <b>Geometría y Misterio de Barrio Un deseo de Juan Castillo</b>	56
		<i>Juan Castillo</i>	
		>> <b>Abstracción Pictórica: Un dispositivo contemporáneo del muralismo</b>	58
		<i>Claudio Herrera</i>	
		<b>2002: MEMORIA(S), USOS Y DESUSOS</b>	
		>> <b>Pac</b>	59
		<i>Rodrigo Galecio</i>	

>> **Pizarra Mágica** 60  
*Caja Negra: Andrés Durán, Víctor Hugo Bravo, Carlos Montes de Oca, Consuelo Lewin, Pablo Mansilla, Gonzalo Latoja, Melania Lynch, Ana María Fell, Loreto Monje, Mauricio Bravo, Daniel Cerda, Lorena Araya, Manuel Ormazábal, Mario Z, Rodrigo Yanes, René Van Kilsdonk, Cecilia Avendaño, Carlos Osorio*

>> **Modelo Ralco** 62  
*Leonardo Ortega*

>> **Extremo Centro:**  
**7 Espacios de Arte Contemporáneo**  
**A good business partner** 64  
*Made in..., de Cristián Gallardo*  
*Givemefive, de Carolina Bellei*

>> **Imágenes Acústicas** 66  
*Enrique Ramírez*

>> **5 lugares de Santiago** 68  
*Leonardo Portus*

**2003: ARTE Y GLOBALIZACIÓN**

>> **Radio ideal** 70  
*Mario Navarro*

>> **Consúmase diluido** 72  
*Cristián Valenzuela*

>> **Obra Gruesa** 74  
*Mónica Rojas y Ana María Ilabaca*

>> **Este mensaje no está marcado por una bandera / This message is not flagged** 76  
*Colectivo P/a: Marisol Frugone, Carolina Hernández, Catalina Gelcich y Yennyferth Becerra*

>> **Pista Central** 78  
*Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez*

>> **Usted está aquí (You are here)** 80  
*Berlín: Daily Services (Angélica Chio+María Linares), Illona Achouri, Laura Fernández, Marcos García, Karl Hammel, Thomas Mann, María Erica Margoni, Luis Fernando Martín de los Santos, Carmen Pérez. Bogotá: Wendy Anzola, José Tomás Giraldo, Beatriz Grau, Jaime Iregui, Juan Mejía+Giovanni Vargas, Magdalena Monsalve+Guillermo Santos, Gabriel Sierra+Listo el pollo. Lisboa: Marta Burnay, Pedro Valdez Cardoso, Célia Domingues, Tiago Madeira+Mariana Ramos, Rodrigo Oliveira, María Lusitano Santos, María Teresa Silva. Londres: Diego Berruecos, Carolina Caycedo, Eleanor Clarke, Mauricio Guillén, Pituca López, Rut Blees Luxemburg, Esther Planas. Madrid: Loreto Alonso, Patricia Esquivias, Rosell Meseguer, Manuela Moscoso, Carina Moreira, Miguel Ángel Rebollo, Fernando Rubio Ahumada. New York: Andrea Geyer, Kristin M. Jones, Cristóbal Lehyt+Valerie Tevere, Tim Maul, Adriana Miranda, Katrin Pesch, Maika Yamamoto. Santiago: Juan Céspedes+Joe Villablanca, José Errázuriz, Claudia del Fierro, Luis Guerra+Javiera Torres, Marcela Moraga, Felipe Mujica, Claudio Torres. Sao Paulo: Albano Alfonso+Sandra Cinto, Madu*

*Almeida+Christina Meirelles, Norma Camargo+Sara Lea Lax, Luis Armando Ferrante+María Lucía Saggi, Margarida Holler+Celia Macedo, Marcelo Ruiz Mochon+Milce Junqueira, Reginaldo Pereira+Fernando Velázquez*

>> **Territorio Triple X** 82  
*Jorge Cerezo*

>> **El Norte** 84  
*Cristóbal Lehyt*

>> **Detrás del retrato on-line** 86  
*Juan Castillo y Víctor Pavez*

**2004: CURADORES, CURATORÍAS Y CRÍTICA**

>> **Y Señalada** 88  
*Francisco Zegers*

>> **Fabril** 90  
*María Eliana Leal*

>> **Condoros** 92  
*Galería Chilena (GCH #17 en Galería Metropolitana)*

*Jesús Barrios, Jorge Cabieses, Hugo Cárdenas, Patricia Cepeda, Juan Céspedes, Claudio Correa, José Pablo Díaz, Nicolás Ducci, Diego Fernández, Rodrigo Galecio, Francisca García, Luis Guerra, Matías Iglesias, Cristóbal Lehyt, Joe Molina, Marcela Moraga, Marcos Moraga, Felipe Mujica, Iván Navarro, Mario Navarro, Pedro Pulido, Caterina Purdy, Macarena Rivas, Rodrigo Salinas, Luciano Silva, Ian Szydowski, Claudio Torres, Javiera Torres, Johanna Unzueta, Gonzalo Verdugo, Rodrigo Vergara, Manuela Viera-Gallo y Joe Villablanca*

**ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS**

>> **Dos Talleres literarios** 93  
*Pedro Lemebel y Mauricio Redolés*

>> **Aquí se construye, de Ignacio Agüero** 93  
*Exhibición documental + debate*

>> **Taller de Arte Contemporáneo** 93  
*Mario Soro, David Maulén y Jorge Lay*

>> **Idénticamente Igual o el Charles Bronson Chileno, de Carlos Flores del Pino** 94  
*Exhibición documental + debate*

>> **Documenta XI, notas de viaje** 94  
*Mesa redonda con la participación de Florencia Loewenthal, Víctor Pavez, Paz María Aburto, Isabel García y Luis Alarcón*

>> **Encuentro de Proyectos de Gestión Independiente** 94  
*Espacios participantes: Capacete, Espacio Aglutinador, Duplus, Proyecto Trama, Espacio La Rebeca, Haffmann's House y Galería Metropolitana*

**DIRECTORIO** 95

**AGRADECIMIENTOS** 96

# Introducción GALERÍA METROPOLITANA

## I. EJERCICIO DE MEMORIA

Realizar un ejercicio de memoria apropiado, en este caso específico, pasa por reconstruir los elementos, materiales, experiencias, procesos, obras, azares y voluntades que han hecho posible la constitución de Galería Metropolitana como lugar y como discurso. Esta reconstrucción histórica nos obliga al ejercicio de repensarnos a seis años del inicio de la aventura Galmet.

Creemos que las primeras experiencias, más tarde decisivas para el origen del proyecto, se remontan a fines de los años setenta: proyecciones barriales de cine y producción de fiestas públicas en un contexto de fuerte represión y toque de queda. Dichas experiencias se mezclan más tarde con el activismo (orgánico-político) contra la dictadura de Pinochet y el aprendizaje académico entre 1983 y 1993.

Marcan también esta historia la experiencia con ciertos textos poéticos (*Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita, *La Tirana* de Diego Maquieira y *La Manoseada* de Sergio Parra); la radicalidad de la instalación *¿Qué Hacer?* de Gonzalo Díaz con la colaboración de Justo Mellado en Galería SUR; la lectura de *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973* de Nelly Richard; la experiencia estético-política en el Simposio Gramsci y su correlato expositivo *Hegemonía y visualidad*; la experiencia contracultural del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana; el trabajo de Eugenio Dittborn y del C.A.D.A. y los colectivos de arte Caja Negra, Yeguas del Apocalipsis y Ángeles Negros.

La década de los noventa marcará la transición política, económica, social y cultural (tanto en un nivel local como global), a la vez que transiciones individuales que señalarán la necesidad de gestar una estrategia de reposicionamiento en el nuevo escenario y de intentar dar continuidad al trabajo político y cultural realizado en el período previo. Dicha estrategia considerará radicalizar las relaciones entre arte y política, arte y comunidad y arte y vida, mediante nuevos mecanismos, en este caso desde el galerismo. Determinantes serán, simultáneamente al proceso de constitución del proyecto galería, la existencia y proyección de la Universidad ARCIS, la Revista de Crítica Cultural, el colectivo Jemmy Button Inc y el accionar de las galerías Gabriela Mistral, Posada del Corregidor, Balmaceda 1215 y el Museo de Arte Contemporáneo, cuyas influencias contribuyeron en gran medida a perfilar la apuesta discursiva de Galería Metropolitana.

## II. COMPOSICIÓN DE LUGAR

1997 marca el inicio del proceso de construcción (tanto material como conceptual) de Galería Metropolitana. A los esfuerzos de autogestión, se sumará el apoyo del Estado (a través del Fondo para el Desarrollo de la Cultura y las Artes, Fondart, factor clave para entender el nuevo diagrama de las artes visuales en Chile). A la vez dicha fecha señalará un momento especial en el escenario local: el surgimiento de una suerte de nueva escena marcada por la aparición de una serie de galerías experimentales y autogestionadas: Galería Chilena (galería móvil y gitana), Murosur (espacio de artistas), Sala Chacabuco (galería taller) y Hoffmann's house (galería portátil y de emergencia). Estos espacios vendrán a refrescar, re-energizar y re-politizar la escena desde una estrategia clave: una política desde las obras y desde los espacios vía autonomía e independencia.

Galería Metropolitana, habilitada en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, se inaugura en junio de 1998 (con la muestra colectiva *Pintura de Alto Tráfico*) con un proyecto específico edificado sobre tres coordenadas básicas:

### a. Territorio e historia

Pedro Aguirre Cerda (comuna creada por decreto recién recuperada la democracia) marca el "fin de la historia" de un sector de San Miguel. Ante la suposición de una comuna sin historia, se propondrá estratégicamente el gesto de recuperación de una serie de antecedentes claves para un intento de composición de lugar:

**La Victoria**, población que nace producto de una Toma (ocupación de terrenos, 1958), lugar determinante como referente político-cultural.

**El parque André Jarlán**, ex pozo arenero, luego vertedero y descampado La Feria.

**El elefante blanco u Hospital abandonado de Ochagavía**, proyecto inconcluso de un hospital para esta zona de Santiago que se trunca con el Golpe de Estado de 1973.

**La ex-fábrica textil Yarur-Machasa**, hoy ciudadela fantasma de lo que fue la historia textil en la zona sur-poniente de Santiago.

# Introduction GALERÍA METROPOLITANA

## I. AN EXERCISE IN MEMORY

An exercise in memory, which in this specific case involves the reconstruction of the elements, materials, experiences, processes, works, risks and acts of will that have made possible the establishment of Galería Metropolitana both in its capacity as venue and site of discourse. This historical reconstruction has led us to an act of introspective insight six years after the launching of Galmet.

We believe that our initial experiences, which were later decisive in the origin of the project, go back to the late seventies: neighbourhood movies and production of public parties in the context of strong repression and curfew. These experiences would then mix with overt (organic-political) activism against the Pinochet dictatorship and an academic learning process that took place in the 1983-1993 decade.

This history is also marked by our experience with certain poetic texts (Raúl Zurita's *Purgatorio* and *Anteparaiso*, Diego Maqueira's *La Tirana* and Sergio Parra's *La Manoseada*); the radical nature of the *¿Qué Hacer?* installation, exhibited at Galería SUR and created by Gonzalo Díaz with the collaboration of Justo Mellado; our reading of Nelly Richards' *Márgenes e Instituciones*; *Arte en Chile desde 1973*; the aesthetic-political experience provided by the Gramsci Symposium and its accompanying exhibition: *Hegemonía y visualidad*; the countercultural experience created by the International Congress on Latin American Female Literature; the work of Eugenio Dittborn and of the C.A.D.A. group and the collective art created by *Caja Negra*, *Yeguas del Apocalipsis* and *Ángeles Negros*.

The 90s will mark political, economic, social and cultural transition –on a local and global level– together with individual transitions that indicate the need to give birth to a strategy for establishing a renewed stance vis-à-vis the new scenario, a stance that would enable us to try to continue the political and cultural work done in the previous period. This strategy would consider the radicalisation of relations between art and politics, art and community and art and life, through the application of new mechanisms, which in this case would come from art Galleries and their management. Simultaneously, the gallery project will also be influenced by Universidad ARCIS and its projections, by the *Crítica Cultural Magazine*, the *Jemmy Button Inc* collective, and the work carried out by the *Gabriela Mistral Gallery*, the *Posada del Corregidor*, *Balmaceda 1215* and the *Museum of Contemporary Art*, all of which influenced and contributed to the creation of Galería Metropolitana's discursive approach and profile.

## II. HISTORY OF THE PLACE

1997 marks the beginning of the construction (both material and conceptual) of Galería Metropolitana. The project's self-management commitment will receive additional support from the State (via FONDART, the Fund for the Development of Culture and the Arts, which is an essential factor for understanding Chile's current blueprint for the visual arts). Similarly, that date will also mark a special moment in the local art scene: the appearance of a sort of new scenario based on the emergence of a series of experimental and self-managed galleries: *Galería Chilena* (an itinerant and gypsy gallery), *Murosur* (a space for artists), *Sala Chacabuco* (gallery-workshop), *Hoffmann's House* (a portable and emergency gallery). These spaces would refresh, re-energise and re-politise the scene by means of a key strategy: an independent and autonomous political position that emerged from works of art and from the artistic spaces themselves.

Galería Metropolitana, built in the borough of Pedro Aguirre Cerda, was inaugurated in June 1998 (with the *Pintura de Alto Tráfico* collective exhibition). The project was built on the basis of three principal co-ordinates:

### a. Territory and History

Pedro Aguirre Cerda (a borough created by decree at the beginning of the recovery of democracy), marks the "end of story" of the San Miguel sector. As this new borough lacked history, a strategic proposal was made to recover a series of key antecedents with a view to establishing a historical composite of the place:

**La Victoria**, a township that was born from a territorial seizure (the occupation of land, 1958), is a definite political-cultural referent.

**Parque André Jarlan**, an ex sandpit that later became a part of the La Feria land fill.

**The White Elephant or derelict Ochagavía Hospital**, an unfinished hospital project for this Santiago neighbourhood. The building project was interrupted by the 1973 Military Coup.

**The former Yarur.-Machasa textile plant**, which is currently the ghostly remnant of the textile history in south-western part of Santiago.



## b. Galería de Arte y Crítica Cultural

En el contexto del Diplomado en Crítica Cultural (Universidad ARCIS, 1997-1999), espacio transdisciplinario y experimental, se terminará de articular y clarificar la estrategia a seguir por el proyecto Galería Metropolitana a partir de la siguiente pregunta: ¿Es posible una galería de arte como espacio crítico cultural? Galería Metropolitana propondrá posibles respuestas a partir de las siguientes operaciones:

Deconstrucción del concepto de galería de arte.

Crítica problematizadora (parodiante) de la relación centro/periferia a partir de un intento demarcatorio de territorio: ni céntrica, ni periférica pero marcando la diferencia en la mirada; dialogando críticamente con los centros pero centrando la vista en el descampado.

Desmontaje de los circuitos prefijados en la ciudad.

Re-territorialización que se auto-asigna un nombre que pretende dislocar los formatos prefijados.

Tensión de lo local con el discurso globalizado o globalizante (hegemónico).

Interpelación de las instituciones del arte y sus estrategias; léase los museos, el circuito de galerías de arte, las escuelas de arte y sus discursos, y la institucionalidad cultural estatal y sus políticas culturales.

Dislocación de los sistemas de estratificación cultural.



## c. Galerismo, teoría y práctica

Una revisión de las diferentes estrategias de posicionamiento y políticas de trabajo en la historia reciente de la galería de arte en Chile nos permite estructurar un método propio de trabajo: De la idea de sala universitaria con acento en la extensión, hemos rescatado la necesaria externalización del arte, en nuestro caso su salida a la calle. De la galería privada ligada a un arte de avanzada tanto en lo formal como en lo político, rescatamos la ventaja de tener y manejar un lugar propio. De la labor estatal o municipal de corte pedagógico y masivo, en relación al arte, adoptamos el compromiso con la comunidad. De la galería de arte manejada por artistas, rescatamos el ejercicio de la autogestión y el vínculo directo con las obras y el hacer artístico. De la galería estatal o municipal, con una apuesta por el arte contemporáneo y lo experimental, rescatamos su jugada lucha política contra la burocracia y los lugares comunes.

Así, finalmente, nos importan las operaciones conceptuales que buscan ampliar y/o desplazar límites, como las galerías que se extienden más allá de lo físico o concreto, hacia la constitución de espacios no imaginados como galería, la galería como espacio móvil, la galería como espacio virtual.

Galería Metropolitana pretenderá, entonces, realizar un ejercicio de revisión histórica de lo que se ha entendido normalmente por galerismo de arte, en un nivel local principalmente, buscando nuevas definiciones de la acción galerística, ampliando y, con ello, modificando los límites del arte. La galería intentará recomponer la relación entre arte y comunidad sustentando un proyecto especializado pedagógico, no paternalista, que incentive las capacidades de creación, apreciación artística, hábitos culturales y conciencia crítica. Un espacio autogestionado que se ubicará justo a medio camino entre galería privada sin fines de lucro y organización social de base.

Galería Metropolitana, galpón de zinc, en abierta y premeditada oposición al cubo blanco, se planteará concientemente sonora en rebeldía al silencio sepulcral de museos y al sonido de consumo de las galerías comerciales. Galería como espacio político desde una política del espacio, trabajando las mixturas entre historias de barrio e historia del arte, alta cultura y cultura popular, gestión empresarial y espíritu crítico.

Galerismo como trabajo micro-político que intentará modificar la realidad –el mercado neoliberal– desde un asalto a las elites del sistema del arte.

## b. Art Gallery and Cultural Criticism

The strategy for the final articulation and clarification of the Galería Metropolitana's transdisciplinary and experimental space will be established within the context of the Cultural Criticism Diploma Course (Universidad ARCIS, 1997-1999). The strategy was taken on the basis of the following question: Can an art gallery be a venue of cultural criticism? Galería Metropolitana will propose possible answers by means of the following:

Deconstruction of the concept of art gallery

Problematic (parodial) criticism of the centre/periphery relationship on the basis of an attempt at a territorial demarcation that is neither central nor peripheral, but establishes a visual difference; a critical dialogue with centres, but with a focus on open spaces.

Bringing down the pre-established circuits in the city.

A Re-territorialisation that aims at the dislocation of pre-established formats.

Tension between local and globalised or globalising (hegemonic) discourse.

Interpellation of art institutions and their strategies, i.e. museums, the art gallery circuit, schools of art and their discourse, and state cultural institutionality and cultural policies.

Dislocation of the cultural stratification systems.



## c. Gallery management, theory and practice

A review of the different strategies and work policies in the recent history of the Chilean art gallery enables us to structure a specific method: as our gallery gives on to the street, we used the university gallery's need to externalise art. We took from the private gallery the advantage of having and managing a place of one's own and to deal with avant-garde art, in terms of politics and formal structure. Our commitment with the community stems from state and municipal organisations and their pedagogical and massive approach. We took from the art gallery managed by artists our commitment with self-management and its direct link with artistic production. And we rescued the political struggle against bureaucracy and clichés from the state or municipal galleries that focus on contemporary or experimental art.

So, we see that our interest lies on conceptual operations that wish to extend and/or shift boundaries, as is the case of the galleries that go beyond the merely physical or concrete, and tend to move towards the establishment of unimagined gallery spaces, the gallery as a moveable space and the gallery as virtual space.

The aim of Galería Metropolitana is to complete an exercise of historical review of what has normally been called art gallery management, on a local level, and to search for a definition of the galleristic action by extending and modifying the boundaries of art. The gallery will try to recompose the relationship between art and community, sustaining a specialised pedagogical, non-paternalistic project that encourages creativity, the appreciation of art, cultural attitudes and critical awareness. A self-managed space that will be in the exact middle of the road between the concept of private non-profit making art gallery and social organisation.

Galería Metropolitana is a zinc shed, in an overt and premeditated opposition to the white cube, and will become increasingly vociferous in opposition to the sepulchral silence of museums and the consumerist echoes of commercial galleries. The gallery as a political space from the position of spatial politics, working with a mixture of neighbourhood histories and history of art, high and popular culture, entrepreneurial management and critical spirit.

Gallery management as micro-political work that will try to modify the reality of the neo liberal market, so that the gallery is free from the rampage of the élites that attack the art system.

### III. MANIFIESTO

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

**Lugar:** La galería está instalada en un galpón metálico, cuya construcción responde a la idea de una extensión de la propia casa, reproduciendo un gesto típico en los sectores populares: agregar nuevas habitaciones a la vivienda o readecuar las mismas para procurarse un espacio donde ejercer alguna ocupación (peluquería, bazar, taller, etc.), en este caso una galería de arte.

El sector donde se ubica la galería corresponde a una comuna popular –Pedro Aguirre Cerda– barrio industrial y residencia de obreros, técnicos, empleados y pequeños comerciantes.

**Programa:** Galería Metropolitana funciona a partir de un programa de trabajo que puede ser señalado como hipotético y constantemente experimental, y que responde al condicionamiento dado por los límites difusos entre casa-habitación y galería. Ambos espacios (casa y galería) se ubican dentro de un mismo recinto y comparten un muro-puerta-ventana que viene a ser, al mismo tiempo, frontera y territorio común. La galería no cuenta con financiamiento externo y su funcionamiento depende casi exclusivamente de las capacidades de autogestión compartida entre sus directores y los artistas convocados. El tema introducido por el barrio y sus derivaciones necesariamente obliga a la obra y al artista a pensar las relaciones entre espacio privado y espacio público (vida cotidiana y arte).

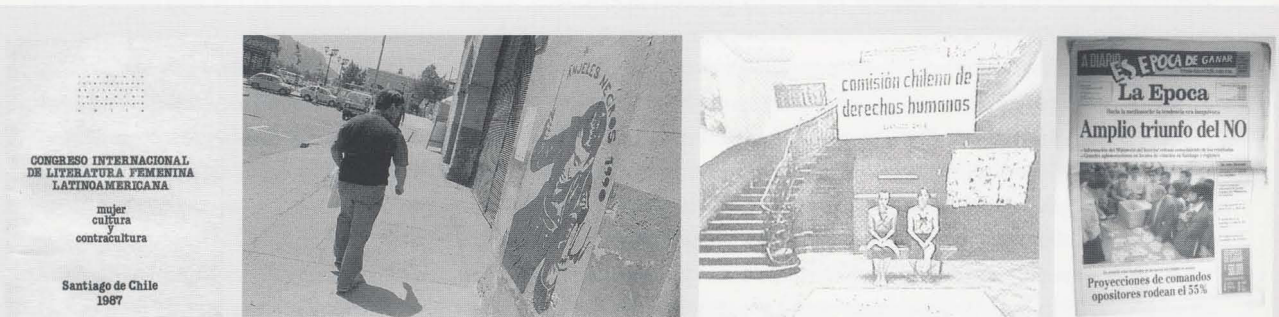
**Relación Centro/Periferia:** La operación crítica que Galería Metropolitana realiza al llamarse así, consiste en un intento por auto-construirse como centro y, de esta manera, dislocar los ordenamientos espaciales que obligan a la periferia a mantener su confinamiento. Su operación crítico-paródica tensa lo local con lo global, a partir de un centro “des-ubicado”.

**Deconstrucción concepto de galería de arte:** La galería realiza una operación de revisión, desmontaje crítico y ampliación de los sistemas de estratificación cultural (arte / clase social, alta cultura / cultura popular), interpelando tanto a las instituciones del arte y sus estrategias como a la cultura “popular-poblacional”.

#### GALERÍA METROPOLITANA

- Un espacio de investigación y experimentación.
- Un espacio de mediación entre arte y comunidad.
- Un espacio autónomo y auto-reflexivo que trabaja con la historia del arte y la historia del barrio.

*Galería Metropolitana es una toma de terreno.*



### III. MANIFESTO

**Definition:** Private space for art exhibits and dissemination of contemporary art, located in one of Santiago's peripheral boroughs; its main purpose is to promote the participation of a social sector that has normally had no access to artistic manifestations.

**Place:** The gallery is housed in a metal shed, and its construction responds to the idea of an extension of the house itself, reproducing a trend that is typical of the inhabitants of low income neighbourhoods, which is to add new rooms to the house or remodel them in order to gain a space in which to practice a given occupation (hairdressers, general stores, workshops, etc), and in this case, the extension is an art gallery.

The gallery is located in a low income borough – Pedro Aguirre Cerda – an industrial neighbourhood that also houses blue and white collar workers and small-scale merchants and shopkeepers.

**Programme:** Galería Metropolitana works on the basis of a schedule that can be defined as hypothetical and permanently experimental, and that responds to the conditioning provided by the tenuous boundary between the house itself and the art gallery. Both spaces (house and gallery) are located on a same site and share a structural relationship that is both boundary and common territory. The gallery has no external funding and depends almost exclusively on the shared self management abilities of its directors and the artists involved. The neighbourhood and its derivatives necessarily make the artist take into account in his/her work the relationships existing between private and public space (daily life and art).

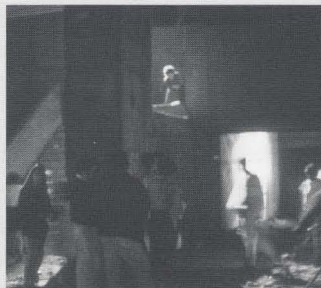
**Centre/Periphery Relationship:** Galería Metropolitana's critical condition is an attempt at becoming a centre, and thus dislocate the spatial schemes that force the periphery into confinement. Its critical-parodial operation uses the concept of a mis-located centre to establish the confrontation between the local and the global.

**Deconstruction of the concept of art gallery:** The Gallery reviews, takes on a critical attitude and amplifies the systems of cultural stratification (art/social class, high culture/popular culture), interpellating both artistic institutions and their strategies and the "popular-township" culture.

#### GALERIA METROPOLITANA

- A venue for research and experimentation.
- A venue for mediation between art and community.
- An autonomous and self-reflexive venue that works with the history of art and the history of the neighbourhood.

*Galería Metropolitana is the seizure of a piece of land.*



# Aires de arte en la periferia

PEDRO LEMEBEL / ESCRITOR

Sobrevolando el surponiente de Santiago, en un paneo crepuscular sobre techumbres de lata y gangochos polvorientos que adjetivan el paisaje con la lírica cursi que ve estetizada la pobreza. Rotular de paisaje el encatrado de la supervivencia urbana supone una distancia focal, una objetivación sociológica que mira en azul el descampado para discursarlo en los salones de la crítica. Porque para el habitante que territoria su pasar en el radio periférico, la palabra "paisaje" le resulta extraña, ajena, para calificar el vistazo empolvado que todas las mañanas lo saluda con el color de una social decepción. Para él, la palabra "paisaje" encuba su melancólica siesta del mirar, en el plato de yeso pintado que adorna su muralla, o en el gobelino taiwanés que refulge fosforescente el ocaso del sol nipón sobre los cerezos floridos, y aun más, en la pintura callejera que compró en la Plaza de Armas, hecha por encargo, a la pinta de su paradisiaco ensueño nacionalista, donde los queltehues rebolotean sobre la carreta de bueyes bamboleando la tarde, en el perdido exilio de su bucólico merecumbé.

Así, los aires del arte poco pueden agregar al doméstico sur de un Santiago pobre, digo pobre de pobreza, esa palabra maloliente y descartada del vocabulario economicista de las encuestas que miden precariedad social sumando los electrodomésticos que alhajan las mediaguas. Pero estos utensilios comprados al crédito pascual de la fiebre consumista, no se computan a la hora de mirar con arte el rancherío sur de Santiago, específicamente Félix Mendelssohn con Club Hípico, una esquina donde compiten en atención popular: el templo evangélico que cacarea los ritos del mea culpa, el negocio del video parpadeando discoteca al sonaje del flippers en la esquina del robótico resplandor, el almacén o amasandería que humea oloroso el maná de marraquetas calientes para la once obrera y, más allá, casi a media cuadra de este carnaval piñufla, nos encontramos de sopetón con una sala de arte que encumbra culturosa su cartel de Galería Metropolitana.

El aparente absurdo de cruzar territorios tan divergentes en su apuesta cultural, constata el divorcio distanciado de ambas opciones, lo popular que arrancha su fiesta beata y pagana en su perímetro funcional, y lo culturoso de este gesto empeñado en alfabetizar el ojo tiznado de la periferia con una galería de arte. Y, quizás, la palabra "galería" tome otros derroteros en estas latitudes, leyéndose como galería de circo o gradería de cancha futbolera, lugares donde el relajo dominguero del barrio punga acuna su descansar.

Tal vez sea éste el único lugar desde donde se podría leer la acrobacia populista de llevar el arte culto, la reflexión axiomática del concepto visual o los pliegues laberínticos del complejo pensar, al bastardaje barrial de una áspera comuna. Estos empeños, que fácilmente podrían colorearse de blanqueamiento solidario que intenciona levantar la cultura pioja a otros estatus más iluminados de la percepción, también convierten a la Galería Metropolitana en excéntrica quijotada frente al indiferente ojo poblador, que hace un paréntesis entre la programación de Sábados Gigantes y la feria libre, para ojear a la pasada las obras que se exponen a la mirada iletrada del margen.

El proyecto Galería Metropolitana se emparenta en su propuesta con otros similares estrenados y derrotados en los años ochenta. El garaje Matucana, El Trolley, La Zorra Maldita y otros tuvieron semejanzas culturales, pero obedecían a una periferia vanguardista, más cercana al centro de la ciudad. En estos galpones, eriazos, barracas y garages del Santiago antiguo, donde funcionaba la tropa underground bailoteando literatura y plástica con la tocata rock, punky, heavy-metal, operaba también la cofradía del panfleto y las acciones para desestabilizar el régimen militar.

La chapa de galería de arte era una excusa frente a las galerías del barrio alto donde se remataba la pintura para decorar la sala de armas. En este caso, el afán por contaminar las artes visuales con otros meneos del cuerpo actuaba de perfil ante el atropello sofisticado de la cultura dictatorial. El contexto histórico-contingente desagradiaba la fusión estética con el pasatiempo juvenil, proponiendo un territorio libertino para la plástica en la calle sin salida, en un hospital abandonado, en un hangar, en un galpón, en la serie de espacios que pese a estar signados por las barracas artísticas del Soho neoyorkino, por acá la misma intención olía a desamparo, a no lugar, a sobrevivencia sudaca ocupando estos sitios por desalojo político y exilio cultural. Pero, en vano el romanticismo de estos proyectos trató de instalar otra mirada sobre las obras allí expuestas; el aura ilegal, trasnochada y sacrilega de su apuesta fue el pretexto de la crítica neoburguesa de los noventa para anularlos con el mote de "arte marginal". Y solamente algunos artistas salieron de allí con éxito, vendiendo sus brochazos expresionistas en las galerías pitucas. El resto aún expone erráticamente en galerías ministeriales y salas céntricas que auspician levemente sus delirios al óleo, al agua o al vino tinto de la inauguración que colorea las mejillas treintonas de estos artistas con su espeso sabor.

Tal vez, encontrar un lugar que cite estas utopías del arte ochentero resulte contrastante para la empresa del arte democrático que pule su ojo crítico en los espacios de la plástica mercantil, donde la derecha respinga su olfatiño visual

# Airs of art in the periphery

PEDRO LEMEBEL / WRITER

Flying over south western Santiago and taking a crepuscular pan shot over tin roofs and dusty sacking that define the landscape with the pretentious lyricism that considers poverty as an aesthetically valued element. To describe this framework of urban survival as landscape supposes a focal distance, a sociological objectivation that colours poverty rose so as to refer to it in the critical salons. Because the word "landscape" is strange and alien to the inhabitant who roams around the peripheral area, unable to qualify as such the dusty surroundings that greet him every morning showing their colours of deception. He believes that the word "landscape" is what he sees when he glances at the painted plaster plate that graces his wall, or in the Taiwan-made tapestry that glows phosphorescently with a falling Japanese sun over flowering cherry-trees, and definitely what he sees in a sidewalk painting, bought in the Plaza de Armas, and which he has made to order following the image of his paradisiac nationalism, where Andean Lapwings hover over an ox-drawn cart that wobbles into the evening in the lost exile of his bucolic merecumbe.

In this way, the airs of art can add very little to the domestic south of a poor Santiago, and I say poor, really poor, with that stinking word that has been discarded from the economicist vocabulary of surveys that measure social fragility by adding the household appliances that exist in lean-tos. But these utensils bought in the throes of the Christmas loans of the consumerist fever, are not taken into account when it comes to regarding the shanties that exist in the south of Santiago as art, specifically those on the corner of Felix Mendelssohn and Club Hípico, a corner where there is great competition for gaining popular attention. This is the case of the Evangelical temple that rattles with the rites of mea culpas, the video arcade that blinks like a disco to the sound of the electronic games in a store that has a robotic glow to its windows, the bakery that smells deliciously of the manna of freshly-made bread for the workers' tea, and further along the street, almost half a block from this gaudy carnival, we suddenly come face to face with an art gallery that shows itself as *Galería Metropolitana*.

The apparently absurd feat of crossing such divergent territories in a cultural quest, gives clear evidence of the overt divorce of both options: the popular, that places its religious and pagan world within its functional perimeter, and the cultural aspect of this gesture that uses an art gallery to try to take literacy to the smudgy peripheral eye. And the word "gallery" might well take on other meanings in these latitudes, and might be read as a seat in a circus or in a soccer pitch, which are the places in the neighbourhood that compete for the custom of relaxed Sunday clients.

This might be the only place from which the populist acrobatics of taking cultural art, the axiomatic reflection of the visual concept or of the complex labyrinthian folds of thought, to the mixed muddy environment of a rough neighbourhood. These attempts, which could easily acquire the tint of solidaritarian laundering that aims at elevating popular urban culture to other more enlightened statutes of perception, might also turn *Galería Metropolitana* into an eccentric Quixotic gesture vis-à-vis the indifferent gaze of the neighbours, who take a break between the Sábados Gigantes programme and the vegetable market stalls to have a look at the works that are on exhibition for the illiterate gaze of the marginal population.

The *Galería Metropolitana* project is related to other similar projects created and defeated in the 80s. The Matucana Garage, el Trolley, La Zorra Maldita and others had certain cultural similarities, but they obeyed the drift of a more avant-garde periphery, closer to the downtown area. These warehouses, abandoned lots, lumber yards and garages in old Santiago contained the underground troupe that danced to literature and the plastic arts, dancing to the rhythm of rock concerts, punky and heavy metal music, and also housed the brotherhood of the pamphleteers and their actions against the military regime.

The name art gallery was an excuse in front of the high-class art galleries where paintings were auctioned off and taken to decorate weapon halls. In this case, this eagerness to contaminate the visual arts with other bodily expressions acted as a outline against the sophisticated outrage of dictatorial culture. The historico-contingent context compensated aesthetic fusion with juvenile pastimes, proposing a libertine territory for the plastic arts in a cul-de-sac, an abandoned hospital, a hangar, a warehouse, in a series of spaces that would be galleries in New York's Soho. In Santiago the same intention smelled of dereliction, void, of third world survival occupying these places owing to political eviction and cultural exile. But, these romantic projects tried in vain to give another reading to the works exhibited; the illegal, haggard and sacrilegious nature of their position was the excuse that the neo-bourgeoise critics of the 90s made for rendering them void by giving their work the label of "marginal art". And only a few artists emerged victorious from there, selling their expressionistic brush strokes to high-class galleries. The rest still exhibit erratically

para ornamentar su decoralia de lujo. Resulta exótico ver cumplido el sueño de los promotores de esta idea que, al fin, logran instalar una sala de arte en el patio de su casa y, en este ampliado doméstico, escenografían la grieta social de culturas opuestas que se miran sin tragarse y a través del vidrio del arte se olfatean sin transar.



## La esquina como juntura y desencuadre

NELLY RICHARD / CRÍTICO CULTURAL

En el frontis del galpón de arte situado en la esquina de la calle Félix Mendelssohn del Barrio Club Hípico de Santiago de Chile, parpadea una luz roja de neón que identifica a la "Galería Metropolitana". La autodenominación del lugar juega paródicamente con la geografía simbólica y territorial del poder institucional dividida en centros y periferias, en márgenes e instituciones. El proyecto mismo de Galería Metropolitana se instala críticamente en este sitio de divergencias y contradicciones productivas entre valores y categorías que el mapa de la cultura había querido mantener separadas por fijas oposiciones territoriales.

