

GALERÍA METROPOLITANA

2011 - 2017...

Ana María Saavedra / Luis Alarcón (editores)

Textos:

Luis Camnitzer, Sergio Villalobos-Ruminott, José Abásolo, Nelly Richard,
Federico Galende, Diego Parra, Lucy Quezada, Mariairis Flores, David Romero

ISBN: 978-956-393-364-2

Edición general

Ana María Saavedra / Luis Alarcón

Diseño

Cristian Richardson

Traducción

José Miguel Trujillo

Tipografía

Biblioteca (Roberto Osses)

GALERÍA METROPOLITANA

Ana María Saavedra / Luis Alarcón (directores)

Félix Mendelssohn 2941

P.A.C. Santiago - Chile

www.galeriametropolitana.org

Santiago de Chile, diciembre 2017

ANDROS Impresores

1.000 ejemplares

Fotografías de:

Nicolás Castro, Ash Aravena, Betania Álvarez, Daniela Meliang, Jorge Brantmayer, Oscar Concha, Pamela Alvarado, Sebastián Venegas, Daniela Muñoz, Julia Romero, Mono Cruz, Pablo Saavedra, Félix Reigada, Tony Suárez, Igor Sperotto, Cristián Richardson, Cristian Inostroza, Joselyn Torres, Romina Riquelme, Pablo Vergara, Danny Reveco, Andrés Ovalle Tuca, Tania Brito.

Creative Commons License:



Proyecto financiado por:



GALERÍA METROPOLITANA

2011 - 2017...

Ana María Saavedra / Luis Alarcón (editores)

Textos:

Luis Camnitzer, Sergio Villalobos-Ruminott, José Abásolo, Nelly Richard,
Federico Galende, Diego Parra, Lucy Quezada, Mariairis Flores, David Romero

ÍNDICE

“Pensar des/localizado”

Galería Metropolitana

“Ignorancias y activismos”

Luis Camnitzer

“Arquitectura y nihilismo”

Sergio Villalobos-Ruminott

“Corolario urbano: Santiago 1970-2010”

José Luis Abásolo

“Estación: Pedro Aguirre Cerda. Memoria afectiva”

Nelly Richard

LIBRO GALERÍA METROPOLITANA 2004-2010...

Lanzamientos

“Galería Metropolitana: arte, comunidad y proceso”

Federico Galende

CURATORIA ARTE Y MERCADO(S)

CHINA TOWN, Jorge Cerezo

MORÓN AWARDS, Galería Daniel Morón

NINO, La Nueva Gráfica Chilena + Alejandro Cuevas

LA TRAVESÍA DEL AXOLOTL, Louise Mestrallet,

Aurelien Collas, Sebastien Leseigneur; Marie-Luce

Ruffieux, Laurence Wagner, Peter Schreuder, Daniela

Castillo, Dafne Carrasco, Cristián Valenzuela,

Simon Wunderlich

COLEROS, Ignacio Traverso

EL NEÓN ES MISERIA, Gonzalo Díaz

12 PARADAS, Roer

ECTOPLASMA, Taller Monstruo

TRIENAL DE CHILE 2, proyecto colectivo

MAINEIM IS PANAMÁ, José Castrellón, Raphael Salazar

THE PORCELAIN WORKSHOP, Brandon Labelle

DIÁLOGOS DE EMANCIPACIÓN, Francisco Papas Fritas

CRÍTICA Y POLÍTICA, Nelly Richard

POESÍAS EFÍMERAS EN ESPACIOS INGOVERNABLES,

Julia Romero

PROYECTO CAÑETE, Natascha de Cortillas,

Adolfo Torres, Carlos Beltrán

BIENAL, Ash Aravena

MERCADO VISUAL - PASILLO PARCELADO,

Boris Campos Ernst

RE-COMPOSICIÓN PERIFÉRICA, Cristián Inostroza

ESTUDIOS SOBRE LA ILEGALIDAD, Anónimo

LA INCIDENCIA DE LO CULINARIO EN LA

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, Antoni Miralda,

Adolfo Torres, Axel Manríquez

HISTORIA, Néstor Olhagaray

OBJETOS DE UTILIDAD LIMITADA, Pía Michelle

CONDOROS, Galería Chilena

DESDE EL OTRO LADO, Julia San Martín

COLUSIÓN, Julia Carrillo, Karla Hamilton,

Javier Mármol, Pável Ferrer, Montserrat Morales,

Mónica Salinero

DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ, Renan Araujo (curador)

¿CUÁL SUEÑO?, Betania Álvarez, OOOEstudio,

Memoria Pac, AriztiaLAB, Piñén, Galería Metropolitana

GALERÍA METROPOLITANA EN MICRONEKOE

\$162.000, Roer

“Territorios ficticios: mitos y realidades de la curatoría”

Diego Parra

“De procesos, investigaciones y saberes móviles: una lectura para el ciclo curatorial Arte y mercado(s)”

Lucy Quezada

“Cinco grandes aproximaciones a la propuesta curatorial de Arte y mercado(s)”

Mariairis Flores

“Arte y mercado(s). La crisis como condición de posibilidad”

David Romero

CURATORIA LATINOAMÉRICA:

ZONA DE EXPERIMENTACIÓN

V/S, Nicolás Aravena, Bastian Arancibia, Gabriela Espejo, Natalia González, Francisca González, Remsa Opazo y Salim Sabanegh

CEREZAS DULCES Y ÁCIDAS SERÁN SUFICIENTES PARA QUITAR TU SED, Yangachi

Carolina Castro Jorquera (curadora)

REGIÓN FLOTANTE, Laboratorio de Arte y Cultura

¡VIVA CHILE, MIERDA!, PSJM – Juan José Santos (curador)

VUELTA DE RUEDA, Claudia González, Mono Lira

Ignacio Szmulewicz (curador)

NAOMI CAMPBEL, Camila José Donoso y Nicolás Videla

.WHO I AM?, Mario Z-Pintor Z & The Museo

Realmente Contemporáneo

DONDE NO HABITO, Sebastián Calfuqueo

Mariairis Flores (curadora)

136, 137, 138, Agustina Zegers – Gastón Muñoz (curador)

LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN,

Alejandra Prieto, Eduardo Cruces

PARIENTES POLÍTICOS, Agencia de Borde

DE EXPORTACIÓN, Julia Romero, Nicolás Miranda

(TRANS)MIGRACIONES, Ana María Saavedra y

Luis Alarcón (curadores)

CONTIGUO, Claudia Lee, Francisca Montes

MANIFIESTOS PARA LA EXPERIMENTACIÓN,

Museo Experimental El Eco

ESTRATEGIAS MÚLTIPLES, Cristian Inostroza

Lucy Quezada (curadora)

TAMBIÉN EL JUGADOR ES PRISIONERO,

Claudio Valdés Mujica – Juan Yolin (curador)

PROLEGÓMENOS PARA UNA GEOLOGÍA POLÍTICA

DE NELTUME, Araya-Carrión

LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN,

Alejandra Prieto, Eduardo Cruces, Julia Romero,

Nicolás Miranda, Claudia Lee, Francisca Montes

Ana María Saavedra y Luis Alarcón (curadores)

LA ÚLTIMA RUTA, colectivo Cuarzo Negro

FICHA DEL SUEÑO SOCIAL, TUP

RESISTENCIA EN LAS PERIFERIAS URBANAS,

Álvaro Herrera, Señorita Ugarte, Minas da Voz,

Leonel Martins Carneiro, Gregory James, David Widginton,

Alvaro Villalobos, La Maldita Teatro

YO LA QUERÍA HARTO, ESO SÍ,

Pamela Iglesias Carranza

PANAFLEX, Joaquín Luzoro

DESCONTEXTO SOCIAL, Paula Urizar

Lucy Quezada (curadora)

EMBLEMA, Felipe Rivas San Martín, Gabriel Holzapfel,

Sebastián Calfuqueo, Valentina Henríquez,

Eleodoro Calderón, Cristian Rodríguez

Diego Parra (curador)

MONTAÑISMOS, Lilian Maus, Humberto Junca

BLACK & WHITE MATTER, Robert O'Connor

Francisca Moenne (curadora)

LANZADOS, Narda Alvarado, José Ballivián

PALO ENSEBADO, José Castrellón, Joaquín Luzoro

HAWAPI (EL TRIÁNGULO TERRESTRE),

Ishmael Randall Weeks, Fernando “Huanchaco” Gutiérrez

+ Gabriel Armijo O'Higgins, Gabriel Acevedo,

Sergio Abugattás, Elizabeth Vásquez Arbulú, Konantü (Iván

Navarro + Courtney Smith), Yoav Horesh, Andrés Pereira Paz,

Corinna Sy, Máximo Corvalán-Pincheira, Agencia de Borde

Maxim Holland, Ana María Saavedra, Luis Alarcón (curadores)

OTRAS ACCIONES

AGRADECIMIENTOS

PENSAR DES/LOCALIZADO

Respuestas diferidas al Encuentro Internacional “Manifiestos para la Experimentación”, Museo Experimental EL ECO, México D.F. (2015)

Luis Alarcón / Ana María Saavedra

¿Es posible producir un mundo mejor desde la institución?

Es posible producir transformaciones (artísticas, sociales y políticas) desde la institución; para ello la institución debería correr el riesgo de asumir una posición y un discurso pro pensamiento crítico, el que deberá traducirse, curatorial y materialmente, dentro y fuera de ella. El adentro casi siempre es espacio ganado, pero no hay que confiarse: mantener una posición así siempre será difícil. El afuera es fundamental, pues se trataría de conectar dicha práctica (deselitizar, contaminar el arte) a los contextos: articulándose con personas y organizaciones no vinculadas al propio campo del arte (lo que tampoco es fácil de mantener y profundizar en el tiempo). En síntesis, zonas en disputa (con un adentro y un afuera) que requieren de tenacidad, densidad, intensidad y eficacia.

¿La autogestión contracultural se opone a la institucionalización y la profesionalización?

La autogestión contracultural debiera trabajar estratégicamente en una relación de tensión crítica con las múltiples instituciones; juego estratégico que se desmarca del oportunismo y que se da desde la autonomía del pensar y el actuar. El objetivo será mantener el mayor grado posible de libertad de acción para la transformación artística, social y política.

Un espacio autogestionado, alternativo y/o independiente puede llegar a institucionalizarse, sin lugar a dudas, en especial si su modus operandi deviene un modelo de acción. El procedimiento, por tanto, será asumir dicho proceso de institucionalización (que conlleva normalmente un alto proceso de profesionalización), manejándolo ética y (auto) críticamente desde el autosabotaje, que comparece como el antídoto necesario contra la domesticación y la normalización.

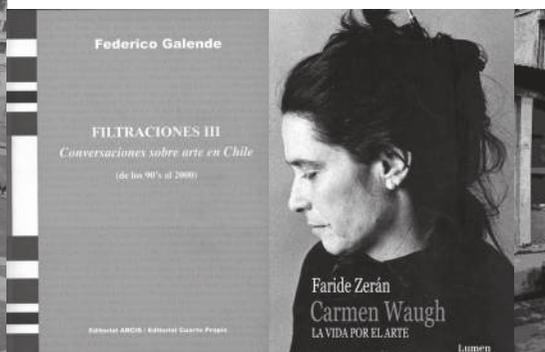
¿Qué modelos de existencia y gestión estamos inventando? ¿Qué modelos ya inventados nos sirven hoy día?

Después de conocer una infinidad de experiencias o iniciativas de corte autogestionado o independiente, podemos decir que siempre hay un grado de originalidad en cada una de ellas. Se repiten elementos, formatos, dispositivos, posturas etc., pero siempre hay algo que las diferencia a una de otra. Lo fascinante, podemos conjeturar, estaría dado por ser lugares donde todavía se está creando o inventando algo en el arte, cuestión que no es menor. Dentro de esa infinidad de espacios, muchos han devenido modelos de acción, lo que los convierte en referentes a los cuales se puede recurrir en cualquier momento para pensar un lugar propio: La Panadería en el DF, Capacete en Río de Janeiro, Galería Chilena, Hoffmann’s House en Santiago, Espacio La Culpable en Lima, H-10 en Valparaíso, más un largo etcétera, son ejemplos emblemáticos.

La amplia gama y renovación permanente de espacios alternativos o autogestionados habla de su fragilidad (abren y cierran de un día para otro) y de su capacidad de adaptación y resistencia ante la precariedad. Es bueno señalar que, en el marco de un actual boom de espacios autogestionados, alternativos o pymes culturales, no basta con inventar un dispositivo novedoso de exhibición y difusión de artistas y obras. Si no hay discurso crítico y/o lugar de enunciación autoreflexivo para la acción más allá del arte, todo se quedará clausurado en esa perversa máquina llamada ‘sistema del arte’ que usufructúa de los espacios ‘indie’ y que, de un momento a otro, los absorbe o disuelve sin consideración alguna.