### CENTROS Y PERIFERIAS

Sabemos bien –desde el giro postmoderno– que las divisiones de centro y periferia ya no remiten a localizaciones fijas, bloques homogéneos, categorías absolutas y rígidamente enfrentadas entre sí por antagonismos lineales. La creciente ramificación y miniaturización de las redes de intercambio de los signos según valencias de poder (económicas, políticas, comunicativas) cada vez más complejas y estratificadas en el mercado neoliberal de la globalización, nos dice que centro y periferia son puntos móviles de un diagrama de fuerzas que circulan transversalmente por regiones de segmentación dispersa. Esto no significa que se hayan borrado las desigualdades y las asimetrías de poder sino que estas desigualdades y asimetrías se inscriben ahora en múltiples pliegues internos que ya no se pueden reducir a simples emplazamientos geográficos ni tampoco tomar la forma de una distancia insalvable entre dos puntos extremos. Más que determinaciones territoriales, centro y periferia remiten a posiciones discursivas y sitios de enunciación cuyas estrategias de réplica e interpelación –necesariamente cambiantes– se desplazan en la medida en que la ubicua simbólica del poder va corriendo sus fronteras de asimilación-segregación-recuperación de los márgenes.

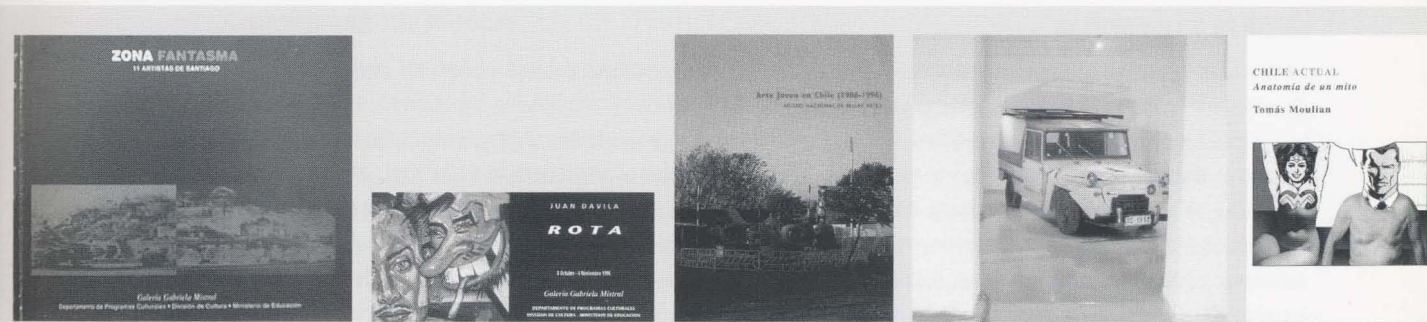
Pero si "cada Norte tiene su Sur y si cada Sur tiene su Norte" (Deleuze), ¿cuál es la función-centro de la institucionalidad del arte a la que le replica Galería Metropolitana desde su condición de periférica, y cuáles operaciones de deterritorialización dibuja la Galería para que la inversión de centro en periferia no reproduzca una misma topografía de oposiciones binarias?

### MÁRGENES E INSTITUCIONES

Las instituciones del arte son parámetros de autoridad que administran y controlan determinadas cuotas de poder simbólico y de valoración cultural. Pero esto no quiere decir que, por oficiales que sean, las instituciones son espacios completamente lisos, uniformemente saturados por un poder de alcance total que reproduce la programaticidad del sistema. Las instituciones no forman bloques homogéneos, sino campos de fuerza entre lo consolidado y lo emergente, lo

in ministerial galleries and downtown galleries that lightly sponsor their love for oils, water, or for the thick red wine offered at the openings of their shows and ends up colouring the jowls of these thirty-plus artists.

It would appear that having a place that quotes these utopias of the art of the 80s might affect the entrepreneurial democratic art that polishes its critical eye in the spaces of mercantile plastic arts, where the right-wing turn up to buy art to adorn their deluxe decoralia. We see that this bizarre dream has finally come true, as its creators have finally managed to install an art gallery in their back yard, and with this domestic renovation they have been able to stage manage the social chasm that separates opposed cultures that look at each other without managing to stomach what they see and that smell each other, through the mirror of art.



## The corner: coupling and defocus

NELLY RICHARD / CULTURAL CRITIC

The facade of the art warehouse located on the corner of Felix Mendelssohn street in Santiago's "Club Hípico" neighbourhood is identified by a blinking red neon sign. The name of the place plays parodically with the symbolic and territorial geography of institutional power, which is divided into centres and peripheries, margins and institutions. In this venue, the *Galería Metropolitana* project is in itself a critical expression, because it expresses the divergences and productive contradictions between values and categories that the blueprint of culture wished to keep separated by means of fixed territorial oppositions.

### CENTRES AND PERIPHERIES

From the very onset of postmodernism, we know that the dividing line between centre and periphery is no longer related to fixed locations, homogeneous blocks, or absolutely rigid categories that face lineal antagonisms. The increasing ramification and miniaturisation of the networks that exchange signs in accordance with certain valences of power (economic, political, communicational) become more and more complex and stratified within the neo-liberal market of the globalised village, and show us that centre and periphery are moving points in a force diagram that follow a transversal path along regions of dispersed segmentation. This does not mean that the inequalities and asymmetries of power have been erased, it means that these inequalities and asymmetries are now etched on multiple inner folds that can no longer be reduced to simple geographic terms or take the shape of an insurmountable distance between to extremes. Rather than refer to territorial determinations, centre and periphery refer to discourse positions and enunciation settings ruled by summoning and replication strategies that are necessarily changing in nature, and move in the same measure that the ubiquitous symbolics of power moves its frontiers of assimilation-segregation-recovery of marginal space.

If "Every North has its South and if every South has its North" (Deleuze), then what is the central-function of the institutionality of art that *Galería Metropolitana* responds to in terms of its peripheral nature and what are the deterritorialisation operations that the Gallery carries out so that turning centre into periphery does not reproduce a same map of binary oppositions?

### MARGINS AND INSTITUTIONS

Art institutions are parameters of authority that administer and control certain quotas of symbolic power and cultural valuation. But, this does not mean that art institutions - no matter how official - are completely flat spaces uniformly saturated by an all-reaching power that reproduces the programming ability of the system. These institutions



consensuado y lo divergente, que se valen de la coyuntura material de imprevisibles brechas y fallas para librar las batallas de lo nuevo. Por un lado, la malla de ciertas instituciones “centrales” es suficientemente porosa como para que se filtren en ella significados de oposición. Por otro lado, los llamados espacios “alternativos” no remiten a un afuera incontaminado del sistema, a una externalidad del poder, como lo creía una cierta épica de la marginalidad contestataria. No por ser marginal o periférico, un espacio contiene de por sí la garantía de ser un espacio de resistencia crítica. Para serlo, debe elaborar tácticas oblicuas que respondan al desafío de saber que las reglas de inclusión-exclusión del sistema se han tornado difusas y promiscuas. ¿Cómo interviene Galería Metropolitana en este insidioso diálogo del poder y del mercado que cuenta con que “márgenes” e “instituciones” intercambian ahora sus señas en términos mucho más flexibles e integradores que antes?

## LO CULTO Y LO POPULAR

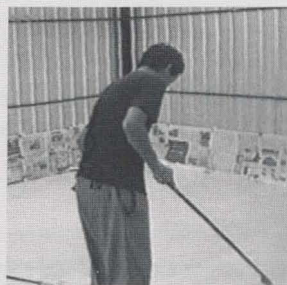
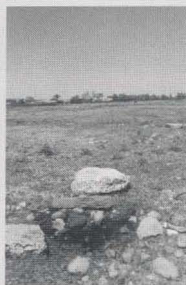
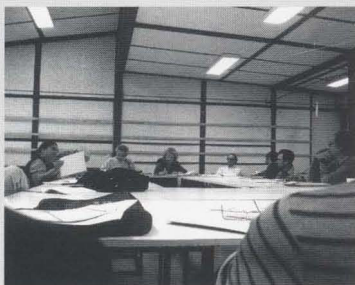
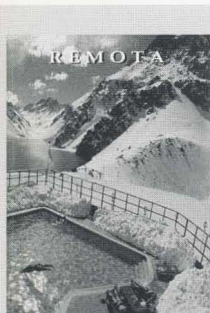
La Galería Metropolitana, ubicada en la comuna Pedro Aguirre Cerda, se creó como una alternativa de barrio a los circuitos galerísticos –institucionales y comerciales– de Santiago.

¿En qué se distingue esta galería de los centros de arte que las casas de la cultura municipales de las comunas más pobres de Santiago suelen habilitar para sus labores de extensión y difusión culturales? Una de las principales diferencias entre los centros de arte poblacionales y la Galería Metropolitana radica en que las obras que aquí se muestran son producciones emergentes de artistas profesionales ligados a las principales escuelas de arte de Santiago. Son obras, entonces, que se caracterizan por el sello autorreflexivo de un experimentalismo artístico que se manifiesta sobre todo a través del género de la “instalación”, y con el aval de la crítica académica. Estas obras son casi las mismas que se exhiben habitualmente en las galerías –comerciales o institucionales– de la red de centralidad urbana. Galería Metropolitana busca des-centrar los pasos de los visitantes de galerías reorientándolos hacia los márgenes de la ciudad, para lanzar el encuentro de las obras con el espectador a la aventura de nuevos e imprevisibles tráficis de sociabilidad artística. Pero, ¿basta con trasladar físicamente los cuerpos de los visitantes del circuito artístico oficial hacia la marginalidad del suburbio, para que el barrio sea algo más que una escenografía prestada, el exótico decorado de una especie de turismo cultural? ¿Qué capacidad tiene el encuentro forzado entre dos idiomas (el neoconceptualismo de las instalaciones que derivan de los catálogos internacionales, la cotidianeidad doméstica del barrio acostumbrada al kitsch de la pobreza) para modificar el codificado sistema de producción-recepción del arte? ¿Cómo volver productivo el diálogo entre lo crítico-experimental (el arte de las instalaciones) y lo pedagógico-comunitario (la diseminación de una “enseñanza del arte” de la que las obras –hipercifradas– no se hacen cargo)?

## ÁNGULOS QUEBRADOS

En el caso de Galería Metropolitana, el barrio pretende ser la zona de extrañamiento donde los criterios de adjudicación de sentido y de valoración del arte (separados por hábitos de clase, formaciones del gusto, sedimentaciones ideológicas, ritos perceptivos, etc.) entren tumultuosamente en relaciones de diálogo e interferencias para que, de esta alteridad-alteración, surjan rupturas de la experiencia, infracciones de la mirada y polémicas del juicio.

La casa de los curadores de Galería Metropolitana es una casa-esquina, y en esta arquitectura de planos quebrados radica la posibilidad de hacer girar la zona de paradojas y ambivalencias (entre centros y periferias, entre márgenes e instituciones, entre lo culto y lo popular) que habita su proyecto. ¿Qué mejor que un lugar-esquina para que el ángulo de la mirada sobre el arte sea juntura y desencuadre a la vez, y para mantener la apertura hacia lo otro (lo desconocido, lo imprevisible) en estado de tensa vibración?



do not constitute homogeneous blocks, they are fields of force that lie between consolidation and emergence, between consensual and divergent, and they make use of the material junction of unforeseen gaps and faults to fight their battles for what is new. On the one hand, the fabric of certain “central” institutions is porous enough to let opposing meanings filter through it. On the other hand, in spite of the conviction of rebellious marginality, “alternative” venues do not refer to an uncontaminated place. The fact that a venue is marginal or peripheral, does not necessarily make it a venue of critical resistance. In order to become one, it must develop oblique tactics that respond to the challenge of becoming aware of the fact that the system’s inclusion-exclusion rules have become diffuse and promiscuous. What is *Galería Metropolitana*’s participation in this insidious dialogue between power and market that states that “margins” and “institutions” currently exchange their signals in a more flexible and integrating way than before?

## THE ENLIGHTENED AND THE POPULAR

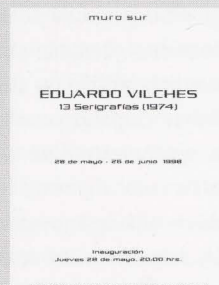
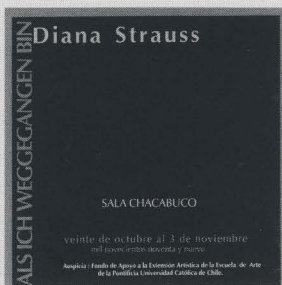
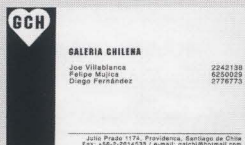
*Galería Metropolitana*, located in the borough of Pedro Aguirre Cerda was created as a neighbourhood alternative to the institutional and commercial gallery circuit in Santiago.

What is the difference between this gallery and the municipal cultural spaces offered in the poorer sectors of Santiago in order to promote cultural dissemination and extension? One of the principle differences between municipal centres and *Galería Metropolitana* is the fact that the works exhibited here are emergent productions of professional artists related to the most important art schools in Santiago. They are works that feature the self-reflexive seal of an artistic experimentalism that works with the concept of “installation”, which is protected by academic criticism. These works are usually exhibited in the institutional or commercial galleries of the central urban circuit. The aim of *Galería Metropolitana* is to de-centralise and re-route the paths of gallery visitors and re-orient them and invite them to visit the city margins so as to launch the encounter of art with the spectator, who is an adventurer, in this adventure of new and unforeseeable traffic of artistic sociability. But, will the transfer of official circuit visitors towards suburban marginality be enough to make the neighbourhood more than a mere element of borrowed stage design, an exotic feature turned into a form of cultural tourism? How can the forced encounter of two languages (the neo-conceptualism of the installations that appear in international catalogues, the domestic quotidianism of a neighbourhood that is used to the Kitsch of poverty) modify the codified system of production-reception of art? How can we make more productive the dialogue between critical-experimental (the art of installations) and pedagogical-communitarian (the dissemination of “artistic training” that the works, which are hyper inflated, refuse to accept?).

## BROKEN ANGLES

In terms of *Galería Metropolitana*, the aim of the neighbourhood is to turn it into an area in which sensorial and art valuation have been banished (separated by class, taste, ideological sedimentations, perceptive rites, etc) and enter into a tumultuous relationship of dialogue and interference so that these examples of seduction-alteration give way to experiential ruptures, visual infractions and polemical judgements.

The house of the *Galería Metropolitana* curators is a corner house, and the broken angles that result from this gives it the possibility of making it a place of paradox and ambivalence (between centres and peripheries, between margins and institutions, between the enlightened and the popular) that inhabits the project. What could be better than a corner house to turn the vision of art into coupling and defocus, and to maintain an open lens towards the unknown and unexpected, keeping it in a state of tense vibration?



# Galería Metropolitana

## Un naturalismo inaceptable

CLAUDIO HERRERA  
SOCIÓLOGO Y ARTISTA VISUAL  
PARÍS, NOVIEMBRE 2003

Galería Metropolitana es hoy el único espacio artístico que puede desarrollar una *diferencia experiencial* para la comprensión de la circulación y la recepción de la obra de arte. Podrá hacerlo en la medida que *rompa* las desgastadas maneras de exponer arte; lo logrará si es consciente del aún embrionario estado de cosas que hay entre la producción artística y sus efectos ideológicos. Y por eso su pretendida *anomalía dialéctica* no deberá recaer sólo en su manifestación *psicogeográfica*, identificada por su distintivo lugar de clase. Al estar en este galpón o *estructura galerística* uno percibe el límite frágil de lo antiartístico; todo pertenece al patio de una casa.

La estrategia de la galería ha sido hacer circular un sistema de obras que juega a ser incómodamente hermético, ¿un lenguaje artístico para todos o en busca de cualquiera? Sin embargo, lo que podría ser un cerramiento interpretativo de lo contemporáneo, la galería hace de ello una abertura naturalista sin más pretensión que la de ofrecerse a las *sorpresas de la recepción*. La sorpresa se ubica en el público: uno facultado y otro interrogado, y que se da sentido y reunión en este dispositivo antiartístico. Es la emergencia de una comunicación socio-estética hacia todo *agente interesado* en la comuna y por fuera de ella.

Existen en *su* barrio historias sindicales y obreristas. Cerca se halla la población La Victoria y sus gestos devenidos mito popular del levantamiento y la acción. Esta gran particularidad barrial debe ser entendida como *el lugar* de la galería, *no-lugar* del capital mercantil y fetichista. Las necesidades materiales siguen siendo aquí más verdaderas y salvajes. Así es la cosa, la galería es interdicción a todo cuanto hay de producción artística capitalista y mercenaria. Nada se entiende sin primero enfrentar el paisaje del extramuros ciudadano.

Al quedar en evidencia el desmoronamiento de los sentidos histórico-culturales, modernizantes, sólo lo incipiente y lo autogestionado pueden –sobre este terreno baldío– producir bizarras formas de producción, que a fin de cuentas son las únicas que van más allá de lo únicamente artístico. Sin embargo, lo bizarro será posible sólo a partir de una conciencia preacadémica y naturalista que se desarrolle por fuera de lo legitimado, lo instituido y lo objetivado.

Hablar de “naturalismo galerístico” es hablar de antiartisticidad en la experiencia del arte; y es esto lo que yo remarcaría como la *anomalía inahaprensible* para el campo de producción manifiesto, porque dialéctica desde oposiciones de clase y de habitus, historias del arte nunca antes habidas. Es por ello, el único espacio posible de ser sustantivo, distintivo al interior de la crisis contractual devenida hoy tardocapitalismo sin opción ni horizonte. La administración de los hombres y las cosas en el reformismo triunfante es la metáfora del poder in-mundo, e introducción prepotente, *orweliana* a quién sabe qué funesto futuro. En Chile hoy el arte es un sistema simbólico incipiente pero con *clanes agrandados*. Es que la alienación al interior de los campos profesionales funciona hoy tan eufemizada, controlada al punto de hacer ver en todos lados un desmembramiento que descontrola y socava toda conciencia crítica.

Así, el beneficio propio, la insolencia y la vulgaridad que nos rodean mediáticamente son parte del lenguaje más valorado por la transición política. Sabiendo de este clima insolvente y desgraciado Galería Metropolitana perfila una base real para futuras estrategias simbólicas y materiales del arte. Por lo pronto, pone en cuestión metodologías académicas e institucionales que ya no superan su autolegitimación ideológica siempre autosatisfecha y por eso muy poco productivas. Reflexiones políticas acontecidas en la anomalía del espacio y que hoy están atesoradas quién sabe dónde, pero que deben caer pesadas, novedosas.

¿Metropolitana ha fracturado el habitus histórico de las galerías chilenas? Tal vez no completamente, sin embargo la élite desaparece aquí por unos momentos para dar paso al mito revolucionario de la igualdad y mostrarnos por unos instantes el despiste de la exaltación burguesa, la contractual mediación entre la enseñanza del arte y el deber político, la lengua oficial y sus usos de poder. ¿Qué dilemas reales encierra su autogestión? Ha habido producción y circulación, sin embargo falta aún, hacer más visible las densidades de su operación antiartística, recalcar *su distinción* y no ser un lugar más del exhibicionismo corporativo, académico o individual del arte. Como decía: *la anomalía política* es una necesidad primera del arte, ojalá siempre lo más evidente y salvaje; Metropolitana debe saber de su eje proyectivo. El arte debe ser desproporcionado, riguroso, histórico; de lo contrario, es mejor sincerarse, militar en algún discurso, en tal o cual escuela y desde allí desarrollar la trayectoria del burócrata convertido en artista o intelectual.

Es la fetichización conceptual y económica del arte lo que lo hace exclusivo y reiterado. Galería Metropolitana es una experiencia de resignificación de ese habitus artístico que hoy mismo –sin ser explícito– se enseña con los artistas.<sup>1</sup> Cualquiera podrá preguntar ¿en qué se entrecruzan hoy el ostentoso poder empresarial-partidario y la extrema

**“...el arte no puede representar a la revolución, sólo puede invocar-la en otro medio”.**  
Herbert Marcuse.

# Galería Metropolitana

## An unacceptable naturalism

CLAUDIO HERRERA  
SOCIOLOGIST / VISUAL ARTIST  
PARIS, NOVEMBER 2003

At present *Galería Metropolitana* is the only artistic space that can develop and *experiential difference* for the comprehension of the circulation and reception of a work of art. It will be able to do this in the measure that it *breaks* the debilitated forms of exhibiting art; it will achieve this only if it is aware of the embryonic state of things that relate to artistic production and its ideological effects. For this reason its intended *dialectic anomaly* should not only refer to its psycho-geographic manifestation, identified by its distinctive class system. When one perceives the fragile boundary of what is not artistic in this shed or *galleristic structure*; one sees that the whole structure belongs to the back-yard of a house.

**"...Art cannot represent revolution, it can only invoke it in another medium".**

*Herbert Marcuse.*

The gallery has used the strategy of circulating a set of works of art that appear to be uncomfortably hermetic, Perhaps an artistic language for all or a language that searches for all? But, the gallery makes a naturalistic opening of what might otherwise have been a closed interpretation of what is contemporary, and provides a pretentionless naturalistic opening that does nothing but remain open to the *surprises of reception*. The surprise lies in the public: one that is educated and another that asks questions, both of whom meet and ponder in this anti-artistic venue. This is the emergence of a socio-aesthetic communication that is aimed at every *interested agent* within the neighbourhood and beyond.

Its neighbourhood has a background of labour union and working class strife. It is near the La Victoria township, which has become a popular myth for unrest and action. This feature, which is one of the neighbourhood's strengths, should be understood as the venue of the gallery, as a non-venue of mercantile and fetishist capital. This is a place where material needs are truer and wilder. This is the case, and the gallery interdicts everything that represents capitalist and mercenary artistic production. Nothing is understood without having faced the landscape of this urban outpost.

When the destruction of the historico-cultural modernising senses becomes evident, the only elements that can survive in this wasteland are incipient and independent creation, in order to produce bizarre shapes that in the long run are capable of going beyond what is merely artistic. Nonetheless, the bizarre will only be possible if it stems from a pre-academic and naturalistic attitude that is developed far apart from what has been legitimated, instituted and objectified.

"Galleristic naturalism" refers to the anti-artistic nature of the art experience; and this is what I would emphasise as the *inapprehensible* anomaly in the field of manifest production, because it uses class and habitus oppositions to dialecticise artistic manifestations that had been unknown to us before. For this reason, it is the only possible substantive, distinctive space within the inner contractual late-capitalistic crisis of today, which offers neither options nor horizons. Human and material administration in the context of triumphant reformism is the metaphor of dirty-power, and a forced Orwellian introduction to a dismal future. In the Chile of today, although art is an incipient symbolic system, it is occupied by pretentiously *aggrandised clans*. The inner alignment within the professional field works in such an euphemistically controlled way that it shows a general division that undermines all critical awareness, putting it out of control.

In this way, the self benefit, insolence and vulgarity that surround us mediatically are part of a language that is totally valued by the political transition. Aware of this poor and unfortunate climate, *Galería Metropolitana* provides solid foundations for future symbolic and material artistic strategies. It questions self-satisfied academic and institutional methodologies that no longer manage to overcome their ideological self-legitimation, which is unproductive owing to its self-satisfaction. Political reflections that take place in the anomaly of space and that are today treasured in a secret place, but that should eventually collapse because they are structures that are both heavy and new..

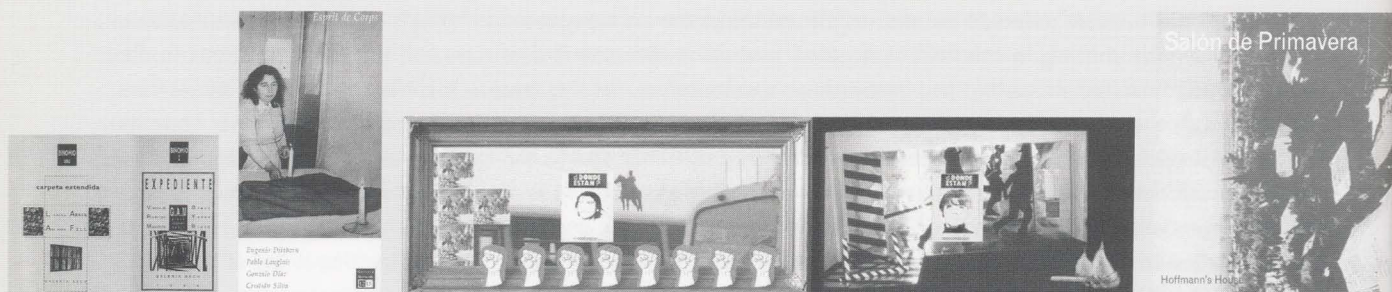
Has Metropolitana fractured the historic habitus of Chilean galleries? In this place, the elite tends to disappear for a few moments and gives way to the revolutionary myth of equality giving us a glimpse at the lack of direction of bourgeois exaltation, the contractual mediation between the teaching of art and political duty, the official language and its uses of power. What are the real dilemmas within their self-management? There has been production and circulation, but we still need to make more visible the densities of its anti-artistic operation, we must underscore its *distinction* because it is not yet another place for corporate, academic or individual artistic exhibitionism. As I said, *political anomaly* is a primary requirement of art, hopefully Metropolitana, the most evident and wild, should be aware of its productive axis. Art should be disproportional, rigorous, historical; otherwise, the best thing to do is to speak openly, to join a certain discursive school, which will lead to the development of the life of a bureaucrat turned into an artist or intellectual.

carencia estructural del arte? La galería se fija en ello como un problema derivado de la alienación del capital y de su descontrol político; por eso nada calza muy bien entre aquellos que entran en la galería por primera vez, y los que viven en su cercanía. Parece casi ocioso afirmar que lo que en la corrupción de las elites partidarias es un viejo modo o vocación hacia la fortuna, en el margen de la urbe opera hoy una estructura ilustrada, convincente y nunca autosatificada.

Por eso, quien observe esta productividad del arte en estos extramuros deberá insistir en algo: el entorno psico-geográfico que reivindica y da lugar a la galería es también desarrollo de la *virtud* (recordemos de nuevo su cercanía con la población La Victoria y otras de parecido alcance). Ese saber bizarro en lejanas poblaciones otorga a Metropolitana una antiartisticidad que deviene interés social; he allí parte de su conciencia e interés enraizados en lo impensable de la estructura circulación-recepción. Al retirarse el Estado de los extramuros, la asociación de ideas y personas vuelve a ser riesgosa, necesaria y vital. Por eso, no tan sólo debe resultar difícil el ser aceptada como *espacio galerístico*, sino que –por su irreversible materialidad– es también entendida como un dispositivo inaceptable del arte. Una asociación inaceptable entre formas y cuerpos, sin embargo, único esquema capaz de obligar al reajuste del arte y su conciencia.

El plusvalor simbólico de la galería deberá –como tarea– profundizar un nuevo tipo de comunicación del arte en condiciones sociales aún por escribir. Es el espeso, pero pequeño diámetro de autogobierno que debe –de paso– enjuiciar desde “la comuna” todo lo usurpado, lo negado y lo falsificado. Porque, ¿cómo validarse materialmente en este “contrato social” mercenario y abusivo, sin rostro, en la alteración corrupta de las necesidades? La galería debe desublimar, en ella todo puede y debe ser inaceptable. El *inaceptable* modo de enfrentar la crisis del arte, del interesado, de la comunidad.

1. La dialéctica del desarrollo capitalista puede ser identificada a partir de: “un concepto de corrupción que es signo de la alienación del valor, de la negación de los procesos de socialización, de expropiación del producto de la virtud, y por tanto de construcción de una fortuna inamovible y mortificante. No hay posibilidad de llamar libre a un régimen que hace de la acumulación, y por tanto de la corrupción, la clave de la distribución del poder”. Negri, Antonio. “El poder constituyente”. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad. Libertarias/prodhufi. 1994. pág. 147.



## Estructuras expositivas<sup>1</sup>

GREGORIO BRUGNOLI ERRÁZURIZ / ARQUITECTO  
LONDRES, 2004

Esbozando una mirada hacia el soporte arquitectónico que habitualmente recibe a las obras de arte y que permite ser leído como hecho físico y programático, este artículo intenta una aproximación al edificio nombrado como *Galería de Arte*. La condición específica –ser Galería– es la que interesa revisar. Simplemente se quiere acceder a su condición de lugar, desde la experiencia arquitectónica que emana a consecuencia de un hecho construido. Así, la mirada es sobre el lugar que habita el arte, entendiendo que existe producción artística que opera bajo el concepto de exhibición y que ésta aún conserva su validez en la escena contemporánea.

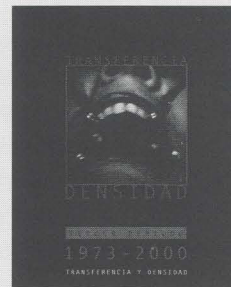
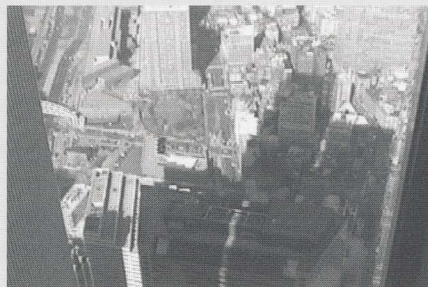
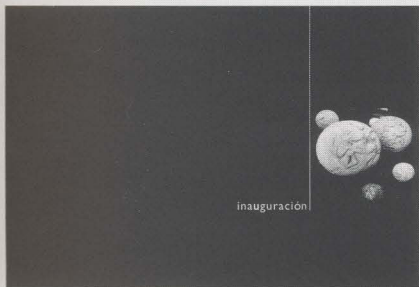
La Galería como lugar expositivo y como toda obra de arquitectura puede ser catalogada de correcta o incorrecta, mala o buena, según le parezca al observador crítico, pero aquí interesa analizarla por su relación con la obra de arte. No sólo como el lugar de instalación, sino por las posibilidades de conceptualización y contextualización de ese lugar que emanan desde la misma obra y su significado. Evidentemente, este lugar que puede calificarse como “arquitectura del soporte” se configura y cualifica a partir de la obra que se instala y actúa en él. Ocurre desde el acto de fijar

The economic and conceptual fetishisation of art have made it exclusive and reiterated. *Galería Metropolitana* is an example of the resignification of this artistic habitus that goes against artists, in spite of not being explicit.<sup>1</sup> Anybody can ask "In what way does the ostentatious entrepreneurial-political party power of today come across the extreme lack of structural force of art? The gallery looks on this as a problem derived from the alienation of capital and its political lack of control, and for this reason, nothing fits in very well with those who visit the gallery for the first time, and those who live in its environs. It is almost silly to say that while the corruption of the old party-based elites is a vocation for fortune, the marginal area of the city contains a structure that is enlightened, convincing and never self-satisfied.

For this reason, the person who looks at artistic productivity in the suburbs should insist on the psychogeographic environment that reinvigorates and validates the gallery is also the development of virtue (we should once again remember its nearness to La Victoria and other similar townships). That bizarre knowledge generated in ex-urban townships gives *Metropolitana* an anti-artistic nature that leads to social interest; that is the starting point of its awareness and interest in the unthinkable structure of circulation-reception. Once the State removes itself from the suburbs, the association between ideas and individuals once again becomes risky, necessary and vital. For this reason, it may be accepted as a galleristic space, but its irreversible materiality is also understood as an unacceptable artistic device. An unacceptable association of form and bodies that is the only way to a forced reassessment of art and its awareness.

The gallery's symbolic added value should take on the task of deepening the new type of artistic communication in social conditions that are still to be described. It is the thick, but small diameter of self-government that the "neighbourhood" should use to judge what has been usurped, negated and falsified. How can we achieve a material validation of this mercenary and abusive faceless "social contract" in the corrupt alteration of requirements? The gallery should de-sublimate – everything in it should and could be unacceptable. The unacceptable way in which the interested party, the community faces the crisis of art.

1. The dialectics of capitalist development is identified from a "concept of corruption that is the sign of the alienation of values, or the negation of the socialising process, of the expropriation of the product of virtue and therefore the construction of an unmoveable and mortifying. There is no possibility of calling a regime that considers that accumulation, and consequently corruption, which is the key of the distribution of power, a free regime," Negri, Antonio "Constitutive Power". Essay on the alternatives of modernity. *Libertaria/prodhufi*. 1994 p. 147.



## Expositive Structures<sup>1</sup>

GREGORIO BRUGNOLI ERRÁZURIZ / ARCHITECT  
LONDON, 2004

If we glance at the architectural support that habitually receives works of art and that can be read as a physical and programmatic fact, the objective of this article is to attempt an approximation of the structure known as an Art Gallery. We wish to review this specific condition – of being a Gallery. The simple aim is to approach it from an architectural viewpoint in its condition as a place that emanates certain feelings because it is a structure that has been built. In this way, our glance goes to the place inhabited by art, in the understanding that there exists an artistic production that operates in accordance with the concept of exhibition and that still maintains its validity in the contemporary scene.

Every work of architecture, including the Gallery as an expositive venue, can be catalogued as correct or incorrect, bad or good, according to the opinion of the critical observer, but in this case, our interest lies in analysing it in terms of its relationship with the work of art. Not only as a venue for installation, but as a place that has conceptualisation and contextualisation possibilities that emanate from the work itself and from its meaning. It is evident that this place

una tela hasta el montaje de una instalación y es erróneo negarlo. Asimismo, es menester decir que la obra de arquitectura –como hecho programático– no es forzosamente fija ni estática, para comprender que su condición física, y también conceptual, se altera a través de lo que sucede dentro de sus márgenes de acción. Si se considera la distorsión automática del tiempo<sup>2</sup> que estos lugares producen, con respecto de la obra y su producción, es factible pensar que el espacio arquitectónico sufre un proceso similar de dislocación por efecto de la obra de arte.

Entonces, es necesario hablar de lugares que ocupan un lugar capaz de ser descrito y de ser experimentado en términos físicos. De aquello que representa, en sí mismo, la posibilidad de alteración de lugar por medio de los elementos que supuestamente sólo se “acomodan” en él.

Bajo esos términos, es adecuado contraponer dos lugares que ostentan la condición de soporte para el arte, y que lo han sido para la producción artística nacional en los últimos años: *Galería Animal* y *Galería Metropolitana*.

Ambas paradigmáticas en su función de ser Galería, actuantes en la circulación del arte contemporáneo<sup>3</sup> chileno y, por tanto, parte del imaginario “galerístico” o museal. Es justo reconocer que los dos lugares mencionados provocan una mirada diferente, a través del filtro de la definición canónica de arquitectura, pero se intenta una revisión a su condición arquitectónica más propia. Un atisbo a esa extraña cualidad que equipara una construcción prefabricada de suburbio con una obra de arquitectura, proyectada y construida para ser Galería de Arte.

En una primera instancia, pareciera que nada iguala a una construcción –*Metropolitana*– de los márgenes urbanos resultados del desborde de la ciudad de Santiago por sobre las antiguas líneas férreas, con una población mayoritariamente en riesgo económico y un edificio –*Animal*–<sup>4</sup> pensado para actuar en un contexto definido claramente por su situación territorial –el sector oriente de la ciudad– y para un público evidentemente más pudiente e hipotéticamente más instruido.

Indudablemente, son diferentes en todo término. *Metropolitana* es sólo un galpón, sin proyecto de arquitectura, en el más clásico sentido formal que avale su ser arquitectura, mientras que *Animal* tiene detrás todas las buenas maneras que exige la práctica contemporánea y es, en sí, un buen ejemplo de la arquitectura reciente. Su nivelación, en términos arquitectónicos, viene dada por esta condición de soporte, por su condición de ser “espacio” para el arte. Así, ambos espacios son arquitectura, sin tener ninguna coincidencia formal o conceptual en su génesis proyectual.

Programáticamente coincidentes –el exponer–, su mayor diferencia es establecida por este mismo estado y en ello radica su dislocación como arquitecturas de la exhibición. *Metropolitana* no existe independiente de la obra expuesta. Ésta la constituye como obra de arquitectura y como soporte del arte. No puede justificar una existencia como posibilidad arquitectónica sin actuar como galería. El programa al que debe responder define radicalmente su condición de lugar. Sin obra, sin exhibición, sin propuesta o trabajo que la impregne, no pasa de ser un resultado físico de los sistemas industriales de producción. Un añadido al solar que habita. Pero, justamente, en eso reside su potencia última: es arquitectura a partir de su total subordinación a la obra/programa que la ocupa.

*Metropolitana* es sólo un tinglado más del suburbio que la acoge, algo a escala doméstica que se transforma por la acción de la obra emplazada en ella. A partir de ella se vuelve acontecimiento, tanto por la obra como por la señal que la nombra como galería. El neón que cubre su fachada es un símbolo catalizador, eminentemente arquitectónico, que no sólo transforma ese espacio en soporte del arte sino que también convierte a la galería en obra de arquitectura. Al encenderse e indicar que ahora el espacio es evento –y la arquitectura contemporánea está atravesada por ese hecho irrevocable– la galería se constituye en hecho arquitectónico.

William Thayer, filósofo, en su texto sobre el colectivo P/a,<sup>5</sup> establece que este lugar siempre corre la amenaza de convertirse en otra cosa, en alusión a su relación con las condiciones económicas imperantes y a la circulación del arte chileno. Es posible pensar que *Metropolitana* es definitivamente también algo más en términos arquitectónicos, debido a su actuación como espacio para el arte que sólo se constituye por la existencia del mismo arte.

*Animal* existe con prescindencia de la obra de arte. No necesita justificar su existencia como obra de arquitectura por instalar algo en ella, pues tiene valor propio, con códigos y significados arquitecturales. No es reestructurada ni reconfigurada, como arquitectura, por la obra de arte que se exhibe en sus espacios. Sirve perfectamente de soporte a las distintas manifestaciones artísticas y a su discurso pero no es intrínsecamente definida por éstas.

1. El presente ensayo se publicó, con otra redacción, en el catálogo “Speak System” editado para la exposición homónima del colectivo de arte *Caja Negra*, en Buenos Aires, Argentina, en 2002.

2. Price, Cedric. “Re:CP” *Entrevista con Cedric Price y Hans Ulrich Obrist*. Birkhauser Publishers for Architecture. Switzerland, 2003, pág. 63.

3. Thayer, William. “El Espejo de la Circulación” en Ejercicio nº 2, catálogo de la exposición del Colectivo P/a en Galería Metropolitana. Septiembre, 2001. Santiago, Chile.

4. Galería Animal fue realizada por el arquitecto chileno Sergio Andreu Matta en el año 2000.

5. Thayer, William. Op.cit.

6. En especial, la obra de Sebastián Preece y Claudio Correa, “Sala de Oficio” que fue montada en Galería Animal en enero del 2001. Este trabajo transformó una de las terrazas de la Galería, alterándola programáticamente.

can be called “architecture of the support”, and is configured and qualified on the basis of the work that is installed in it and that operates in it. It is impossible to deny that this happens from the very moment a canvass is stretched, and continues with the mounting of an installation. At the same time, there is no denying that an architectural work – as a programmatic fact – is neither fixed nor static, if we are to understand that its physical and conceptual conditions are altered by what happens within its margins of action. If we take into account the automatic time distortion<sup>2</sup> produced by these places with relation to the work and its production, it is feasible to think that the work of art has a semi-dislocative effect on architectural space.

It is then necessary to speak of buildings that occupy a place that can be described and felt in physical terms. Of that which in itself represents the possibility of a space being altered by the elements that are supposedly capable of merely “settling” in it.

In these terms, it is necessary to compare two places that are used as supports of art and that have housed national artistic production over the past few years: *Galería Animal* and *Galería Metropolitana*.

Both are paradigmatic in their function as Galleries that participate in the circulation of Chilean contemporary art<sup>3</sup>, and thus, part of the “galleristic” or “museal” image. In all fairness, we should mention that both places provoke a different vision through the filter of their canonical definition of architecture, but what we aim at is a review of their own architectural condition. A look at that strange quality that equates a suburban prefab with an architectural creation that has been planned and built as an Art Gallery.

Initially, it would appear that they have nothing in common: *Metropolitana* lies on the urban margins of Santiago’s outgrowth on to the old railway lines, with a population that borders levels of real poverty, and *Animal*<sup>4</sup> was designed to act within a context that is clearly defined by its territorial location – in the eastern part of town and for an evidently wealthier and hypothetically better educated public.

They are undoubtedly different in every way. *Metropolitana* is a warehouse lacking an architectural project in the most classical of senses, while *Animal* has all the good manners required by contemporary practice and is, in itself, a good example of recent architecture. In architectural terms, it is good because it is a support, because it is a “space” designed to contain art. So, both spaces are architecture, although there exists no formal or conceptual coincidence whatsoever in their projectual genesis.

They are programmatically coincidental – exhibition is their aim. Their main difference is established by this same state and this is the cause of their dislocation as exhibition architectures. *Metropolitana* does not exist beyond the work it exhibits. This makes it a work of architecture and an artistic support. It cannot justify its existence as an architectural possibility unless it is a gallery. Its very nature is radically conditioned by this programme. Without a work of art, without an exhibition, a proposal or a work that impregnates it, it is nothing but the physical outcome of industrial production systems. An appendix to the site it inhabits. But this is exactly the root of its ultimate power: its architectural value lies in its total subordination to the work/programme it occupies.

*Metropolitana* is but another shed in the suburb that contains it, a domestic scale structure that is transformed by the action of the work it holds. It becomes an event, and both the work and the signal it gives turn it into a gallery. The neon sign that covers its facade is an eminently architectural catalysing symbol that not only turns this space into an artistic support but also turns the gallery into a work of architecture. When it is on, the sign indicates that the space is an event – and as contemporary architecture is marked by this irrevocable fact – the gallery becomes an architectural event.

In his text on the collective P/a exhibition<sup>5</sup>, the philosopher William Thayer states that this place always runs the risk of turning into something else, an allusion to its relationship with current economic conditions and the circulation of Chilean art. *Metropolitana* might quite possibly have an additional value in architectural terms owing to its condition as a space that contains art that exists by the sole existence of art itself.

*Animal* exists apart from the work of art. It does not need to contain art to justify its existence as a work of architecture, it has its own value, with architectural codes and meanings. The works of art shown in it do not restructure the building or reconfigure it into architecture. It is a support for different artistic manifestations and their discourse, but it is not intrinsically defined by them.

It is an acknowledged work of architecture, in terms of programme, structure, scale and of the fact that it bears the qualifying load that comes from reading its spaces, and

1. A different version of this essay was published in the “Speak System” catalogue, edited for the Speak System exhibition held at the Caja Negra art collective in Buenos Aires, Argentina in 2002.

2. Price, Cedric. “Re:CP” Interview with Cedric Price by Hans Ulrich Obrist. Birkhauser Publishers for Architecture, Switzerland, 2003, p. 63.

3. Thayer, William. el Espejo dela Circulación” in Exercice n° 2, Catalogue of the P/a Collective Exhibition in Galería Metropolitana, September, 2001, Santiago Chile.

4. Galería Animal was designed and built in 2000 by the Chilean architect Sergio Andreu Matta

5. Thayer, William. Op. cit.

6. Especially, ‘Sala de oficio’ the work of Sebastián Preece and Claudio Correa exhibited at Galería Animal in 2001- This work transformed one of the gallery’s terraces, altering it programmatically.



Con condiciones reconocidamente arquitectónicas, tanto en su programa, en su función, en su estructura, en su escala edilicia, y arrastrando la carga cualificadora que deviene de la lectura de sus espacios, actúa correctamente dentro del rol que se le asignó. Desempeña su ser soporte y permite, incluso, la eficacia de obras que ha cuestionado su especialidad.<sup>6</sup> *Animal* podría usarse para otro tipo de situaciones y actuaría tan pulcramente como lo hace para el arte.

Esto no invalida a *Animal* como obra arquitectónica para la exhibición pero parece más sugestivo, como soporte, un espacio que permite su propia subordinación por efecto de lo que se instala en él. Un espacio que se reconfigura cada vez y que se embebe de la obra misma.

La reacción natural sería entender estos espacios, o lugares del soporte, como dispositivos arquitecturales, capaces de operar en conjunto con la obra de arte, provocando su acción y permitiendo su reconstrucción a partir de lo que acomodan. Si se piensa en la capacidad de transformación de la arquitectura, como ente físico y social, y se le asigna un valor esencial a esta condición mutable, se debe concluir que habría que fijar los esfuerzos no tanto en su formalización sino en la concepción misma del espacio propuesto.

Toda la formación académica de un arquitecto se hace bajo la premisa que actúa como articulador de actos y como constructor de hechos físicos, producidos por el devenir humano. Así, la obra de arte estaría supeditada a espacios pensados por otros. Pero, justamente la propia obra y lo que acontece con ella, es lo que define y puntualiza –lo que le da sentido final– a ese lugar llamado Galería de Arte.



## Ese paso libertario de la absoluta desubicación

DUPLUS\*  
BUENOS AIRES, 15 DE ENERO DE 2004

Galería Metropolitana nos pide que hablemos sobre ella. Nunca escribimos un texto sobre colegas. Hemos escrito –también oralmente– textos “con”, pero nunca textos “sobre”. La advertencia de Foucault sobre la impudicia de hablar en lugar del otro se aplica casi como regla en el mundo del arte, y toda la diferencia reside, al final, en la medida de ese “en lugar de”. Así que, ante todo, nos preguntamos cómo responder a esta invitación.

Primero, nos parece que un gesto amical como el de Metropolitana apunta, de una manera muy directa, a involucrarnos en su proyecto. Como respuesta, nosotros podríamos haber elegido alabar a Metropolitana, pero no creemos que eso conduzca a nada muy original. ¿Para qué elogiarla si tiene suficientes razones para estar segura de sí misma? Preferimos hacernos parte de ella.

Segundo, y porque es un gesto amical, entendemos que la invitación comporta una exigencia: ser parte es colaborar. ¿Para qué? No, seguro, para tramar una relación de legitimaciones mutuas. Sí, en cambio, para interpelarla, desafiarla incluso.

Aunque quizás sea más justo intentar decir algo sobre ella, pero también con ella. Porque, en realidad, nuestro diálogo comenzó hace más de dos meses. Fue en esta ciudad, en el marco de un taller sobre proyectos de gestión independiente que reunió a personas de Chile, México, Cuba, Brasil, Colombia y Argentina, y que nos dejó en el camino un tendal de inquietudes. Este textito vendría a continuar la última charla que tuvimos entonces. Desde una cierta distancia temporal y geográfica, pero desde la cercanía afectiva, escribimos estas líneas para enviarle a Metropolitana un modesto puñado de preguntas, acaso ya conocidas en privado.

...

acts correctly within the framework of the role it has been assigned to play. It works as a support and even contributes to validate the efficiency of works that have questioned its specific role.<sup>6</sup> *Animal* could be used for other kinds of situations and would give them the same efficient treatment it has given art.

This does not invalidate *Animal* as an architectural work designed for exhibitions, but a more suggestive space would be one that accepts to be subordinated by its contents. A space that reconfigures itself with each exhibition and absorbs the work of art into itself.

The natural reaction would be to take these spaces, or supports as architectural devices that are able to operate with the work of art, triggering its action and allowing for its reconstruction on the basis of what they contain. If we consider that architecture, as a physical and social entity, is able to transform itself, and if this mutable condition is given an essential value, we can then conclude that rather than focus our efforts on its formalisation, they should lead to the conception of the proposed space itself.

An architect's entire academic training is carried out under the premise that he/she is an articulator of acts and a builder of physical facts produced by human beings. In this sense, the work of art would be conditioned by spaces created by others. But the work itself, and what happens with it is precisely what defines and pinpoints – and gives ultimate sense – to that place known as an Art Gallery.



## That libertarian step of absolute lack of location

DUPLUS\*  
BUENOS AIRES, JANUARY 15<sup>th</sup> 2004

*Galería Metropolitana* has invited us to speak about it. We had never written a text about colleagues. We have also written – and produced oral texts – “with” but never “on” colleagues. Foucault’s warning about the immodesty of speaking in the place of someone else is applied practically as a rule in the world of art, and in the end, that point in itself is the measure of the “instead”. So, in the first place, we ask ourselves how we are going to reply to this invitation.

In the first place, we believe that a gesture as friendly as *Metropolitana*’s is a direct invitation to become involved in their project. As a reply, we could have chosen to praise *Metropolitana*, but we believe that this would not lead to anything original. Why praise it, if it has valid reasons to be sure of itself.? We chose to become part of it.

As this is a friendly session, in the second place, we are aware of the fact that the invitation hides a demand: to be part of something implies collaboration. Surely, not to work on a network of mutual legitimations, but definitely to summon it, and even challenge it.

Although it might be fairer to try to say something about it, but also with it. Because, our dialogue really started over two months ago, in this city, during a workshop on independent management projects that brought together people from Chile, Mexico, Cuba, Brazil, Colombia and Argentina, and that left a veritable wake of proposals. This text would be the continuation of our last talk on that occasion. A certain temporal and geographic distance separates us, but as we feel extremely close to the gallery, we write these lines and send *Metropolitana* a modest batch of questions which you might have already considered on your own.

...

En el atardecer que pasamos sobre la terraza de la Fundación Proa, frente al riachuelo de La Boca, hubo unos momentos intensos en los que la sintonía entre todos los participantes del taller se dio perfecta. Hablamos del particular sentido de lo público que un mundo verdaderamente diverso en el cumplimiento de sus potencias podía generar. Era la imagen de un universo de singularidades no conectadas entre sí sino por relaciones de afecto, por confluencia de energías. Nada por encima de esos lazos más que lo que esos lazos podían construir.

Metropolitana se refirió a sí misma como un “centro desubicado”. Nos entusiasmos con aquella definición herética y la leímos desde dos lugares divergentes. De un lado podía querer decir un centro que no ocupa el centro sino el margen. Un centro que reacomoda, mediante algún tipo de subversión, las coordenadas de una grilla conocida. De otro lado, casi contrario, podía querer decir un centro que no sale en busca de ninguna ubicación, un centro extraviado de cualquier coordenada, un centro que es sólo centro de sí mismo en un territorio desacostumbrado. No centro de un todo, sino centro como un todo.

En pocos años, Metropolitana ganó un lugar, a la vez, en la escena del arte chileno y en la comunidad de Pedro Aguirre Cerda. Y lo ganó invirtiendo los procedimientos habituales: en vez de crecer al amparo del oficialismo y del mercado del arte, desarrolló un experimento a partir del trabajo colectivo autogestionado y los medios materiales al alcance. En esa trayectoria, los habitantes de P.A.C. fueron inspiración, colaboración y compañía.

Se diría que la misión central de Metropolitana fue cumplida: consiguió ligar el mundo del barrio con el mundo del arte, y redefinir los poderes dentro del circuito artístico local. Llegó, incluso, a ser reconocida en otros países.

Metropolitana se definió como espacio de mediación entre arte y público, y terminó participando en una bial como obra de arte. Por invitación de otros se permitió replantear su estatuto, y lo que era entidad segura se transformó en devenir. Resulta que, al final, es galería y obra, o ninguna de las dos cosas (recordemos que no venden lo que exponen), sino sobre todo pregunta, que es lo que vale.

Otro tanto ocurre cuando es casa y galería, forzando las nociones consabidas de lo público y lo privado. Pero: ¿y si hay un tercer dominio que no es siquiera un compuesto de estos dos?, termina por preguntar ella con sus hechos. Pero aún (preguntamos nosotros): ¿y si lo forzado es la casa misma –tan occidental, tan cristiana, tan latinoamericana– y el barrio mismo –entelequia de catastros de ignotos burócratas–, como son forzadas la entelequia del político que pocos eligieron y a nadie representa, y la entelequia empresarial que supuestamente da trabajo y lo que hace, a fin de cuentas, es quitar vida?

Hay, pues, gente de un barrio y actores de un circuito artístico que se juntan en una casa-galería que es como una casa-tiendita, o una casa-bazar, o una casa-herrería de la zona, sólo que incorpora como ninguna otra casa-negocio a demasiados extraños y prácticas extrañas que no tienen que ver, la mayoría de las veces, con nada. Aunque otras veces sí tienen que ver, pero qué extraño, la verdad, verlas justamente en una galería (¡que además no vende!) y sus alrededores.

Lo decisivo para nosotros es que, a pesar de sus logros, Metropolitana no hizo arte con su propia huella. Y eso que, como ellos sostienen, son un centro desubicado que busca subvertir las piezas del tablero del arte (para lo cual es necesario hacer arte con la propia huella) y no, como pretendemos nosotros para nosotros, un centro desubicado que no busca cuadrados en ningún tablero sino habitar tablero propio (¡argentinos pretenciosos!). Pero, a ver: ¿qué sería de un centro desubicado si acabara siendo un centro ubicadísimo?

Así que nuestras preguntas de entonces vienen ahora otra vez. ¿Acaso no es posible hacer artes –practicar, inventar, crear (resistiendo)– más allá del Arte –sistemas de todo rango, formas innúmeras del poder? ¿O es que, rotos los esquemas disciplinarios, no se ha producido un reordenamiento bajo la órbita del capital que incorpora todas esas movi- lidades, cruces, saltos, si es que estos no generan previamente su propia órbita? Puesto que Metropolitana ha jurado por su madre Anita, su padre Zapallo y todos los santos y sabandijas de este mundo que no caerá jamás en la tentación del espectáculo, preguntamos al fin: ¿cómo sería dar ese paso libertario de la desubicación absoluta?

\* Duplus es: Santiago García Aramburu, Valeria González, Teresa Riccardi y Santiago García Navarro.



On the evening we spent on the terrace of Fundación Proa, facing the La Boca river, there were some intense moments in which the synergy among the participants in the workshop became perfect. We spoke of what a really diverse world could fulfil in terms of its potentials. The image of a universe of unconnected singularities brought together by affection and the confluence of energy. Nothing could go beyond these bonds and what they could mean.

Metropolitana called itself a "mislocated" centre. We received this heretical description with enthusiasm and gave it two different readings. On the one hand, it could mean a centre that occupies a margin rather than a centre. A centre that uses subversion in order to relocate the co-ordinates of a well-known grid. On the other hand, it might mean that it is a centre that does not search for a location, a centre that has lost all its co-ordinates, a centre that is nothing but its own centre lying on unfamiliar grounds. Not the centre of everything, but a centre as everything.

In a few years Metropolitana managed to win itself a place both in the Chilean art scene and among the community of the Pedro Aguirre Cerda borough. And it won this place by inverting the usual procedures; instead of growing under the protection of officialdom and the art market, it developed an experiment based on self managed collective work and the material means it had on hand. The inhabitants of Pedro Aguirre Cerda provided its participants with inspiration, collaboration and company during this process.

We could say that Metropolitana's mission has been accomplished: it managed to connect the world of a suburb with the world of art, and to redefine the powers within the local artistic circuit. It even became known in other countries.

Metropolitana defined itself as a space that mediated between art and the public, and ended up by participating as a work of art in a biennial. It received an invitation from third parties to reformulate its statutes, and what had been a secure entity became a happening. In the long run, it is both gallery and work of art, or neither (we should remember that the artists do not sell the work they show), and the great query is what is worth what?

The same thing happens when it is both home and gallery, working on the well-known notions of what is public and what is private. And the gallery might ask. "What happens when there is a third domain, that is not part of either of the former?" And then (we will ask). "What happens when the house itself is a forced element – the house that is so Western, so Christian, so Latin American and so Chilean? And the neighbourhood itself – an entelechy of cadastres of unknown bureaucrats, that are as forced as the entelechy of the politician chosen by nobody and who represents nobody, and what happens with the entrepreneurial entelechy that is supposed to give work although what it really does is take away life?"

So, the neighbourhood population and the actors of an artistic circuit get together in a house-gallery that is almost like any house-shop, house-bazaar, or house-smithy in the area, with the only difference that it is the domestic business that gathers more strangers and strange practices, which more often than not, are absolutely unrelated. On other occasions, there exists a relationship, but what is really surprising is to see them in a gallery (that does not sell) and its surroundings.

What we find relevant and decisive is that Metropolitana, in spite of all its success, did not create art with its own impression. Even though, they themselves say that they are a dislocated centre that aims at subverting the artistic chessboard (which requires impressions to create art), and not as we pretend for ourselves, a dislocated centre that does not look for squares on any chessboard, but rather to have our own board (Pretentious Argentines) But, let's see. What would happen to a dislocated centre if it became an absolutely centred and well-located place?

So we repeat our questions yet again. Is it possible to create art –to practice, invent, create (by resisting) – beyond art and create a variety of differently ranked systems, innumerable forms of power? Or might it be that once disciplinary schemes have been broken, there has been no reorganisation in terms of the orbit of capital that incorporates all these movements, crossings, jumps, unless these do not generate their own orbit? And as Metropolitana has sworn on the image of its mother Anita and its father Zapallo, and on the images of all the saints and vermin in this world, that it will never fall into the temptation of show business, and we dare to ask. How would it be if we gave that final libertarian step towards absolute dislocation?

---

\* Duplus is: Santiago García Aramburu, Valeria González, Teresa Riccardi y Santiago García Navarro.

# 19 98

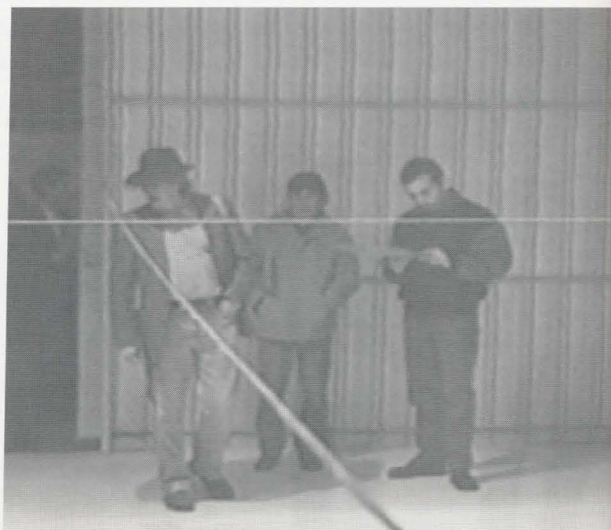
## >> Pintura de Alto Tráfico

(Exposición Inaugural)

Lorena Arenas, Viviana Bravo, Juan Francisco Gárate

Junio-Julio de 1998

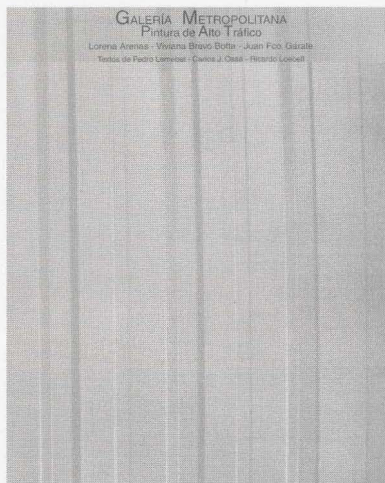
Textos: Pedro Lemebel, Ricardo Loebell, Carlos J. Ossa



## TRAZA DE LO NUEVO

(...) Las instalaciones de los tres tienen una propuesta común: ocupar el espacio que la galería favorece. Se trata de un espacio des-urbano, esto es, la instancia de una deconstrucción que toma la metáfora urbanística de una galería, a su vez, en construcción. Por lo mismo, los materiales que estos artistas manejan son homólogos a ese espacio que se desliza fuera de la ciudad, como su nuevo proyecto; pero también, después de la ciudad, como su reconstitución posible. Así, los mosaicos que Bravo Botta despliega en el piso; las cuerdas de metal que Lorena Arenas tensa a lo largo y ancho del espacio, señalando una altura de 1.5 m; y, así mismo, el círculo de bloques (huellas de un muro circular) que Gárate señala sobre el piso son, al final, materiales de construcción, instrumentos de deconstrucción, propuestas de reconstrucción.

De allí su carácter transitivo. La escena propuesta por Bravo Botta fue modificada por el transitar entusiasta de los asistentes, que quebraron las losetas, lo que la artista aprovechó para retrazar tres espacios con fragmentos en blanco, pedazos de grafía borrada, y restos de grafismo tachado. El texto que el bloque inicial hacía legible era de Deleuze; en cambio, el texto que los tres bloques hacen ilegible es la obra misma, la lasca y el residuo



que se arma como huella de la escritura y como alfabeto roto, que el arte recicla y reinstala; como si el arte fuera, en efecto, siempre un próximo sentido, una lectura venidera.

Otro tanto le ocurrió a Gárate, cuyo círculo de traza negra fue casi borrado por el caminar del primer día, por lo cual decidió trazar un nuevo círculo de bloques, que sobre-impone al anterior, ahora blanco. Esta expansión sale incluso de la sala y se prosigue dentro de la casa. Círculos de un levantamiento de mapas internos, estas huellas proyectan una matriz generativa de la forma: su carácter transitivo, de materias perecederas, sólo dramatiza su capacidad de autogenerarse, sin origen ni fin, sin historia ni utopía; como virtualidad de una forma pura de la percepción, anterior a la memoria y resistente al olvido. Caminar en círculos, señalar la ciudad como una forma circu-

latoria, sugiere el rodeo a la vez impecable y casual de lo nuevo.

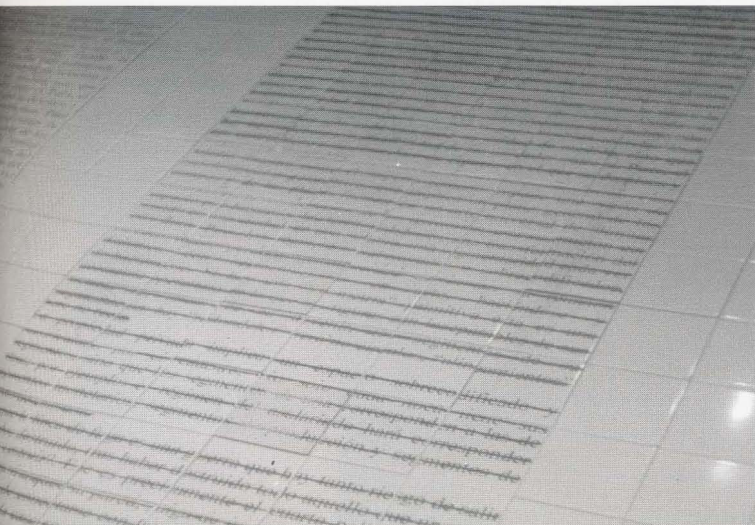
Entre las estrías residuales de la materia urbana y los círculos del proyecto habitable, las líneas tensadas de Lorena Arenas son un esquema articulador de la reconstrucción. Cualquier noción del espacio convoca aquí esta mediación de la línea que ocupa el espacio, revelándolo como una estructura del lenguaje: la línea une los extremos pero al cruzarse a través, duplica su función y rehace su sentido. Una cuerda sería el Significado; en cambio, dos sugieren el Significante. Pero, luego de esa nostálgica lectura simétrica (post-estructuralista, o sea arqueológica), nos damos cuenta de que las cuerdas siempre serán lo que hagamos de ellas; esto es, son materia re-trazable, principio de combinación, hilo de un tejido por venir. El espacio rizomático, entonces, sería aquel donde cada nómada pule su cuerda para atravesar el desierto.

Materias primeras de un lugar por hacerse, estos artistas no requieren ser leídos en la historia de sus aprendizajes y prácticas (en la genealogía del arte actual) porque su mayor desafío se proyecta como una lectura haciéndose. Nos proponen, por eso, leves signos: frágiles ante la desmesura de su mucha virtualidad.

Julio Ortega

El Universal, Caracas, Venezuela

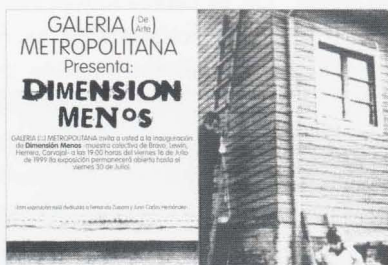
1998



>> **Dimensión Menos**

Claudio Herrera, Víctor Hugo Bravo, Consuelo Lewin, Paz Carvajal  
Julio de 1999

Textos: Bravo, Carvajal, Herrera, Lewin



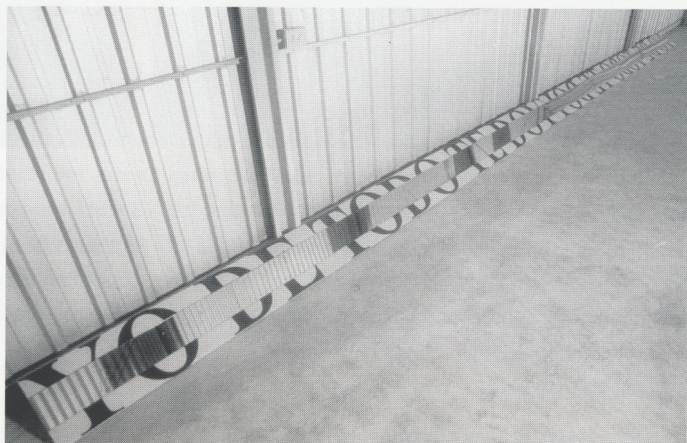
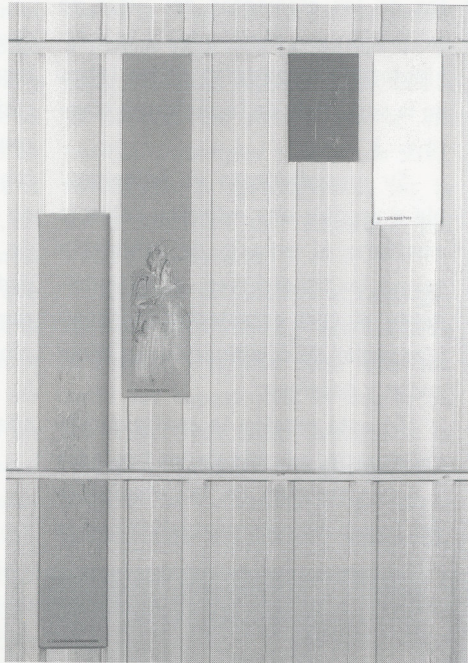
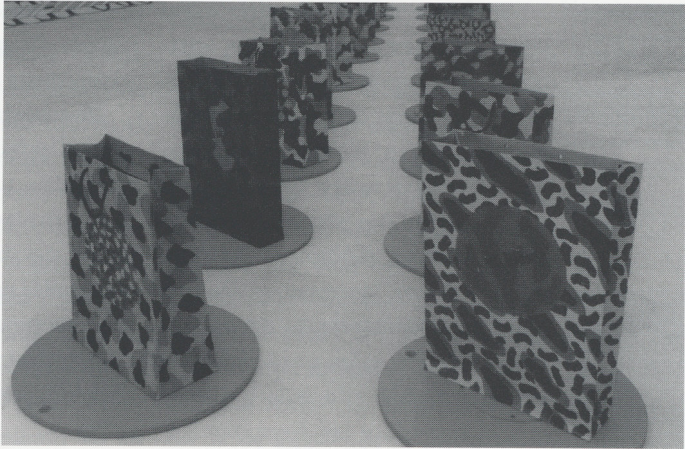
*Claudio Herrera* revisa las estratificaciones que dividen a nuestra sociedad (...) tocando temas como los discursos de clase, las políticas culturales y la opción contestataria cuya lógica se somete a la clandestinidad. Junto con esta elaboración, lleva a los muros aquellas imágenes de pintura tradicional que decoran los hogares de las familias de escasos recursos: “Quiero desarrollar una mirada crítica para que el sujeto de esta zona perfeccione su punto de vista de lo que es la clase alta y que también se sostenga en estos paisajes, porque los va a representar. Es una inducción que hago por medio de un trabajo muy claro, de fácil lectura”.

Sin abandonar su estética, basada en el camuflaje y los iconos militares, *Víctor Hugo Bravo* aborda el tema de los productos de consumo con la instalación de bolsas de papel –a modo de envases de mall– que confronta a objetos cotidianos: “A través de una circular, pedí a la gente de la comuna aquellos objetos hogareños que forman parte de su vida diaria. Las bolsas llevan pintado el ejercicio de camuflaje como experimento decorativo y contienen la ficha técnica de las 20 familias que participaron. Estoy trabajando con el tema de lo público y lo privado...”.

Desde el gesto pictórico, *Consuelo Lewin* logró solucionar los obstáculos de un espacio que se aleja del tradicional muro para colgar telas. Entre las hendiduras del zinc americano instaló una serie de planchas similares a un muestrario de colores, pero cuya matriz se extrae de su propia experiencia en el lugar: “Hice un recorrido por la manzana, sacando un pedacito de pared para reproducirlo luego. Tal como la pintura figurativa imita el modelo real, aquí reproduje los colores de las fachadas de cada casa en un experimento donde el color se forma de su combinación inicial y de la pasta que sobra en la paleta”.

Un juego de palabras es la base del trabajo que presenta *Paz Carvajal*. Ella trabajó con el palíndromo (frase o palabra que se lee igual de izquierda a derecha y viceversa), interrumpiendo con un trazo de espejo su sentencia Yo de todo te doy: “Siempre he trabajado con el reflejo y mis textos tienen que ver con la irrealdad y el infinito. Llegué a esta figura de lenguaje que habla de entrega; una entrega que está tachada y se te vuelve reflejo. Hay una alusión clara a la política cultural, que está tan ausente en la periferia”.

*Elisa Cárdenas. El Mercurio*  
16 de julio, 1999



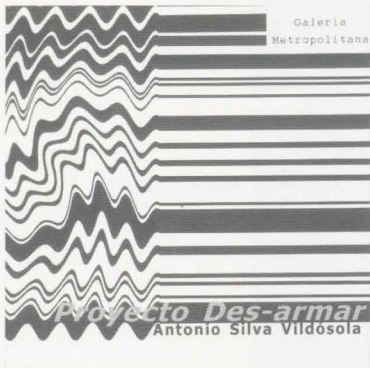


## >> Proyecto Des-Armar

Antonio Silva Vildósola y Arturo Cariceo

Octubre-Noviembre de 1999

Textos: Alberto Madrid y Juan Francisco Gárate



### LA ESCRITURA DEL ESPACIO / EL ESPACIO DE LA ESCRITURA

El trabajo de Antonio Silva opera desde la resemantización del espacio, lo cual significa la atenta observación del lugar de exhibición de la obra y ésta a su vez será el resultado de la resemantización del lugar.

La escritura parafrasea las operaciones visuales con que se interviene el espacio: desconstrucción del lugar para establecer la determinación de campo y las condiciones de visibilidad. Con ello quiero indicar que la simetría y los desplazamientos de los elementos del lugar de exhibición son semejantes a la combinatoria y disposición de las letras en la superficie de la página en blanco (...)

Su procedimiento es homologable a escribir una reflexión sobre la escritura; el espacio de exhibición genera las condiciones –el alfabeto– desde el cual establecerá las posibles reglas de combinación; es decir, armar y desarmar.

En esta ocasión la configuración del espacio, además de los traslados y desconstrucción de los elementos del lugar, los recontextualiza con la

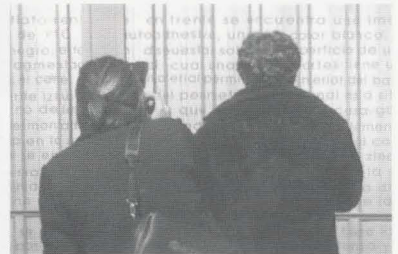
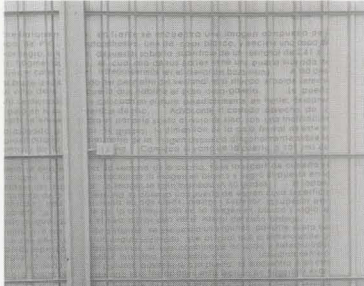
incorporación del sonido, en el que se reitera un canto cuyo vocabulario funciona como una enciclopedia de lectura del lugar: cromo, linderos, ruidosa, irregular, barrial, melancólico, escritura y zinc.

El espectador será atraído por el sonido para ingresar al espacio de exhibición y éste será el alfabeto para articular su lectura y la composición del lugar. De tal modo, el espectador reitera en su recorrido al (des)montaje del lugar. Sus ojos son deshabitados de la modalidad de la obra bidimensional de carácter figurativa.

Me pregunto por el efecto de esta operación de exhibición respecto del lugar (...) que cumple un papel educativo al poner en circulación obras contemporáneas en un espacio cercano al habitar de un espectador que no accede a los lugares tradicionales de exhibición de arte. Dicha actividad se puede considerar como una campaña de alfabetización sobre la producción y circulación de arte en la cual Antonio Silva propone un silabario de lectura.

Alberto Madrid

Catálogo Proyecto Des-armar



La invitación a exponer en un espacio de exhibición alternativo en medio de una población, estimuló la idea de versionar en aquel espacio tan rocanrolero un par de covers: "El pintor como un estúpido" (Carlos Altamirano, Galería Bucci, 1985) a lo Joey Ramone cuando interpreta (1978) "Neddles and Pins" de The Searchers (1964) y el "Happening de las gallinas" (Carlos Leppe, Galería Carmen Waugh, 1974) a la manera de Sid Vicious cuando croonea (1978) el clásico "My Way" de Sinatra (1968).