Galería Metropolitana 2011-2017



THINKING DE/LOCALIZED

Differed answers to the “Manifestos for Experimentation”,
Experimental Museum EL ECO, Mexico City (2015)

Luis Alarcón / Ana María Saavedra

Is it possible to produce a better world from Institutions?

It is possible to produce transformations (artistic, social, and political) from the Institution; for this the Institution must run the risk of assuming a position and discourse in favor of critical thought, which must translate, curatorially and materially, inside and outside of it. The inside is almost always safe terrain for this, but one is not to trust this: keeping a position as such is always difficult. The outside is fundamental, as it seeks to connect said practice (de-elitize, contaminate art) with contexts: articulating with people and organizations not linked to the same field of art (which is neither easy to maintain and deepen with time). In synthesis, zones of dispute (with an inside and an outside) that require tenacity, density, intensity and efficiency.

Does countercultural self-management oppose institutionalization and professionalization?

Countercultural self-management should work strategically in a relation of critical tension with multiple Institutions; strategic game that separates itself from opportunism and that happens from autonomous thought and action. The objective is to maintain the largest possible degree of liberty in action for artistic, social and political transformation. Space that manages itself, alternative and/or independent can become institutionalized, no doubt about it, specially when it's modus operandi becomes an action model. Thus the process is to be assumed as institutionalization (which usually conveys a high degree of professionalization), managing it ethically and (self)critically from self-sabotage, which becomes the antidote against domesticity and normalization.

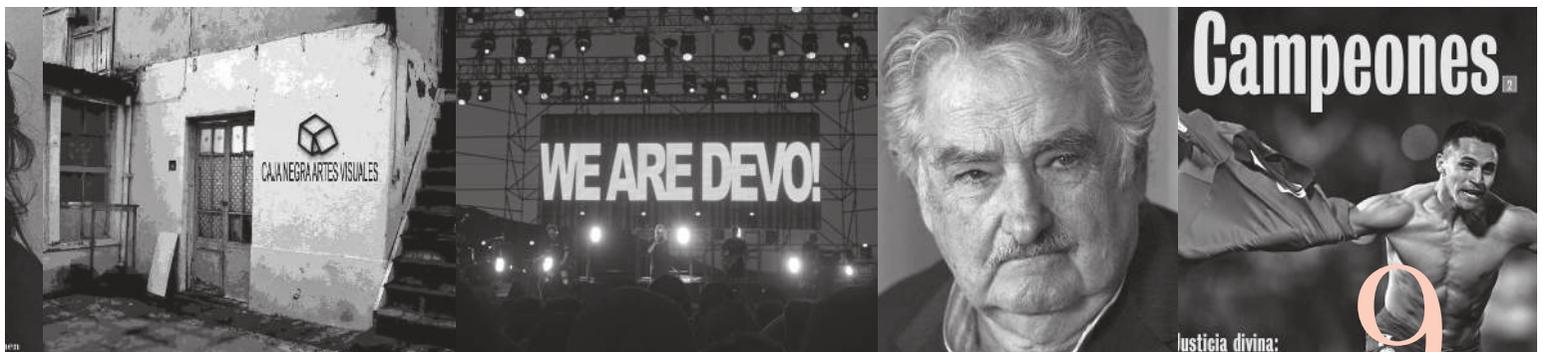
Which models of existence and management are we inventing? Which models that already exist are of service today?

After learning and infinite number of experiences or initiatives in self-management and independence, when can attest that there is always a degree of originality

in each of these. Certain elements, formats, devices, postures, etc., repeat, but always there is something that sets the apart from each other. What is fascinating, we may conjure, is given by the places where something is still being created or invented in art, which is no triviality. Inside this infinite number of spaces, many have become action models, which makes them references which one may rely on at any given point to think one's own place: La Panadería in Mexico City, Capacete in Río de Janeiro, Galería Chilena, Hoffmann's House in Santiago, Espacio La Culpable in Lima, H-10 in Valparaíso, a long etcetera, are all emblematic examples. The wide range and constant renovation of alternative or self-managed spaces speaks about their fragility (they open and close from one day to the next) and of their capacity of adapting and resisting in the face of adversity. It is positive to point out that, in the current boom of self-managed, alternative spaces or small and medium cultural enterprises, it is not enough to invent a new exhibition and diffusion device for artists and their works. If there is no critical discourse and/or self-reflexive place of enunciation for action beyond the realm of art, everything would stay blocked in this perverse machine called the “art system” that profits from “indie” spaces and that, from one moment to the next, absorbs or dissolves them without any consideration.

Which organization structures distinguish self-management?

If we think of the beginning of a self-managed space, in first place it stands out because of the capacity to deliver immediate responses to the challenges that appear since that initial stage. Then there is the competence to overcome said problems in base of low fi operations, working without a budget or with what is at hand. Add to this the personal relations and the collaborative networks that built light and flexible structures, which allows them to sort-out diverse problems, avoid or devoid bureaucracy of all forms, in order for becoming liberated space for the generation of artistic occurrences.



Galería Metropolitana 2011-2017

¿Qué estructuras organizativas distinguen a la autogestión?

Si pensamos en el inicio de un espacio autogestionado, en primer lugar se destaca la capacidad para entregar respuestas inmediatas a los desafíos que aparecen desde un primer momento. Luego está la competencia para superar dichos problemas en base a operatorias low fi, trabajar con presupuesto cero o con lo que se tiene a mano. A esto se suman las relaciones personales y las redes de colaboración, que les permiten a estas estructuras livianas y flexibles sortear problemas de diversa índole, evitar o desmontar la burocracia en todas sus formas, para devenir espacio liberado para la generación de acontecimientos artísticos.

¿Qué pueden aprender las instituciones de los espacios autogestionados y viceversa?

No todas las instituciones están interesadas en aprender de los espacios autogestionados. Las que están dispuestas es porque piensan su trabajo como generación de pensamiento visual y crítico. Desde esa suerte de autoconciencia institucional, la idea sería repensar sus dinámicas, adoptando modalidades de acción que liberen y/o desburocraticen las prácticas del arte. Una institución así no solo debería pensar en aprender (o recuperar recursos) de los espacios alternativos; debería también apuntar a generar posibles alianzas (permanentes o coyunturales) de trabajo con ellos. Los espacios alternativos autoconstruyen su pragmática, parten de "cero", por lo que deben aprender a hacer uso de todos los instrumentos disponibles que se "ofrecen" tanto en el sistema del arte como el social. Hay que recordar que en el origen de los espacios alternativos está la figura de la falta de espacios y la crítica a las instituciones del arte, por inoperantes y/o decadentes. Una posible alianza de trabajo entre un espacio independiente y una institución formal -lo que ya es una anomalía- dependerá de múltiples factores, tales como una alta dosis de flexibilidad ideológica y una apuesta compartida que apunte a desmontar aquellos poderes legitimantes clausurados sobre sí mismos, característico del estado actual del arte.

¿Para qué contexto, para quién gestionar la cultura?

Para nosotros, como espacio, es fundamental la relación con el territorio, por lo mismo se gestiona la cultura desde esa localidad que, paradójicamente, ha permitido nuestro actual devenir deslocalizado, tanto en términos regionales como globales. En otras palabras, esa localización ha sido la base de la diseminación de nuestro trabajo, que se ha traducido últimamente en acciones intercontextuales que nos han permitido activar la cultura más allá de nuestras fronteras.

¿Qué bienes culturales estamos creando? ¿Para qué usuarios, espectadores, públicos?

El artista contemporáneo es un pensador visual, su trabajo (obras, imágenes, textos, acciones, etc.) se traduce en pensamiento y conocimiento único. El artista inicialmente crea para sí mismo, luego su público normalmente son los mismos artistas, curadores, críticos, estudiantes de arte, directores de instituciones, coleccionistas, ya sea privados o públicos. A esto se suman los espectadores no especializados, que se acercan al arte de manera esporádica, intermitente, y con distintos niveles de comprensión y compromiso. Luego, viene la gran mayoría que, aparentemente, no tiene necesidad del arte.

La apuesta será producir arte (objetos culturales u acontecimientos) que vaya más allá del sistema del arte, sus especialistas, públicos cautivos y mercados, apuntando a servir de instrumento (pedagógico o no) para la activación de zonas de democracia cultural, pensamiento crítico y deseo de arte y cultura.

¿Es posible la experimentación desde la institución?

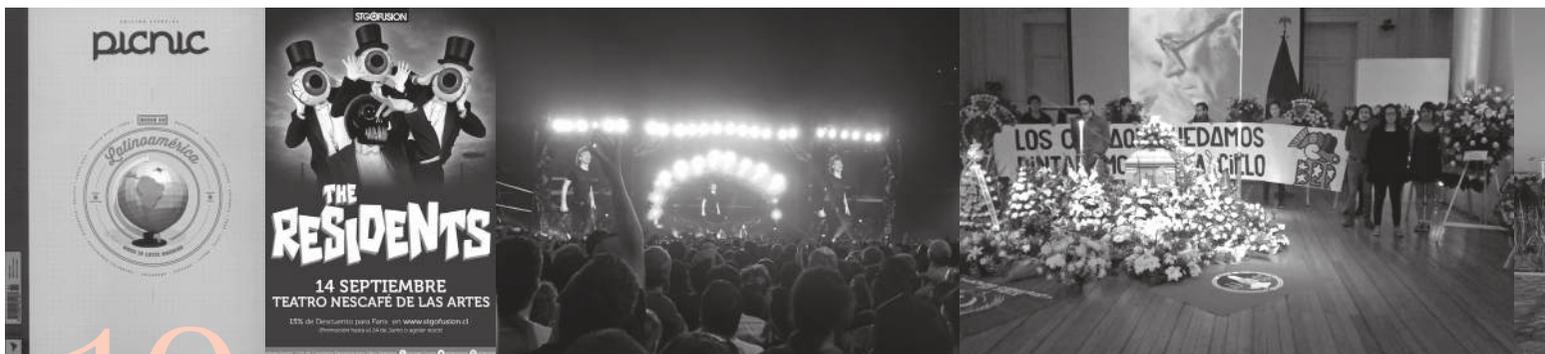
Claro que es posible la experimentación desde una institución; hay ejemplos notables de esa política (MACBA en Barcelona, El Eco en el DF y, en su período inicial, el Museo de la Memoria y los DDHH en Santiago de Chile) pero, no es la norma. ¿Qué hacer? Seguir insuflando desde el margen (lugar que ocupan normalmente los espacios alternativos) críticas, ideas y ejemplos de cómo hacer del arte un eje perturbador-transformador de la existencia humana.

(agosto 2017)

ANA MARÍA SAAVEDRA, es Licenciada en Literatura. Profesora en Escuela de Arte y Cultura Visual UARCIS.

LUIS ALARCÓN, es Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Profesor en Escuela de Arte y Cultura Visual UARCIS y Escuela de Arte PUC.

Directores y curadores de Galería Metropolitana desde 1998.



10

Galería Metropolitana 2011-2017

What can Institutions learn from self-managed spaces and vice versa?

Not every Institution is interested in learning from self-managed spaces. Those which are willing to, it is because they think their own work as the generation of visual and critical thought. From that sort of Institutional mindframe, the idea would be to rethink its dynamics, adopting action modalities that liberate and/or de-bureaucratize artistic practices. An Institution like this must not only think about learning (or recuperating resources) from alternative spaces; it should also target the generation of possible work alliances (permanent or contextual) with them. Alternative spaces self-create their programming, they start "from scratch", which is why they must learn to use all the available instruments that are "offered" both by the artistic system as the social. We must remember that in the origin of alternative spaces is the figure of the lack thereof and criticism towards artistic Institutions, for being inoperative and/or decadent. A possible work allegiance between an independent space and a formal Institution which is already an anomaly will depend of multiple factors, such as a high dose of ideological flexibility and a shared wager that points towards debunking those legitimating powers closed onto themselves, common trait in the current state of art.

For which context, for whom are we managing culture?

For us, as a space, the relationship with the territory is fundamental, which is why we manage culture from that locality that, paradoxically, has allowed for our current becoming delocalized, both regionally and globally. In other words, that locality has been the basis for the dissemination of our work, that has translated as of

late into intercontextual actions that have allowed us to activate culture beyond our own borders.

Which cultural goods are we creating? For which users, spectators, audiences?