Aunque, en los primeros minutos el pie forzado de la muestra era cómo compartir el espacio de la galería con el artista visual Antonio "Tonono" Silva Vildósola, esto fue rápidamente solucionado al serle propuesto al co-expositor utilizar como lugar de mi obra el área que le sobrara de su montaje. La idea era trabajar con el concepto de galería hecha a puro ñeque por Luis "Zappa" Alarcón y Ana María Saavedra en el patio de su casa. Así que la resta con Silva era un guiño a las políticas culturales de la democracia a la chilena. De hecho, mi colega me cedió en primera instancia la parte superior de un parlante que se encontraba en el crudo lugar de la muestra, el cual cuarenta y ocho horas antes de la inauguración me pide de vuelta para incorporarlo en su obra, indicándome como el nuevo lugar sobrante el alféizar del ventanal de la galería, siendo éste el típico lugar de recepción en el galpón y por lo tanto ya ocupado. Finalmente el co-expositor no tenía espacios sobrantes, tampoco les sobraba nada a los dueños de la galería y el público asistente, bueno, ya saben, es siempre el público asistente.

Estos detalles era todo lo que necesitaba para considerar mi obra en la Metropolitana como un lado B típico de los crooners de temas swing. Sobre todo cuando —mientras todo lo narrado estaba en proceso—

cedo el espacio cedido (esto es, la parte superior del baffle que retinalmente parece una buena historia) al artista Luis Guerra con la condición que ceda dicho lugar a otro artista, y así sucesivamente (Guerra cede el espacio a Cristián Slaughter, Slaughter a Juan Céspedes, Céspedes a Marcela Moraga, Moraga a Swen Hauser y Hauser en un gesto artístico social bizarro se lo cede a la comunidad).

La idea era que también cada artista invistiera el espacio cedido. Así, Guerra tras el comentario público del fuerte parecido físico de Slaughter con Silva, invita a Slaughter a participar en la muestra; éste enmarca una foto donde aparece lo más cercano a Silva y se lo entrega a Céspedes, quien le adhiere algunas de las típicas calcomanías de su empresa JUCOF. La tarea de Moraga fue la de llegar con lo producido el día de la inauguración y entregárselo a Hauser para que lo ubicara en el lugar sobrante. Aquella tarde, desde ya pasadas las siete y media, era posible contemplar al doble de Silva, enmarcado y sponsorizado, en la parte superior del estanque del water de la Galería.

Otro pie forzado era el catálogo, un tríptico en blanco y negro, donde el anverso y reverso sería repartido entre los expositores. El diseño de los respectivos lados quedaba a la completa libertad de las partes. Silva propuso la conveniencia de tener condiciones editoriales comunes, como la presencia de una fotografía y un texto con una cantidad determinada de caracteres, lo que fue aceptado sin reparos. Luego de esto, cedí mi espacio del catálogo al artista Juan Francisco Gárate, con la condición que respetara lo acordado y publicara lo que se le viniera en gana. Su texto "n-1" iba acompañado de una fotografía donde se autorretrataba citando al Duchamp enjabonado de la "Ruleta de Montecarlo", el que paradójicamente fue identifi-

cado por muchos como un autorretrato de Swen Hauser. Gárate completó el texto vistiendo, el día de la inauguración, un abrigo de piel sintético con la palabra "obedece" rasurada en la espalda, obra que encargó al artista Jorge Lay y que fue documentada fotográficamente por la también artista Carolina Redondo. Por encargo, of còrs.

Simultáneamente a estos desplazamientos rizomáticos, junto con los artistas Cristián Uriarte, Patricio Trujillo y Leonardo Venegas, distribuí a los vecinos del sector fotocopias del reportaje de Catalina Mena (Revista Paula, Noviembre 1998, n° 788, pp. 78-82) sobre las galerías alternativas locales, donde a página completa aparecen "Zappa", Anita y la pequeña Antonia bajo el emblemático "(...) neón naranja —como el club de video o el de los pollos frito"— anunciando a la Galería Metropolitana más allá de los límites del barrio. La idea era señalar a los vecinos que también esta galería de arte, muy similar a sus despreocupadas extensiones ilegales de terreno, tenía cabida en el people meter del imaginario cultural.

Era una forma extraña de razonar, no lo dudo, como las canciones punketas sobre el reestablecimiento de los nexos entre arte y vida que no superan los dos minutos. Por eso, también debía finalizar esta crossoverada obra partiendo a la inauguración desde La Moneda en la hora peak donde toda la gallada sale del trabajo, documentando con la filmadora este ajetreado y hacinado recorrido, esperando las micros 343, la 366 o la 143, haciendo los trasbordos por fuerza mayor entre metro y taxi para, finalmente, llegar a Félix Mendelssohn 2941 al igual que todas nuestras historias del arte: tarde. Otra Oda a la Ley Valdés. En Club Hípico a la altura del 2900.

Arturo Cariceo  
Junio, 2004

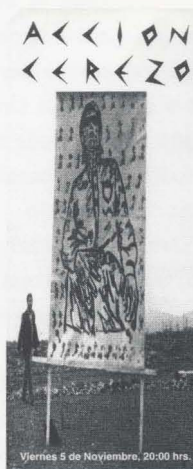
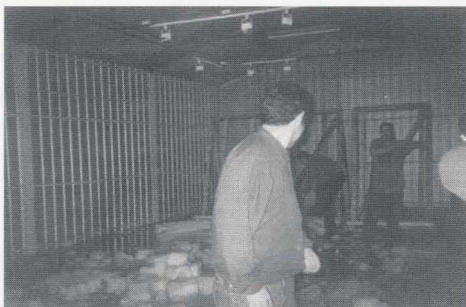
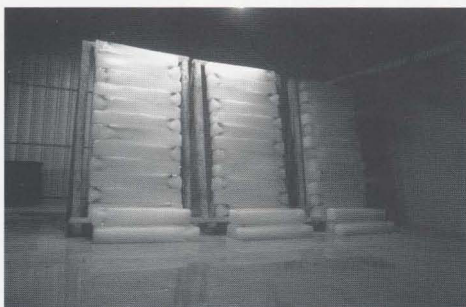
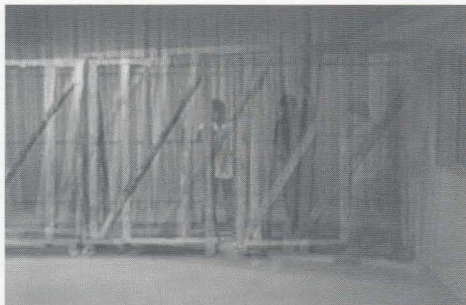
## >> Acción Cerezo

Jorge Cerezo + invitados

5 de noviembre de 1999

Textos: Víctor Hugo Bravo, Gonzalo Ravanal, Rafael

Insunza, Jorge Cerezo



La cultur-club de los cordones centrales se hace un gélido blanco, para los dispositivos de tiro apostados en diferidas casetas metálicas laterales. Cada gesto habilita un nuevo disparo.

Desde un pulso marginal, el de los héroes, se artilugia la retaguardia, procurando sesgar la altanería de las frías banderas apostadas en los corazones de las vacas sangradas.

Dios te salve cultura sagrada, en tu seno hemos nacido y amado. Reseñas virtudes y anhelos. En tu borde has colocado los precursores de la infección, por él circulan los que acabarán con tu sardónica mueca de realidad...

...rastrera existencia

...postrimera verdad

...saber apoltronado en una vacua altanería.

*Víctor Hugo Bravo*  
*Catálogo Acción Cerezo*

## >> Semidoméstico

Antonio Becerro

3 al 14 de diciembre de 1999

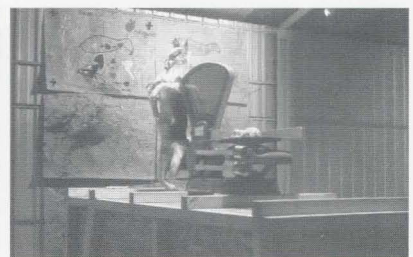
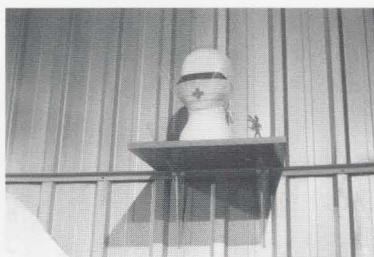
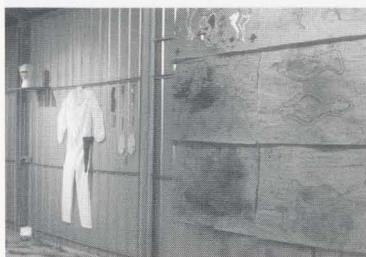
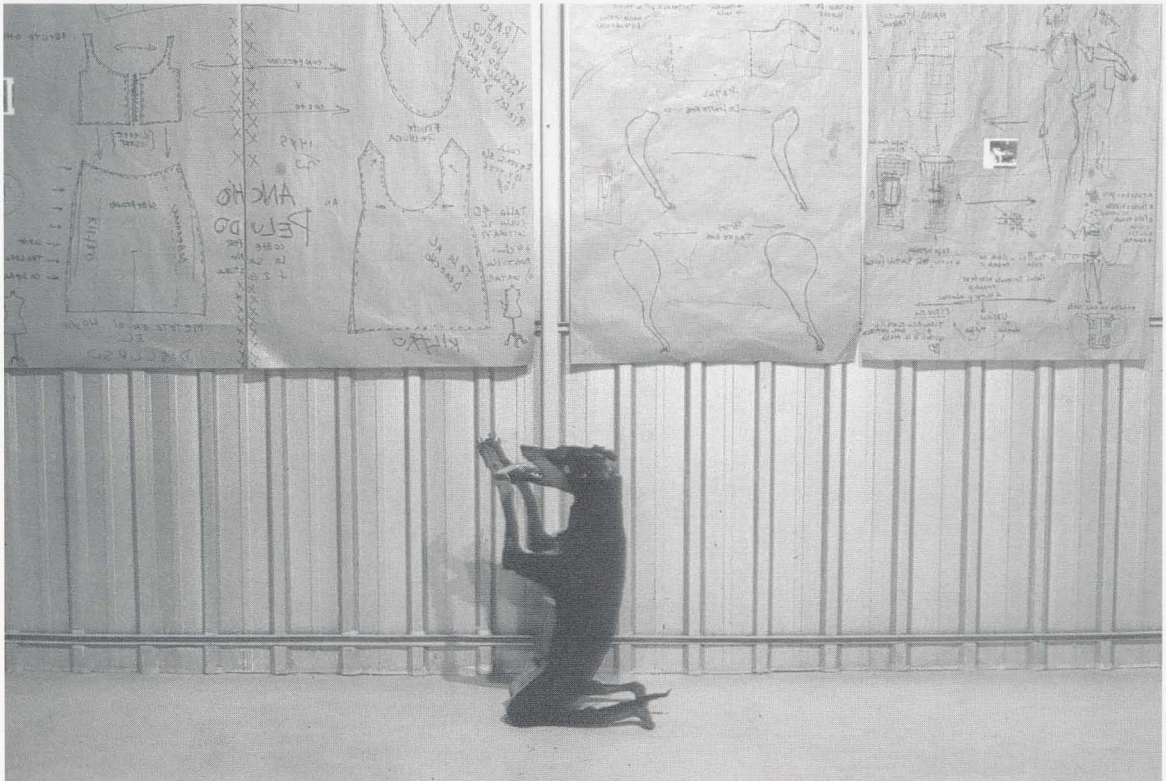
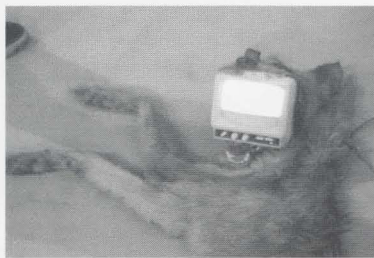


...Becerro utiliza la taxidermia como soporte creativo reconstitutivo, en el sentido de elaborar una hipótesis científico-artística... Becerro utiliza el bisturí, hilo y aguja (corte y confección), como parte de la obra, a tal punto que no disimula las costuras y zurcidos finales del proceso. Como si pintara y esculpiera, juega con el corte del cadáver canino, con el moldeado del maniquí interior y con el bordado y costuras

dibuja sobre la superficie perruna...

Una vez terminada la escultura peluda, se arma un montaje con otros elementos, que forman una instalación de carácter realista. Los perros embalsamados frente al plano (la tela) recrean un discurso bidimensional evocando citas de obras clásicas...

*El Mercurio*  
Diciembre, 1999



## >> Playmobil Ediciones

Marcela Moraga

17 al 28 de Diciembre de 1999

Textos: Luis Guerra, Sergio Rojas,  
Arturo Cariceo

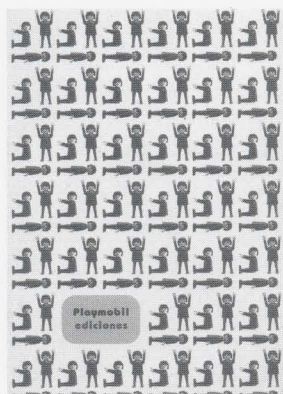
### UNA RECONSTITUCIÓN DE ESCENA

(...) En las distintas escenas, en diferentes roles, en distintos escenarios, el mismo "personaje". Tipo común a todos los contextos, tan común que en cierto sentido su mismidad se disuelve (se transparenta en un segundo momento para llegar a ser sólo diferencias. Es decir, el cuerpo de esa mismidad, en cada caso materialmente singular, se deja determinar absolutamente –debido precisamente a eso mismo– por la "lógica" escenográfica de contexto. Todo lo que no sea la "cabeza" (incluyendo el escenario, personas, vehículos, edificios, etc.) es la vestimenta de muñeco como cuerpo organizado, cuerpo dotado de órganos de integración. Podría incluso decirse que la presencia de las "cabezas" transforma todo en paisaje de sí misma: sistema general de prótesis. Tal es la condición de este tipo de juegos, particularmente la del Playmobil: economía productora prácticamente inagotable de roles, variando indumentaria, objetos y ambientación, de tal manera que el "personaje" está siempre en "su" pues to de trabajo, precisamente el sitio que lo hace reconocible. (...)

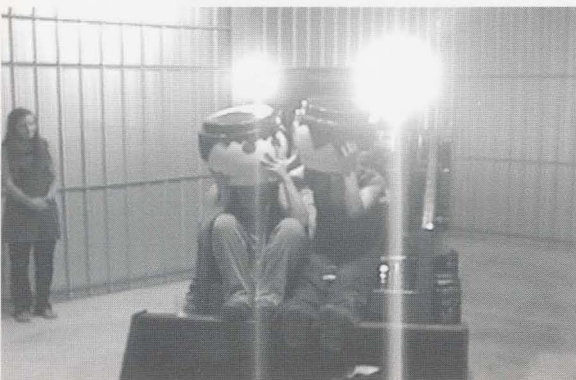
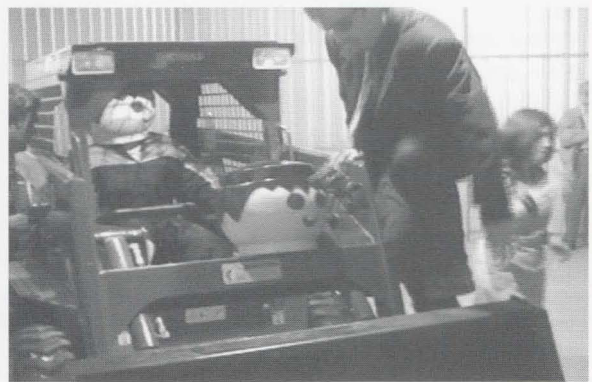
El arte se propone desde esta obra como una puesta en crisis del verosímil, precisamente porque sólo trabaja con lo verosímil. Lo verosímil opera en *Playmobil Ediciones* como "experiencia" informatizada, como dispositivo traductor absoluto, cuya condición es la carencia o disolución de su mundo de origen. El capitalismo como lector absoluto, él mismo ilegible. En este sentido e Playmobil sería lo "propio" de una forma de la conciencia moderna, dado su escepticismo apenas disimulado y transformado en sentido común, en lo que podríamos llamar una estética de la verdad. Saber acerca de que no hay verdad sin maquillaje. Sólo aparatos traductores, sin contenidos que traducir o transportar de un mundo a otro. Prepotencia de lo presentable.

La noción de verosímil refiere en cierto modo un lugar de cruce entre realidad y ficción. En efecto, en cuanto que lo real ha de parecer real, reclama el ropaje de aquella ficción que es e verosímil, de modo que lo real deviene disfraz, condiciones materiales retóricas de aparición, de aquí que el exceso de realidad (verdad produzca el paradójico efecto de una disolución de lo real en su apariencia, en su aparecer. El exceso aquí es la apariencia tocando los límites de lo verosímil, hasta coincidir totalmente con éste. (...)

P.M.E. sería... la producción de una lectura de la fascinación por el Playmobil. Ocurre entonces que a lo que estamos asistiendo entonces es a una reconstitución de escena. Pero el punto es que tal escena es la del juego de la construcción de escenas (...)



Sergio Rojas  
Catálogo Playmobil Ediciones

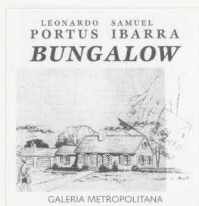




## >> APECH en Galería Metropolitana

Exposición colectiva de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile en el marco del programa "Chile, donde nace el futuro", con la participación de José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Rainer Krause, Víctor Hugo Bravo, Julen Birke, Lorena Araya, Iván Zambrano, Francisca Yáñez, Alex Quinteros, Catalina Bauer  
7 al 20 de abril de 2000





## >> Bungalow

Samuel Ibarra y  
Leonardo Portus  
19 al 28 de  
mayo de 2000  
Textos: Carmen  
Berenguer, Antonio  
Silva, Cecilia Sánchez

### BUNGALOW. LA FACHADA CONTINUA

(...) Cuatro fachadas para un mismo gesto, cuatro escrituras de una máscara en la habitabilidad de una memoria travestida y arrojada a la asepsia de los objetos y con ello la preeminencia de un acontecer literal y/o artificioso del buen gusto, de la buena presencia. El papel mural como un vestido barato donde subyace la marca política y, en este sentido, lo kitsch como un puente ingenuo en la lectura decorativa de un bungalow. El "todo a mil" sublimado en un bazar privado, la copia barata y serializada de la porcelana china, la planta de interior en competición con el

fatuo lirismo de flores plásticas, el "pañito" guardapolvo, la frutera de cera, etc. Lo político en la disposición de los objetos en el arte decorativo, entradas y salidas de una memoria.

Portus duda y escinde lo cotidiano como artilugio de experiencia; ...lo que despliega la reflexión (es) el travestimiento de los objetos, el icono triunfante de la madre en la idea de la pertenencia. La fachada continua: la gramática de los excesos en el contorno de las sombras, lo iconográfico en un rudimentario habitar.

*Antonio Silva, poeta  
Catálogo (sobre la obra  
de Leonardo Portus)*



### LA MAL-DICIÓN DEL DOMICILIO

Más que ningún otro espacio, el domicilio mantendrá siempre en reserva un secreto inconfesable, uno mal-dito (indecible); el que cobija en tanto que sustituto simbólico del útero materno...

La escena que nos instala Samuel Ibarra combina algunos de los signos indecibles y patéticos del domicilio... la cama ubicada al centro nos recuerda que este espacio también hace las veces de un dormitorio en el que reposa/duerme una mujer/criada, una mujer/doméstica, una mujer/madre...

La criada "invade" la escena, usurpa, se adueña; introduce su ley, su voz, en la ley de un espacio ajeno. Ocupa un territorio prestado en el que sustituye a otro(a). Como sustituta, es una presencia segunda cuya conducta es análoga a la de un signo lingüístico dado que su valor depende de a qué o a quién sustituye...

Desde la perspectiva de la ley del usurpador, del extraño/extranjero, cabría interrogar ahora la operación en la que (se) juega la puesta en escena de Samuel. ¿Su juego no es, acaso, el de un usurpador de la escena de arte? ¿Quién es el dueño(a) de (la) casa? ¿Quién el dueño de la escena del arte?

*Cecilia Sánchez  
Catálogo (sobre la obra  
de Samuel Ibarra)*



## >> Binomio

Sergio Amira e Ignacio Nieto  
7 al 16 de julio de 2000  
Textos: Ignacio Gumucio,  
Marcel Moreira y Claudio  
Correa



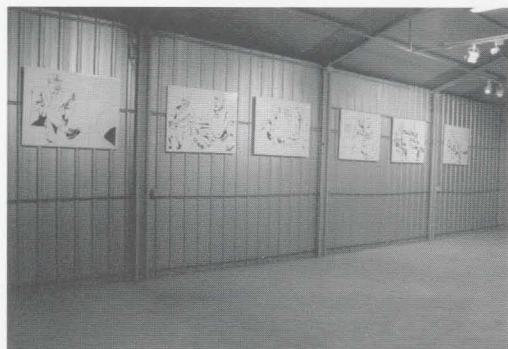
El cuello y corbata es lo suficientemente amplio como sugerir cualquier oficio y ocupación. Yo mismo muchas veces cuando hay que vestir a los personajes de un cuadro, tiendo a elegir un traje tipo Star Trek, algo que se vea realista pero que al mismo tiempo no diga mucho. El cuello y la corbata operan de forma similar, se trata de una apariencia aséptica que aplana categorías, que diluye la identidad.

*Ignacio Gumucio  
sobre la obra  
de Sergio Amira*



El propósito de Sergio Amira parece consistir en desnudar la pintura y llevarla a un terreno en donde la pincelada que acaricia la superficie de la madera sólo emerge luego que la línea del dibujo ha sido penetrada, abierta por una herramienta metálica (...)

*Marcel Moreira  
sobre la obra  
de Sergio Amira*



LO AZAROSO (...) Nieto caminaba habitualmente para llegar a su taller ubicado a la entrada de Santa Rosa, cuando decide desviar su trayecto rutinario y pasar por el exterior de la feria artesanal (...) donde se encuentra por primera vez con la estatua del David de Miguel Ángel, realizada en yeso, por un artesano del lugar, que afuera de su local la había encadenado antes de abandonarla. Nieto vuelve en repetidas ocasiones hasta que, finalmente, lo incorpora a su iconografía personal (...)

LO ARBITRARIO (...) la réplica del David en yeso... produce un efecto de profundo bastardaje y un notorio desajuste con su motivo, relacionando esta obra con el enclave donde será exhibida, otrora temido foco de resistencia política. Pienso en el giro repentino de la réplica, efectuado a través de la manipulación digital, donde Nieto propicia la nivelación de ambas imágenes: la del David y su réplica, a un mismo encuadre y una misma medida de alto, 1.67 cm, que se aproxima –asegura Nieto– a la altura del chileno promedio, adecuando así la obra a la estatura de su espectador real.

*Claudio Correa  
sobre la obra  
de Ignacio Nieto*



## >> El Museo Maestro

Joe Villablanca y Claudio Torres, con la participación de Juan Céspedes y Raúl Martínez 9 y 10 de septiembre de 2000

Textos en CD-Catálogo: Arturo Duclos, Caco Lyon, Eugenio Dittborn y Galería Metropolitana



*Maestro* es una de las pocas bandas que han involucrado sus propuestas musicales junto a las experiencias originadas de las prácticas del arte contemporáneo. Sus integrantes han abordado con mucho humor los códigos del registro musical como si fueran retazos visuales para ser comprendidos musicalmente. El resultado es ampliamente intelectual pero rodeado de una carga sensual producida por un desenlace análogo poco usual en nuestros días.

*Arturo Duclos,  
The romantic warrior*

### MAITRE

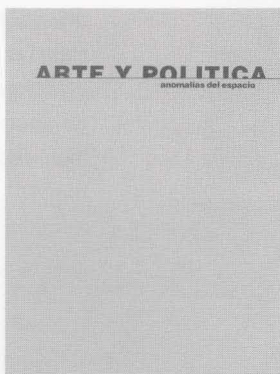
*Maestro* tiene por virtud retroceder. En ese retroceso toca territorios laterales o dejados. Toca dejando de tocar: las guitarras suenan escolares y cultas. Las letras, a surrealismo de segunda mano.

No sabemos si se trata de guitarras rockeras, de himnos scout o de patotas de adolescentes alrededor del fuego a la orilla del mar después de la puesta del sol, en verano, guitarrando de amor y celos.

*Eugenio Dittborn*



## >> Arte y Política, Anomalías del Espacio



Carlos Montes de Oca, Cristián Silva S., Arturo Cariceo, Claudio Herrera, Víctor Hugo Bravo, Juan José Acevedo, Mario Soro, Marcela Moraga, Claudia del Fierro, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Pedro Lemebel y Gloria Camiruaga

MAC: Septiembre, 2000

Galería Metropolitana: Octubre, 2000

Textos (Dic 2001): Claudio Herrera, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Ricardo Cuadros, María Emilia Tijoux, Lupe Santa Cruz, Carmen Berenguer, Miguel Vicuña, Federico Galende, Ricardo Loebell y Willy Thayer



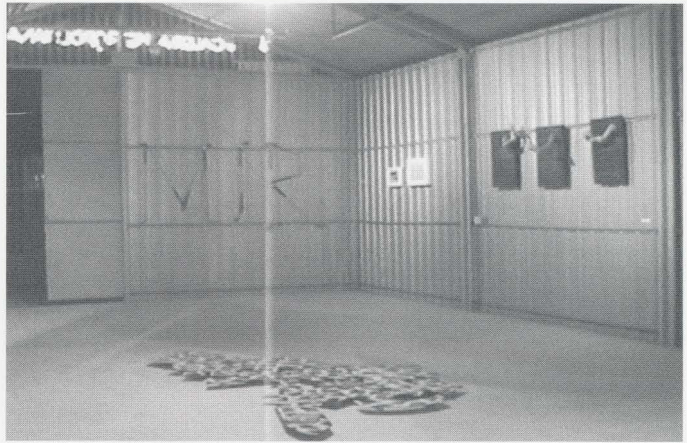
ARTE Y POLÍTICA:  
UNA LATENCIA FRÁGIL Y SOLAPADA

Uno de los objetivos de este proyecto artístico es actualizar lo político del arte como lugar de disipación, neutralidad y vaguedad históricas. De un modo preliminar, la tensión ideológica a instalar parte de una necesidad intransable de representar un gesto metodológico otro, anómalo del arte en lo político y viceversa.

Necesidad, entonces, de proponer una primera política contractual del arte –en el museo, en la galería–, entendida como un costo metodológico para el grupo de artistas convocados. ¿Qué costo por exponer(se)?, ¿hay costos, si asumimos hoy, la inserción del arte en lo político, con estrategias burlescas y paródicas? Esta curatoría asume que los trabajos seleccionados intentan reponer el gesto de una agitación no zanjada; revelarnos una diferencia política más allá de la descomposición partidaria. A la manera de un cuerpo autoral que se remite a la actual capacidad vanguardista del arte y a su función de representación ideológica. Con estos y otros propósitos, la presente instancia metodológica propone una interpretación plural del dominio político (...) y pretende generar el sesgo ideológico que diagrama una anomalía (...)

Mediante esta anomalía latente del arte, acaecen preguntas metodológicas dadas por una evidente perversión político-partidaria, exasperada al margen último de su reconocimiento inmoral. Es tal vez el arte un incontrolable grado del saber. Sólo algunos artistas conocen el curso histórico de la catástrofe política: de la subordinación productiva en el soporte cotidiano del arte. Es por eso que a partir de estas preliminares distancias ideológicas –expuestas ahora como emancipación nutricional del espacio–, que lo político ingresado al arte debe mostrar sus primeros brotes de inalienabilidad.

*Claudio Herrera*  
*Catálogo Arte y Política*



## >> Galería Metropolitana en 7ª Bienal de La Habana

Noviembre, 2000

Textos: Nelly Richard, Pedro Lemebel, Claudio Herrera,  
Ricardo Cuadros, Ricardo Loebell y Elizabeth Neira



### MÁS CERCA UNO DEL OTRO

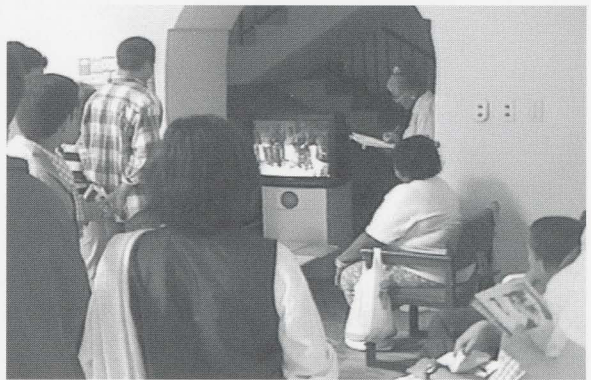
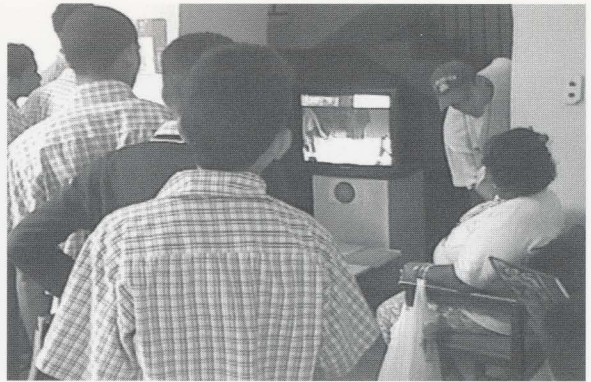
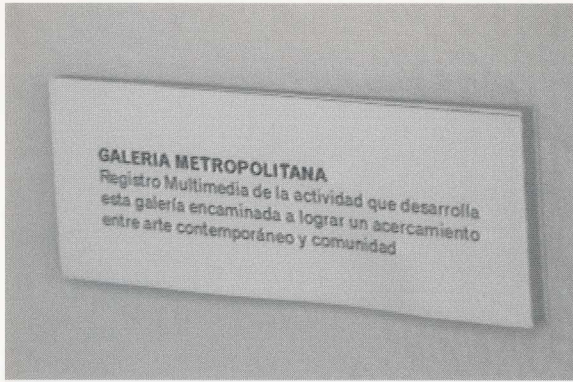
La Bienal (...) se propone una reflexión acerca de la comunicación y el diálogo entre seres humanos en medio de proyectos globales, económicos y el resurgimiento de particularismos étnicos, religiosos y culturales que parecen acentuar cada más las diferencias entre la variedad de comunidades y naciones en el mundo.

(...) La Séptima Bienal de La Habana, convocada para noviembre y diciembre del año 2000 por el Centro Wifredo Lam desea reflexionar sobre esta trascendental cuestión mediante obras y proyectos artísti-

cos que propongan un diálogo efectivo entre unos hombres y otros, una comunicación eficaz para transmitir los valores más auténticos y nobles de nuestras culturas, una indagación acerca de las barreras comunicativas entre el arte y el público, con el fin de conjurar ese mal que nos permitirá vivir en este planeta de un modo más justo.

*Comité organizador  
Séptima Bienal de La Habana*



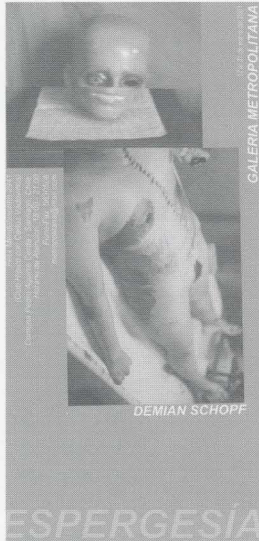


## >> Espergesía

Demian Schopf

12 al 31 de enero de 2001

Texto: Demian Schopf



### FUERA DEL TIEMPO

(...) La alegoría posmoderna es esencialmente "impropia"; se nutre del cine, de la historia del arte, de la "sociedad del espectáculo", de los efectos especiales y de la cultura de masas (a su vez "nutrida" en sus orígenes por la "alta cultura"), para re-elaborar sus propios lenguajes críticos, cuya primera virtud "crítica" -lo repito- es reconocer la virtual "impropiedad" de todo arte, su carácter contextual, transcodificado, determinado por el mundo y la constante posibilidad de perderse a sí mismo en el vértigo de éste. Como toda alegoría, ésta ha de ser por necesidad temática, pues la autonomía formal: ¿no constituyó en cierto grado un "tema" inscrito al interior de la emancipación "materialista" de la forma, de la percepción "pura" del espacio?(...) Ahora bien, cuál sería ese "vértigo" que amenaza con disolver las garantías de "toda distancia crítica pre-establecida"(...) y que hace que a veces encontremos más "lucidez (de los recursos)" en la publicidad, en el diseño, en el cine de Hollywood y en los supermercados, que en las galerías de arte(...) y en aquellos "críticos de la cultura" que se afanan en cultivar el género de la ironía como si fuera una invención propia, un descubrimiento, como si todavía fuera posible sorprendernos con la idea básica que reza: "el arte, nuestro arte, está influido por la cultura de masas que todo lo contamina" (¡sálvese quien pueda!), y como si no se tratara -a propósito de esta idea- de un sentido común (un lugar común) escurrido hace décadas -desde lo académico y las galerías chic- a la cultura de masas, más bastarda que los ingenuos bardos posmodernos de la ironía. Ellos llegan demasiado tarde al más acá de la crítica, que no debería ser incapaz de inventarse nuevas categorías y palabras en el torbellino de las dinámicas de la "Historia" o, como diría Borges, "de lo que juzgamos que sucedió". Especulan con el género poético de la profecía frente a las huellas de un Mesías que ya se fue, o que por lo menos ha sufrido transformaciones notables, idas y venidas (remitiéndonos, en cierto modo involuntario -como un síntoma-, a la legítima idea de que seguimos siendo una periferia cultural). ¡Nos regalan el atraso sin quererlo! De más no está decirlo, se atrasan con respecto a los padres posmodernos, cuya mayoría yace en la cripta y cuyos discípulos ya cambiaron de tema y de aparato crítico y poético. Hasta se atrasan con respecto a ellos mismos y la sociedad de la que pretenden "hablar". Se podría capitalizar ese atraso. (¿Por qué no?). Se podría uno "poner al día". (¿Por qué no?). Sólo puedo sugerir una revisión de las dinámicas históricas que ha sufrido este fenómeno de hibridación cultural desde lo advertido en la "Dialéctica de la Ilustración" hasta hoy, sin olvidar que Santiago no es Nueva York. Es posible que el mayor potencial subversivo del arte, de eso que llamamos así, no cuelgue ya sólo en galerías, bienales o museos, sino que se haya visto desplazado a los medios masivos donde aguarda durmiendo, para despertar ocasionalmente en medio de la chatarra que mayoritariamente produce la industria cultural; para despertar en forma de producto masivo -como celuloide, video o un híbrido entre ambos. Las viejas películas de Wells, Kubrick y "tantos otros", o las no tan viejas elucubraciones de Coppola acerca del "cine electrónico" como género emergente (acaso destino fatal de otro antiguo), pueden ser un buen ejemplo de esto último, y buenos materiales de referencia para el examen de las dinámicas más arriba sugeridas (...)

Catálogo Espergesía





## >> Cierre Suave / Hoffmann's house en Galería Metropolitana

José Pablo Díaz, Juan Pablo Díaz, Rodrido Vergara, Colectivo P/a (Carolina Hernández, Marisol Frugone, Catalina Gelcich), Matías Iglesias, Consuelo Lewin, Felipe Mujica y Leonardo Portus

26 de abril al 6 de mayo

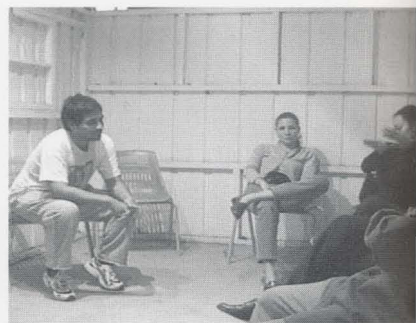
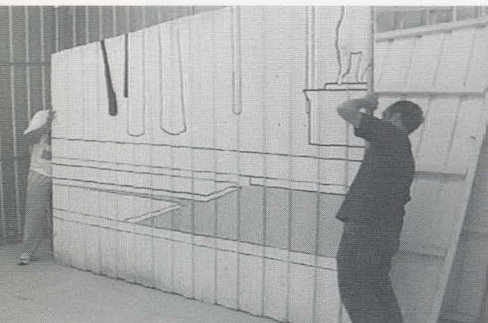
Texto: Lupe Santa Cruz

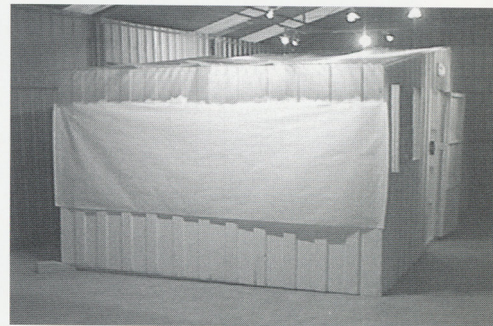
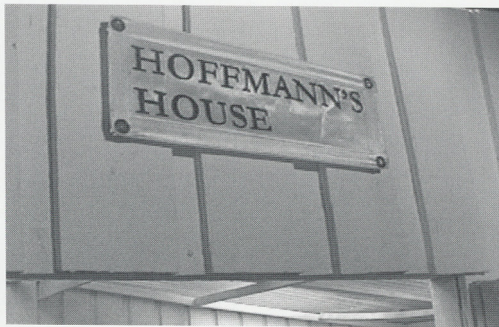
(...) La instalación de la Hoffmann's house en Galería Metropolitana produce una situación que recuerda a las muñecas rusas, ya que la galería más grande -la Metropolitana- contiene a la más chica -la de Vergara y Díaz-, que a su vez contiene una exposición titulada *Cierre Suave* (...)

Sobre las conexiones que ven entre su casuchita ambulante y la situación del arte en Chile, los responsables de Hoffmann's house dicen que "se parecen en la precariedad y fragilidad, condiciones que nosotros convertimos en positivas al aprovechar la flexibilidad de nuestra casa, su facilidad de transporte y su

resistencia a los temblores. En este sentido, la Hoffmann's house es una respuesta a un medio con instituciones culturales estáticas, pobres y provincianas (...)

*Las Últimas Noticias*  
Abril, 2001





## >> Alguien vela por ti

Máximo Corvalán  
8 al 17 de junio

Textos: Sergio Rojas y Demian Schopf



### BESTIA SEGURA: LA TRAMA VIGILADA DEL ESPACIO

Podría decirse que el proyecto de Máximo Corvalán titulado *Bestia Segura* (consistente en tres obras expuestas en distintas galerías de Santiago en el transcurso del 2001), es una investigación sobre ciertas dimensiones de la condición del sujeto en el contexto de la transición política chilena. Corvalán trabaja principal y recurrentemente con la ambigüedad, que en este caso resulta ser constitutiva del sujeto en el marco de lo que podríamos denominar como “la democracia en la época de la técnica”. Para esto, el artista opera con el principio de la vigilancia y, objetualmente, con dos de sus dispositivos más eficientes: el panóptico y el sistema de circuito cerrado. En efecto, en las actuales circunstancias, tanto locales como internacionales, en las que la paranoia interior característica de la individualidad moderna es especialmente estimulada por la prensa, la vigilancia se traduce casi como de inmediato en “seguridad” para los individuos. Se transforma en un valor y en un bien que las personas exigen y por el cual están dispuestos a pagar altos costos de todo tipo. Tal exigencia “ciudadana” proyecta la existencia de un lugar que se constituye como una especie de no-lugar,

en tanto que lo que se le encarga es la articulación de una cierta totalidad (...)

(...) En la instalación de Galería Metropolitana, titulada *Alguien vela por ti*, la silla se articula objetualmente con los sacos de arena y una proyección sobre el muro del recorrido de un automóvil registrado desde el interior del mismo. El espacio exhibe una especie de “zona de catástrofe” en estado permanente, y quizá éste sea precisamente el efecto más interesante: los objetos allí dispuestos y ambiguamente relacionados sugieren un espacio humano en estado de alerta permanente, una situación de emergencia en la que el paisaje cotidiano se articula estéticamente desde la inminencia del peligro; se trata por lo tanto de una interioridad que se constituye desde un “afuera” que lo amenaza desde adentro. El resultado es implacable: en el intento de no dejar nada afuera (aquella oscura alteridad desde donde podría provenir la bestia), todo queda afuera. En esa oportunidad, entrar a la sala de la Galería era casi como salir hacia un espacio exterior.

Sergio Rojas  
Catálogo *Bestia Segura*







## >> Ejercicio nº 2

Colectivo P/a: Carolina Hernández, Catalina Gelcich y Marisol Frugone

Con la participación de Guillermo Machuca

7 al 16 de septiembre

Texto: Willy Thayer

### EL ESPEJO DE LA CIRCULACIÓN

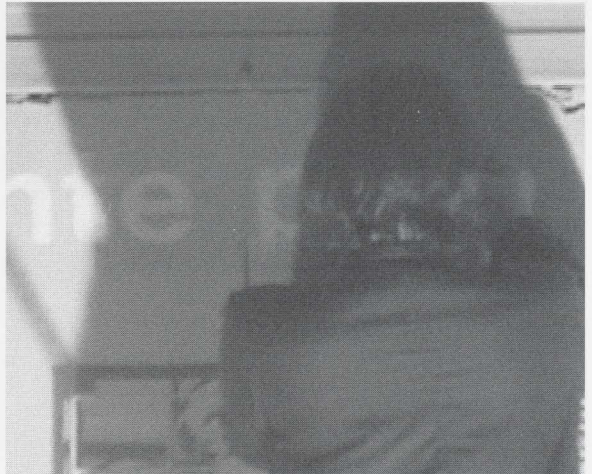
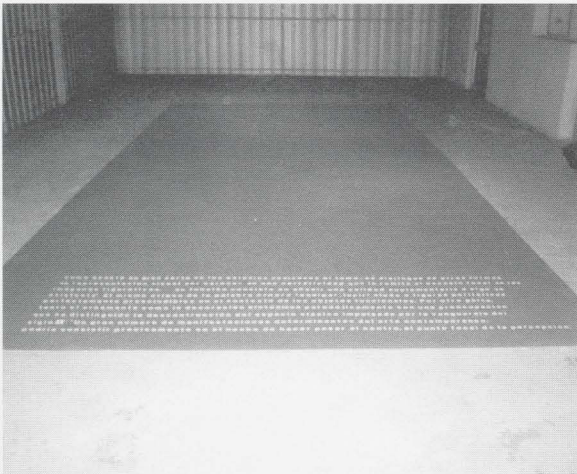
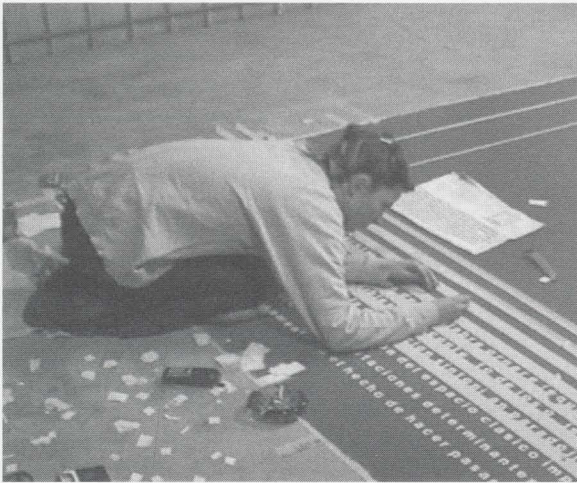
(...) El texto fue solicitado por el colectivo P/a a Guillermo Machuca (...) bajo la expresa condición del retiro de la firma. (...) Lo instalado en el pavimento de la galería como objeto visual es, entonces, un texto que P/a sancionó como verosímil del discurso sobre artes visuales en tiempos de -parafraseando a Félix Guattari- circulación mundial integrada (CMI). Es decir, en tiempos en que la producción de obra, a toda esca-

la, se encuentra preinscrita en la circulación y, así empadronada, obra como circulación de circulación. De modo que la circulación, predispuesta como a priori material de los procesos productivos a cualquier escala, se dispone como condición del trabajo humano en general. El sentido, entonces, el soporte del que parte y al que vuelve toda actividad productiva, es la circulación. La producción se ha estetizado en la circulación, el mercado lingüístico (Bourdieu).

(...) Un síntoma claro de esto, y

no sólo en el rubro de las artes visuales, es la disposición que adopta el catálogo de muestra (...) El fragmento de discurso sobre artes visuales de actualidad dispuesto por P/a en el piso de la Galería cita, entonces, la función catálogo como función circulación. El texto instalado ahí, lo está como metonimia de la función circulación de circulación.

(...) P/a ha desplazado un fragmento de texto de la galería a la casa de la familia Díaz-Muñoz, correspondiendo, por una parte, al

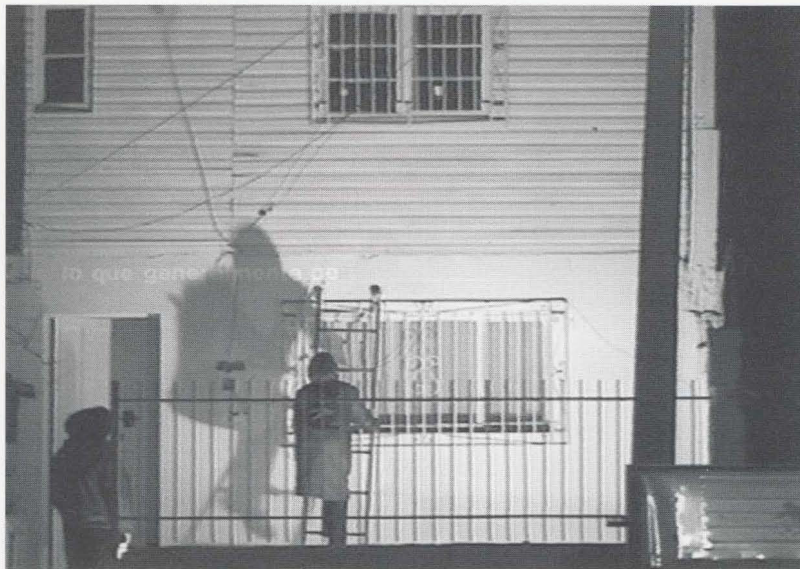


programa Historia y Barrio y conjugando a la vez las duplas Estado-comuna y Globalización-suburbio. La galería (el Estado, la Globalización) visita la casa (comuna, suburbio), y los de la casa visitan la galería abierta especialmente en su integración con el barrio. Se opera así la doble inclusión de la casa en la galería y del galerístico en la casa.

Pero la casa ha debido pintarse, es decir, estetizarse, para ser visitada por la galería; al igual que la galería ha evitado climatizarse para internarse en la población. En este sentido la lógica de la inclusión galería / barrio, es al mismo tiempo, lógica de la exclusión. Se incluyen uno en otro mediante exclusión; se excluyen mutuamente mediante inclusión. Esta operación de incluir excluyendo (y viceversa) refiere al modo general de la integración en tiempos de circulación mundial integrada (CMI), en que la identidad o la diferencia es siempre bienvenida a la circulación en tanto no hace diferencia con la circulación.

El problema abstracto que P/a se ha planteado, entonces, puede formularse en los siguientes términos: ¿Cómo suspender la circulación, si la suspensión, para suspender, tiene que circular? ¿Cómo deflacionar la circulación sin re-inflacionarla en el intento?

Más que una salida del círculo de la CMI, P/a se propuso su mimesis, su repetición homeopática, como si en el simple ejercicio de la fabricación del doble el hechizo de la CMI quedara neutralizado.



## >> De Coya a Cerrillos

Mario Navarro y Francisca García  
19 al 28 de octubre



de C o y a a Cerrillos  
en Galería Metropolitana

Francisca García  
Mario Navarro

---

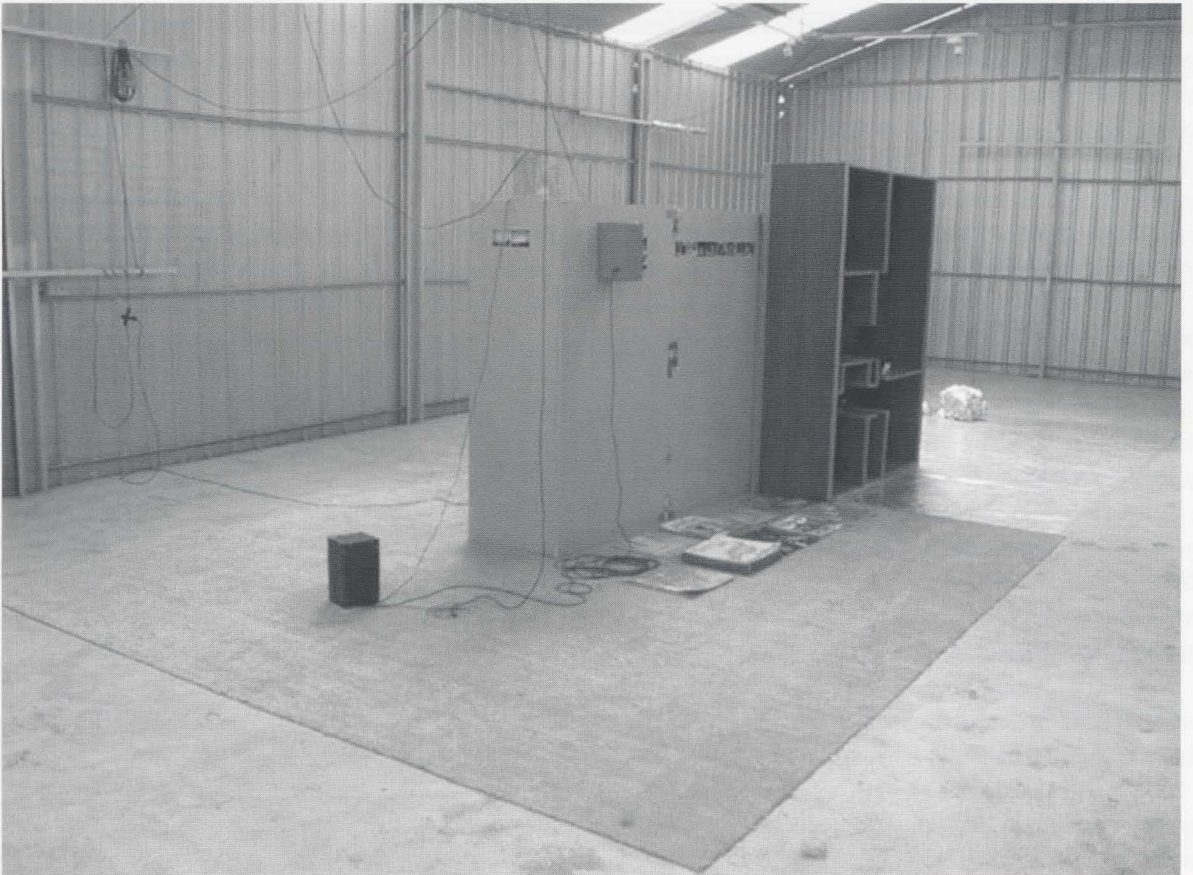
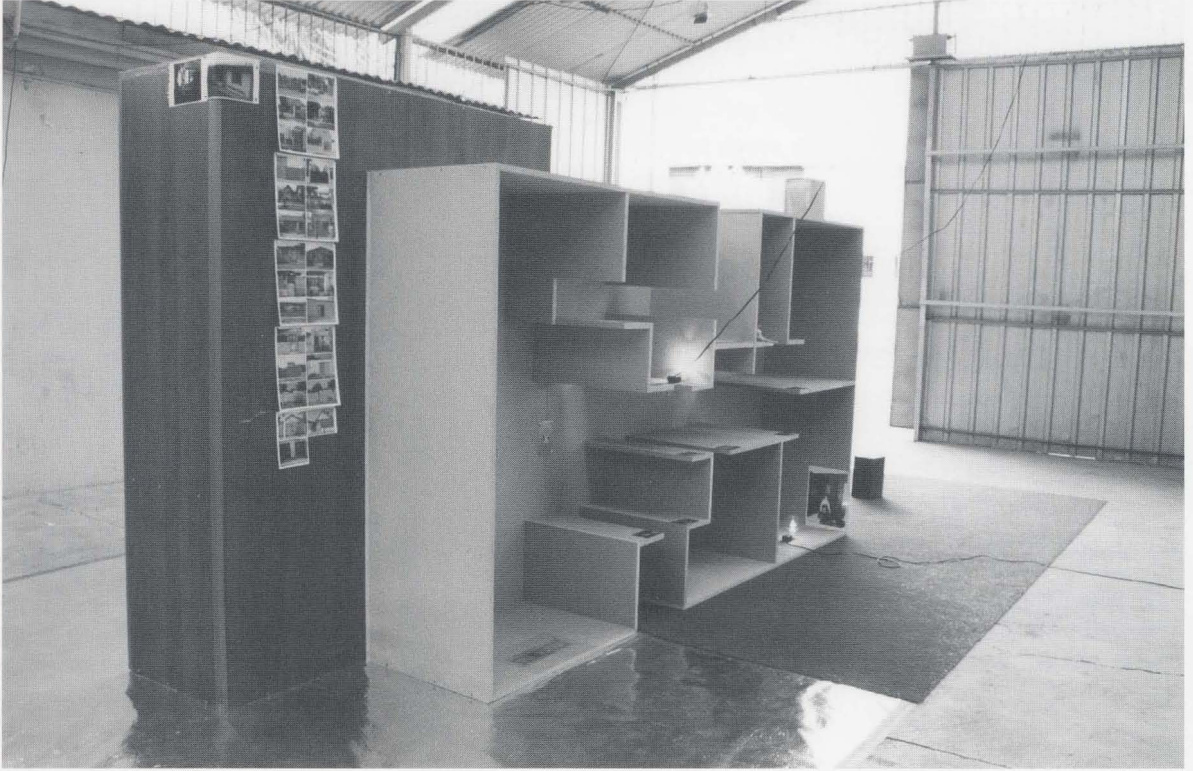
**Ficha Técnica • De Coya a Cerrillos, 2001**

<p>Madera aglomerada contrachapada Madera aglomerada Trupán® Tijaciones metálicas Tornillos para vulcanita Tornillos soberbios para aglomerados Frenos 3/4 Cinta adhesiva gaffer Alfileres cabeza color 2 Lámparas Espanta Cuco Ampollitas 10 watt Cables eléctricos Cables sonido stereo Conectores macho y hembra stereo Ladón de corriente Transformadores 220-9,5 Reproductores Discos Compactos Discos Compactos Parlantes 15 watt Pasto sintético Papel aislante aluminio Impresiones digitales color + blanco y negro Impresiones digitales color Impresión digital transparencia Muñeca de goma Cajas aluminio con tornillos Cajas de cartón para discos vinilo Cartulinas de discos vinilo Tolín, tolin tolin, Chano Jotré Navidad en Austria Rachmaninoff El disco grande de Petete Falla Amor Brujo Carmina Burana Las aventuras de Hilitus El Lago de los Cisnes Alicia en el país de las Maravillas AChristmas Sound Fincho, el muñeco de madera Al mundonito le canto, Angel Parra Noche Silenciosa The three way method to learn English Viva Viva!</p>	<p>Los tres chanchitos Los raticitos blancos Bambi Concierto de Aranjuez El Pájaro de Fuego Letras vocales EVA magnéticas Números EVA magnéticas Casa de madera rústica Casa rodante Matchbox Cámara Sunpet 120 mm Pelota colores Conejo a cuerda Perno de yeso Perno de cerámica Reproducción cerámica mapuche Encendedor modelo cámara video Walkman Sony WM-1 Copas de greda Siade Française, Segundo y Tercer lugar El Vizconde Demediado, Italo Calvino Jemmy Burton, Benjamin Subercaseaux Cuadernos de la Realidad Nacional, varios autores Las Indias Negras, Julio Verne Abstracción y Naturaleza, W. Worthinger La Invención de Chile, Armando Roa, Jorge Teller Sans Frontier, texto de estudio de francés Sub sole y Sub terra, Baldomero Lillo Dialéctica en suspenso, Walter Benjamin Rebelión en Chiapas, Gladys Martín EZZN, Documentos y Comunicados Arte Popular Chileno, Tomás Lago Viajes de Gulliver, Jonathan Swift Observación de los Colores, Ludwig Wittgenstein El Tiempo Recordado, Marcel Proust El Mito de Chile, Ariel Peralta El Juego de la Lógica, Lewis Carroll Tiempo y presencia, Jacques Derrida El Principio, Maguiavelo Organización de Empresas, José Moreno Violent Persuasions: The Politics and Imagery of Terrorism El gran Rescate, Ricardo Palma Salamanca <b>Dimensiones variables. Aquí: 724 x 306 x 174,5 cms.</b></p>
--	---

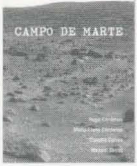
Nos interesaba trasladar sonidos, canciones y nuestras propias voces. Todos a ese barrio específico la idea de barrio que nosotros estos elementos estaban teníamos y traíamos como sobre dos superficies, una historia personal, ficcionada una metálica y otra de pasto sintético. Las maquetas quedaron centradas en las superficies, lo que convertía el espacio en una especie de plaza que se podía recorrer circularmente. El día de la inauguración, uno de los vecinos de la Galería reconoció su casa en las fotografías y dijo que él nunca había entrado a la Galería y que siempre le decía a su esposa que fueran, pero ella le decía que... no entendía nada de eso. Pero ahora la iba a convencer, cuando viera su casa inmortalizada en una obra de arte.

Francisca García  
*Catálogo interior, amanecer*  
(Galería Gabriela Mistral, 2002)

Junto a las maquetas se instaló un sistema de sonido en las que se mezclaban







## >> Campo de Marte

Hugo Cárdenas, María Elena Cárdenas, Claudio Correa y Manuel Torres

9 al 18 de noviembre de 2001

Texto-entrevista: Claudia Donoso

### FRASES PARA EL BRONCE (fragmentos)

C.D.: ¿Lo que pintas es muy autobiográfico?

Hugo Cárdenas: (...) Lo que uno

seguir trabajando con lo de siempre; es decir, con el entorno doméstico(...) Fotografié el living de la casa de uno de mis alumnos que vive en la Población La Victoria. Me interesó representar una atmósfera

tiempo, lo que miraste y alcanzaste a percibir en simultaneidad (...) He trabajado también con lo borroso, con el no ver bien; porque además, tengo un grado de miopía. No me gusta el formato cerrado en un marco, porque da lugar a la idea de obra preconcebida y acabada y eso me parece hasta ambicioso.

C.D.: Claudio, tu retablo se llama Línea Blanca y empieza en una lavadora con una lavaza blanca en un batido de soldados. La escena(...) se va adecuando al artefacto por donde pasa, pero siempre es la misma: soldados y atletas en un cuerpo a cuerpo, todos pintados de blanco(...) La línea blanca va pasando desde el refrigerador, por el lavaplatos y termina en la cocina donde los quemadores han sido reemplazados por casas blancas en llamas. Pero todo esto no tiene una gota de pintura en el sentido de que no son cuadros.

Claudio Correa: No estoy tan seguro porque lo considero como un desplazamiento de la pintura realista hacia el retablo, que viene a ser una extensión volumétrica hacia fuera del cuadro(...) Me interesa



más conoce es la propia biografía. A mí me gusta pintar en vivo, modelos reales(...) Por otro lado, uno también se interroga a sí mismo, se mira al espejo(...) Eso es lo que todos hacemos frente al espejo pero yo lo hago pintando al mismo tiempo.

Yo siempre he expuesto en lugares públicos del tipo centros culturales, universidades y bares por supuesto. O sea nunca he pertenecido a la élite de los artistas(...) Yo quiero contar mi cuento sea como sea y nunca me voy a poder adaptar a las galerías burguesas que tenemos en Chile y que requieren que uno sea completamente complaciente con lo que la gente quiere para su living...

C.D.: El tema que puso la Metropolitana para este año es Historia y Barrio ¿Cómo lo abordas?

María Elena Cárdenas: En lo que primero pensé fue en las calles del barrio y después me di cuenta que lo público no es lo mío y elegí quedarme en lo privado. Opté entonces por

urbana que no respondiera al clisé, que se saltará estereotipos(...) poner en relieve el sentido de pertenencia y de nobleza que hay ahí(...)

Yo trabajo con registros fotográficos. Me interesa lo que tenga que ver con la percepción óptica, con el problema de la mirada(...) Me intriga lo visto al pasar, la dimensión del





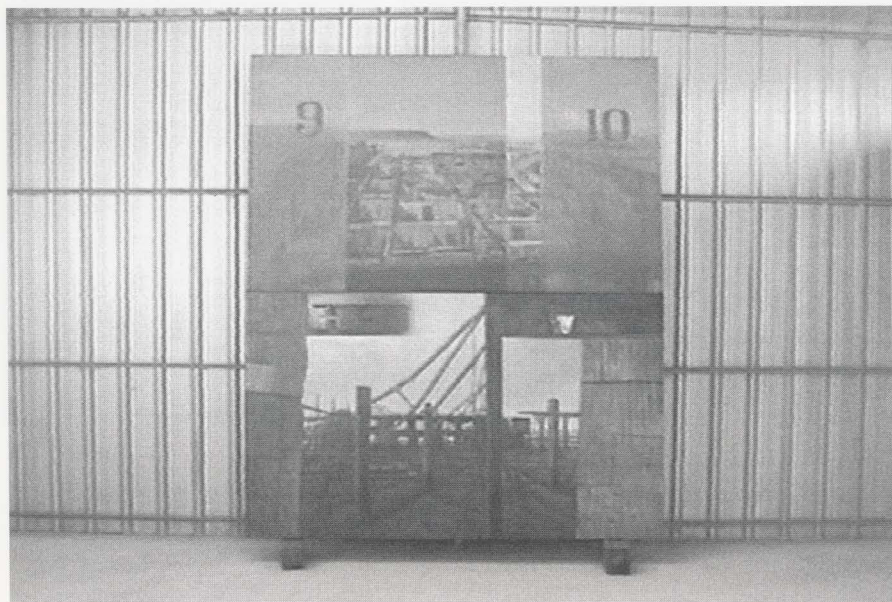
mostrar una trama histórica local y carearla, validando diversas fuentes paralelas a la historia oficial, incluso aquellas no considerables como fidedignas. El acontecimiento se pierde en esa diversidad de versiones y nuevamente, el modelo real al cual asirse, desaparece(...) Yo he intentado dar cuenta de este asunto equiparando highlander con el cuchillero, la violencia urbana con la violencia épica. Eso está en los titulares de La Cuarta. Basta con la palabra mató, degolló para hacer un guión que va de los talibanes al

tema de Alto Hospicio(...) Me interesa relatar esa pequeña historia que se convierte en algo casi trivial porque en ella se pierden las grandes causas y sentidos. En aquella vacuidad de los referentes encuentro mis modelos pictóricos.

C.D.: La Salitrera de Chacabuco ha sido tu centro de operaciones durante los últimos seis años, ¿qué tomaste específicamente de ahí como modelo para estas pinturas?

Manuel Torres: La maestranza y toda la parte industrial de Chacabuco enmarcadas por el paisaje del

desierto. Ese es el tema: el de esta industria metida en el desierto o cómo el desierto se va adentrando en esa ciudad abandonada y la va carcomiendo(...) En el fondo todo esto tiene que ver con la memoria y lo que hago es tratar de reflotar cuestiones que están sepultadas y disponerlas en un plano donde se pueden ver y leer(...) Yo decidí recolectar para trasladar esos vestigios arqueológicos a un espacio plástico, para que sean preservados y devueltos de alguna manera a la circulación(...)



Mi impresión es que la pintura es un campo en movimiento y me parece bien cuando se contamina y se confronta con otros lenguajes aunque el resultado no sea necesariamente glorioso. En el fondo la pintura, para mí es un pretexto para poder abarcar un tema, es un tanteo, un girar en torno a algo, cuestión que no se resuelve nunca: por lo tanto la pintura es crítica consigo misma.

*Catálogo Campo de Marte*

## >> Geometría y Misterio de Barrio Un deseo de Juan Castillo

Con la participación de: Diana Duhalde, Pedro Órdenes, Rodrigo Novoa, Adolfo Pardo y

Señal 3 de La Victoria

14 de diciembre al 15 de enero de 2002

Texto: Carlos Ossa

Albertina Vea Soto / Alejandro Fielza  
/ Alejandro Rojas / Ana María  
Saavedra / Carlos Collao / Carlos  
Collao Escobar / Carmen Collao /  
Cecilia Cuevas / Claudina Núñez /  
Gloria Rodríguez / Jorge Collao / Jorge  
Fierro / Jorge Romero / Jorge Ro-  
mero / José Quezada / Juan Carlos  
Rocco / Sebastián Rocco / Julio R.  
Contreras / Katerin Rocco / Lis Jeria  
/ Luis Lillo / Marcelo Alvarado / Marcelo  
Parada / Mario Palacios / Pedro Aros /  
Marlene Ibarra / Mirna Pisco / Nelly  
Sander / Omar Estrella / Patricia  
Ossa / Paz Fierro / Susana Baquedano  
/ Yolanda Escobar / Svante Palestro /  
Luis Alarcón / Teresa Astudillo Cas-  
tillo / Cristian Valdivia / Katerin Aros  
/ Juan Pablo Rocco / Pablo Muñoz A.

*Geografía y Misterio de Barrio* tiene un breve espesor mítico operando en los márgenes de una modernización irónica y violenta; supone una conversación entre "otros" que andan una ciudad desconocida, sólo posible porque la hablan. Y esas hablas irredentas, simultáneas, descentradas nombran múltiples astucias, figuras, mañas, dolores y destrezas que dan forma a sus viviendas y a sus colecciones, a las organizaciones del espacio y a las escrituras meticulosas de la memoria que llenan de afecto objetos liberados de la anarquía del claroscuro de lo cotidiano: los sueños.

(...) Los retratos que componen la muestra, cuarenta, número asintomático y literario, dependen de otros cuarenta y se multiplican porque los retratos también son las fachadas y éstas los livings (siempre vacíos) que terminan en los objetos pequeños que se protegen de la malquerencia. Perciera haber una intencionalidad en el número, en el esquema, en la oportunidad de todo el proyecto, pero algo aleatorio, esquivo y no programado le sucede: no controla su tiempo, no puede cerrarse sobre sí mismo, porque ya no es una obra, es un proceso de continuas marchas, de advenedizas circunstancias que lo deforman y lo devuelven a otros inicios. En tal sentido, la obra se vive construyendo, se hace de trozos y esquirlas.

La contingencia de las hablas entrevistadas, su discurrir audiovisual, el rumor quebrado de la imagen, hacen de los sueños de los pobladores una especie de misa ficticia, sin sermón pero con ceremonia, donde nuevamente se intenta realizar esa política (ya no vanguardista) de cruzar el arte y la vida, pero no la vida como labor o trabajo, sino la más mínima, la más pequeña, la despojada de alergias y fotografías, la de la pérdida...

*Catálogo Geometría y Misterio de Barrio*



## >> **Abstracción Pictórica: Un dispositivo contemporáneo del muralismo**

Claudio Herrera

18 al 27 de enero de 2002

Galería Metropolitana, en su programa 2001 "Historia y Barrio", y el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura invitan a usted a la muestra:

**ABSTRACCIÓN PICTÓRICA: Un dispositivo contemporáneo del muralismo.**  
de Claudio Herrera  
(con la participación de José Luis Toledo)

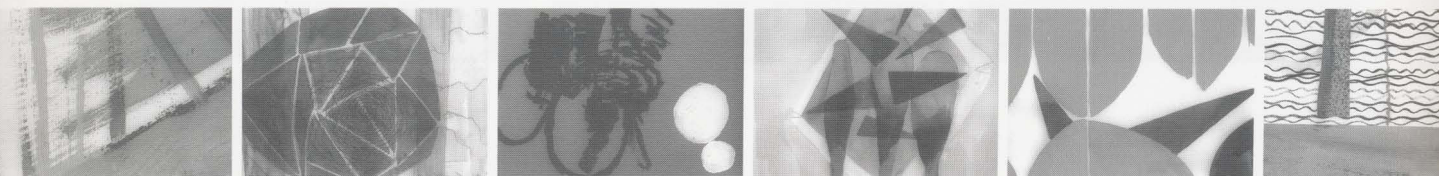
La muestra se inaugurará el día viernes 18 de enero a las 19:30 Hrs. y permanecerá abierta hasta el 27 de enero del 2002.

### PROYECTO MURALES ABSTRACTOS EN COMUNAS DE PEDRO AGUIRRE CERDA Y SAN JOAQUÍN

La finalidad de producir un muralismo abstracto en estas comunas de Santiago fue la de poner a prueba la representación ideológica objetivada en el comunismo de sus fuentes. El deterioro significativo de una cultura visual de izquierda queda hoy, aun más en evidencia, con el contractualismo reformista de los noventa. El abstraccionismo ya sea lírico o geométrico impacta críticamente en las referencias muralistas indigenistas, guevaristas o simplemente antiimperialistas con las que siempre ha trabajado el muralismo "político" de izquierda.

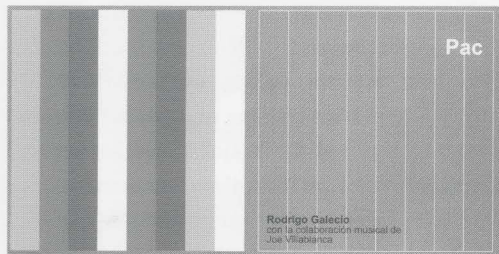
Además, no hay en este muralismo una representación del reformismo triunfante, por ello no hay tampoco una conciencia iconográfica del poder, la historia, los sujetos. Al no darle en el clavo, el muralismo de "izquierdas" se pierde en la infinita reacción del voluntarismo partidario. No hay temas hoy para el determinismo pictural de estos agentes. El positivismo ha llegado a su fin, los cuadros y sus brigadas sin estética para el futuro parecen intangibles y anecdóticos, sin programa, auto-silenciados en esta post-historia orgiástica decidida por la autocomplacencia y el reduccionismo de sus actores.

*Claudio Herrera*



## &gt;&gt; Pac

Rodrigo Galecio  
 (con la colaboración musical de Joe  
 Villablanca)  
 21 de junio al 7 de julio

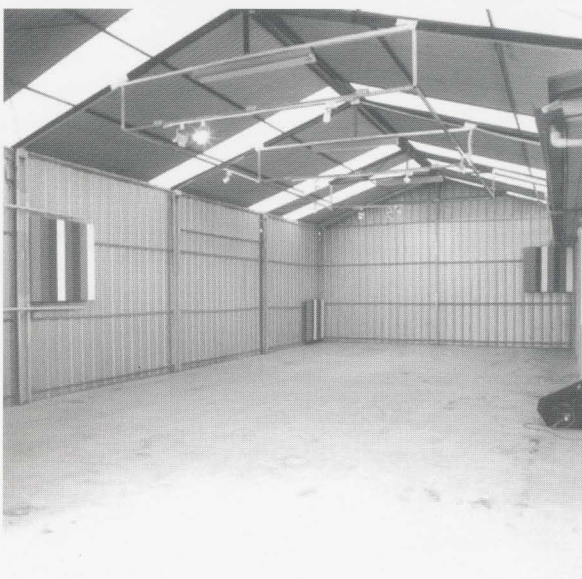
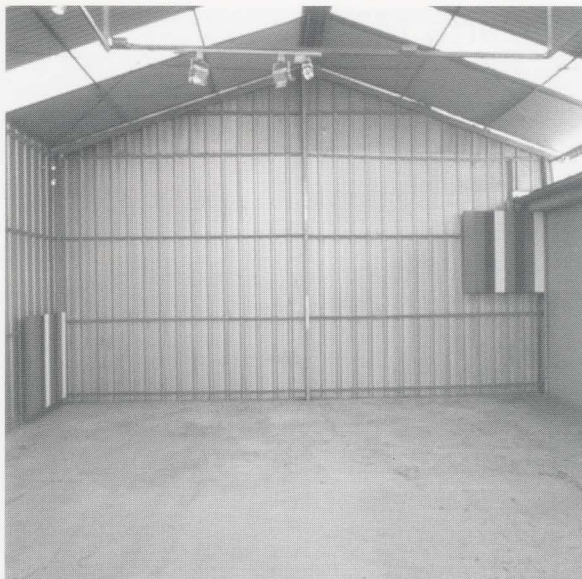


Pac se instala como reflexión sobre la relación entre arte y arquitectura. La idea que sustenta la obra es la de desarrollar un ejercicio que se despliegue a modo de contraste entre ambas disciplinas a partir de la ocupación estratégica de Galería Metropolitana por un bloque modular (ficción de totalidad), el que, a su vez, se manifiesta según los términos de la tradición pictórica abstracta y concreta.

Consecuentemente, la serie de pinturas-módulos intervienen habitando la galería, poniendo énfasis en lo tectónico –tal que reconocimiento del solar– para, así, privilegiar una lectura dirigida a lo propio de la galería en tanto cuerpo plástico posibilitado desde una solución económica conexas al contexto urbano en que se emplaza. El gesto fundamental es el de reconocer que el tejido urbano perdido (el que surge en los márgenes de Santiago), conlleva el carácter de una lengua vernácula que, de algún modo, es mucho más que un simple entrecruzamiento de acentos y expresiones agramaticales de ignorancia.