The contemporary artist is a visual thinker, his work (pieces, images, texts, actions, etc.) translate into unique thoughts and knowledge. Artists initially create for themselves, later their public is normally other artists, curators, critics, art students, Institution directors, collectors, either private or public. Add non specialized spectators, that engage with art sporadically, intermittently, and with different levels of comprehension and commitment. After this, comes a wide majority which, apparently, has no necessity for art.

The wager will be to produce art (cultural objects or events) which go beyond the art system, their specialists, captive audiences, and markets, pointing towards serving as instrument (pedagogic or not) for the activation of zones or cultural democracy, critical thought and desire for art and culture.

Is it possible to experiment from Institutions?

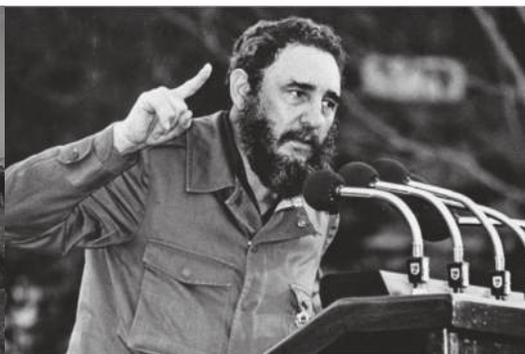
Yes experimentation is possible from the Institution; there's notable examples of such politics (MACBA in Barcelona, El Eco in Mexico City, and, in their initial period, the Museum of Memory and Human Rights in Santiago, Chile) but, this isn't the norm. What to do? Continue insufflating from the margins (the place normally occupied by alternative spaces) criticisms, ideas, and examples of how to make art a perturbing-transforming axis of human existence.

(august 2017)

ANA MARÍA SAAVEDRA, is BA in Literature. Professor at the School of Art and Visual Culture UARCIS.

LUIS ALARCÓN, is Bachelor of Art Theory and History. Professor in School of Art and Visual Culture Universidad ARCIS and Art School Universidad Católica de Chile.

Directors and curators of the Metropolitan Gallery since 1998.



IGNORANCIAS Y ACTIVISMOS

Luis Camnitzer

Cuando hablamos del conocimiento, que es el tema que más me interesa en este momento, implícitamente hablamos de la ignorancia como su contraparte. Curiosamente, sin embargo, descuidamos profundizar en la ignorancia para averiguar qué significa exactamente, o qué formas podría tomar. Me gustaría sugerir cuatro tipos de ignorancia, lo cual no es una clasificación absoluta, podría haber más, y tal como son las cosas, se superponen. Pero la simplificación me ayuda a tratar el tema.

Una es la ignorancia basada en la certeza. Las personas ignorantes en esta categoría son usualmente aquellas contra las cuales usamos la palabra “ignorante” como un insulto. Se aplica a personas que creen en lo que están diciendo, incluso si es obvio que no tienen idea. La mayoría de nosotros estamos en esa categoría, pero ese es otro tema. Voluntariamente o no, vamos al colegio para solucionar este problema. Los colegios, al menos algunos de ellos, nos llevan entonces al segundo nivel, que es la ignorancia de la duda. Este tipo es más interesante porque genera investigación; también lleva dentro de ella la conciencia de sí misma, así como el deseo de eliminarla, mientras que también sabe que esto es imposible. Después tenemos dos niveles de ignorancia más generales que nos organizan no solamente como individuos, sino que también en la manera en la que nos relacionamos con el universo. Estos son la ignorancia de lo predecible y la ignorancia de lo impredecible.

La ignorancia de lo predecible es aquella que la ciencia especulativa intenta resolver. Antes de Newton nadie sabía acerca de las leyes relacionadas a la gravedad, pero aun así eran predecibles. Las variables que llevaron a las conclusiones de Newton estaban disponibles, como lo estaban aquellas relacionadas con la teoría cuántica. Solo que nadie estaba equipado para hacer las conexiones adecuadas y llegar a las conclusiones necesarias. La predictibilidad se basa en el pensamiento cuantitativo y racional y, desde la Ilustración funciona como el fundamento de nuestra educación, no importa lo que hagamos y hasta que hechos alternativos destruyen nuestras predicciones.

La ignorancia de lo impredecible es la que nos lleva al arte. Nos enfrentamos a un campo de una cantidad infinita de leyes y posibilidades desconocidas, e intentamos hallar un orden o crear un nuevo orden en esa ignorancia. Esto es así para que podamos sumarlo al campo del conocimiento en el cual, acto seguido, hasta cierto punto, es trivializado. Esto es lo que hace al arte tan adictivo, tan difícil de hacer, y tan difícil -si es que no imposible- de definir.

Normalmente tendemos a creer que el mundo tal como lo conocemos es el mundo, y que el conocimiento -aunque inconcluso- es una entidad total dentro

de la cual nos movemos. En términos prácticos esto es verdad, y nuestro aprendizaje posterior es para ayudarnos a movernos de mejor manera dentro de él. Pero hay una actitud distinta que nos hace abandonar esta visión. Es una que nos obliga a considerar lo que sabemos como una pequeña plataforma de lanzamiento desde donde podríamos atisbar ese mundo que no conocemos. Así, la ignorancia de lo impredecible es un campo abierto, una positiva área de riqueza, más que un fracaso educativo.

El científico intenta aumentar el tamaño del conocimiento-plataforma, o de fundirlo con lo que la ciencia está aportando. El o ella intenta mantener el orden en caso de que los paradigmas mantengan su utilidad, o de encontrar cabida en un nuevo orden en caso de que sea necesario un nuevo paradigma. Independiente de eso, para el científico las cosas deben ser explicables. En el trabajo del artista, incluso si es sólo temporalmente, debe quedar un residuo inexplicable.

Es este residuo el que causa tal desastre. Es lo que a veces lleva a clasificar a un artista como alguien excéntrico -alejado del centro o “dis-locado”- cuando no como cercano a la locura. Lo que se “localiza”, en cambio, se torna más convencional o explicable. Para desafiar a este “local” y dislocarlo con algo inexplicable, se debe abandonar lo convencional. Lo que es inexplicable puede volverse subversivo en el sentido de que subvierte a un sistema de orden conocido y cómodo. Como mecanismo de defensa, esto es clasificado para que no moleste. Esto significa que ocurre una localización estable, a veces cercana a la magia y el misticismo, a veces trivializada en objetos comerciales.

Desde el punto de vista del artista esta localización brinda protección, porque quizás pueda atribuir derechos especiales y crear respeto. Pero esa localización intenta excluir al arte tanto de su función cognitiva no-consumista como de su potencial político liberador. Como bufón de la corte, uno puede decir algunas cosas y recibir un sueldo por hacerlo, pero eso no significa que lo dicho sea aceptado. Podríamos decir que el misticismo es una manera perezosa de desechar lo que podríamos llamar ignorancia ilustrada, mientras que el arte es la manera activa de enfrentarla.

La invención de realidades alternativas y la transmutación de información son herramientas creativas que claramente les pertenecen a las artes. Como sea, podemos ver cuando estas herramientas son usadas de maneras que no tienen nada que ver con el arte. Donald Trump y sus socios, por ejemplo, usan realidades alternativas y la transmutación de información de maneras que ni siquiera aspiran a estar en la categoría de inventar fábulas. En términos artísticos, el fracaso de su proyecto es que, aunque a veces ingeniosas, sus invenciones carecen de residuo inexplicable. Funcionan como estampillas en el cerebro.

IGNORANCES AND ACTIVISMS

Luis Camnitzer

When we talk about knowledge, which is the topic I'm most interested in now, we implicitly talk about ignorance as its counterpart. Interestingly enough, however, we neglect to dig into ignorance to figure out what it exactly means or what shapes it may take. I would like to suggest four kinds of ignorance, which is not an absolute classification, there may be more and as it is, they overlap. But the simplification helps me to discuss the topic.

One is ignorance based on certitude. Ignorant people in this category are usually the ones against whom we use the word "ignorant" as an insult. It applies to people who believe what they are talking about, even if they obviously don't have a clue. Most of us fit into that category, but that is another topic. Willingly or unwillingly, we go to school to solve this problem. Schools, at least some of them, then hope to take us to the second level, which is the ignorance of doubt. This one is more interesting because it generates resonance, it also carries within it the awareness of itself, as well as the wish to eliminate it, while also knowing that this is impossible. And then we have two more general levels that organize not just us as individuals, but how we relate to the universe. These are the ignorance of the predictable and the ignorance of the unpredictable.

The ignorance of the predictable is the one that speculative science tries to solve. Before Newton's times nobody knew about the laws connected with gravity, but nevertheless they were predictable. The variables that led to Newton's conclusions were available, as were the ones for quantum theory. It's just that nobody was yet equipped to make the proper connections and draw the needed conclusions. Predictability is based on quantitative and rational thinking and, since the Enlightenment, serves as our educational rock, no matter what we do and until alternative facts pulverize it.

The ignorance of the unpredictable is the one that leads us into art. We face a field with an infinite amount of laws and unknown possibilities, and we try to find an order or create a new order in that ignorance. This is so that we may add it to the field of knowledge where it then, to some extent, is trivialized. This is what makes art so addictive, so difficult to make, and so difficult -if not impossible- to define. Normally we tend to believe that the world as we know it is the world, and that knowledge -even if incomplete- is a whole entity within which we move. In practical terms, this is true, and our subsequent learning is to help us move better in it. But there is a different attitude that makes us leave this view. It's one that forces us to consider what we know as a small launching pad from which we may peek into that world we don't know. Thus, the ignorance of

the unpredictable is an open field, a positive area of richness rather than a failure of education.

The scientist tries to increase the size of the knowledge-platform, or to merge it with what science is contributing. He or she tries to keep the order in case paradigms keep their usefulness, or to fit into a new order in case a new paradigm is needed. No matter, for the scientist things have to be explainable. In the work of the artist, even if only temporarily, there must be left an unexplainable residue.

It is this residue that causes such a mess. It is what sometimes leads to classification of the artist as an eccentric -away from the center or "dis-located"- when not close to madness. What is instead "localized" becomes conventional and explained or explainable. To challenge this "local" and dislocate it with something unexplainable, one has to leave convention. What is unexplainable then may become subversive in the sense that it subverts a known and comfortable system of order. As a defense mechanism, this is classified so that it may not become bothersome. This means that some stable placing takes place, sometimes close to magic and mysticism, sometimes trivialized into mercantile objects.

From the artist's point of view this placement gives protection, because it may attribute special rights and create respect. But that localization tries to exclude art from its both cognitive non-consumerist function and it is politically liberating potential. As a court jester, one may say some things and get paid for them, but that doesn't mean that what is said is accepted. One could say that mysticism is a lazy way of dismissing what we may call enlightened ignorance, while art is the active way of confronting it. The invention of alternative realities and the transmutation of data are creative tools that clearly belong to the arts. However, we can see when these tools are used in ways that have nothing to do with art. Donald Trump and his associates, for example, use alternative realities and the transmutation of data in ways that don't even aspire to be in the league of inventing fables. In artistic terms, the failure of their enterprise is that, though sometimes ingenious, their concoctions lack any unexplainable residue. They function as stamps on the brain.

If it's in the residue that art becomes transformative, I have to express some reservations about social practice being an art form. A majority of artists use social practice with a progressive sense of improving society, contributing creativity to what I would see as worthy causes. But for it to be art, it needs to be more than simple social service. Contributing to social wellbeing by means of services or political activism is the responsibility of any good citizen. When the contribution is framed as "art," it's because the

Galería Metropolitana 2011-2017

13

Si es en los residuos que el arte se torna transformativo, debo expresar algunas reservas respecto a la práctica social como una forma de arte. Una mayoría de artistas usa la práctica social con un sentido progresista de mejorar la sociedad, contribuyendo con creatividad a lo que yo vería como causas nobles. Pero para que eso sea arte, necesita ser más que un simple servicio social. Contribuir al bienestar social por medio de servicios o activismo político es la responsabilidad de cualquier buen ciudadano. Cuando el aporte es enmarcado como “arte”, es porque el autor invoca su propio trabajo como un acto de autoría individual. Esto lo distingue de otros aportes al bienestar social que son colectivos o anónimos, en los cuales hay un aura de auto-felicitación, posiblemente acompañada por la presunción de un privilegio especial.

Para mí esto es igualmente problemático, no importa si la expresión viene de la derecha antisocial o la izquierda progresiva. Generalmente no damos crédito a la creatividad de la derecha y vemos a aquellos artistas que sirven a esas causas como mercenarios confundidos. Pero justificamos a aquellos que hacen lo mismo en la izquierda. Nunca nos auto-clasificamos como mercenarios políticos, ni siquiera como artistas al servicio del mercado.

Todo esto viene por dejar el residuo de lo inexplicable fuera de la ecuación. Es el residuo que separa lo conocido de lo desconocido, y aunque por definición esto no es explicable, quizás podríamos darle un nombre. Yo diría que, a falta de una mejor palabra, este es el aspecto “poético”. El dilema entonces no es escoger entre arte autónomo y arte político, sino cómo integrar lo poético a la resistencia política. Lograr esto evitará que el tema caiga en una defensa del oscurantismo y la ignorancia en general.

De manera superficial, esta integración representa un dilema de difícil solución, ya que lleva dos propósitos que se contradicen. Guiado por una visión social, el activismo busca lograr una normalización de valores. No importa en que ideología política estemos parados: nuestro ideal al final del proceso es que nuestros valores se internalicen por la sociedad y sean considerados una referencia normal de comportamiento. Aunque no lo hacen demasiado bien, las leyes correctas o incorrectamente tratan de ayudar en el proceso de normalización. Con multas que penalizan botar basura se trata de mantener las calles limpias, usando el castigo, y aun así no logran la internalización del deseo de no ensuciar. Es la educación, más que las leyes, la que puede lograr eso.

A diferencia del activismo político, el arte (al menos en las culturas occidentales) intenta desnormalizar cuando es necesario. Como ciudadano promedio, el artista podría buscar un cambio en las leyes y los

sistemas educacionales para que ciertos valores sean aceptados. Aunque como artista, sin embargo, él o ella también intentarán identificar y sumar residuos de lo inexplicable que son típicos de lo poético, para mantener todo vivo. La tarea, realmente, no es lograr o mantener la normalización de valores, sino que encontrar una vacuna contra su transformación en fósiles. La tarea es integrar normalización y creatividad, o buscar lo poético sin ser confinado por la poesía.

Como artistas, queremos replicar este proceso en todos los demás. Queremos estimular al público a buscar más residuos de lo inexplicable, a encontrar lo poético por sí mismos, para entonces compartirlo. Como artistas politizados intentamos crear una normalización activada y flexible, una que hace que el colectivo aprenda y cree de las mismas maneras en la que lo hace el artista individual. Es por esto que hacer arte, por un lado, y educar, por el otro, no es suficiente. Ambas actividades deben ser fundidas en una sola para tener éxito. Deben perder sus angostas identidades y asumir que el componente de aprendizaje está presente en ambas. Trabajar con materiales para hacer objetos de arte o con notas para lograr un título profesional es meramente una parte secundaria del proyecto. Ambos, el buen arte y la buena educación, tratan de desenmarañar lo desconocido y no de recorrer lo ya conocido. En el campo educacional, recorrer lo ya conocido no es más que entrenamiento y en términos de conocimiento, redundante. En el arte, se trata de recorrer la manufactura de las cosas. Reunir a ambas actividades en este nivel solo produce fabricantes cualificados. No se hace cargo de la ignorancia en ningún nivel significativo. Esta actividad sirve para sobrevivir y, por lo tanto, no puedo criticarla. Aun así, no debería ser confundida con un proceso de maduración, ya sea individual o colectivo, que es el propósito de la verdadera educación. En última instancia, las preguntas a responder son: lo que sea que estemos haciendo ¿para quién lo estamos haciendo? ¿A los intereses de quiénes estamos sirviendo? Tras revisar las respuestas a estas preguntas, podemos hacer lo que sea que decidamos. Pero debemos decidir sabiendo lo que estamos haciendo y asumiendo nuestra responsabilidad por aquello y sus consecuencias.

*Southwestern University
(marzo 2017)*

LUIS CAMNITZER, es artista uruguayo, residente en Nueva York desde 1964. Es profesor emérito de la State University of New York y autor de varios libros.

maker invokes his/her work as an act of individual authorship. This distinguishes it from other contributions to social wellbeing that are collective or anonymous, in which case, there's an aura of self-congratulation possibly accompanied by a presumption of special privilege.

To me this is equally problematic, whether the expression comes from the anti-social right or the progressive left. We generally don't give credit to right-wing creativity and see those artists that serve the cause as misguided mercenaries. But we justify those doing the same thing on the left. We never class ourselves as political mercenaries, and not even as ones serving the market.

All this comes from leaving the residue of the unexplainable out from the equation. It is the residue that separates the known from the unknown, and though by definition this is not explainable, we may give it a name. I would say, for lack of a better word, that it is the "poetic" aspect. The dilemma then is not to choose between autonomous art and political art, but how to integrate the poetic into political resistance. Achieving this, will avoid the topic sliding into a defense of obscurantism and ignorance in general. On the surface, this integration poses a dilemma difficult to resolve, since it carries two opposing purposes. Guided by a social vision, political activism seeks to achieve a normalization of values. It doesn't matter in what political ideology we stand: our ideal at the end of the process is to have our values become internalized by society and considered a normal reference for behavior. Though they don't do it very well, laws rightly or wrongly try to help in the process of normalization. Fines that penalize littering try to keep streets clean by using punishment, yet they don't achieve the internalization of the wish to not litter. It's education, better than laws, which might achieve that.

Differently from political activism, art (at least in Western cultures) tries to de-normalize when necessary. As an average citizen, the artist might seek a change in laws and educational systems to have certain values accepted. As an artist, however, he or she will also try to identify and add residues of the unexplainable that are typical of the poetic, to keep everything alive. The task, really, is not the achieving or maintaining the normalization of values, but finding a vaccination against their becoming fossils. The task is integrating normalization with creativity, or seeking the poetic without being confined by poetry. As artists, we want to replicate this process in everybody else. We want to stimulate the public to seek more residues of the unexplainable, to find the poetic on their own, and to then share it. As politicized artists, we try to create an activated and flexible

normalization, one that makes the collective learn and create along the same ways the individual artist does. This is why making art on one side, and educating on the other, is not sufficient. Both activities have to be merged into one to be successful. They have to lose their narrow identities and assume the learning part that is present in both. Working with materials to make art objects or with credits to make a degree is only a secondary part of the enterprise. Both good art and good education are about unraveling the unknown and not about treading on the already known. In the educational field, treading on the known is nothing more than training and, in terms of cognition, redundant. In art, it's treading on the manufacture of things. Putting both activities together on this level only produces trained manufacturers. It doesn't address ignorance on any meaningful level. This activity is useful for survival, and therefore I can't knock it. Yet, it shouldn't be confused with a process of maturation, either individual or collective, which is the purpose of true education. Ultimately the questions to answer are: Whatever we are doing, for whom is it that we are doing it? Whose interests are we serving? After inspecting the answers, we may then do whatever we decide. But we should do it knowing what we are doing and taking responsibility for our part in it and the consequences.

Southwestern University
(marzo 2017)

LUIS CAMNITZER, es artista uruguayo, residente en Nueva York desde 1964. Es profesor emérito de la State University of New York y autor de varios libros.

ARQUITECTURA Y NIHILISMO NOTAS SOBRE NEOLIBERALISMO Y DEVASTACIÓN

Sergio Villalobos-Ruminott

En una intervención reciente que retoma una sostenida insistencia, Eyal Weizman (2017) presenta la arquitectura forense (Forensic Architecture) como una posibilidad paradigmática de interrogar la disposición material de las construcciones urbanas atendiendo, en el juego múltiple de sus marcas y cicatrices, a las mutaciones de la soberanía, la violencia y las formas brutales de violación de los derechos humanos que se dibujarían en las superficies de tales construcciones. Así, más allá de la utilidad policial de las ciencias forenses, inclinadas a traficar con el cadáver y su datación científica, la arquitectura forense interrogaría la disposición espacial de la violencia para mostrarla no solo como una obra de arte, sino como una inseminación que puede ser interrogada para que delate el secreto de su propia constitución. Campos de concentración, fosas comunes, entierros clandestinos y un sin fin de espacios del terror ahora se ven engrosados por depósitos de restos, asentamientos neocoloniales, muros y cercos, y por la posibilidad de indagar en la disposición de las ruinas, la marca inexorable de dicha violencia.

Interrogar los muros de un edificio en ruinas (Gaza), la disposición de los restos de una fosa común clandestina (México), las transformaciones del paisaje desértico y los restos humanos desperdigados en él (Arizona), o la lenta sedimentación de un basural que oculta el secreto genocidio estatal (Medellín), aparecen así no solo como continuaciones menos monumentales del campo de concentración y sus cámaras de gas, sino como formas arquitectónicas más o menos intencionadas que delatan el secreto de procesos compulsivos de modernización y de acumulación capitalista. Es en la arquitectónica configuración de la violencia donde el paisaje de la modernización y del capitalismo global se materializan como obra de arte total, esto es, como realización de la voluntad de diseño que habría caracterizado el impulso transformador del arte y de las vanguardias. En este sentido, Chernobyl, como paisaje de la devastación, no constituiría una excepción sino un anverso de la obra de arte total del estalinismo y su constructivismo estético (Groys). Y el mismo estalinismo no marcaría una diferencia con la lógica del capital, sino uno de sus posibles extremos.

De esta manera, el nihilismo arquitectónico del que nos hablara lúcidamente Massimo Cacciari (1993), ya no remitiría a las paradojas del pensamiento negativo post-nietzscheano confrontado con el fenómeno urbano y la aceleración de la experiencia temporal, ni se reduciría a Adolf Loos, la Bauhaus o la arquitectura conceptual de Roman Vlasov, por ejemplo. Hoy estaríamos frente a una redefinición del vínculo entre arquitectura y nihilismo que vendría dado por la intensificación de los procesos capitalistas de acumulación y de devastación. Gracias a esta intensificación de la destrucción capitalista, la misma posibilidad del habitar el mundo en común se encontraría amenazada mientras, al mismo tiempo, proliferaría la arquitectura "involuntaria" de la destrucción. Esa sería la clave del nihilismo contem-

ráneo: la intensificación de la devastación en nombre de un habitar cuya promesa se sostiene sobre la puesta en riesgo del mismo habitar.

Debemos a Bolaño (Estrella distante) el haber extremado, no sin sorna, la copertenencia entre vanguardismo y militarismo, al hacer comparecer en la figura del oficial Carlos Wieder, las estrategias performativas del vanguardismo anti dictatorial chileno y las habilidades técnicas de un militar obsesionado con la dimensión estética de la muerte y la disposición fotográfica de los cadáveres. La misma estrategia nos muestra la casa de María Canales como lugar de comparecencia del vanguardismo literario y de los dispositivos de represión y tortura del gobierno militar en su novela complementaria Nocturno de Chile. Sin embargo, sería un error limitarse a leer estas novelas como simples denuncias del carácter ambiguo de la intelectualidad crítica chilena y sus dudosas relaciones con las instituciones dictatoriales de la cultura y las artes. Lo que está en juego en ellas, más allá de la afortunada o desafortunada ocurrencia del mismo Bolaño, es una complicidad no intencional sino estructural entre el dispositivo vanguardista y la implementación brutal del neoliberalismo chileno. Pero no solo en los términos en los que Willy Thayer ha elaborado el problema, atendiendo al golpe como consumación de la vanguardia (2006), sino en un plano aún más decisivo que tendría que ver con la misma voluntad de diseño que hace del espacio un recurso más en la configuración paisajística de la obra de arte total. El golpe chileno sería una anécdota más, entre muchas otras, que van configurando la arquitectura del desastre característica del capitalismo neoliberal contemporáneo. De ahí entonces que el Land Art de Zurita, más allá de sus intenciones estéticas y monumentales, co-incida con el uso masivo del buldócer en los procesos de desplazamiento y de ocupación territorial en Medio Oriente, en un sentido similar a como el mismo avión de la Wehrmacht le servía a Wieder para escribir sus crípticos poemas aéreos. Y por supuesto, todo lo que interesa después de esa analogía es la lectura sostenida de la poesía de Zurita como venganza contra la ley de hierro de la complicidad expuesta por el piloto-poeta de Bolaño y el buldócer que, sin pena ni miedo, estraga el territorio palestino en un proceso permanente de expropiación.

Pero, dese el punto de vista de la arquitectura de la devastación (tan opuesta al desobramiento blanchotiano), lo que se juega es un habitar sin dioses, sin poema ni apertura, más allá de la microeconomía de los campos y las tragedias locales, concernida con la configuración sostenida de un paisaje en el que se escribe la catástrofe contemporánea. Con esta intensificación de la destrucción entonces, el locus amoenus del Poema de Chile, de El amor de Chile (Zurita 1987) da paso al imposible poema de la naturaleza como vestigio de la devastación.