El concepto de sonido que se (in)corpora –utilizándose como tercera retícula superpuesta– considera en su configuración aspectos de la música popular propia del sustrato urbano, y se propone como lengua que posibilita una conexión entre la intervención y los habitantes del entorno de Galería Metropolitana.

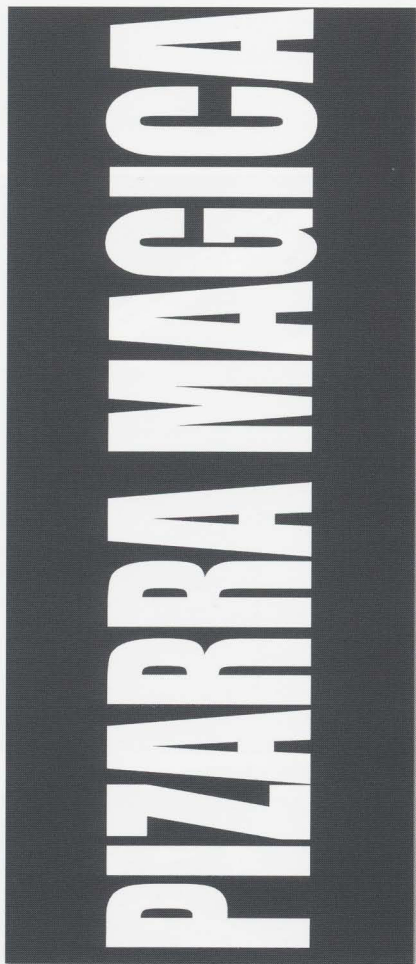
*Comunicado Gal.Met.*



## >> Pizarra Mágica

Caja Negra: Andrés Durán, Víctor Hugo Bravo, Carlos Montes de Oca, Consuelo Lewin, Pablo Mansilla, Gonzalo Latoja, Melania Lynch, Ana María Fell, Loreto Monje, Mauricio Bravo, Daniel Cerda, Lorena Araya, Manuel Ormazábal, Mario Z, Rodrigo Yanes, René Van Kilsdonk, Cecilia Avendaño, Carlos Osorio

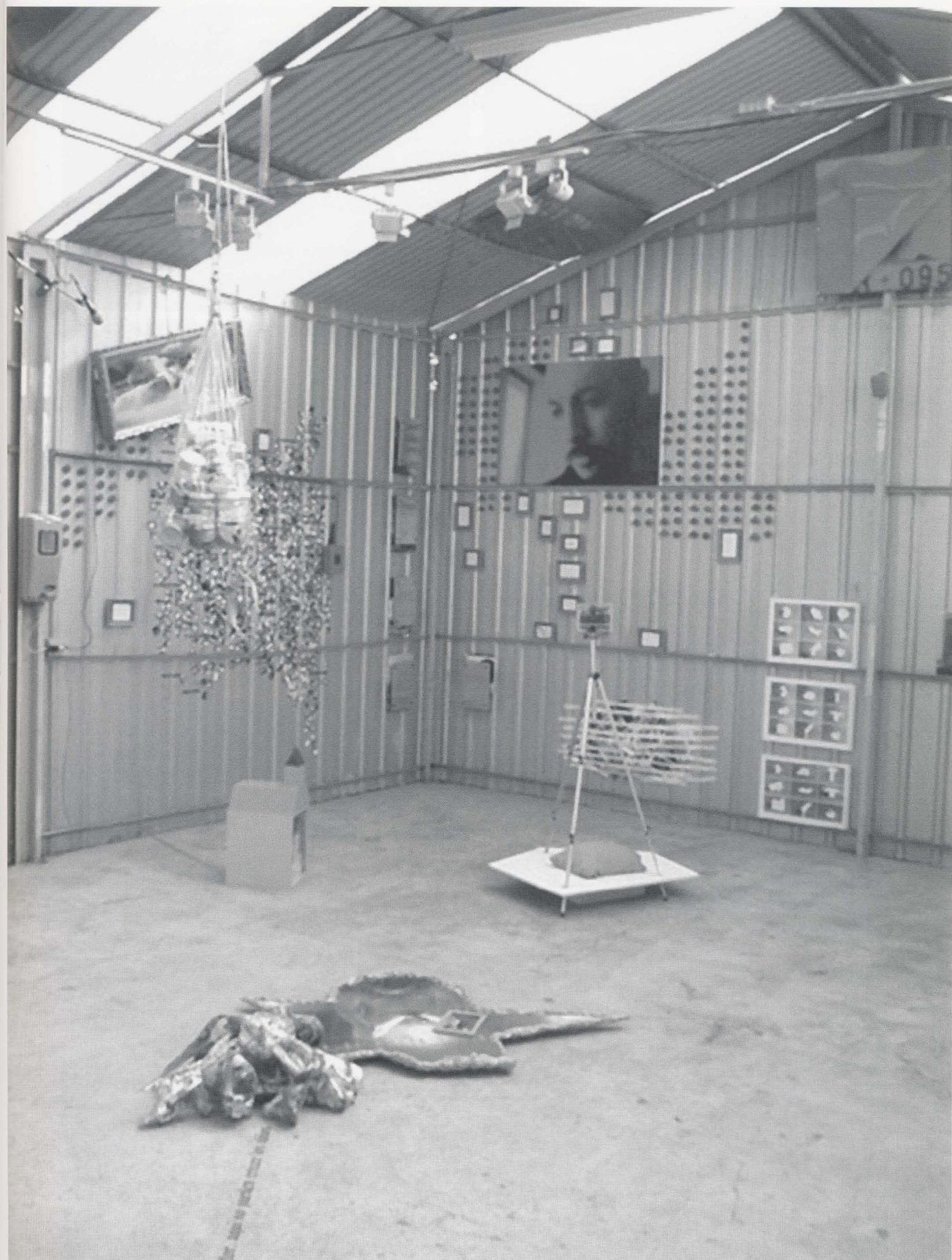
30 de Agosto al 15 de Septiembre



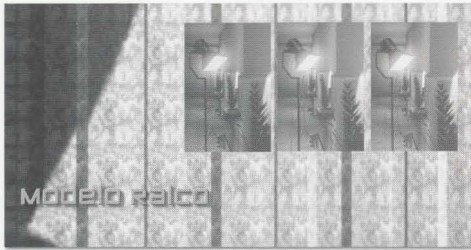
(...) qué es memoria y qué es identidad en el espacio mediático que habitamos, y por ende cuáles podrían ser los problemas que las obras actuales asumen al inscribirse, participando, en una convocatoria que se plantea abordar la memoria, desde sus usos y desusos. Sabiendo por lo demás, que dicha curatoría tiene como fin confrontar estratégicamente, una poética política de la borradura con su carácter trans-político de paradigma hiperrealizado en la tradición del arte chileno de avanzada. Viéndolo de esta manera, lo encomendado por Galería Metropolitana a los artistas es (...), por una parte invitarlos a una suerte de ajuste de cuentas con su pasado estético más inmediato, en la medida en que pensar el peso o densidad referencial de la memoria es equivalente al interior de este contexto expositivo y reflexivo, en pensar el peso y densidad de un espacio histórico de las artes visuales chilenas, que por sus logros en el territorio de la experimentación, ha adquirido connotaciones de instancia fundacional. Y por otra es, verificar las posibilidades críticas abiertas por un conjunto de trabajos, que acusando recibo de su herencia experimental se plantean ahora, contrariamente, un ejercicio de resistencia ante las estructuras de poder que ya no se basa en situaciones de realidad políticamente localizables.

(...) yo diría que *Pizarra Mágica* se instala primeramente como una respuesta al asunto de la memoria en tanto herencia temática, asumiendo tal problema desde su referencia directa al texto freudiano Block Maravilloso; texto que abre la reflexión moderna sobre nuestros procesos de conciencia y registro de realidad. Este giro hacia, en cierta medida, el origen moderno de la memoria implica crear un frente de trabajo, que superando los discursos de corte testimonial, se plantee opuestamente desdramatizar su escena, oponiendo a ésta, la visualidad rizomática y a veces irónica de un imaginar colectivo (...)

Mauricio Bravo  
Catálogo *Pizarra Mágica*

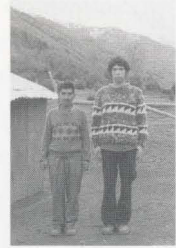






## >> Modelo Ralco

Leonardo Ortega  
16 al 30 de noviembre

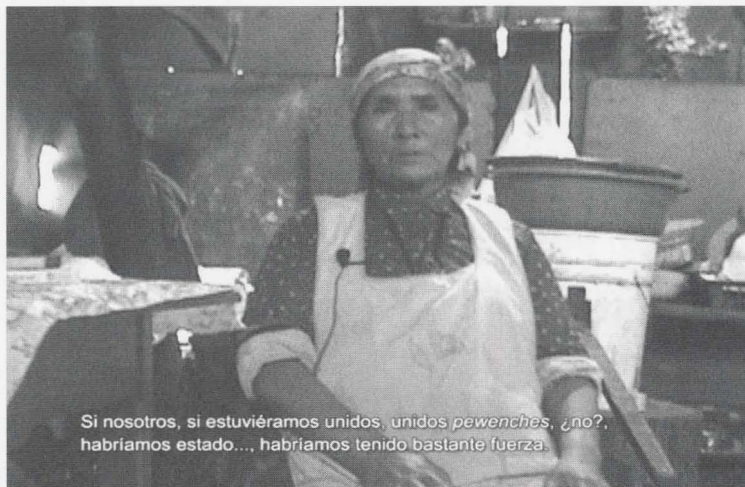


Ralco es el nombre de una localidad indígena pewenche en lo alto del valle del río Bío-Bío. En este lugar, Endesa-España construye una serie de represas para generación eléctrica, de las cuales la más emblemática, a raíz de los graves conflictos que ha provocado desde 1989 su construcción, es la llamada Central Ralco. En el caso Ralco, ni la repetida y explícita oposición de la Conadi, ni la letra de la "Ley Indígena" invocada por los abogados de las familias pewenches que se resistieron a vender sus tierras, pudieron impedir que los poblados indígenas del Alto Bío-Bío fueran retirados de su asentamiento ancestral, divididos y relocalizados en fundos adquiridos por Endesa-España para este fin, resultando en la lamentable e irreparable pérdida de gran parte del sistema cultural y religioso pewenche basado en la relación del hombre con su entorno natural.

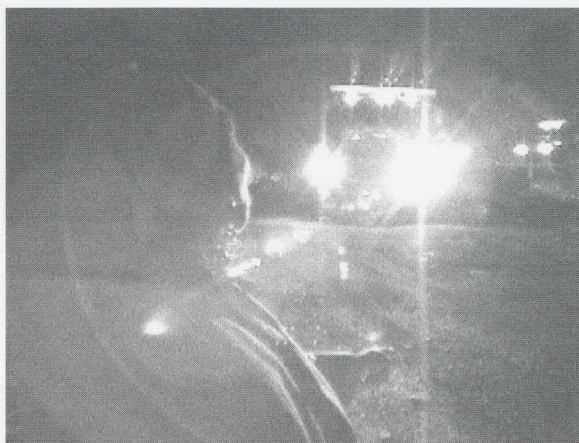
La instalación *Modelo Ralco*, consiste en el montaje de dos ambientaciones contrapuestas. En una de ellas, cuatro araucarias se exhiben plantadas en sendas cajas metálicas con vitrinas de plexiglás. Una bomba eléctrica y una gruesa manguera reciclan permanentemente el agua desde un estanque plástico de 1.000 litros, puesto al fondo de la sala, a través de las cajas con araucarias, para devolver finalmente al estanque todo el excedente en forma de "chorro aireador". Cada vitrina es alumbrada mediante un foco similar a los de un estudio de

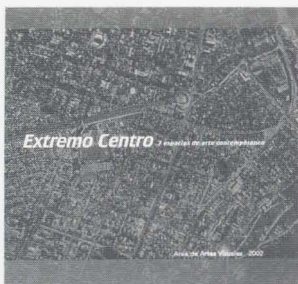
televisión, pero con ampolletas especiales para el metabolismo vegetativo. Un video con entrevistas que documentan los diversos puntos de vista que dividieron las opiniones entre los propios pewenches que se vieron envueltos en el conflicto, es proyectado sobre una pared de la sala. En él contrastan, entre otros, el discurso de Nicolasa Quintremán –emblemática de la resistencia pewenche contra la represa–, arraigado en su religión y costumbres, con el de Ricardo Gallina –líder comunitario–, que manifiesta plena confianza en los valores occidentales de progreso y desarrollo. En el segundo espacio de exhibición hay una ambientación que simula un living-room convencional, donde el sofá ha sido transformado en cultivo hidropónico de lechugas, y las lámparas laterales, en focos para fotosíntesis. Un pequeño estanque con líquido nutriente, bombas eléctricas, cañería de PVC y un televisor sintonizado en el populista canal Megavisión, completan este diagrama, que a partir del montaje de simulacros de sistemas de producción: el agrícola, el periodístico, el eléctrico, el de comportamiento social, el vegetativo, etc., presentan al espectador la paradoja que surge de la fricción de nuestro modelo de vida con la perspectiva animista y arraigada en la relación del hombre con la tierra, de la ancestral cultura pewenche.

Leonardo Ortega



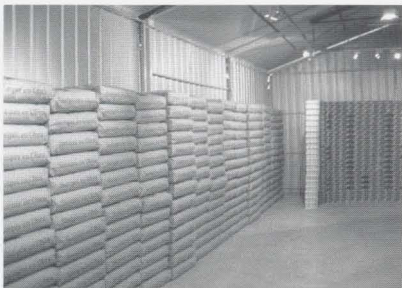
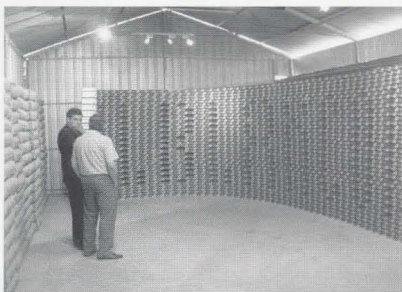
Si nosotros, si estuviéramos unidos, unidos *pewenches*, ¿no?, habríamos estado.... habríamos tenido bastante fuerza.





## >> A good business partner

Made in..., de Cristián Gallardo  
Givemefive, de Carolina Bellei  
7 al 31 de diciembre



(...) esta exposición forma parte de Extremo Centro, proyecto expositivo –organizado por Galería Gabriela Mistral– que reúne a siete espacios de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile en un sistema de trabajo en red(...) Estos espacios son: Galería Gabriela Mistral, Galería Balmaceda 1215, Museo de Arte Contemporáneo, Centro de Artes Visuales de Santiago, Murosur Artes Visuales, Galería Bech y Galería Metropolitana.

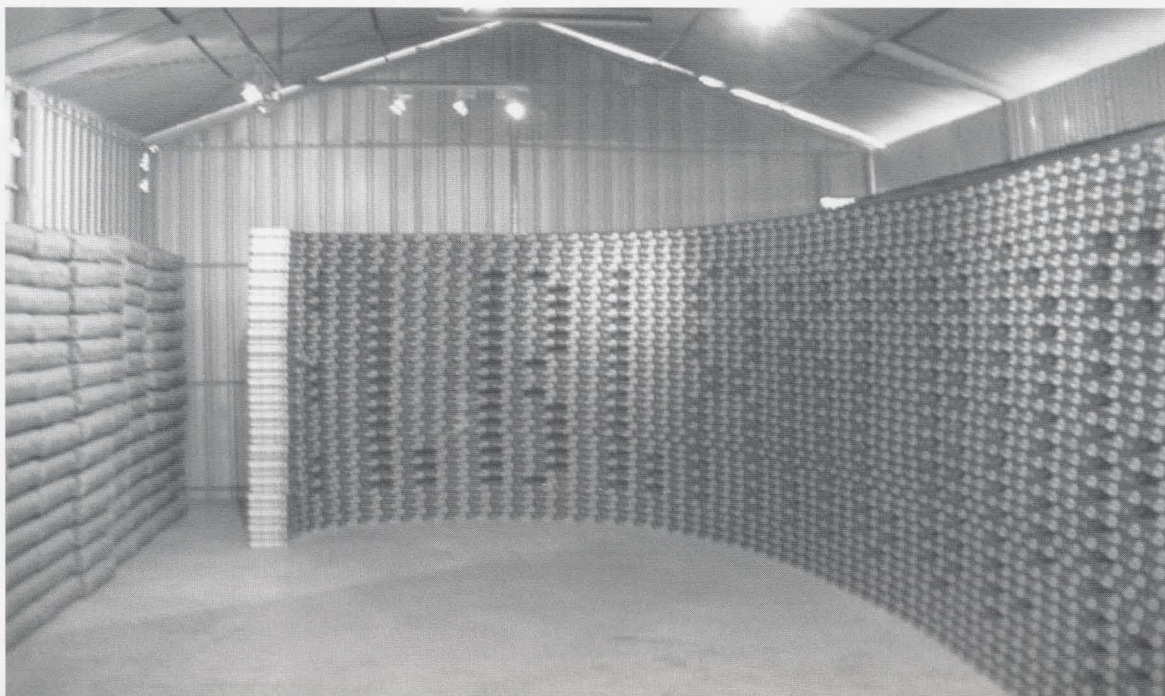
Citando a Nelly Richard, "Extremo Centro realiza una invitación amplia y generosa: una invitación a dialogar a generar conexiones móviles y articulaciones dialógicas entre diferentes pliegues del medio artístico cultural chileno(...) El gesto de Extremo Centro es la demostración viva de cómo el Estado(...) podría activar más frecuentemente una "mirada política" sobre el arte y la cultura".

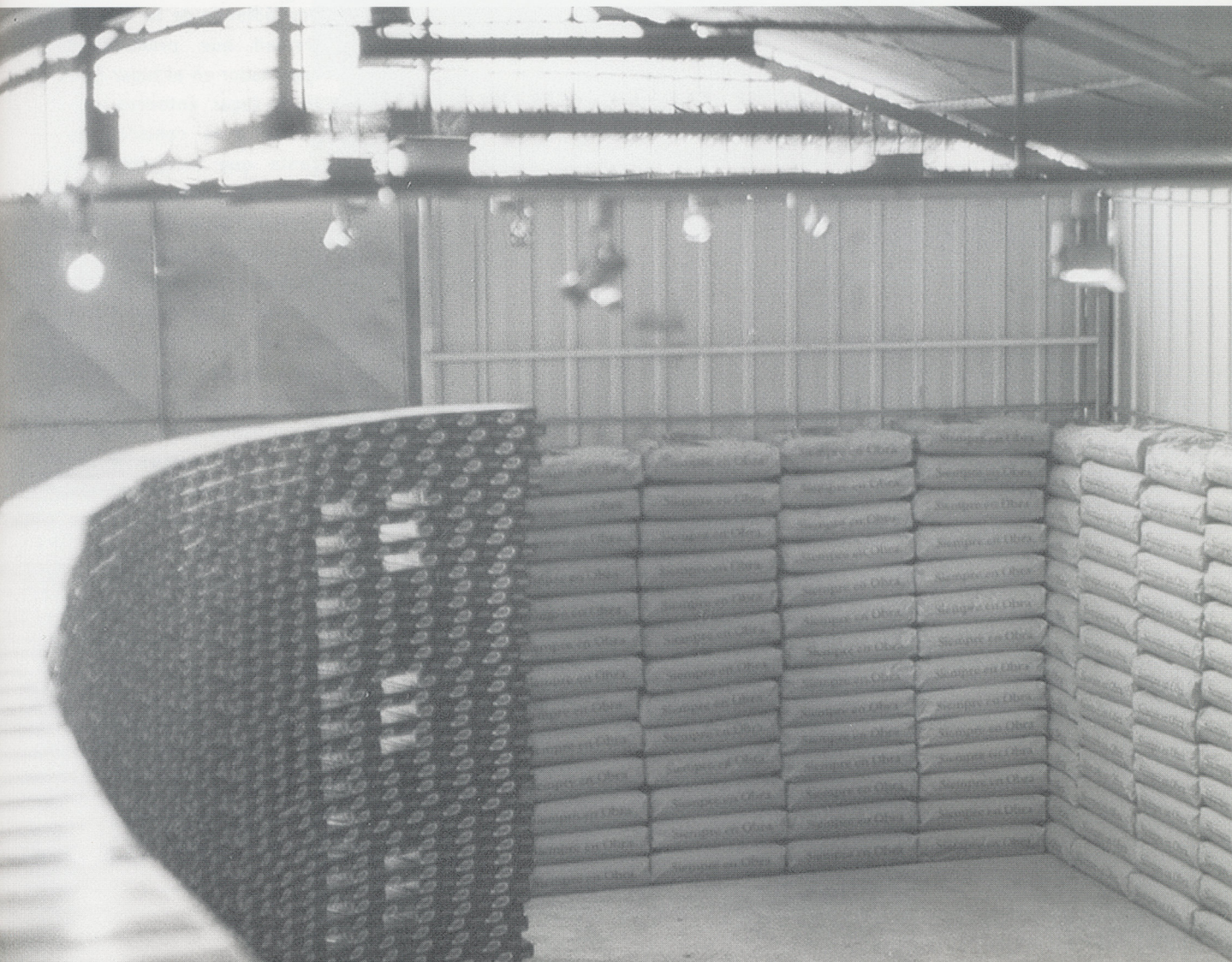
*A good business partner*, es el lema que Chile hace circular en el extranjero como marca país a la hora de captar inversionistas. *A good business partner* es la reunión de obras de Carolina Bellei y Cristián Gallardo en Galería Metropolitana. Ambas obras se

apropian de eslóganes más que vistos en el circuito publicitario urbano: "El blanco de Chile" (Bellei) y "Siempre en obra" (Gallardo). Según Alberto Madrid, "Con estas obras se realiza una operación de lavado y construcción de la imagen de Chile. Ambas obras trabajan extensivamente nociones como la de circulación de la obra y de arte público, que son parodiadas desde las estrategias del marketing publicitario".

Estas son obras de construcción y (de)construcción de una imagen. En ellas se parte de los referentes visuales públicos: la imagen publicitaria que se encuentra a modo de impresión en sus envases. Estos envases son ocupados y apilados como ladrillos de construcción conformando en la repetición de los sacos y cajas estructuras de tapicería y división de ambientes. De este modo, el muro *Made in...* afecta la sala bajo la modalidad de revestimiento; en cambio, en *Givemefive* el muro es autónomo y separa las dos situaciones de la galería, la casa de barrio y el espacio de circulación de obras.

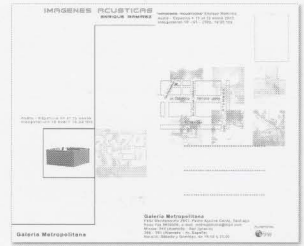
Comunicado Gal.Met.





## >> Imágenes acústicas

Enrique Ramírez  
10 al 12 de enero de 2003



Esta obra busca provocar la interacción, a partir de las distintas posibilidades que sonidos e imágenes, intervenidos electrónicamente, pueden ofrecer. Así se logra crear variadas situaciones, es decir, distintos órdenes acústicos y visuales, siempre parciales, dependiendo de la interactividad que produce el espectador en el lugar físico. El lugar, entonces, responde a la cantidad de gente que interviene. El transitar dentro de este espacio físico crea relaciones entre el transeúnte, la imagen y los sonidos. Este tránsito interactivo busca recrear los distintos espacios visuales que tiene la ciudad, a partir de los sonidos urbanos que cambian a través del tiempo y los lugares. La imagen también busca evidenciar el proceso de producción, la trastienda, el trabajo realizado en la comuna y los sonidos extraídos de sus lugares originales.

*Enrique Ramírez*

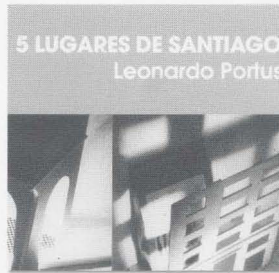


## >> 5 Lugares de Santiago

Leonardo Portus

15 al 31 de enero de 2003

Textos: María José Lizana, Josefa Ruiz-Tagle y Gal.Met.



*5 lugares de Santiago* es un ejercicio que utiliza el "retablo" como campo expandido, desplazándolo y reutilizándolo para documentar y reconstruir la existencia de 5 lugares, 5 historias, 5 memorias:

1. Hospital abandonado de Ochagavía: Proyecto hospitalario inconcluso, vestigio de la utopía social, bastión épico de un Estado protector que, luego de múltiples saqueos, terminó siendo licitado como obra gruesa para convertirse en futuro complejo comercial.

2. Discoteque Regine: Icono del boom económico de los ochenta que, en su efímero exis-

tir y el confuso incendio que la destruye, se convierte en metáfora y anuncio del fracaso del modelo financiero.

3. Teatro Humoresque: Uno de los tantos escenarios de la bohemia santiaguina de las décadas de los cincuenta a setenta que, tras el toque de queda impuesto por el golpe militar, sufre un declive progresivo y su edificio termina siendo reciclado como iglesia evangélica.

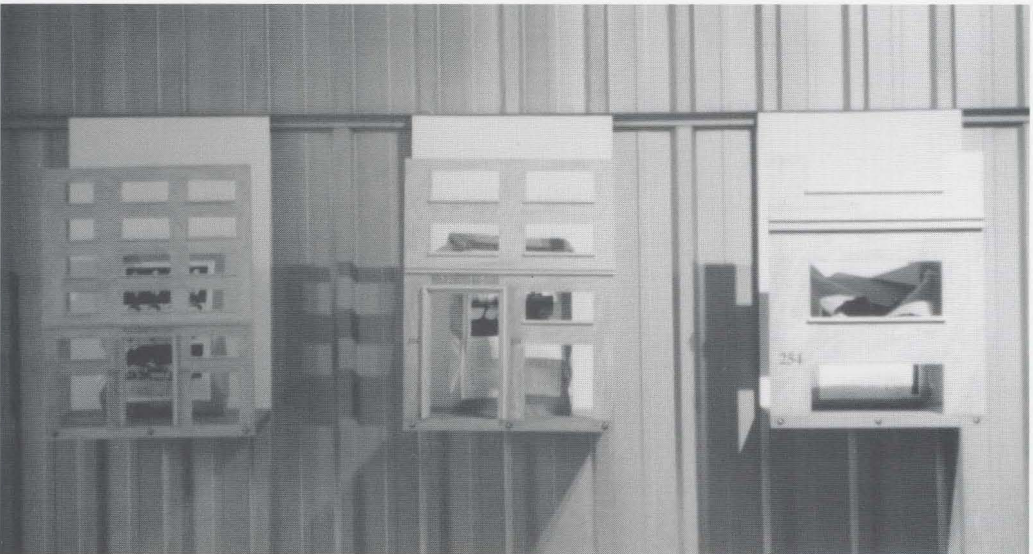
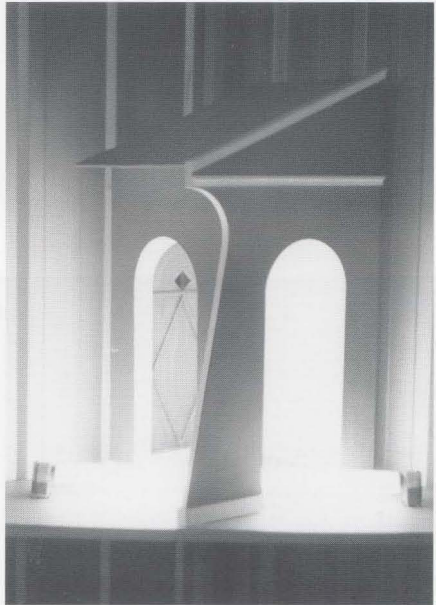
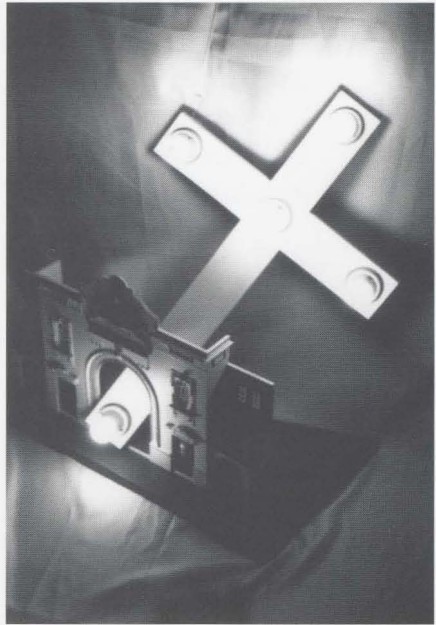
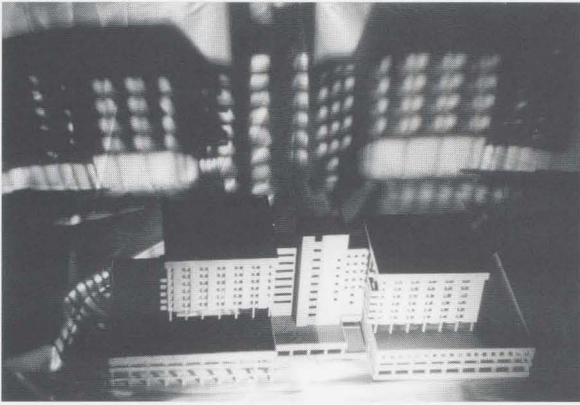
4. Cuartel Ollagüe de la Dina: Casa del apacible barrio ñuñoíno que fue utilizada como centro de detención y tortura. Hoy demolido, es un lugar desaparecido de los desaparecidos.

5. Galería de Arte Cromo: Ubicada en calle Ahumada, fue uno de los escenarios del movimiento de neovanguardia denominado Escena de Avanzada, que buscaba desde una poética rupturista construir una crítica a la contingencia política y a las prácticas artísticas tradicionales.

El retablo, que podría definirse como un dispositivo que "evoca" en un sentido ultraidealizado la arquitectura de "lo chileno", se ha desplazado críticamente a partir de estos cinco signos dibujando una nueva cartografía de la historia reciente de la ciudad de Santiago.

Gal.Met.







## &gt;&gt; Radio ideal

Mario Navarro

30 de mayo al 29 de junio

Textos: Justo Pastor Mellado y

Mario Navarro



Proyecto de arte público realizado con el propósito de crear puentes entre las nociones contemporáneas de política, comunidad, audiencia y espacios de arte, explorando propuestas sobre el desplazamiento del trabajo escultórico en relación a la transitoriedad y fragilidad de su visualización como obra en permanente movimiento.

*Radio Ideal* consiste en la construcción de un carro de arrastre, similar a una casa rodante, que permite realizar transmisiones radiales en frecuencia FM y presentaciones en vivo a través de un sistema autónomo de amplificación en diferentes puntos geográficos del sector sur-poniente de la ciudad de Santiago. Este proyecto se basa en el funcionamiento de las "radios comunitarias" que cumplen la función de representar las inquietudes y necesidades de un sector social, a partir de las limitadas capacidades técnicas y operativas que cada estación de radio tiene. Asimismo, la realización de esta obra responde a la necesidad de sacar a la luz los sistemas y procedimientos de transmisiones clandestinas que se hicieron durante la dictadura militar en Chile por parte de diferentes grupos políticos y que, por una proximidad geográfica, Mario Navarro escuchó en su casa, en el colegio o en la calle durante su infancia y adolescencia.

El proyecto contó con la colaboración de Radio Primero de Mayo, de la Población La Victoria.

*Comunicado Gal.Met.*



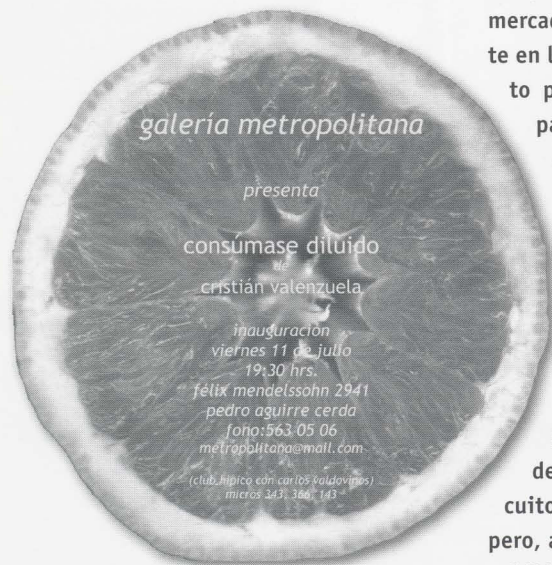


## >> Consúmase diluido

Cristián Valenzuela

11 de junio al 27 de julio

Texto: Josefina de la Maza Ch.

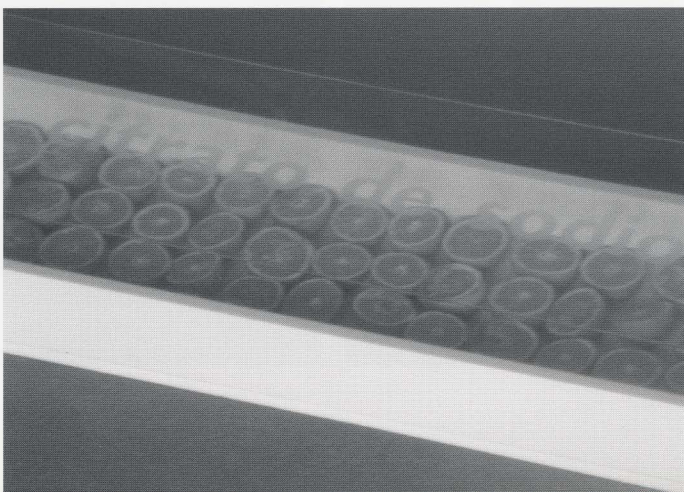
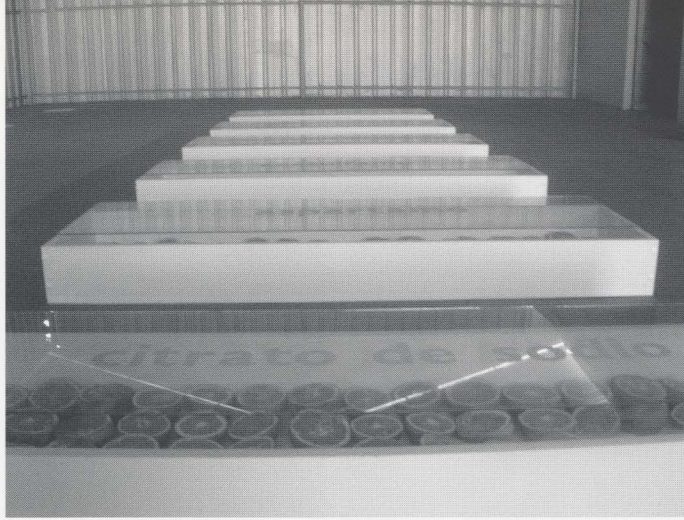


*Consúmase Diluido* es un proyecto que busca poner en relación los mecanismos que articulan la inscripción de un producto en un circuito definido; cruzando dispositivos que propicien y modulen los posibles vínculos entre arte y mercado. Detenerse particularmente en la transformación del concepto publicitario de la imagen (a partir de la comerciable imagen de una naranja), invertir los significados de los elementos que conforman la muestra e interrogar el rol del espacio desde su capacidad de poner en circulación los efectos que en ella se depositan, son algunas de las intenciones de Cristián Valenzuela. El circuito aludido aquí es el del arte, pero, a partir de las condiciones de exhibición y curatoría planteadas por Galería Metropolitana (arte y globalización), este circuito parece ampliarse permitiendo la inclusión de otros espacios, de otros medios de circulación y de producción de obra. Existen, para la concreción del proyecto de Valenzuela, dos aspectos que determinan la composición o la trama de la obra dentro de la línea curatorial que se ha propuesto la galería para este año. Mas, es necesario indicar que ellas difieren en cuanto a la posibilidad discursiva de una, y a la territorial-geográfica de la otra. Es decir, en la pertenencia a un tema que establece un marco de trabajo, y en la eficacia de ese trabajo en relación con el espacio físico en el cual la obra se sitúa.

*Consúmase Diluido* se concentra en la división y demarcación de lo cotidiano y del arte, conservando al objeto real en vitrina; esperando que la frescura de las naranjas dé paso a la putrefacción, cercando la circulación, impidiendo el consumo, diluyendo la idea de una circulación productiva, ingresando la(s) naranja(s) en un circuito simbólico: el del arte. Por otro lado, las imágenes que reproducen fragmentos de las naranjas confirman la diferencia entre lo real y lo ilusorio. Arrojan al objeto de consumo fuera de la pretensión de ser obra, pero al desprenderse la pintura del referente que instala la naranja, finalmente todo queda enlazado y sostenido en su presencia.

Las naranjas, los cajones en los cuales ellas se sitúan, los textos y las pinturas conducen a establecer los bordes por los cuales se desarrolla, por una parte el trabajo de la galería y por otra, la obra de Valenzuela. *Consúmase Diluido* se refiere a la relación entre arte y globalización no desde una perspectiva amplia, sino que por el contrario, a través del detalle de la producción. Es decir, cómo en un mundo altamente globalizado es posible observar las micro-relaciones que se establecen entre un objeto común, la naranja, y un espacio de arte que desde su condición material puede considerarse desde dos perspectivas, la artística y la micro-empresarial.

*Extracto texto catálogo*



## >> Obra Gruesa

Mónica Rojas y Ana María Ilabaca  
22 de agosto al 10 de septiembre  
Texto: Justo Pastor Mellado



*Obra Gruesa* abordará la curatoría propuesta desde la tensión "Barrio v/s Globalización", re-utilizando tanto material como críticamente un espacio clave de la historia de la periferia urbana de Santiago: el "Hospital del Empleado Público", también conocido como "Elefante blanco" u "Hospital abandonado de Ochagavía", y articulando desde el propio lugar una intervención que "contamina" la asepsia del circuito de las Artes Visuales en nuestro país.

Esta obra pretende reflexionar en torno al contexto global que determina la circulación de la obra de arte en la actualidad: la sociedad del espectáculo. *Obra Gruesa* apuesta por la apropiación crítica de los dispositivos mediáticos y visuales propios del sistema que pretende criticar, por lo demás característico de una sensibilidad contemporánea. *Obra Gruesa* hace referencia directa a conceptos arquitectónicos y urbanos que le otorgan un sentido disfuncional con respecto a la historia social y cultural chilena, re-planteando problemas formulados por importantes obras chilenas de los años ochenta e intentando recomponer cierta filiación formal en un país que siempre niega sus antecedentes.

### *Obra Gruesa:*

Sobre el suelo de la galería está dibujada la planta nivel acceso del hospital a escala; retomando la distribución interior del recinto "hospitalario", se disponen negatoscopios (dispositivos para ver radiografías) en distintas ubicaciones, los cuales exhiben radiografías que aluden a técnicas gráficas y pictóricas.

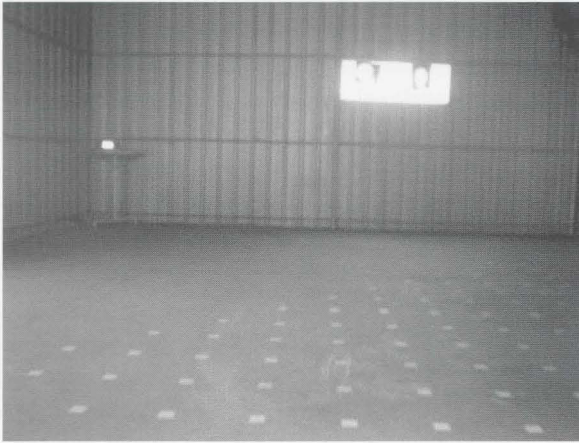
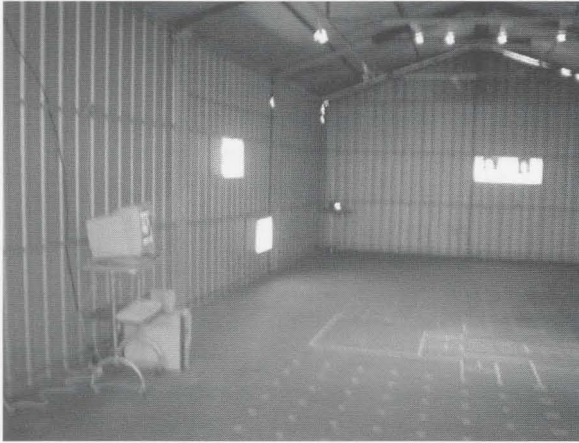
En una esquina de la galería se ubica un monitor conectado a un computador desde donde se puede ver una página web diseñada a partir de la historia del hospital (<http://obragruesa.tip.nu>). Además hay una web cam conectada "on line" a la página web, desde donde cualquier persona conectada a internet puede ver la galería y la obra en directo.

*Comunicado Gal.Met.*

### OBRA GRUESA / OBRA TERMINAL DOS NUEVAS CATEGORÍAS LOCALES

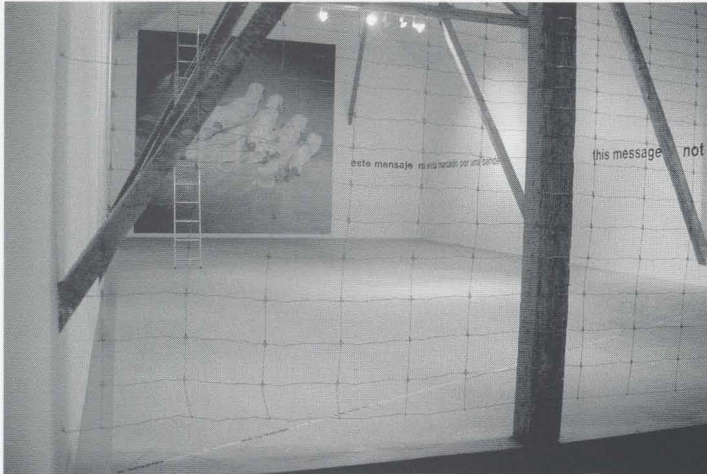
*Obra Gruesa*, expone las condiciones de la ofensiva de los "finos" a manos de los "gruesos", mediante la puesta en escena del concepto de reconversión. El objeto buscado para tal demostración es el Hospital desahogado de Ochagavía: una ruina representativa de la derrota de los gruesos a manos de los finos. Doble derrota: primero, por su conversión en ruina de una "utopía"; segundo, por su re-conversión en mall: monumento a la destitución del Estado protector.

*Justo Pastor Mellado*



## >> Este mensaje no está marcado por una bandera / This message is not flagged

Colectivo P/a: Marisol Frugone, Carola Hernández, Catalina Gelcich y Yennyfer Ekeby Qvarn Art Space, Uppsala (Suecia) 30 de agosto al 21 de septiembre  
Museo de Arte Moderno, Bochum (Alemania) 7 de septiembre  
Galería de Arte Contemporáneo, Talca, Marzo, 2004



*Este mensaje no está marcado por una bandera* es el primer envío de arte chileno al exterior gestionado por Galería Metropolitana en colaboración con Ekeby Qvarn Art Space en Uppsala, Suecia (espacio para el arte contemporáneo dirigido por Luciano Escanilla) y el Museo de Arte Moderno de Bochum, Alemania.

El colectivo P/a (Yennyferth Becerra, Marisol Frugone, Catalina Gelcich y Carolina Hernández) se genera a partir de la reflexión colectiva en torno a la actual producción de las artes visuales en el país, el

agotamiento de los espacios de exhibición y la creación de nuevos lugares de exhibición en la ciudad, contribuyendo a generar una discusión sobre la producción y circulación del arte contemporáneo. Su nombre proviene del proceso productivo de taller, haciendo alusión a las pruebas de artista (o P/a) que forman parte del desarrollo creativo al interior de los talleres de grabado.

El trabajo que P/a realiza ya desde el año 2000, pone hincapié en el desarrollo de ejercicios colectivos donde se excluye el protagonismo de cada una de las integrantes a partir de la conversación, el diálogo y el

desarrollo de problemáticas conceptuales al interior del taller, ejercicios forzados, que luego de un proceso de discusión generan una obra que es, posteriormente, rearticulada y descontextualizada, para superponerla al paisaje de la ciudad, galería u otro.

En esta ocasión las problemáticas a trabajar son el viaje, la distancia, el encuentro con lugares no visitados y su historia, el enlace entre tres espacios de exhibición (dos galerías y un museo), lo mediático y el uso de nuevos soportes de producción de obra.

*Comunicado Gal.Met.*

### UNA CITA

Definitivamente la disposición a la cita que concertáramos con el colectivo P/a para su intervención en Ekeby Qvarn Art Space (EQAS), fue fundamentalmente para recrear la reflexión de cómo se puede intervenir un espacio evitando una propuesta preestablecida, dando cabida a una experiencia plástica que involucre los hechos y procesos desde la presencia física de las artistas en



relación directa con este espacio, favoreciendo e inspirando así una narrativa desde un sentido colectivo en la producción de la obra, política desde su mirada.

De ahí que la intervención que realizó el colectivo en el EQAS, (agosto del 2003), fuera marcada en sí por una suerte de experiencia transitoria, donde la obra presentada más que haber ritualizado su inicio y desarrollo ulterior, apuntó a investigar lo que afecta justamente a la relación específica de crear la obra directamente desde un lugar inicialmente entrañado, pero sensiblemente propenso por su localización y prevención curatorial a ser intervenido. Así, pueden provocarse ciertas disposiciones de comportamiento entre artistas, gestores y público, como además activarse dispositivos posibles de la creación plástica desde condiciones circunscritas, acumulando y generando experiencias de comunicación e intercambio, sustanciales para el pulso crítico y seductivo de la mirada.

El paso mismo que el colectivo realizó, absorbiendo y marcando genéricamente el paisaje de la región de Upplandia, metabolizando lo que inicialmente era una mirada deliberadamente utópica, correspondió por lo tanto a una visión de un algo inicialmente ausente, pero que luego ya in situ a través de su registro y proceso gráfico relacionó el desarrollo ulterior de la obra con este entorno, fecundando y cuestionando además las condiciones globales de la producción plástica dentro de las artes visuales, acotando el agotamiento de los espacios de exposición (...)

P/a insistió aquí también sobre la propuesta artística que investiga la poesía de las secuencias posibles de las imágenes fuera de ese flujo operante, reflejados aquí en la iconografía cultural y natural del paisaje de Upplandia, consultando su contexto histórico, apuntando a redimensionar su propia representación, deudora de su imagen e identidad contemporánea. Quizás desde una existencia auxiliar por irrisoria, pero rastreando la crítica de su antagonismo en constante reconversión de su propia estética y por tanto su propia negación.

En esta cita, el colectivo P/a, con cuatro individualidades artísticas fuertes, concentró su trabajo colectivo proyectando otra mirada, desde el horizonte del canal físico y material de la observación puntualizada de esta cultura nórdica, proponiendo la reflexión subjetiva, distanciada y momentánea, pero propensa en fin a mutar lo establecido (...)

*Luciano Escanilla*  
*Director Ekeby Qvarn Art Space*



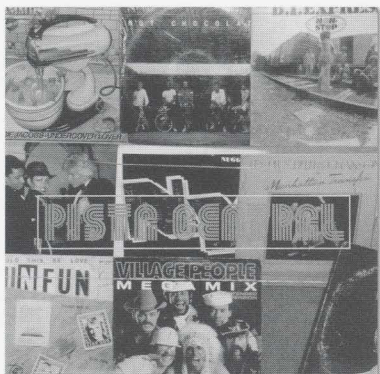


## >> Pista Central

Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez

27 de septiembre al 12 de octubre

Textos: Juan Pablo Bastidas, Marisol García y Gal.Met.

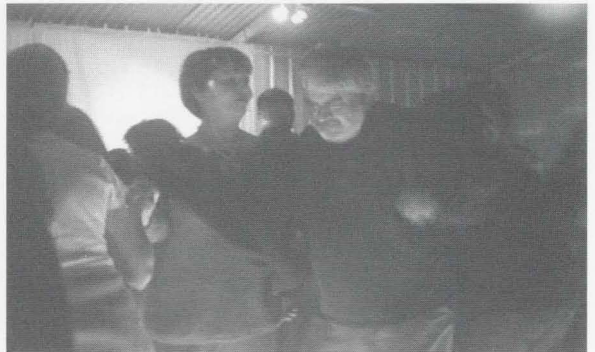


*Pista Central* abordará la curatoría Arte y globalización desde el interés de un grupo de vecinos de la comuna de Pedro Aguirre Cerda (Santiago de Chile) por la música funk(y); interés construido a partir de una diversidad de miradas y deseos que se entrecruzan de manera heterogénea y sorprendente desde un lugar y tiempo diverso. Su puesta en uso está determinada por cierta economía en una versión sesgada; entre consumo y deseo, entre imagen ofrecida e imagen reinterpretada.

*Pista Central* hablará de un funk(y) doblemente desfasado: temporalmente, respecto de su momento original y geopolíticamente, al instalarse en la periferia de la periferia. En esa perspectiva el desafío para *Pista Central* será desprenderse, en lo posible, de la interpretación o valoración externa del fenómeno y asumir los riesgos implícitos del diálogo concreto con fans del funk(y). Por lo tanto, la obra se articula a partir de la remezcla de música, imágenes y testimonios en torno a los cuales construir una definición posible de la cultura y la identidad funk(y) en PAC y el deseo de estos fans de convertir a Galería Metropolitana en una pista de baile.

La obra, como dispositivo propuesto, se entiende a la vez como instancia de generación de un espacio que reclama centralidad –aunque sea momentáneamente para estos usuarios específicos del funk(y)– y como sistema que visibiliza algunas de las operaciones y dinámicas de ida y vuelta que se dan en torno a este fenómeno pop. Es una puesta en escena y una puesta en abismo del funk(y); escenario para una fiesta y plataforma para su observación crítica. Al pisar el escenario activamos el repertorio de imágenes y sonidos que hacen el funk(y), y también nos incorporamos a él, nos volvemos un gesto más en su repertorio. Por otra parte, el dispositivo se entiende como un sistema que permite visualizar un circuito de circulación, apropiación (crítica o no) y re-circulación de los elementos que entran a re-definir, pluralmente, lo funk(y).

*Comunicado Gal.Met.*



## >> Usted está aquí (You are here)

Participantes: **Berlín:** Daily Services (Angélica Chio+María Linares), Ilona Achouri, Laura Fernández, Marcos García, Karl Hammel, Thomas Mann, María Erica Margoni, Luis Fernando Martín de los Santos, Carmen Pérez. **Bogotá:** Wendy Anzola, José Tomás Giraldo, Beatriz Grau, Jaime Iregui, Juan Mejía+Giovanni Vargas, Magdalena Monsalve+Guillermo Santos, Gabriel Sierra+Listo el pollo. **Lisboa:** Marta Burnay, Pedro Valdez Cardoso, Célia Domingues, Tiago Madeira+Mariana Ramos, Rodrigo Oliveira, María Lusitano Santos, María Teresa Silva. **Londres:** Diego Berruecos, Carolina Caycedo, Eleanor Clarke, Mauricio Guillén, Pituca López, Rut Blee Luxemburg, Esther Planas. **Madrid:** Loreto Alonso, Patricia Esquivias, Rosell Meseguer, Manuela Moscoso, Carina Moreira, Miguel Ángel Rebollo, Fernando Rubio Ahumada. **New York:** Andrea Geyer, Kristin M. Jones, Cristóbal Leht+Valerie Tevere, Tim Maul, Adriana Miranda, Katrin Pesch, Maika Yamamoto. **Santiago:** Juan Céspedes+Joe Villablanca, José Errázuriz, Claudia del Fierro, Luis Guerra+Javiera Torres, Marcela Moraga, Felipe Mujica, Claudio Torres. **Sao Paulo:** Albano Alfonso+Sandra Cinto, Madu Almeida+Christina Meirelles, Norma Camargo+Sara Lea Lax, Luis Armando Ferrante+María Lucía Saddi, Margarida Holler+Celia Macedo, Marcelo Ruiz Mochon+Milce Junqueira, Reginaldo Pereira+Fernando Velázquez  
7 de noviembre al 30 de noviembre

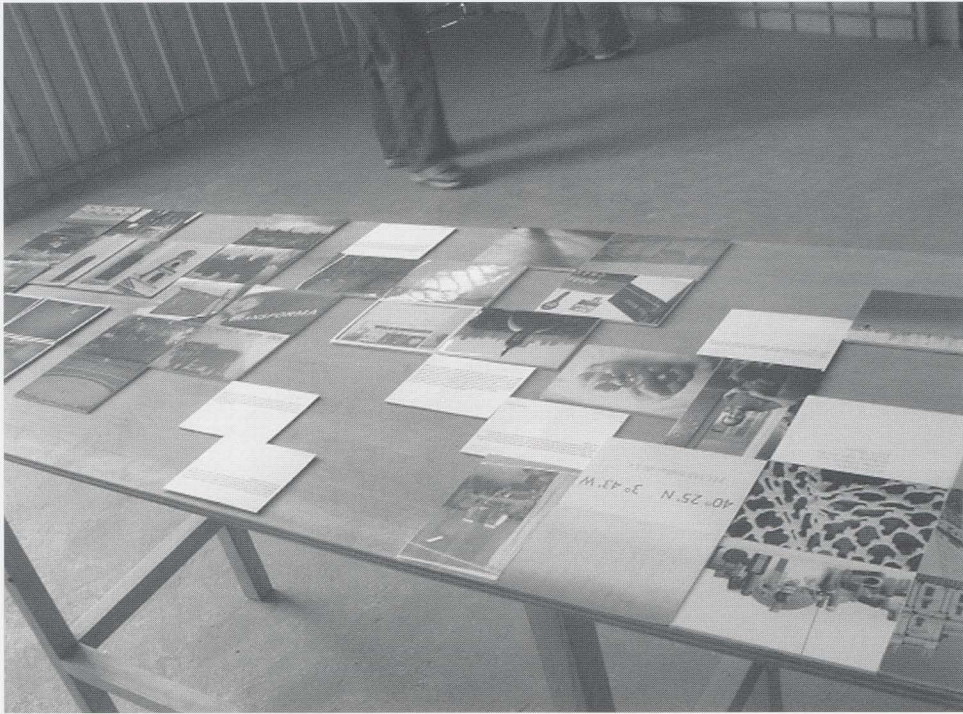
*Usted está Aquí (You are here)* es una muestra colectiva de foto-postal (10x15 cm) Una selección de 7 artistas (o pares de artistas) por cada una de las 8 ciudades participantes presentan 7 fotos cada uno, llegando a constituir una exposición de 392 fotografías. El proyecto ha planteado el ejercicio de escoger una de las ciudades del circuito y buscarla dentro de la propia ciudad, articulando una suerte de archivo anómalo de fotos postales que mezcla radical y desconcertantemente lo local y lo global.

Esta exposición –cuya co-autoría le corresponde a Michele Fàguet, directora de la galería Espacio La Rebeca (Bogotá, Colombia) y a Fernando Rubio Ahumada, artista independiente (de origen colombiano y radicado en Madrid, España)– es también una suerte de trabajo en red de espacios y artistas independientes ubicados en diferentes latitudes, a la vez que una muestra móvil que circula por correo o por bolso de mano. La muestra partió en La Rebeca (Agosto-Septiembre), continuando su viaje a Madrid, en la galería Los 29 Enchufes. La siguiente estación del recorrido es Galería Metropolitana (7 a 30 de noviembre), para luego continuar su periplo por Londres, Berlín, Lisboa, Sao Paulo y Nueva York.

Comunicado Gal.Met.

Participantes Berlín: Daily Services (Angélica Chio+María Linares), Ilona Achouri, Laura Fernández, Marcos García, Karl Hammel, Thomas Mann, María Erica Margoni, Luis Fernando Martín de los Santos, Carmen Pérez. Bogotá: Wendy Anzola, José Tomás Giraldo, Beatriz Grau, Jaime Iregui, Juan Mejía+Giovanni Vargas, Magdalena Monsalve+Guillermo Santos, Gabriel Sierra+Listo el pollo Lisboa: Marta Burnay, Pedro Valdez Cardoso, Célia Domingues, Tiago Madeira+Mariana Ramos, Rodrigo Oliveira, María Lusitano Santos, María Teresa Silva. Londres: Diego Berruecos, Carolina Caycedo, Eleanor Clarke, Mauricio Guillén, Pituca López, Rut Blee Luxemburg, Esther Planas. Madrid: Loreto Alonso, Patricia Esquivias, Rosell Meseguer, Manuela Moscoso, Carina Moreira, Miguel Ángel Rebollo, Fernando Rubio Ahumada. New York: Andrea Geyer, Kristin M. Jones, Cristóbal Leht+Valerie Tevere, Tim Maul, Adriana Miranda, Katrin Pesch, Maika Yamamoto. Santiago: Juan Céspedes+Joe Villablanca, José Errázuriz, Claudia del Fierro, Luis Guerra+Javiera Torres, Marcela Moraga, Felipe Mujica, Claudio Torres. Sao Paulo: Albano Alfonso+Sandra Cinto, Madu Almeida+Christina Meirelles, Norma Camargo+Sara Lea Lax, Luis Armando Ferrante+María Lucía Saddi, Margarida Holler+Celia Macedo, Marcelo Ruiz Mochon+Milce Junqueira, Reginaldo Pereira+Fernando Velázquez

**Usted está aquí (You are here)**  
7 de Noviembre, 19:30 hrs.  
Galería Metropolitana  
Felix Mendelssohn 2941  
Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile  
Fono: 563 0506 metropolitana@mail.com



## >> Territorio Triple X

Jorge Cerezo

14 de noviembre (Único día) de 20 a 23 horas

Texto: Francisco Olea

*Territorio Triple X*, de Jorge Cerezo, es una intervención en el espacio público que trabaja con la historia del Parque André Jarlán, ex-pozo arenoso y ex-basurero público, ubicado en la Comuna de Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile. Su obra se articula a partir de diferentes materiales y recursos: testimonios de los habitantes cercanos al Parque, protagonistas de la historia del lugar (incluido él mismo y su familia), que interactúan con artículos de diarios y revistas, registros fotográficos, objetos, y la historia política, social y cultural del sector. Asimismo, la obra intentará constituirse en una suerte de reconstrucción del itinerario artístico del propio artista, iniciada en los años ochenta.

*Territorio Triple X* es una intervención a la vez que un acontecimiento efímero. Formalmente, es una intervención objetual en el espacio público, a la vez que performance y video instalación.

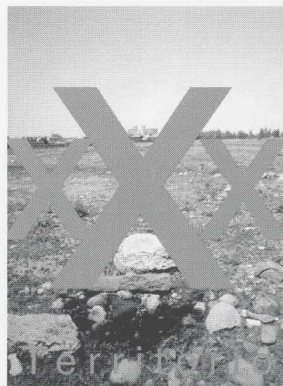
*Comunicado Gal. Met.*

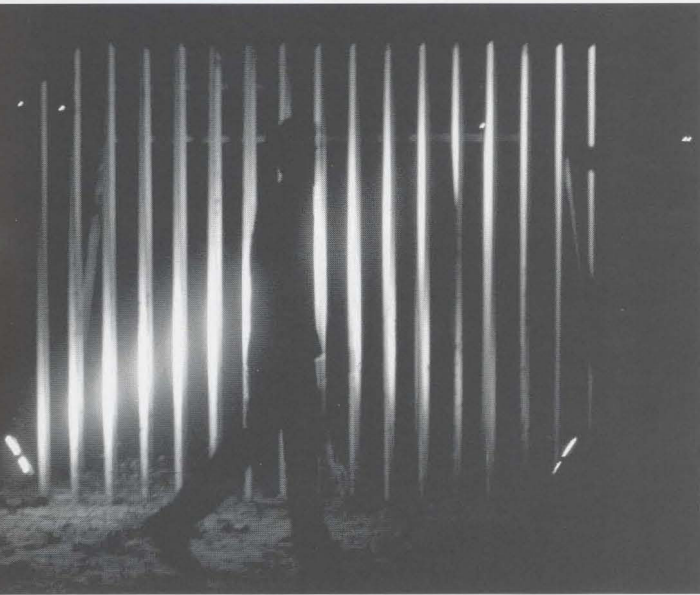
### ZONA INTERSTICIOS URBANOS

(...) es el espacio simbólico y territorial que expresa las discontinuidades existentes en la trama urbana. La morfología urbana mantiene una gran cantidad de sitios eriazos o terrenos baldíos al interior de la ciudad o área metropolitana. Son aquellos espacios inconclusos o discontinuidades de la ciudad en torno a las carreteras, puentes, ríos y cruces importantes, viales o loops, que han sido entregados al abandono y al olvido. Es el caso del hospital (inconcluso) de la zona sur poniente de Santiago, y terrenos que fueron parte de la localización de residuos sólidos domiciliarios e industriales (basurales).

La reorganización del tiempo y del espacio, además de mecanismo de desenclave, radicaliza y universaliza los perfiles preestablecidos de la metropolización (crecimiento demográfico, concentración, artefactos de la globalización, nuevas tensiones urbanas y escenarios de riesgo social). Se trata, entonces, de muchos sentidos en un mundo único, con un marco de experiencia unitario, pero a la vez, un mundo que crea formas nuevas de fragmentación y dispersión. La experiencia mercantilizada frente a la experiencia personalizada requiere de la unificación frente a la fragmentación de la ciudad.

*Francisco Olea*

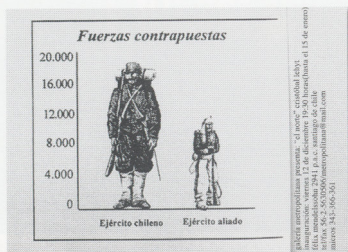




## >> El Norte

Cristóbal Lehyt

12 de diciembre al 15 de enero de 2004



*El Norte*, la exposición de Cristóbal Lehyt, artista chileno residente en Nueva York, intenta responder la siguiente interrogante:

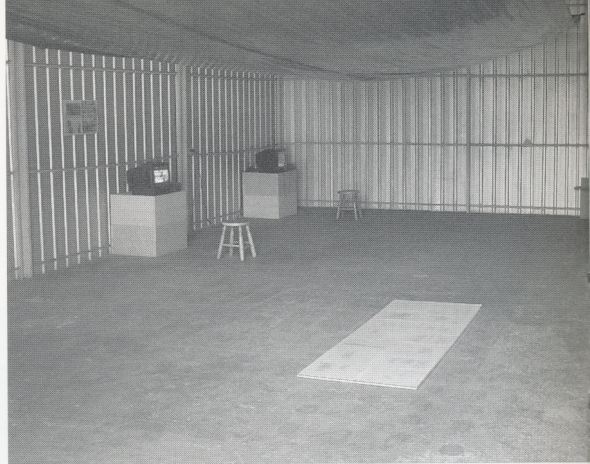
¿Cómo mostrar procesos sociales, como la migración de peruanos a Chile, evitando posiciones sedimentadas o didácticas?

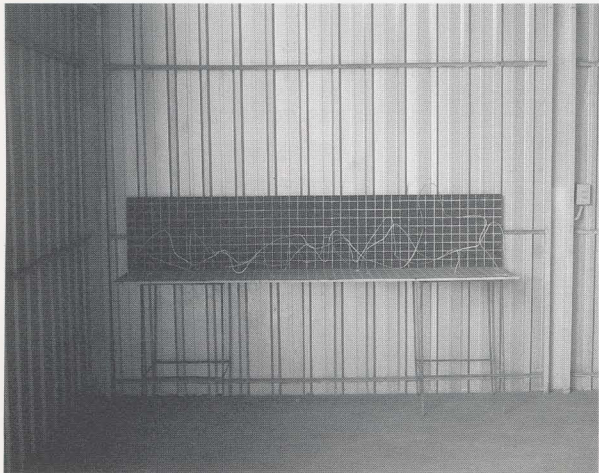
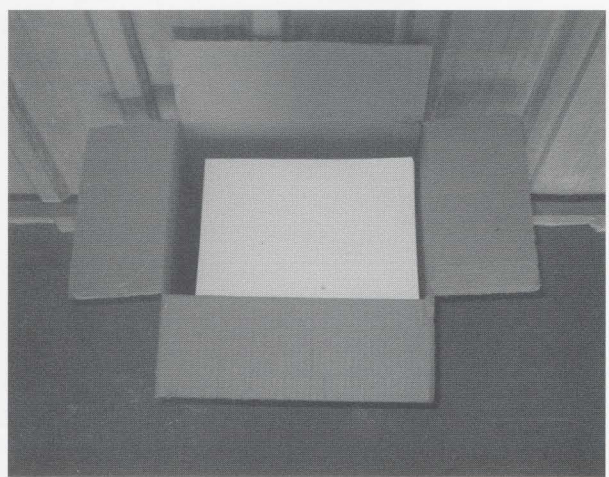
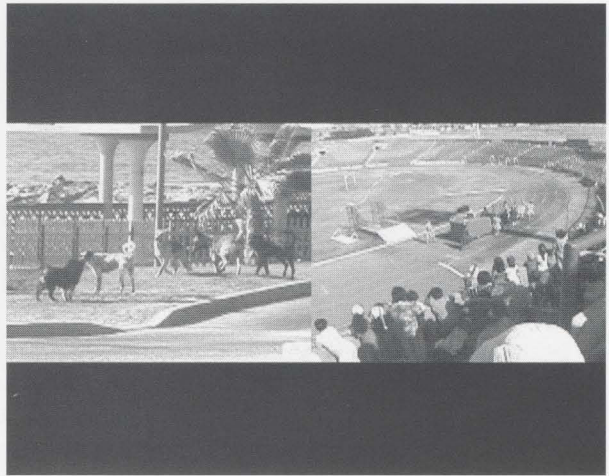
Lehyt trata de responder, por un lado, utilizando el paisaje del norte como zona, escenario, intersticio, borde y frontera material, cargándolo de significados que idealmente le sirven para hablar

de esta paradójica situación, interrogando a "la Historia" y su enseñanza (transmisión), enfrentando las versiones históricas existentes y, a la vez, desmontando dichos relatos normalmente totalizantes para buscar espacios de lectura no tan saturados de pesos heredados.

Para ello, materialmente hablando, Lehyt se vale del dibujo, el video y la instalación.

*Comunicado Gal.Met.*





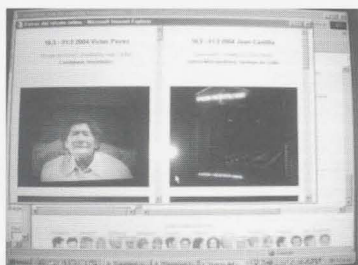


## >> Detrás del retrato on-line

Juan Castillo y Víctor Pavez

Exposición simultánea Galería Metropolitana (Santiago, Chile) y Galería Candyland (Estocolmo, Suecia)

19 al 31 de marzo de 2004



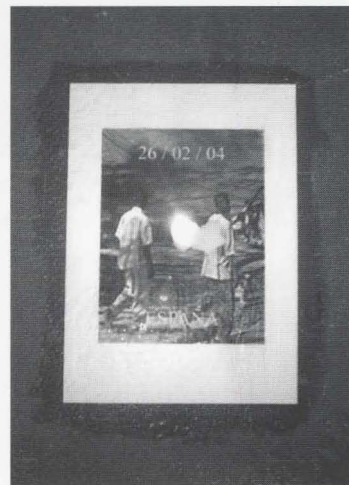
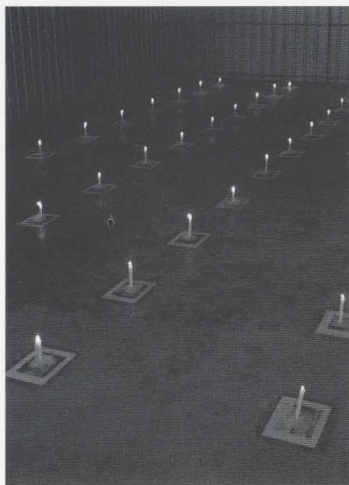
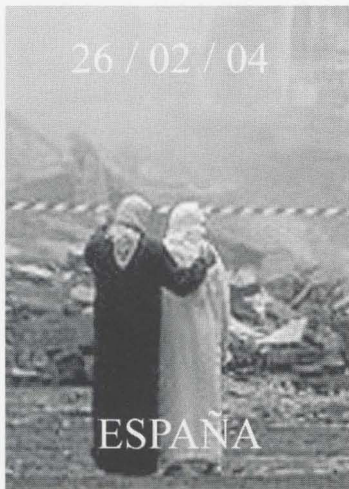
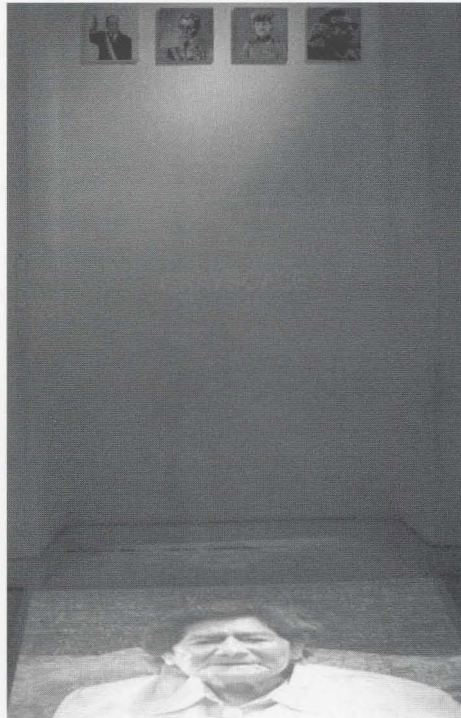
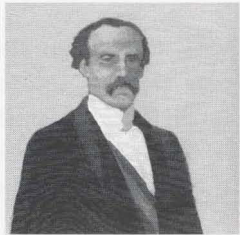
*Detrás del retrato on line* es una muestra simultánea de Juan Castillo y Víctor Pavez que intenta crear un flujo de imágenes entre dos puntos del mapa global: Galería Metropolitana (Santiago, Chile) y Galería Candyland (Estocolmo, Suecia), a la vez que reflexionar sobre el fenómeno de la globalización como trama temática y el (sin)sentido y destino de la imagen.

El trabajo de Víctor Pavez se desarrolla en torno al tema del retrato, considerado desde el punto de vista del origen de este género pictórico a mediados del siglo XV en Europa, como una manera de immortalizar al regente de la ciudad o Estado. Pavez establece una clasificación cronológica de los presidentes de Chile, desde Manuel Blanco Encalada hasta Ricardo Lagos. Dicha clasificación se traduce en una serie de 32 retratos en pequeño formato (20 x 20 cm), los que fueron copiados desde libros de historia y documentos públicos y dispuestos en una retícula pictórico-escolar de ocho por cuatro. Además, la obra incorpora un video-entrevista de la abuela del artista en el que ésta relata parte de la historia familiar.

El trabajo propuesto por Juan Castillo consiste en una extensión del proyecto *Geometría y Misterio de Barrio*, exhibido en Galería Metropolitana en el año 2001 y de su correspondiente variación *Detrás del Rostro*, exhibido en Ekeby Qvarn Art Space, Uppsala, Suecia, en los que trabajó la temática del retrato. En esta oportunidad, ampliando el rango de su reflexión, pretende dar forma a un cuerpo de trabajo que aborda el concepto de identidad y su situación de inestabilidad frente a los procesos de globalización. Materialmente, este trabajo se compone de imágenes sacadas de periódicos de diferentes países que circulan en Suecia, las que fueron escaneadas para luego agregarles la fecha del periódico y el lugar de origen, dibujando una geografía no más irreal que la existente. Es a partir de este río de imágenes que circulan por el planeta, impresas o en la red, desde donde la obra reflexiona acerca de la globalidad.

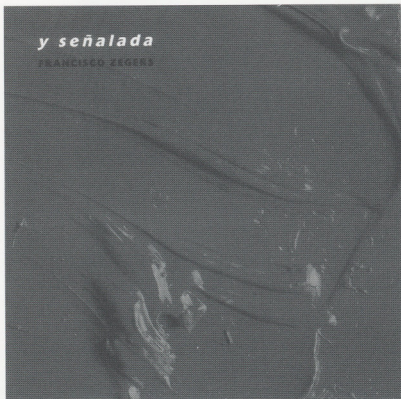
*Detrás del retrato on line* permite también la posibilidad de conectar dos espacios de exhibición que dentro de sus programas de trabajo contemplan lo que se podría denominar experimentación política de (en) los espacios, en este caso, la no-presencia/presencia del artista en el lugar de los hechos: Pavez expone en Estocolmo estando en Santiago y Castillo expone en Santiago estando en Estocolmo, reemplazándose ambos artistas por la presencia del otro.

Comunicado Gal.Met.



## &gt;&gt; Y Señalada

Francisco Zegers  
Exposición simultánea Galería Metropolitana y Galería Animal  
Advisor: Eugenio Dittborn  
16 de abril al 8 de mayo  
Textos: Diamela Eltit, Eugenio Dittborn, y Cristóbal Florenzano



La picto-instalación *Y Señalada*, nombre tomado de Alonso de Ercilla y Zúñiga en *La Araucana* –“Chile, fértil provincia y señalada”– se presenta simultáneamente en Galería Animal y Galería Metropolitana. La primera, una galería comercial de arte contemporáneo de Vitacura; la segunda, un espacio experimental de difusión de arte contemporáneo instalado en una casa de Pedro Aguirre Cerda. Mientras en Animal se mostrarán personajes desconocidos, en la Metropolitana aparecen sólo los dos galeristas.