ARCHITECTURE AND NIHILISM NOTES ON NEOLIBERALISM AND DEVASTATION

Sergio Villalobos-Ruminott

In a recent interview that resumes a sustained insistence, Eyal Weizman introduced forensic architecture as a paradigmatic possibility of questioning the material disposition of urban construction, noticing, within the multiple interplay of its marks and scars, the mutations of sovereignty, violence and the brutal ways of human rights violations that would blur at the surfaces of said constructions. Thus, beyond the police work utility of the forensic sciences, inclined to trafficking with bodies and their scientific dating, forensic architecture would question the spatial disposition of violence in order to show it, not only as a work of art, but as an insemination that may be questioned in order to reveal the secret of its own constitution. Concentration camps, mass graves, clandestine burials and endless places of terror now see themselves joined by remain deposits, neocolonial settlements, walls and fences, and by the possibility of looking into the disposition of the ruins, the inescapable mark of said violence.

Questioning the walls of a building in ruins (Gaza), the disposition of the remains of a mass grave (Mexico), the transformations of the desert landscape and the human remains scattered in it (Arizona), or the slow sedimentation of a garbage dump hiding a secret state genocide (Medellin), thus appear not only as less monumental continuations of concentration camps and gas chambers, but as more or less intentioned architectural forms betraying the secret of compulsive processes of capitalist modernization and accumulation. It is in the architectural configuration of violence in which the landscape of global modernization and capitalism is materialized as a total artwork, this is, as a realization of the will for design that would have characterized the transforming impulse of art and the avant-gardes. In this sense, Chernobyl, as a landscape of devastation, would not constitute an exception, but an obverse of the total artwork of Stalinism and its constructivist logic (Groys). And Stalinism itself would not mark a difference with the logic of capital, but one of its possible extremes.

In this way, the architectural nihilism of which Massimo Cacciari (1993) playfully told us, would remit to the paradoxes of post-Nietzschean negative thought conformed by the urban phenomenon and the acceleration of the temporary experience, nor would it be reduced to Adolf Loos, the Bauhaus school or Roman Vlasov's conceptual architecture for instance. We would today be facing a redefinition of the link between architecture and nihilism that would be given by the intensification of the capitalist processes of accumulation and devastation. Thanks to this intensification of capitalist destruction, the same possibility of inhabiting the shared world would be threatened while, at the same time, the "involuntary" architecture of destruction would proliferate. That would be the key of contemporary nihilism: the intensification of the devastation in the name of an inhabitation whose promise is sustained on risking that very inhabitation.

*We owe the extreme character, not deprived of sarcasm of the competition of the avant-garde and militarism to writer Roberto Bolaño (Distant Star), when he makes the figure of officer Carlos Wieder appear, the performatic strategies of the Chilean anti dictatorial avant-garde and the technical skills of a military officer obsessed by the aesthetic dimension of the death and photographic disposition of bodies. The same strategy shows us the house of María Canales as a place of the appearance of a literary avant-garde and the repression and torture devices of the military regime in his complementary *By Night in Chile* novel. But it would be a mistake to limit oneself to reading these novels as simple denunciation of the ambiguous character of the Chilean critical intellectuals and their dubious relations with the dictatorial culture and art institutions. What is at stake in them, beyond Bolaño's fortunate or unfortunate notion, is a complicity that is non-intentional, but a structural one, in between the avant-garde device and the brutal implementation of Chilean neoliberalism. But not only in the terms in which Willy Thayer has elaborated on the issue, attending the military coup as the consummation of the avant-garde (2006), but on an even more decisive plane that would be related with the same will for design that makes space into another resource in the landscape configuration of the total artwork. The Chilean military coup would be just another anecdote, among many others, that go on to configure the architecture of disaster characteristic of contemporary neoliberal capitalism. Hence then that Raúl Zurita's land art, beyond its aesthetic and monumental intentions, co-incided in the massive use of the bulldozer in the processes of displacement and territorial occupation in the middle east, in a sense similar to how the same Wehrmacht airplane served Wieder to write his cryptic aerial poems. And of course all that matters after that analogy is the sustained reading of Zurita's poetry as a vengeance against the iron law of complicity exposed by Bolaño's pilot-poet and the bulldozer that, without sadness or fear, ravages Palestinian territory in a permanent expropriation process.*

*But, from the point of view of the architecture of devastation (so contrary to the Blanchotian de-working), what is at play is a godless inhabitation, without poem or opening, beyond the micro-economy of the local fields and tragedies, concerned with the sustained configuration of a landscape in which the contemporary catastrophe is written. With this intensification of destruction then, the locus amoenus of Poem of Chile, from *The Love of Chile* poem (Zurita, 1987) gives way to the impossible poem of nature as a vestige of devastation.*

Art, architecture, capitalism and devastation would be axes of a quadrant whose center would be given by an inhabitation evermore threatened by the expansion of the desert, as Nietzsche aphoristically stated. But, if the

Galería Metropolitana 2011-2017

17

Arte, arquitectura, capitalismo y devastación serían ejes de un cuadrante cuyo centro estaría dado por un habitar cada vez más amenazado por la expansión del desierto, como rezaba aforísticamente Nietzsche. Sin embargo, si la destrucción apunta al secreto genocidio constitutivo de la expansión y consolidación capitalista, el neoliberalismo como intensificación de la lógica del capital implicaría una radicalización de la misma destrucción, haciendo que el paisaje de la devastación coincida con la representación técnica del planeta. La representación entonces ya no puede ser un territorio natural del arte, en la medida en que la misma naturaleza ya está atravesada por la devastación. Desde la Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1552) de Bartolomé de las Casas, hasta el Informe sobre el Congo (1904) de Roger Casement; desde Facundo. Civilización o Barbarie (1945) de Domingo Faustino Sarmiento, o Los Sertones (1902) de Euclides da Cunha, hasta el Informe Rettig o el Informe Figueiredo, sobre el genocidio indígena en el Amazonas en los 40, 50 y 60 (escrito en 1967 y perdido hasta hace muy poco), la lógica de expansión capitalista implicaba la destrucción e incorporación de toda territorialidad ajena al espacio de circulación de mercancías. En última instancia, el capitalismo en su proceso expansivo hizo transitar el espacio desde el paisaje natural al territorio, haciendo que dicho territorio quedara inscrito en la lógica valorativa de la renta. Pero esta productivización destructiva, tan presente en las representaciones literarias y pictóricas de América Latina, habría llegado a su fin con el agotamiento del espacio o, dicho de otra forma, con su plena integración al capitalismo mundial integrado (Guattari). Es decir, dicha integración sin afuera constituiría el agotamiento de la dialéctica moderna de historia y naturaleza, haciendo que la ruina, el vestigio, el resto y el fósil comparezcan a una misma espacialidad sin época.

Esto sería lo que marca el límite, y da potencia, al proyecto de la arquitectura forense, pues la profundidad de su interrogación (y toda su pertinencia) debe ser complementada con una geología general de la devastación para que se lea, de la misma forma en que se lee la escritura involuntaria de la fuerza en la superficie de un edificio en ruinas, la silueta de una destrucción sostenida en el espacio. Arquitectura y paisaje de muerte entonces, donde se aproxima la investigación de Weizman y la antropología forense de Jason de León, que indagando en la distribución superficial de los restos y desperdicios, elabora las líneas sísmicas de la migración y de la muerte en el desierto de Arizona. Y de la misma forma, la investigación forense y periodística de la desaparición en Ayotzinapa debe contemplar la interrogación de las edades del cadáver en la que se juega la imbricación de los procesos de apropiación y acumulación capitalista con las dinámicas de suelo y de representación de la muerte y su (re)producción espectacular. Pero esta arquitectura forense debe abrirse a todas estas iniciativas, cuyo común denominador es la producción masiva del cadáver, sin perder la

potencia de su singularidad, potencia que consistiría en una interrogación dirigida a la relación entre violencia, espacio y habitar. Esa sería la condición de la arquitectura forense, la de poner la pregunta por el arte y el habitar en el centro de los procesos de metamorfosis y mutación de la acumulación y de la soberanía en la actualidad.

Es esa singularidad la que importa conservar, sobre todo porque con ella se hace posible la pregunta por el arte en el contexto del fin de la representación, es decir, en el contexto actual donde la clausura de la representación no solo expresa la voluntad vanguardista moderna, sino también la plena puesta en escena del capitalismo como fuerza global heterogénea o axiomática. Ahí lo que predomina es un principio radical de equivalencia, donde todo tiene precio, donde todo tiene medida. Jean-Luc Nancy (2014), pensando la singularidad borrada de la catástrofe de Fukushima nos invita a detenernos nuevamente en la singularidad del desastre, en la forma en que el desastre des-obra la generalidad nihilista de la equivalencia, que indiferencia todo según un principio rector de valoración, homologando Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, Chernobyl, Fukushima, y mucho más, con el decurso involuntario o natural de la historia. Pero esa equivalencia tiene historia y habría que reparar en la historicidad radical de las catástrofes para no indiferenciarlas en una teoría general de la destrucción, del daño colateral o del accidente.

Quizás esto es lo que está en juego en los debates sobre el carácter de La escombrera, el depósito de desperdicios de la Comuna 13 de Medellín, Colombia, donde se han encontrado muchos restos y cadáveres que delatan no solo la brutal guerra civil colombiana, sino los excesos militares por recuperar el territorio urbano de manos de la guerrilla (Operación Orión), a costa de la producción sin fin de muertos y desaparecidos (Aricapa). La escombrera aparece entonces como un lugar paradigmático (al igual que tantos otros: Pisagua, el desierto de Arizona, Ayotzinapa, etc.), en el que se vuelven a entrelazar las lógicas de la devastación y la muerte para negar la posibilidad de articular un discurso de la resistencia contra la homologación jurídica del pasado como lo pasado (pues el derecho es violencia suplementaria de la devastación, es pura equivalencia). Sin embargo, esta resistencia solo podrá interrumpir la lógica indiferenciadora de nuestra época, su nihilismo equivalencial, si atiende a las dinámicas arquitectónicas y geológicas con las que el espacio deja de ser un contexto trascendente y se muestra como soporte del desastre contemporáneo, que es el anverso de la obra de arte total del capitalismo neoliberal. Ahí habitamos, y en ese habitar se juega la historia.

SERGIO VILLALOBOS-RUMINOTT, es profesor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Michigan. Autor de *Heterografías de la Violencia. Historia, Nihilismo, Destrucción* (Bs As, 2016).

Referencias

- Aricapa, Ricardo. *Comuna 13. Crónica de una guerra urbana de orión a la escombrera*. Bogotá: Ediciones B Grupo Z, 2016.
- Bolaño, Roberto. *Es trella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Nocturno de Chile. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Cacciari, Massimo. *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- De León, Jason. *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail*. Oakland, California: University of California Press, 2015.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. New York: Verso, 2011.
- Guattari, Félix. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca, 2002.
- Nancy, Jean-Luc. *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2014.
- Schmitt, Carl. *The Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europaeum*. New York: Telos, 2006.
- Thayer, Willy. "El golpe como consumación de la vanguardia", en *El fragmento repetido*.
- Escritos en estado de excepción. Santiago: Metales Pesados, 2006. 15-46.
- Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books, 2017.
- Zurita, Raúl. *El amor de Chile. Fotografía de Renato Srepl*. Santiago: Montt and Palumbo, 1987.

destruction points to the secret constitutive genocide of the capitalist expansion and consolidation, neoliberalism as an intensification of the logic of capital would imply the radicalization of that same destruction, making the landscape of devastation coincide with the technical representation of the planet. Representation then can no longer be a natural territory of art, as far as nature itself is already crossed by devastation. From Bartolomé de las Casa's *A Short Account of the Destruction of the Indies* (1552) up to the *Congo Report* (1904) by Roger Casement; from *Facundo. Civilization and Barbarism* (1945) by Domingo Faustino Sarmiento, *The Sertões* (1902) by Euclides da Acunha, to the Rettig Report or the Figueiredo Report on the indigenous genocide in the Amazon in the 1940s, 50s and 60s (written in 1967 and lost until very recently), the logic of capitalist expansion implied the destruction and incorporation of all territoriality removed from the space for the circulation of merchandise. Ultimately, capitalism made space transit from natural landscape to territory in its expansive process, making said territory be inscribed in the value-oriented logic of income. But this destructive productivity, so present in literary and pictorial representations of Latin America, would have come to its end with the exhaustion of space, or, in other words, with a full integration to integrated world capitalism (Guattari). This is, said integration without an outside would constitute the exhaustion of modern dialectics of history and nature, making ruins, vestiges, remains and fossils appear to a same timeless spatial character.

This would be what marks the limit, and strengthens the project of forensic architecture, since the depth of its questioning (and all of its pertinence) has to be complemented with a general geology of devastation for it to be read, in the same way of the involuntary writing of strength on the surface of a building in ruins, the silhouette of a sustained destruction in space. Architecture and a landscape of death then, in which Weizman's research and Jason de León's forensic anthropology, who, researching the superficial distribution of remains and waste, elaborates the seismic lines of migration and death in the Arizona desert. And in the same way, forensic and journalistic research on disappearances in Ayotzinapa has to contemplate the questioning of the ages of the cadaver is played out, in which the imbrication of the capitalist appropriation and accumulation processes with the dynamics of soil and the representation of death and its spectacular (re)production. But this forensic architecture has to open up to all of these initiatives, whose common denominator is the massive production of the cadaver, without losing the potency of its singularity, which would consist in a questioning directed at the relation between violence, space and inhabitance. That would be the condition of forensic architecture, the

one of placing the question for art and inhabiting at the center of the metamorphosis and mutation processes of accumulation and the sovereignty in current times.

It is that singularity that is important to be preserved, specially because with it, the question for art in the context of the end of representation becomes possible, this is, in the current context in which the closing of representation does not only express the modern avant-garde will, but also the full staging of capitalism as a global heterogeneous or axiomatic force. What predominates there is a radical principle of equivalence, in which everything has a price, where everything has a measure. Jean-Luc Nancy (2014), conceiving the erased singularity of the Fukushima catastrophe invites us to again stop at the singularity of disaster, in the way in which the disaster de-works the nihilist generality of equivalence, which indifferences everything according to a guiding principle of value, homologating Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, Chernobyl, Fukushima and many more, with the involuntary or natural discourse of history. But this equivalence has a history and one would have to notice the radical historicity of catastrophes to not in-differentiate them in a general theory of destruction, collateral damage or accidents.

Perhaps this is what will be at stake in the debates on the character of La Escombrera, the waste deposit in the Comuna 13 in Medellín, Colombia, where many bodies remain and cadavers have been found, telling not only of the brutal Colombian civil war, but also the military excess for recovering the urban territory from the hands of the guerilla (Operación Orión), at the cost of an endless production of dead and missing people (Aricapa). La Escombrera then appears as a paradigmatic place (the same as so many others: Pisagua, the Arizona desert, Ayotzinapa, etc.), in which the logics of devastation and death again intertwine in order to negate the possibility of articulating a discourse of resistance against the legal homologation of the past as what is past (since the law is a supplementary violence of devastation, it is pure equivalence). But this resistance will not only be able to interrupt the in-differentiating logic of our times, its equivalent nihilism if it notices the architectural and geological dynamics with which space ceases to be a transcending context and shows itself as a support of contemporary disaster, which is the obverse of the total artwork of neoliberal capitalism. There we inhabit, and that in that inhabitance, history is at play.

— SERGIO VILLALOBOS-RUMINOTT, is professor of Latin American Studies at the University of Michigan. Author of *Heterografías de la Violencia. Historia, Nihilismo, Destrucción* (Bs. As., 2016).

References

- Aricapa, Ricardo, *Comuna 13. Crónica de una Guerra Urbana de Orión a la Escombrera* (Comuna 13, Chronicle of an urban war: from Orion to La Escombrera). Bogotá: Ediciones B Grupo (publisher), 2016.
- Bolaño, Roberto, *Estrella Distante* (Distant star), Barcelona: Anagrama (publisher), 1996.
- Nocturno de Chile (By night in Chile), Barcelona: Anagrama (publisher), 2000.
- Cacciari, Massimo, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- De León, Jason, *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail*. Oakland, California: University of California Press, 2015.
- Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. New York: Verso (publisher), 2011.
- Guattari, Félix, *Cartografías del Deseo* (Cartographies of desire). Buenos Aires: La Marca (publisher), 2002.
- Nancy, Jean-Luc, *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press (publisher), 2014.
- Semitt, Carl, *The Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europaeum*. New York: Telos (publisher), 2006.
- Thayer, Willy, *El Golpe como Consumación de la Vanguardia* (The military coup as the consummation of the avant-garde), in *El Fragmento Repetido. Escritos en Estado de Excepción* (The repeated fragment - writings in state of emergency). Santiago: Metales Pesados (publisher), pgs. 15 – 46, 2006.
- Weizman, Eyal, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books (publisher), 2017.
- Zurita, Raúl, *El Amor de Chile* (The love of Chile), Photographs by Renato Seguel. Santiago: Montt and Palumbo (publisher), 1987.

URBAN COROLLARY: SANTIAGO 1970-2010

José Abásolo

As an attempt of answering the request of writing an article on the relation between art, architecture and city, the need of revisiting the implications and impacts of the neoliberal economic model is herein stated; first, in the radical urban transformation of Santiago undertaken between the nineteen seventies and nineteen nineties and, later, its effect on the privatization processes of the cultural industry and the commercialization of the arts and culture.

1. Integration 1971-1973

The first year of President Salvador Allende's government was a one of much optimism. As a faithful reflection of this environment, it was possible to observe a great number of projects in process of being built that the Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU, urban improvement corporation) was undertaking in 1971. Under the "Ahora Vamos p'Arriba" ("now let's move upwards") (image 01), an invitation was extended to the neighbors of the settlements and informal sectors to value the new vertical social housing units by means of a poster. Said printed matter included a modernizing vision of urban life through summaries such as "Vertical housing - it is the housing for the urban inhabitant, the seed of the new community, synonymous with privacy". It was, ultimately, a manifestation of the right to the city. The role of the State was one of undertaking these programs of urban renovation and improvement starting from tools denominated as "sectional plans", which, according to the CORMU program "should consider projects that allowed creating an "urban structure" by means of basic elements such as valuating meeting places, the creation of neighborhoods with densification programs and the integration of socio-economic strata".

This translated in the densification of the different areas of Santiago's inner ring, providing access to housing to people who until that moment resided in peripheral sectors, many of them in informal settlements or land takeovers, and who from then on could have a right and access quality social housing in central and pericentral communes of the capital city. Clear examples of how to build this integral city model were the Villa Tupac Amaru (1971) housing complex in the Recoleta commune and the Villa San Luis (1972) in the Las Condes commune. The latter case, which is currently in the midst of managing to paralyze the demolition process of the last surviving blocks, involves a paradox that emphatically explains Chile's evolution and transition of the last forty years; that country that has assumed the paradigm of what is private in detriment of what is public, from what belongs to the community to what is individual, of what is nuclear towards dispersion.

2. Segregation 1976-1985

As far as urban issues are concerned, the transformation Santiago experienced after the 1973 coup was devastating. The various processes undertaken starting in 1976 allow understanding the high urban segregation and polarization indicators Santiago presents today. It was during that year two movements were undertaken, directly linked to the implantation of the neoliberal model and the technocratic urban planning. The implementation of this policy, elaborated by the group of Chilean economists formed at the Chicago school of economics, known as the "Chicago Boys" would have repercussions in urban development and the distribution of Santiago land, producing an ideal scenario for the development and application of speculative and mercantile practices of important attributions on the ordering of the territory. The first of this transformation's movements is linked to the deregulation of urban soil by means of the implantation of Supreme Decree N° 420 from 1979, which removed the urban limit. It was starting from this new Urban Development National Policy that a series of impositions were generated and applied to urban soil: privatization, fluctuations in value, tax and regulation breaks, to which we need to add the attempt of reordering the city from the creation of new municipalities in 1981 and the formation a favorable conditions for real estate investment.

A second movement refers to a mode of consolidation of Santiago's southern periphery, through the named "Operación Confraternidad" (operation fraternity) I and II (...): undertaken in 1976 and 1978, they initiated the greatest population movement in Chile; 1850 families from the Nueva Matucana and del Zanjón de la Aguada settlements were separated and transferred to ten different communes of the Santiago periphery (image 02). This process of the eradication and elimination of poverty in the communes of upper socio economic strata was aimed at the conformation of a friendly scenario for the instauration of pro-business projects. In this way, these communes -of the north-east of Santiago- were "liberated" of the informal settlements described as "callampas" (mushroom), which were relocated in peripheral communes, without infrastructure and removed from any kind of equipment. The most representative case was the one in relation to the La Pintana commune, in which the greatest number of eradications was concentrated.

We face here a second paradox that will finally mark the city's destiny: even if the Unidad Popular government placed a bet of the construction of a socializing city, fairer and equitable from a quality architecture, the dictatorship proposed a utilitarian reorganization of the territory: expelling and eradicating all of the lower socioeconomic strata, as well as any symptom

Galería Metropolitana 2011-2017

21

Este proceso de erradicación y eliminación de la pobreza en las comunas de estratos socioeconómicos altos, estuvo orientado a la conformación de un escenario amigable para la instauración de proyectos pro-empresariales. De esta forma, se “liberó” a estas comunas -de la zona nororiente de la capital- de los asentamientos informales adjetivados como “callampas”, los que fueron reubicados en comunas periféricas sin infraestructura y alejadas de todo tipo de equipamientos. El caso más representativo fue el de la comuna de La Pintana, donde se concentró el mayor número de radicaciones.

Nos enfrentemos aquí con una segunda paradoja que marcará finalmente el destino de la ciudad: si bien el gobierno de la Unidad Popular apostó por la construcción de una ciudad socializante, más justa y equitativa a partir de una arquitectura de calidad, la dictadura se propuso una reorganización utilitaria del territorio: expulsar y erradicar todo el estrato socioeconómico bajo y cualquier síntoma de “otredad” hacia los márgenes del paradigma político y cívico de la ciudad.

Finalmente, y bajo la sombra de un proyecto truncado de ciudad, algunos fueron invitados “p’Arriba” y otros, directamente “pa’Fuera”.

3. Contenedores 1990-2010

Uno de los objetivos planteados con el retorno a la democracia en 1990 fue la “modernización” del territorio, o según precisó el historiador de arquitectura Francisco Liernur: “la articulación del país con el proceso de globalización”⁴. Gran parte de esta operación territorial se desarrolló a partir de múltiples infraestructuras (terrestres, productivas, portuarias, industriales y energéticas) que permitieron la inserción de Chile en los mercados internacionales. Se observa, de esta forma, cómo los nuevos gobiernos de la transición mantuvieron e instituyeron la estructura y discursos hegemónicos del modelo neoliberal, caracterizando además a Chile como un país exportable⁵. La agitada agenda nacional en torno a una serie de tratados de libre comercio (TLC) –incipientes desde la segunda mitad de los noventa– avala esta tesis.

En términos culturales, cada presidente de turno dejaba una pieza arquitectónica o contenedor de programa cultural –de gran formato– como sello discursivo de su mandato: Patricio Aylwin lo hizo rehabilitando una infraestructura obsoleta como la Estación Mapocho, transformándolo en un centro cultural (1993); Eduardo Frei acercando la ciencia a la cultura a través de la construcción del Museo Interactivo Mirador “MIM” (2000); Ricardo Lagos utilizó la estrategia de socavar el Palacio La Moneda, para luego soterrar el Centro Cultural Palacio La Moneda “CCPLM” (2003); Michelle Bachelet, por su parte, legó el Centro Gabriela Mistral “GAM” (2010), intervención que reutilizó como pre-existencia el ex-edificio de la UNCTAD III. En su gobierno, Sebastián Piñera no dio continuidad a esta tendencia, poniendo su foco de atención en la reconstrucción, altamente especulativa y sostenida en cuestionables cifras, post terremoto del 27F del 2010.

Un factor importante a tener en consideración es que, en este nuevo contexto económico, estos “contenedores” requieren de un modelo de administración que, en muchos casos, será de carácter privado o mixto, operados por organizaciones de derecho privado y eliminando casi por completo la participación del Estado en su gestión. Salvo el MIM, la mayoría de estas intervenciones se emplazaron en el centro histórico de la ciudad: el espacio del poder y de las tomas de decisión del país. Se continúa, de esta manera, con la estratificación social y territorial en torno a la cultura y el arte.

El caso del MIM puede considerarse una excepción con ciertos matices. Si bien se emplaza en una comuna periférica como La Granja (sur de la ciudad), su operación territo-

rial se vincula a la creación de una “nueva centralidad” en torno al Paradero 14 de la comuna de La Florida, constituida por una importante infraestructura de movilidad como la línea 5 del Metro, y de edificaciones vinculadas al consumo y el retail: el mall Florida Center y el mall Plaza Vespucio, entre otras.

4. Dispositivos 1998-2010

En el periodo comprendido entre el cambio de siglo y el último gobierno de la Concertación, se gestaron en Santiago, una serie de proyectos desarrollados desde la autonomía disciplinar. Estas acciones crítico-reflexivas serán denominadas como “máquinas para hacer ver y para hacer hablar”⁶. Éstas se constituyeron como espacios “al margen”, los que a través de múltiples mecanismos y estrategias, se instalaron como un intento constante por desestabilizar el sistema cultural imperante, conformado en su gran mayoría por actores ligados al mundo privado. Haciendo uso de diversas arquitecturas, estos dispositivos, pusieron en discusión y subvirtieron ciertas categorías vinculadas al arte y la cultura: institución, temporalidad, formato y asociatividad.