En esta picto-instalación, donde lo más relevante es la instalación misma, la concepción completa de la exposición como un todo indisoluble. Un políptico que se presenta como un díptico en dos galerías que no sólo tienen un foco de interés diferente sino que además están insertas en dos barrios que también son contrapuestos. La muestra está compuesta por diez óleos de 1.70 por 1.70 cm y consiste en una serie de rostros que podrían pertenecer a cualquier lugar de nuestro país, todos con un mismo encuadre, sin adornos ni accesorios. No son

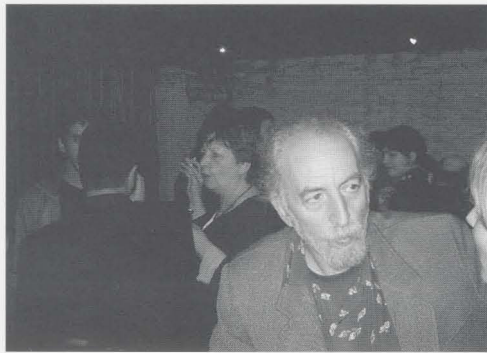
retratos, sino sólo rostros, autónomos de su propia identidad, de sus rasgos sociales e incluso de sus nombres.

La obra aborda la pérdida que ha sufrido la pintura como posibilidad expresiva, para activarla y cargarla, forzando su relación con quienes la ven. Alejándose del foto-realismo, esta muestra busca la exploración de las posibilidades expresivas de la pintura estableciendo un contacto emocionante con el espectador, rescatando un género que ha sido emblemático de la pintura clásica como es el retrato.

Hechas a escala humana en grandes formatos, la desproporción del rostro pintado, al ser de la misma altura que el cuerpo promedio de una persona, busca volver la mirada sobre el sujeto espectador.

Para el desarrollo de la muestra el artista invitó a Eugenio Dittborn a participar como curador para la concepción y armado del proyecto, quien propone un papel más generador y atento al trabajo creativo del artista, integrándose, según dice Dittborn, como “advisor”.

*Comunicado Y Señalada*



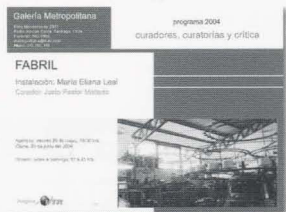
## >> Fabril

María Eliana Leal

Curador: Justo Pastor Mellado

28 de mayo al 20 de junio

Textos: Justo Pastor Mellado y Osvaldo Salerno



*Fabril* de María Eliana Leal, es una instalación que se propone alterar la clásica construcción del curador que plantea un diagrama y elige al artista. “Mi propuesta ha sido la de establecer un campo de negociación formal con el curador –en este caso Justo Mellado– a partir de un problema concreto de expansión de mi aparato de trabajo. La participación de Mellado consiste en hacer la relación entre este trabajo, *Fabril*, y el contexto donde va a ser exhibido, la comuna de Pedro Aguirre Cerda, un sector de Santiago de Chile desde donde la industria textil ha marcado parte de la historia política y social de este país”.

*Fabril* se articula a partir de una serie de máquinas textiles (despojos tecnológicos), una proyección de video en blanco y negro y una banda sonora que reproduce el ambiente de una fábrica de confección con el objetivo de hacer presente el fantasma fabril, situando de alguna manera al espectador en lo que era el contexto de una empresa textil.

El galpón industrial original de las máquinas y el galpón galería son similares. Esto marca un hilo conductor que favorece el desplazamiento de las funciones. El gal-

pón galería impide el abandono, porque acoge los objetos en una nueva función. En síntesis, un trabajo objetual que se plantea la relación entre el desplazamiento textil y el desplazamiento gráfico.

*Comunicado Gal.Met.*

### EL FANTASMA DEL TEJIDO PERDIDO

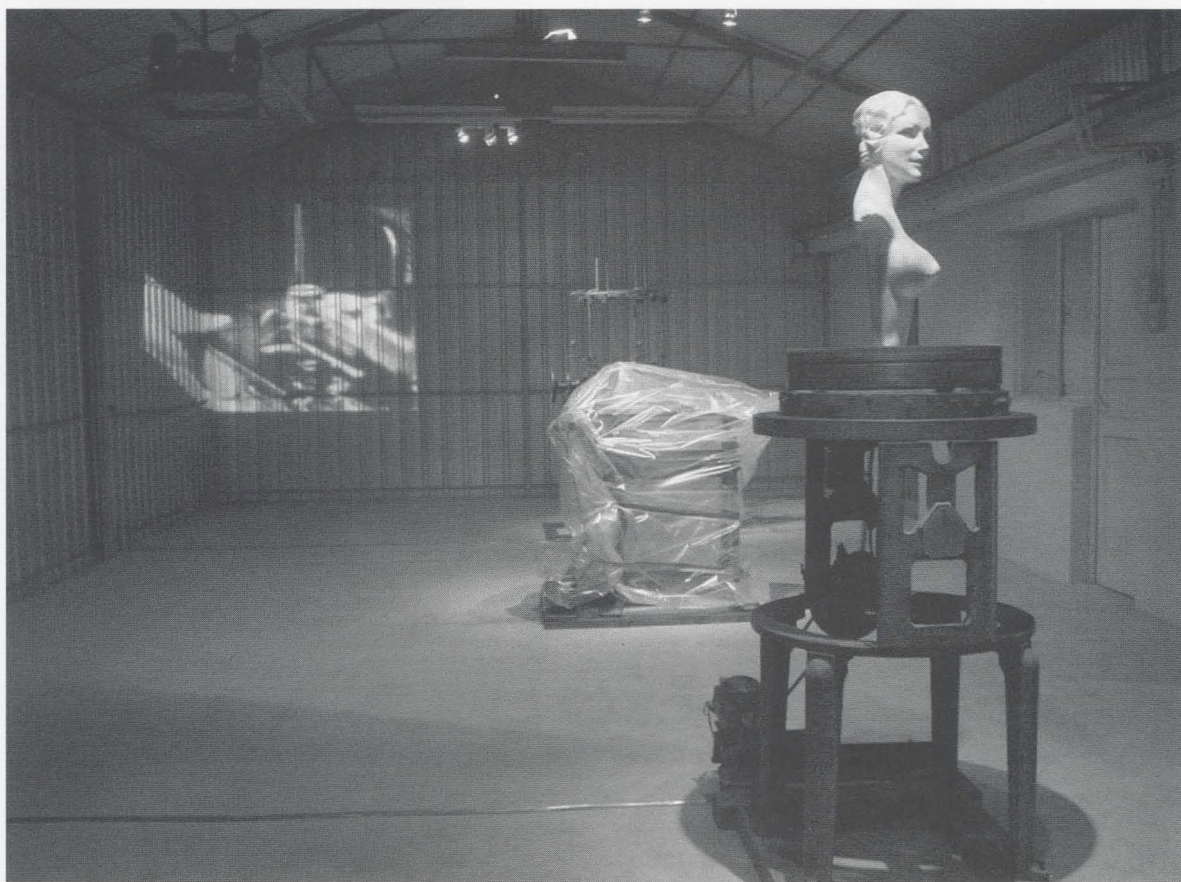
La Galería Metropolitana está situada en una zona próxima a una fábrica textil, emblemática en la historia del movimiento social. Por efectos de economía global, sufrió transformaciones tales que obligaron a su cierre. El barrio mismo experimentó, a partir de esto, una cierta contracción de la memoria. El efecto del vacío fue traspasado del espacio fabril al espacio doméstico. Una galería de arte en ese barrio se establece para acelerar la transferencia de su memoria y asentar la reversibilidad de su estatuto. No es una casualidad la cercanía de un hospital detenido en su construcción. Como si esa monumentalidad desfalleciente concentrara el “espíritu del barrio”. Pero por eso mismo, para conjurar ese destino, Mariela Leal traslada a la galería las ruinas tecnológicas de otra manufactura textil para habilitar el efecto fantasmático de las ruinas del primer abandono. Combatir con la reversión poniendo en exhibición los emblemas de una derrota simbólica. De eso se trataría. Entonces, para fortalecer la espectralidad de las connotaciones textuales y tex-

turales de los objetos, instala una banda sonora que reproduce el paso de una aguja de máquina de coser sobre una costura, relocalizando el eco de una productividad perdida, si no, trabajada a pérdida. Al convertir el sonido en línea de la memoria fabril, reproduce la línea reparatoria del deseo de restitución política, remarcando la memoria del barrio como residuo de una forma de conciencia social perdida.

*Justo Pastor Mellado*

Descubrimos estas máquinas varadas en una playa de estacionamiento de Santiago. Mariela Leal se las apropió para montar una ficción sobre la palabra textura, que rimaba con manufactura. Yo le agregué la palabra tesisura, en un juego de lenguaje razonablemente interminable, insoportable, entrañable, maleable, despreciable, imperturbable, deleznable, penetrable, olvidable, inmanejable, obliterable, prolongable, sobornable, imparabile. La palabra texto sostiene la práctica textil. Pero la confección amarra el sentido del vestuario como una medida exacta de la proyección interna de los cuerpos. Es así como decidió trasladar estos despojos tecnológicos para que se cobijaran en esta galería. Es como el lugar donde vienen a morir los elefantes (los infantes, los danzantes, los cantantes, los diletantes, los amantes).

*Osvaldo Salerno*  
*Asunción del Paraguay*



## >> Condoros...

Galería Chilena

Participantes: Jesús Barrios, Jorge Cabieses, Hugo Cárdenas, Patricia Cepeda, Juan Céspedes, Claudio Correa, José Pablo Díaz, Nicolás Ducci, Diego Fernández, Rodrigo Galecio, Francisca García, Luis Guerra, Matías Iglesias, Cristóbal Lehyt, Joe Molina, Marcela Moraga, Marcos Moraga, Felipe Mujica, Iván Navarro, Mario Navarro, Pedro Pulido, Caterina Purdy, Macarena Rivas, Rodrigo Salinas, Luciano Silva, Ian Szydłowski, Claudio Torres, Javiera Torres, Johanna Unzueta, Gonzalo Verdugo, Rodrigo Vergara, Manuela Viera-Gallo y Joe Villablanca

Curadores: Galchi

6 al 29 de agosto

Textos: Michelle Faguet, Osvaldo Sotomayor, Felipe Fernández, Francisco Valdés, Isabel García y Cristián Silva Soura

En GCH #17: *Condoros*, Galería Chilena propone una curatoría a la inversa: sin teoría que ilustrar y que aboga por una mayor visibilidad del artista. Una operación contraria a la del curador que diagrama obras y artistas desde su particular punto de vista. No se ilustra una idea única sino múltiples ideas a partir de múltiples personalidades: un grupo de chilenos "auto-retratándose", mientras piensan en el más chileno de los chilenos, que no es más que un "dibujito".

*Condoros*, como curatoría, es un intento de reflexión sobre lo que se podría denominar una "estética de la sobrevivencia", a partir del uso del humor como mecanismo de análisis de diversos estereotipos y mitos de la cultura latinoamericana. Al mismo tiempo, propone discutir sobre temas tales como el ingenio, el esfuerzo, el sarcasmo, la crueldad, los prejuicios, etc. En otro plano la curatoría también se pregunta sobre el arte contemporáneo y su función, a partir de la visión que el universo de Condorito (historieta diseñada por Pepo) presenta sobre el arte "moderno" (como una estafa o algo ridículo). El universo de Condorito como metáfora de Galería Chilena. Condorito, como modelo tercermundista capaz de adaptarse a cualquier situación y ejercer múltiples quehaceres. Condorito como representante de lo nacional, dentro de su particular extrañeza, presentando una perspectiva sumamente local a la vez que global y atemporal.

*Condoros*, es una exposición colectiva de pintura que utiliza la paleta del "pintor Condorito" y en la cual los artistas son convocados a representarse creando una abstracción, una caricatura, de su obra. La idea es que el chiste inspire y dirija el proceso creativo. *Condoros* es, entonces, la caricatura de una exposición en Pelotillehue.

**CONDOROS**

...Galería Chilena (GCH#17) en Galería Metropolitana  
Félix Mendelssohn 2941, Pedro Aguirre Cerda,  
Santiago de Chile...

tel/fax: (56-2) 5630506 - metropolitana@mail.com  
micros 343, 366, 143

INAUGURACIÓN...  
viernes 6 de agosto 2004 a las 19:30 horas.  
hasta el 29 de agosto, lunes a domingo de 17 a 21 horas.

Con la audaz participación (hasta el momento) de...  
...Jesús Barrios, Jorge Cabieses, Hugo Cárdenas, Patricia  
Cepeda, Juan Céspedes, Claudio Correa, Nicolás Ducci, Diego  
Fernández, Rodrigo Galecio, Francisca García, Luis Guerra,  
Matías Iglesias, Cristóbal Lehyt, Joe Molina, Marcela Moraga,  
Marcos Moraga, Felipe Mujica, Iván Navarro, Mario Navarro,  
Pedro Pulido, Caterina Purdy, Macarena Rivas, Rodrigo Salinas,  
Luciano Silva, Ian Szydłowski, Claudio Torres, Javiera Torres,  
Johanna Unzueta, Gonzalo Verdugo, Manuela Viera-Gallo y  
Joe Villablanca...

...y luego, al final del año 2004, CONDOROS (Mistakes) será  
presentada en la ciudad de Londres, con toda la buena onda  
de 24/7 Gallery y el apoyo de DIRAC, Gobierno de Chile...



Comunicado Gal.Met.

# Actividades complementarias

## >> Dos Talleres literarios

Pedro Lemebel y Mauricio Redolés  
Diciembre 2000 - Enero 2001

- **Literatura y crónica urbana**, dirigido por Pedro Lemebel  
Taller como ejercicio permanente de escritura que trabajó con materiales extraídos de la memoria personal de sus miembros, y que centró fundamentalmente la mirada en los relatos biográficos de la circulación por el barrio y la ciudad.
- **Literatura y música popular**, dirigido por Mauricio Redolés  
Taller como revisión y análisis de textos de canciones populares latinoamericanas, basándose en la consideración de su carácter poético, a la vez que ejercicio de escritura poética y de musicalización de textos.

Ambos talleres convergieron en la presentación pública de una selección de trabajos.



## >> Aquí se construye o ya no existe el lugar donde nació

Ignacio Agüero (2000)  
Exhibición documental + debate  
Marzo 2001

Documental sobre un vecino que observa la demolición de la casa contigua y la construcción de un edificio en el mismo lugar. Una reflexión sobre cambio y memoria en la ciudad (Santiago).



## >> Taller de Arte Contemporáneo

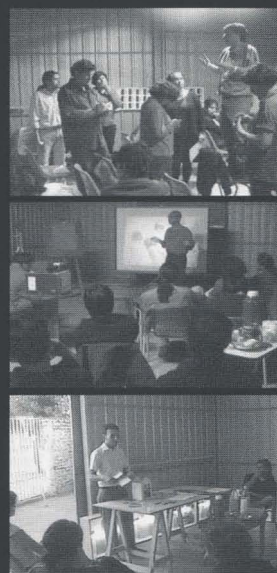
Mario Soro, David Maulén y Jorge Lay  
Octubre, Noviembre y Diciembre 2001

El taller fue una oportunidad de plantear la opción por generar una situación contemporánea, en lugar de seguir ilustrándola de modo objetual al modo del circuito tradicional de exposiciones.

El taller consistió en pensar el arte contemporáneo tomando en cuenta: 1° La pregunta sobre la función del arte, 2° El campo del arte y sus reglas de validación y legitimación, y 3° Una introducción al problema de las representaciones y sobre-representaciones de la publicidad y de los medios de comunicación, particularmente intentando aclarar el término violencia simbólica en torno al concepto de contexto.

David Maulén

Jorge Lay Remolcoi

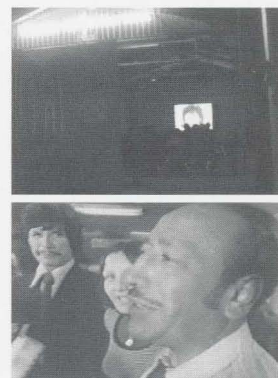




## >> Idénticamente Igual o el Charles Bronson Chileno

Carlos Flores del Pino (1976)  
Exhibición documental + debate  
Abril 2002

Documental de gran valor como testimonio de una época. Fue filmado en el año 1976 y estrenado en 1984, que se construye a partir de la historia de Fenelón Guajardo López, ganador (en 1975) del concurso de dobles organizado por Don Francisco en su programa televisivo Sábados Gigantes. El personaje logra, después del concurso, una relativa popularidad en la época reafirmada por su aparición en televisión en algunos comerciales, donde nuevamente reproducía el personaje del actor Charles Bronson. Fenelón Guajardo actúa su propia vida y también, como doble del actor, interpreta un personaje "a lo western" creado por él mismo.



## >> Documenta XI, notas de viaje

Mesa redonda  
Paz María Aburto, Luis Alarcón, Isabel García, Florencia Loewenthal, Víctor Pavez  
Octubre 2002

Instancia que se propone como una sesión de revisión de registros personales (video y diapositivas), notas de viaje y comentarios de un grupo que, en calidad de espectadores, asistió a la última versión de Documenta XI, en Kassel, Alemania.

Cada uno de los asistentes destaca las obras más significativas (de artistas como: Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn, Louise Bourgeois, Tania Bruguera, Shirin Neshat, Mona Hatoum, Cildo Meireles, The Atlas Group, Víctor Grippo, etc.). A partir de esta revisión, se intentó articular un debate en torno a esta última versión de Documenta.

Además, se proyectó el documental de Gastón Ancelovici (Colectivo Cine Ojo) "Chacabuco, Memoria del Silencio", una de las obras chilenas presentes en la muestra.



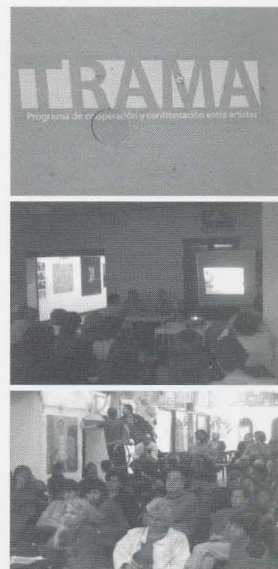
## >> Encuentro de Proyectos de Gestión Independiente

Participantes: Capacete, Espacio Aglutinador, Duplus, Proyecto Trama, Espacio La Rebeca, Hoffmann's House y Galería Metropolitana  
28 de octubre al 2 de noviembre 2003, Buenos Aires, Argentina

Este seminario —organizado conjuntamente por Fundación Proa y los espacios Duplus y Trama— consistió en un primer encuentro de proyectos de gestión independiente dirigidos por productores culturales de diversos países de América Latina y el Caribe. En él se combinaron la práctica de taller, la teoría y el diálogo con el público local, pretendiendo en última instancia constituir una red de cooperación e intercambio teórico y curatorial.

El encuentro planteó dos grandes horizontes de problemas a debatir:

- La constitución de un proyecto de autogestión en el campo artístico como alternativa política, en el sentido de forma de autoproducción.
- La producción de arte, curaduría y pensamiento en una situación de asimetría, por un lado, entre las coordenadas de producción, circulación, recepción y consumo del arte contemporáneo mundializado y, por otro, entre las prácticas artísticas y curatoriales que buscan abrir alternativas a ese canon.

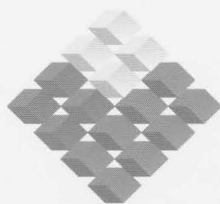


# Directorio

- Alberto Madrid: [amadrid@upa.cl](mailto:amadrid@upa.cl)  
Alex Quinteros: [aquinteros@mixmail.com](mailto:aquinteros@mixmail.com)  
Ana María Fell: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Ana María Ilabaca: [amilabac@hotmail.com](mailto:amilabac@hotmail.com)  
Andrés Durán: [andresdurand@hotmail.com](mailto:andresdurand@hotmail.com)  
Antonio Becerro: [perreaarte@hotmail.com](mailto:perreaarte@hotmail.com)  
Antonio Silva: [paradyzo@yahoo.com](mailto:paradyzo@yahoo.com)  
Antonio Silva Vildósola: [ononochile@hotmail.com](mailto:ononochile@hotmail.com)  
Arturo Cariceo: [cariceo@cariceo.com](mailto:cariceo@cariceo.com)  
Arturo Duclos: [aduclos@udd.cl](mailto:aduclos@udd.cl)  
Candyland: ([estocolmo, suecia](http://estocolmo.suecia))  
[www.glimp.se/candyland](http://www.glimp.se/candyland)  
Capacete: [contato@capacete.net](mailto:contato@capacete.net)  
Carlo Bogni: [bogni04@hotmail.com](mailto:bogni04@hotmail.com)  
Carlos Flores del Pino: [floresdelpino@hotmail.com](mailto:floresdelpino@hotmail.com)  
Carlos J. Ossa: [cosa@universidadarcis.cl](mailto:cosa@universidadarcis.cl)  
Carlos Montes de Oca: [cdeoca@latinmail.com](mailto:cdeoca@latinmail.com)  
Carmen Berenguer: [carmenberengu75@hotmail.com](mailto:carmenberengu75@hotmail.com)  
Carolina Bellei: [caria@da-da.cl](mailto:caria@da-da.cl)  
Carolina Hernández: [chernaes@yahoo.com](mailto:chernaes@yahoo.com)  
Catalina Bauer: [catabahuèr@hotmail.com](mailto:catabahuèr@hotmail.com)  
Catalina Gelcich: [cgelcic@yahoo.com](mailto:cgelcic@yahoo.com)  
Caterina Purdy: [catypurdy@yahoo.com](mailto:catypurdy@yahoo.com)  
Cecilia Avendaño: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Cecilia Sánchez: [cecisan@entelchile.net](mailto:cecisan@entelchile.net)  
Christian Torres: [newbodega@hotmail.com](mailto:newbodega@hotmail.com)  
Claudia del Fierro: [claudiadelfierro@yahoo.com](mailto:claudiadelfierro@yahoo.com)  
Claudia Donoso: [cdonoso@paula.cl](mailto:cdonoso@paula.cl)  
Claudio Correa: [coreavision@yahoo.es](mailto:coreavision@yahoo.es)  
Claudio Herrera: [tenegri22@hotmail.com](mailto:tenegri22@hotmail.com)  
Claudio Torres: [unoauno@hotmail.com](mailto:unoauno@hotmail.com)  
Consuelo Lewin: [consuelolewin@yahoo.com](mailto:consuelolewin@yahoo.com)  
Cristián Gallardo: [cgallardo@da-da.cl](mailto:cgallardo@da-da.cl)  
Cristián Silva Soura: [csch@hotmail.com](mailto:csch@hotmail.com)  
Txicocamoti: [txicocamoti@yahoo.com.mx](mailto:txicocamoti@yahoo.com.mx)  
Cristián Valenzuela: [poleriso@yahoo.es](mailto:poleriso@yahoo.es)  
Cristóbal Florenzano: [jcflorenzano@yahoo.com](mailto:jcflorenzano@yahoo.com)  
Cristóbal Lehyt: [clehyt@nyc.rr.com](mailto:clehyt@nyc.rr.com)  
Daniel Cerda: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
David Maulén: [davidmaulen@yahoo.com](mailto:davidmaulen@yahoo.com)  
Demian Schopf: [demianschopf@hotmail.com](mailto:demianschopf@hotmail.com)  
Diamela Eltit: [deltit@hotmail.com](mailto:deltit@hotmail.com)  
Diana Duhalde: [dduhalde@academia.cl](mailto:dduhalde@academia.cl)  
Duplus: [santix@argentina.com](mailto:santix@argentina.com)  
Elizabeth Neira: [elineira@yahoo.com](mailto:elineira@yahoo.com)  
Enrique Ramírez: [kike@ctcinternet.cl](mailto:kike@ctcinternet.cl)  
Espacio Aglutinador: [aglutsan@cubarte.cult.cu](mailto:aglutsan@cubarte.cult.cu)  
Espacio La Rebeca: [michi@michica.org](mailto:michi@michica.org)  
Eugenio Dittborn: [eugenio\\_dittborn@vtr.net](mailto:eugenio_dittborn@vtr.net)  
Federico Galende: [galende@terra.cl](mailto:galende@terra.cl)  
Felipe Fernández: [artandchismes@hotmail.com](mailto:artandchismes@hotmail.com)  
Felipe Mujica: [el\\_musgo@hotmail.com](mailto:el_musgo@hotmail.com)  
Fernando Rubio Ahumada: [sindomiciliofijo@yahoo.es](mailto:sindomiciliofijo@yahoo.es)  
Florencia Loewenthal: [florencia@latinarte.com](mailto:florencia@latinarte.com)  
Francisca García: [franciscagarcia@vtr.net](mailto:franciscagarcia@vtr.net)  
Francisca Yáñez: [lunadiego@hotmail.com](mailto:lunadiego@hotmail.com)  
Francisco Brugnoli: [dirmac@entelchile.net](mailto:dirmac@entelchile.net)  
Francisco Olea: [folea@mideplan.cl](mailto:folea@mideplan.cl)  
[smolea@puc.cl](mailto:smolea@puc.cl)  
Francisco Valdés: [franciscojvaldes@yahoo.com](mailto:franciscojvaldes@yahoo.com)  
Francisco Zegers: [francisco.zegers@zegersddb.cl](mailto:francisco.zegers@zegersddb.cl)  
Gonzalo Latoja: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Gonzalo Rabanal: [circuitodearte@yahoo.es](mailto:circuitodearte@yahoo.es)  
Gonzalo Verdugo: [gongfalovergudo@yahoo.com](mailto:gongfalovergudo@yahoo.com)  
Gracia Barrios: [apechile@yahoo.com](mailto:apechile@yahoo.com)  
Gregorio Brugnoli: [jgbrugno@puc.cl](mailto:jgbrugno@puc.cl)  
[gregoriobrugnoli@hotmail.com](mailto:gregoriobrugnoli@hotmail.com)  
Guadalupe Santa Cruz: [gstacruz@netline.cl](mailto:gstacruz@netline.cl)  
Guillermo Cifuentes: [gecifuentes@hotmail.com](mailto:gecifuentes@hotmail.com)  
Guillermo Machuca: [lgodoy@universidadarcis.cl](mailto:lgodoy@universidadarcis.cl)  
Hoffmann's house: [hoffmann@vtr.net](mailto:hoffmann@vtr.net)  
Hugo Cárdenas: [elhugocardenas@yahoo.es](mailto:elhugocardenas@yahoo.es)  
Ian Szydowski: [szydowski@hotmail.com](mailto:szydowski@hotmail.com)  
[ian@portable.cl](mailto:ian@portable.cl)  
Ignacio Agüero: [iaguero@adsl.tie.cl](mailto:iaguero@adsl.tie.cl)  
Ignacio Gumucio: [ignaciogumucio@hotmail.com](mailto:ignaciogumucio@hotmail.com)  
Ignacio Nieto: [igcionito@mail.com](mailto:igcionito@mail.com)  
Isabel García: [isasoy@yahoo.com](mailto:isasoy@yahoo.com)  
Iván Navarro: [ivanavarro@hotmail.com](mailto:ivanavarro@hotmail.com)  
Iván Zambrano: [zambranodown@hotmail.com](mailto:zambranodown@hotmail.com)  
Javiera Torres: [javieratorres@terra.cl](mailto:javieratorres@terra.cl)  
Jesús Barrios: [jesusbarrios02@yahoo.es](mailto:jesusbarrios02@yahoo.es)  
Joe Molina: [jamh@doramail.com](mailto:jamh@doramail.com)  
Joe Villablanca: [joevillablanca@hotmail.com](mailto:joevillablanca@hotmail.com)  
Johanna Unzueta: [ovejaveloz@hotmail.com](mailto:ovejaveloz@hotmail.com)  
Jorge Cabieses: [jorgecabieses@hotmail.com](mailto:jorgecabieses@hotmail.com)  
Jorge Cerezo: [jhcerezo@yahoo.es](mailto:jhcerezo@yahoo.es)  
Jorge Lay: [jorge@brainworks.cl](mailto:jorge@brainworks.cl)  
José Balmes: [apechile@yahoo.com](mailto:apechile@yahoo.com)  
José Errázuriz: [joseerrazuriz@yahoo.com](mailto:joseerrazuriz@yahoo.com)  
José Pablo Díaz: [hoffmann@vtr.net](mailto:hoffmann@vtr.net)  
Josefa Ruiz Tagle: [josefaruiztagle@hotmail.com](mailto:josefaruiztagle@hotmail.com)  
Josefina de La Maza: [josefinadlm@yahoo.es](mailto:josefinadlm@yahoo.es)  
Juan Castillo: [juancastillo37@yahoo.es](mailto:juancastillo37@yahoo.es)  
Juan Céspedes: [jucof@hotmail.com](mailto:jucof@hotmail.com)  
Juan Francisco Gárate: [jfgaratex@hotmail.com](mailto:jfgaratex@hotmail.com)  
Juan José Acevedo: [acevedojuanjose@latinmail.com](mailto:acevedojuanjose@latinmail.com)  
Juan Pablo Bastidas: [sonoproducciones@hotmail.com](mailto:sonoproducciones@hotmail.com)  
Juan Pablo Díaz: [jdiazro@puc.cl](mailto:jdiazro@puc.cl)  
Julen Birke: [julenbirke@hotmail.com](mailto:julenbirke@hotmail.com)  
Justo Pastor Mellado: [justomellado@yahoo.com](mailto:justomellado@yahoo.com)  
Leonardo Ortega: [leonardo\\_ortega@vtr.net](mailto:leonardo_ortega@vtr.net)  
Leonardo Portus: [leoportus7@latinmail.com](mailto:leoportus7@latinmail.com)  
Lorena Araya: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Lorena Arenas: [larenas@gendameria.cl](mailto:larenas@gendameria.cl)  
Loreto Monje: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Lotty Rosenfeld: [loty@entelchile.net](mailto:loty@entelchile.net)  
Luciano Silva: [lupilupilupi@hotmail.com](mailto:lupilupilupi@hotmail.com)  
Luis Guerra: [luisguerra@terra.cl](mailto:luisguerra@terra.cl)  
Macarena Rivas: [rivasmacarena@hotmail.com](mailto:rivasmacarena@hotmail.com)  
[paravolica@yahoo.com](mailto:paravolica@yahoo.com)  
Manuel Ormazábal: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Manuel Torres: [brac@vtr.net](mailto:brac@vtr.net)  
Manuela Viera-Gallo: [manuelapia@hotmail.com](mailto:manuelapia@hotmail.com)  
Marcela Moraga: [visualmmm@hotmail.com](mailto:visualmmm@hotmail.com)  
Marcos Moraga: [mmoraga\\_012@hotmail.com](mailto:mmoraga_012@hotmail.com)  
María Elena Cárdenas: [malenamom@hotmail.com](mailto:malenamom@hotmail.com)  
María Eliana Leal: [lealmariaeliana@yahoo.es](mailto:lealmariaeliana@yahoo.es)  
María Emilia Tijoux: [mtijoux@universidadarcis.cl](mailto:mtijoux@universidadarcis.cl)  
María José Lizana: [mariajoselizana@hotmail.com](mailto:mariajoselizana@hotmail.com)  
Mario Navarro: [marionavarro@vtr.net](mailto:marionavarro@vtr.net)  
Mario Soro: [artsoro@eresmas.com](mailto:artsoro@eresmas.com)  
Mario Z: [mario\\_z70@hotmail.com](mailto:mario_z70@hotmail.com)  
Marisol Frugone: [solfrugone@hotmail.com](mailto:solfrugone@hotmail.com)  
Marisol García: [solgarcia@yahoo.com](mailto:solgarcia@yahoo.com)  
Matías Iglesias: [iglesias@mi.cl](mailto:iglesias@mi.cl)  
Mauricio Bravo: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Mauricio Redolés: 681 1304  
Máximo Corvalán: [maxcorvalan@hotmail.com](mailto:maxcorvalan@hotmail.com)  
Melania Lynch: [melanialynchc@hotmail.com](mailto:melanialynchc@hotmail.com)  
Michele Faguet: [michi@michica.org](mailto:michi@michica.org)  
Miguel Vicuña: [filosofia@universidadarcis.cl](mailto:filosofia@universidadarcis.cl)  
Mónica Rojas: [mrojasp@hotmial.com](mailto:mrojasp@hotmial.com)  
Nelly Richard: [revista@entelchile.net](mailto:revista@entelchile.net)  
Nicolás Ducci: [doblepera@hotmail.com](mailto:doblepera@hotmail.com)  
Osvaldo Salerno: [osalerno@rieder.net.py](mailto:osalerno@rieder.net.py)  
Osvaldo Sotomayor: [osotomayor@dondomo.cl](mailto:osotomayor@dondomo.cl)  
Pablo Mansilla: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Patricia Cepeda: [paticepeda@yahoo.es](mailto:paticepeda@yahoo.es)  
Paz Carvajal: [zapaz2002@hotmail.com](mailto:zapaz2002@hotmail.com)  
Paz María Aburto: [pazaburto@yahoo.com](mailto:pazaburto@yahoo.com)  
Pedro Lemebel: [theclinic@bigfoot.com](mailto:theclinic@bigfoot.com)  
Pedro Órdenes: [pedro@chello.se](mailto:pedro@chello.se)  
Pedro Pulido: [pulido@macro.cl](mailto:pulido@macro.cl)  
Proyecto Trama: [info@proyectotrama.com.ar](mailto:info@proyectotrama.com.ar)  
Rafael Insunza: [elcaballodetroya@latinmail.com](mailto:elcaballodetroya@latinmail.com)  
Rainer Krause: [raipam@ctcinternet.cl](mailto:raipam@ctcinternet.cl)  
René Van Kilsdonk: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Ricardo Cuadros: [leipatafizica@hotmail.com](mailto:leipatafizica@hotmail.com)  
Ricardo Loebell: [loebell2000@yahoo.es](mailto:loebell2000@yahoo.es)  
Rodrigo Vergara: [hoffmann@vtr.net](mailto:hoffmann@vtr.net)  
Rodrigo Galecio: [rodrigogalecio@hotmail.com](mailto:rodrigogalecio@hotmail.com)  
Rodrigo Salinas: [lanuevagrafica@hotmail.com](mailto:lanuevagrafica@hotmail.com)  
[elrodrigosalinas@hotmail.com](mailto:elrodrigosalinas@hotmail.com)  
Rodrigo Yanes: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Roser Bru: [apechile@yahoo.com](mailto:apechile@yahoo.com)  
Samuel Ibarra: [agrata745@hotmail.com](mailto:agrata745@hotmail.com)  
Sergio Amira: [sergioamira@mail.com](mailto:sergioamira@mail.com)  
Sergio Rojas: [sergiorojas\\_s21@yahoo.com.ar](mailto:sergiorojas_s21@yahoo.com.ar)  
Victor Hugo Bravo: [esperbravo7@yahoo.es](mailto:esperbravo7@yahoo.es)  
Victor Pavez: [vpavez@hotmail.com](mailto:vpavez@hotmail.com)  
Viviana Bravo: [vbbotta@gmx.de](mailto:vbbotta@gmx.de)  
Willy Thayer: [thayerwilliam@hotmail.com](mailto:thayerwilliam@hotmail.com)  
Yennyferth Becerra: [yebecer@hotmail.com](mailto:yebecer@hotmail.com)

# Agradecimientos

- Juan Castillo
- Nelly Richard
- Leonardo Ortega
- Verónica Rubio
- Cecilia Cuevas
- Arturo Duclos
- Elisa Cárdenas
- Carolina Lara
- Claudio Herrera
- Rodrigo Castillo
- Graciela Hernández
- Sonia López
- José Errázuriz
- Pedro Órdenes
- Luciano Escanilla
- Claudia Machuca
- María José Lizana
- Roberto Cabrera
- Alfredo Jaar
- Duplus
- Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica
- Escuela de Bellas Artes, Universidad Arcis
- Museo de Arte Contemporáneo
- Galería Chilena
- Hoffmann's House
- Centro Cultural Víctor Jara, PAC
- Radio Primero de Mayo, Población La Victoria
- Señal 3, Población La Victoria
- Ocho Libros Editores



GOBIERNO DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
FONDART

FONDO DE DESARROLLO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

2003

---

## Créditos

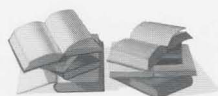
Edición general: Ana María Saavedra y Luis Alarcón

Director de arte: Carlos Altamirano

Diseño: Roberto Cabrera-Olea

Corrección de estilo: Edison Pérez

Supervisión de imprenta: Javier Badal



Ocho Libros Editores