Tres casos sintetizan estas ideas: Galería Metropolitana (1998), donde según Balcells⁷ “El arte es un pretexto en la activación del barrio”; Galería Callejera (2004), un híbrido a medio camino entre arquitectura móvil y diseño industrial que redefinió sus relaciones espaciales con la calle y lo público y Galería Daniel Morón (2008), colectivo que por medio de la autogestión y el trabajo colaborativo con otras agrupaciones, produce cruces entre arte y deporte, televisión, cine y cultura popular como leitmotiv, activando plataformas de re-articulación comunitaria y barrial.

5. Acupuntura + Red

A partir de los puntos declarados, surgen algunas interrogantes que abren hipotéticos escenarios futuros de acción. De esta forma, vale la pena plantear:

¿Cómo terminar por reactivar este organismo atrofiado por el mercado desde acciones autónomas?

Una primera clave de acción estaría en la idea de “acupuntura” planteada por el urbanista Jaime Lerner: “Es necesario hacer que la ciudad reaccione. Tocar un área de tal modo que pueda ayudar a crear reacciones positivas y en cadena. Es necesario intervenir para revitalizar”⁸.

La segunda refiere al trabajo curatorial desarrollado por Luis Alarcón y Ana María Saavedra en proyectos tales como Santiago Visual, arte desde la periferia⁹ (2015), entre otros. Aquí el concepto de “red” se traduce en una conexión y colaboración territorial, articulando una constelación cultural conformada por una serie de actores comunales y locales.

JOSÉ ABÁSULO, es arquitecto, Master en Arquitectura (ETSAB-UPC), docente de la Universidad de Talca, Universidad Finis Terrae y UDLA. Cofundador de ariztiaLAB.

1. Gáméz Bastén, V., “El pensamiento urbanístico de la CORMU (1965-1976)”, en *Urbano*, Vol. 9, N° 13, mayo 2006, pp. 9-18.

2. Sabatini, F., “Reforma de los mercados de suelo en Santiago, Chile: efectos sobre los precios de la tierra y la segregación residencial” en *EURE* 26(77), 2000, pp.49-80.

3. Ver “Las olvidadas erradicaciones de la dictadura”, <http://www.elciudadano.cl/2012/12/17/61685/las-olvidadas-erradicaciones-de-la-dictadura/>

4. Liernur, J.F. (ed.), “Portales del Laberinto. Arquitectura y Ciudad en Chile 1977-2009”. Ed. UNAB-CO-OP, Santiago, 2009.

5. Machuca, G., Berríos, M., “Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile”, en Mosquera, G. (ed), “Copiar el Edén. Arte reciente en Chile”, Ed. Puro Chile, Santiago, 2007.

6. Deleuze, G., “¿Qué es un dispositivo?”, en varios autores, Michel Foucault filósofo. Ed. Gedisa, 1999.

7. Balcells, F., “La Insistencia de lo no a lugar” En catálogo Galería Metropolitana 2004-2010

8. Lerner, J., *Acupuntura Urbana*, IAAC, Barcelona, 2004.

9. Proyecto donde participaron 35 artistas visuales, encargados de cultura y directores de centros culturales de las comunas de: San Joaquín, La Reina, El Bosque, Talagante, Independencia, Recoleta y Peñalolén, todos actores que conforman la mesa de Artes Visuales del Consejo de Cultura RM.

of “otherness” towards the margins of the political and civil paradigm of the city. Finally, and under the shadow of a truncated city project, some were invited “upwards” and others, straight “out of here”.

3. Containers 1990-2010

One of the objectives stated with the return to democracy in 1990 was the “modernization” of territory, or, as architecture historian Francisco Liernur specified, “the articulation of the country with the globalization process”. A great deal of this territorial operation was developed from multiple infrastructures (terrestrial, productive, ports, industrial and energetic), which allowed Chile its insertion into the international markets. It is thus observed, how the new transition governments kept and instituted the hegemonic structure and discourses of the neoliberal model, also characterizing Chile as an exportable country; the busy national agenda of a series of free trade agreements –incipient since the second half of the nineteen nineties– backs this thesis.

In cultural terms, each president in charge left behind an architectural piece or great format cultural program container as a distinctive seal of his/her mandate: Patricio Aylwin did so by rehabilitating an obsolete infrastructure as was the Estación Mapocho train station, turning it into a cultural center (1993); Eduardo Frei brought science closer to culture by means of the construction of the Mirador interactive museum (Museo Interactivo Mirador, MIM, 2000); Ricardo Lagos used the strategy of mining the La Moneda government palace from within to then place the La Moneda palace cultural center (CCPLM, 2003); Michelle Bachelet on her part, passed on the Gabriela Mistral center (GAM, 2010), an intervention that reused the ex UNCTAD III building as its preexistence. During his government, Sebastián Piñera did not give continuity to this trend, focusing his attention on the highly speculative reconstruction, sustained on questionable figures after the February 27, 2010 earthquake.

An important factor to consider is that, in this new economic context, these “containers” require an administration model that, in many cases, will be of a private or mixed character, operated by private law organizations and almost completely eliminating the participation of the State in their management. Except for the MIM, the majority of these interventions were placed at the historical center of the city: the space of power and decision-making of the country. The social and territorial stratification around culture and art is continued.

The case of the MIM may be considered an exception with certain overtones. Even if it is located in a peripheral commune such as La Granja (southern Santiago), its operation is linked to a “new centrality” around the Paradero 14 bus stop of the La Florida commune, constituted by an important infrastructure of mobility such as the Metro underground train Línea 5, and of buildings linked to consumption and retailing: the Florida Center and Plaza Vespucio shopping malls, among others.

4. Devices 1998-2010

During the period between the turn of the century and the last Concertación coalition government, a series of projects developed from disciplinary autonomy were developed in Santiago. These critical-reflexive actions will be denominated as “machines for making one look and talk”. These are constituted as spaces “at the margins”, which through multiple mechanisms and strategies were installed as a constant attempt of destabilizing the ruling cultural system, conformed in their great majority by agents linked to the private sphere. Making use of diverse architectures, these devices questioned and subverted certain categories linked to art and culture: institution, temporality, format and associativity. Three cases synthesize these ideas: Galería Metropolitana (1998), where, according to Balcells “art is a pretext in the activation of the neighborhood”, Galería Callejera (2004), a hybrid halfway between mobile architecture and industrial design that redefined its spatial relations with the streets and what is public and the Galería Daniel Morón (2008), a collective that by means of self management and collaborative work with other groups produces crossings of art and sports, television, cinema and popular culture as its leitmotiv, activating platforms of community and neighborhood re-articulation.

5. Acupuncture + Network

From the stated points some questions emerge that open hypothetical future action scenarios. Thus, it is well worth stating: How to finally reactivate this organism atrophied by the market from autonomous actions? A first key would lie in the idea of “acupuncture” stated by urban planner Jaime Lemer: “It is necessary to make the city react. Touch an area in such a way as to help creating positive chain reactions. It is necessary to intervene in order to revitalize”.

The second one refers to the curatorial work developed by Luis Alarcón and Ana María Saavedra in projects such as Santiago Visual, arte desde la periferia (visual Santiago, art from the periphery, 2015), among others. Here the concept of “network” translates into a territorial connection and collaboration, articulating a cultural constellation conformed by a series of communal and local agents.

JOSÉ ABÁSULO, is an architect, Master in Architecture (ETSAB-UPC), professor at Universidad de Talca, Universidad Finis Terrae and UDLA. Cofounder of aritziaLAB.

ESTACIÓN: PEDRO AGUIRRE CERDA

MEMORIA AFECTIVA

Nelly Richard

Los lazos biográfico-culturales se traman en secuencias dilatadas de tiempo cuyas etapas se van sumando unas a otras hasta formar, casi sin darse cuenta, un trazado de línea continua. Un trazado de larga duración y frecuencia me une a los directores de Galería Metropolitana -Luis Alarcón y Ana María Saavedra- y a la historia de su proyecto, mezclándose en la continuidad de dicho trazado un régimen de los afectos con las micropolíticas de varias realizaciones en común.

Primero, L. Alarcón y A. M. Saavedra colaboraron estrechamente conmigo durante el período en que dirigí la Revista de Crítica Cultural (1990-2006): una iniciativa editorial que se propuso reflexionar sobre las mutaciones del arte y la literatura, la ciudad, el mercado, la universidad, el feminismo, la izquierda, la democracia, etc. para agitar un debate de ideas críticas que sacudiera en algo los acomodos del pacto transicional. La Revista de Crítica Cultural optó por ensayísticas quebradas para hablar un lenguaje distinto al de los campos profesionales e investigativos de la transición cuyos saberes normalizados se encargaron de administrar eficientemente la relación entre redemocratización y neoliberalismo, dejando fuera de sus retículas oficiales aquellas fracturas de sentido que seguían hiriendo a la memoria traumática de la dictadura. L. Alarcón y A. M. Saavedra me acompañaron diligentemente en esta aventura crítica de la revista que usó la crítica cultural como tribuna para zigzaguear entre lo político-social, lo ideológico-discursivo y lo simbólico-expresivo: una aventura que se prolongó en el Diplomado en Crítica Cultural de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS (1997-2000) en cuyo excitante laboratorio de pensamiento crítico participaron ambos con entusiasmo. Según sus propias palabras, fue en este espacio “transdisciplinario y experimental” donde terminaron “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?”. Las respuestas conceptuales y operativas que le aportaron L. Alarcón y A.M. Saavedra a la definición del proyecto de Galería Metropolitana portaban el acento deconstructivo del análisis material y simbólico de las relaciones entre arte, sociedad, estado y mercado que nos ocupaba en esos años y que nos sigue preocupando en la actualidad.

Vale la pena recalcar que el surgimiento de Galería Metropolitana, tal como lo reconstruye la memoria de sus propios gestores, se formuló rodeado de un variado corpus de referencias críticas que desbordan ampliamente lo que el recorte de la palabra “arte” traza como selectivo marco de definición cuando sólo nombra una especialización académica o una red profesional de exhibición, distribución y consumo

artísticos. Me consta que, desde el comienzo, L. Alarcón y A.M. Saavedra quisieron pensar el arte como oportunidad y desafío para poner en tensión la emergencia de ciertas prácticas creativas que, disconformes, buscaban repensar su lugar y función en medio del paisaje disciplinado de la transición con variados procesos de análisis e interpretación socio-culturales que, además de las obras, incluyen materiales sueltos de lectura tales como ensayos teóricos, películas, talleres y seminarios, música, editoriales y colectivos independientes, organizaciones autónomas, medios de comunicación, etc. Desde sus inicios, Galería Metropolitana liberó una apertura de campo en torno a lo “artístico” que, hasta el día de hoy, mantiene al proyecto curatorial de la galería en un vibrante estado de curiosidad hacia un conjunto de iniciativas cómplices que diversifican el repertorio de los modos de hacer y pensar el arte y la cultura en tiempos neoliberales. Para L. Alarcón y A.M. Saavedra, el “arte en contexto” (un arte situacional, un arte localizado y posicionado, un arte que “debe tener una opinión sobre situaciones de urgencia y conflicto”) requiere de “la construcción de un correlato de reflexión teórica y la comparación de herramientas transdisciplinarias” para desatar los nudos de complejidad problemática que atraviesan la reflexión sobre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo global y lo local, lo central y lo periférico, lo oficial y lo contra-dominante, etc. La práctica teórico-crítica, los acontecimientos estéticos y la generación interactiva de conocimientos socio-culturales en diálogo con el habitar de la comunidad, llevar a Galería Metropolitana a cursar su devenir segmentando las instituciones del arte, el territorio local y los circuitos internacionales con los cortes de un imaginario hecho de junturas y desmarques cuya figura simbólica es la de casa-esquina en Félix Mendelssohn 2941, comuna de Pedro Aguirre Cerda.

El trazado largo y continuo que, en lo biográfico-cultural, me une a los directores de Galería Metropolitana descansa en una amistad que ha permanecido intacta, sin ningún reparo; una amistad cuyo horizonte de sucesos no se ha visto perforado por ninguno de los agujeros que sumergen el mundillo del arte en la negrura de las intrigas y traiciones. A diferencia de la costumbre reinante en nuestro medio que consiste en practicar la enemistad para ganar las mediocres competencias en las que se disputan las claves de éxito locales o valerse del banal oportunismo político-cultural de cultores siempre alineados en la dirección favorable hacia dónde soplan los vientos, los austeros hábitos de vida y las sobrias reglas de conducta de L. Alarcón y A.M. Saavedra testimonian de que su lealtad y fidelidad en materia de ideas y sentimientos le gana siempre a la maledicencia de los chismes, a la fuerza destructiva de los ataques personales, a los tribu-

STATION: PEDRO AGUIRRE CERDA

EMOTIONAL MEMORY

Nelly Richard

Biographical-cultural ties are weaved in dilated time sequences whose stages go on to add up until, almost unknowingly, forming a continuous outline. A long-playing and frequency outline connects me with Galería Metropolitana's directors –Luis Alarcón and Ana María Saavedra– and with their project's history, with a regime of artifacts mingling with the micro-politics of several shared realizations in the continuity of said outline.

First, L. Alarcón and A. M. Saavedra closely collaborated with me during the period in which I directed the Revista de Crítica Cultural (journal of cultural critique, 1990-2006): a publishing initiative that set out to reflect on the mutations of art and literature, the city, the market, universities, feminism, the left wing, democracy, etc. in order to agitate a debate of critical ideas to somehow shake the comforts of the transitional pact. The Revista de Crítica Cultural opted for the broken essay form in order to speak a different language than the professional and research fields of the transition whose normed knowledge took charge of efficiently administering the relation between re-democratization and neoliberalism, excluding those infrastructures of meaning that kept hurting the traumatic memory of the dictatorship from their official grid. L. Alarcón and A. M. Saavedra diligently joined me in this critical adventure of the journal which used cultural critique as a tribune to zigzag in between what is political-social, ideological-discursive and symbolic-expressive: an adventure which was prolonged at the diploma in cultural critique at the ARCIS arts and social sciences university (1997-2000) of whose critical think tank both enthusiastically partook. In their own words, it was at this “trans-disciplinary and experimental” space where they ended up “articulating and clarifying the strategy to follow by the Galería Metropolitana project starting from the following question: Is an art gallery as a critical cultural space possible?”. The conceptual and operative answers L. Alarcón and A. M. Saavedra contributed to the definition of the Galería Metropolitana project carry the deconstructive accent of a material and symbolic analysis of the relations between art, society, state and market that kept us occupied in those years and keeps concerning us now.

It is worth underlining that the emergence of Galería Metropolitana, as the memory of its very managers reconstructs, was formulated surrounded by a varied corpus of critical references that broadly overflow what the clipping of the word “art” traces as a selective frame of definition, when it only names an academic specialization or a professional art exhibition, distribution and consumption network. I am certain that, from the beginning, L. Alarcón and A. M. Saavedra wanted to conceive art as an opportunity and a challenge to put

the emergency of certain creative practices into tension, which, dissatisfied, seek to rethink their place and function in the midst of the disciplined landscape of the transition with several socio-cultural analysis and interpretation processes that, besides works, include loose reading materials such as theoretical essays, films, music, editorials and independent collectives, autonomous organizations, communication media, etc. From the beginning, Galería Metropolitana freed a field opening around “what is artistic” that, to this day, keeps the gallery's curatorial project in a vibrant state of curiosity towards a body of co-conspiring initiatives that diversify the repertoire of the modes of making and conceiving art and culture in neoliberal times. For L. Alarcón and A. M. Saavedra, “art in context” (a situational art, a located and positioned art, an art that “has to have an opinion on situations of urgency and conflict”) requires “the construction of a correlation of critical reflection and the appearance of trans-disciplinary tools” in order to untie the knots of issue complexity that cross the reflection on what is private and public, individual and collective, global and local, central and peripheral, official and counter-dominant, etc. The theoretical-critical practice, aesthetic events and the interactive generation of sociocultural knowledge in conversation with the inhabitation of the community led Galería Metropolitana to course its transformation segmenting the institutions of art, the local territory and the international circuits of an imagery made of junctions and distances whose symbolic figure is the one of the corner house on 2941, Félix Mendelssohn street in the Pedro Aguirre Cerda commune.

The long and continuous outline that, in what is biographic-cultural, brings me together with the Galería Metropolitana directors rests on a friendship that has remained intact, without any objection; a friendship whose horizon of events has not seen itself pierced by any of the holes that submerge the art world in the blackness of intrigues and treasons. As opposed to the dominant habit in our medium consisting in practicing enmity in order to win mediocre competitions in which the keys of local success or taking advantage of the banal political-cultural opportunism of followers always aligned in the favorable direction to where the winds blow, the austere life habits and the sober rules of conduct of L. Alarcón and A. M. Saavedra give testimony of their loyalty and fidelity in matters of ideas and feelings always wins over the slander of gossip, the destructive force of personal attacks, the tributes wantonly given to occasionally current powers. Speaking of loyalty and fidelity could sound retro in the uprooted world of what is not durable, volatile, that promotes transience of tastes and opinions as a “post” justification in order to comfortably practice hypocrisy. In the midst of the neoliberal boom of a relation with time, subjects and

Galería Metropolitana 2011-2017

25

tos que se les rinden impúdicamente a los poderes ocasionalmente vigentes. Hablar de lealtad y fidelidad podría sonar retro en el mundo sin arraigo de lo no duradero, lo volátil, que promueve la transitoriedad de los gustos y las opiniones como justificativo “post” para darse vuelta cómodamente la chaqueta. En pleno auge neoliberal de una relación con el tiempo, los sujetos y sus procesos, que abrevia el presente vaciando a la historicidad social de toda densidad y gravedad, pudiese ser que el rescate afectivo de la fidelidad y de la lealtad a las ideas, las personas, los tiempos y los lugares que practican los directores de Galería Metropolitana adquiriese la nobleza y la dignidad de una ética del compromiso que contrasta con la frivolidad del mercado relativista de los servicios y los favores, todos ellos intercambiables. Galería Metropolitana se la juega, valientemente, entre dos opuestos: por un lado, la medida de un proyecto de vida estrictamente ajustado a la escala de sacrificios de la comuna (la casa, el galpón) y, por otro, las desmesuras del arte que reconfigura subjetividades, identidades y comunidad en las orillas más disgregadas de los bloques de representación dominante. Galería Metropolitana lleva años incursionando en las zonas de indeterminación del arte y la comunidad, prescindiendo de toda certeza a la hora de resolver los entrecruces de fronteras que les darán forma y orientación al diálogo, la interpretación o bien la confrontación con las instituciones y los poderes culturales. Esta falta de certeza que le es estructural al proyecto de Galería Metropolitana no solo no ha desgastado su vitalidad operativa sino que, por el contrario, la ha llevado a renovar incesantemente su apuesta artística. En lugar de esperar beneficios de algún rendimiento funcionario subordinado a los aparatos de control y gestión culturales, Galería Metropolitana se entrega de cuerpo entero a la porfiada voluntad de materializar su proyecto, insistiendo y persistiendo contra todo evento. Y lo hace exponiendo al arte: no sólo mostrando obras sino poniendo el arte mismo –sus definiciones, significaciones e interpretaciones– en situación de peligro, al colocarlo en la posición de hacerse cargo de las vicisitudes y encrucijadas del entorno social.

Los encuentros y desencuentros del estar juntos.

Las señas de acogida que ofrecen L. Alarcón y A.M. Saavedra en Galería Metropolitana contraponen su declarada voluntad de hospitalidad, de no resguardo, a las defensas levantadas por las galerías privadas del barrio alto de Santiago de Chile que consideran amenazantes los encuentros entre desconocidos. Galería Metropolitana organiza frecuentes rondas de convivencia en las que caben, sin prevención ni condicionalidad, todos aquellos dispuestos a manifestar su apertura hacia lo otro y hacia los otros como una experiencia de comunidad en la que convergen, improvisadamente, vecinos del barrio de Pedro Aguirre Cerda, artistas y galeristas profesionales, dirigentes sociales, académicos y estudiantes, curadores internacionales, etc. Esta apertura de los cuerpos y de las mentes a la que invita Galería Metropolitana convoca a sus espectadores a reunirse en la galería para descifrar en conjunto las expresiones del arte. Y, también, a averiguar más sobre cuán nítidas o bien

difusas son las fronteras que separan a unos espectadores de otros en cuanto a historias de vida, pertenencias de clase, desempeños laborales, identificaciones políticas, formaciones culturales, derivas urbanas, etc. La disimilitud de los cuerpos y de los aprendizajes que se topan en Galería Metropolitana en el lapso, por ejemplo, de la inauguración de una muestra llevan el arte a comparecer bajo el signo contingente de lo relacional y de lo transicional para romper así con el ensimismamiento de sujetos y objetos acostumbrados a lo específico y privativo de atribuciones separadas unas de otras y a menudo intransferibles.

El galpón de Galería Metropolitana se ofrece como una zona de roces y, también, de fricciones entre, por un lado, el ojo enfocado del curador internacional que aborda el arte habiendo sido entrenado por saberes académicos o museográficos y, por otro, la mirada desenfocada del barrio que ingresa al recinto de la galería haciendo notar su asombro poblacional frente a construcciones artísticas cuyos resortes conceptuales no le son familiares. Esta zona de roces y fricciones sin un desenlace previsible deja pendiente la duda de si las reservas o bien la indiferencia de los vecinos de Pedro Aguirre Cerda podrán verse o no remecidas por algún despertar estético que se cuele por las rendijas de un sistema de validación cultural que discrimina entre miradas expertas y miradas inexpertas. Una de las decisiones tomadas por Galería Metropolitana para conjurar el sentimiento de ajenidad que podría instalarse como barrera entre sus opciones estéticas y los vecinos del barrio, consiste en que sus proyectos curatoriales incorporen casi siempre el barrio y la comuna (sus memorias, sus vivencias, sus mapas, sus privaciones, sus luchas y conquistas) como volumen y superficie de las obras para habilitar así un lugar común entre lo sugerido por el arte y las narrativas cotidianas de los vecinos cuyos fragmentos híbridos tienen la oportunidad de incorporarse a los actos de complementación del sentido que se van diseminando en las afueras de la galería. Además, la Galería Metropolitana busca acortar las distancias y desbaratar los prejuicios que podrían enfrentar las vivencias diarias de la comuna a la especialización del mundo del arte, programando y diagramando formatos de mediación pedagógica (talleres, visitas guiadas, etc.) que construyan puentes entre los extremos o, al menos, liberen zonas de entremedio por donde urdir motivos y percepciones en la búsqueda tentativa de alguna equivalencia figurada entre el arte y la vida, pese a los desniveles de competencia culturales, la sedimentación de los gustos y la jerarquización de los valores que condicionan la apreciación estética del arte. Sin embargo, ninguna de estas deliberaciones de Galería Metropolitana basta para ofrecer una respuesta definitiva sobre cómo se vinculan entre sí, por un lado, lo crítico-experimental del arte deconstructivo cuyas claves de lectura contemporáneas están archivadas en catálogos y libros académicos con, por otro, las estéticas populares a las que están acostumbrados los habitantes de la comuna que revisten el interior de sus casas con fotos de calendarios y almanaques. Y está bien que no exista una respuesta garantizada a la interrogante sobre los desequilibrios de la comprensión entre mundos opuestos, sobre los baches

their processes that abbreviate the present emptying social historicity of all density and gravity, it could be that the emotional rescue of fidelity and loyalty, people, the times and places that the Galería Metropolitana practice could acquire the nobility and dignity of an ethics of commitment that contrasts with the frivolity of the relativist market of services and favors, all of them exchangeable. Galería Metropolitana bravely takes the plunge in between two opposites: on one side, the moderation of a life project strictly adjusted to the scale of sacrifices of the commune (the home, the warehouse) and, on the other, the excesses of art which reconfigure subjectivities, identities and the community at the more disperse shores of the dominating representation blocks. Galería Metropolitana has been making incursions into art's and the community's determination zones for years, doing without any certainty when resolving the crossings of frontiers that will shape and orientate them towards dialogue, interpellations or confrontation with the cultural institutions and powers. That lack of certainty that is structural to the Galería Metropolitana project has not worn out its operativity, but, on the contrary, it has led to the renovation of their artistic proposal. Instead of awaiting benefits from some functionary performance subordinated to control apparatuses and cultural management, Galería Metropolitana gives itself up to the stubborn will to materialize their project, insisting and persisting against all odds. And it does so exhibiting art: not only showing works but putting art –its definitions, meanings and interpretations– in a situation of danger when placing it in the position to take charge of the vicissitudes and crossroads of the social environment.

The encounters and dis-encounters of being together

The welcoming signs L. Alarcón and A. M. Saavedra offer at Galería Metropolitana counter their declared will of hospitality, of non-clearance, to the defenses raised by private galleries in uptown Santiago de Chile that consider the encounter of people who do not know each other threatening. Galería Metropolitana organizes frequent communal rounds in which, without prevention or conditioning, there is room for anybody willing to manifest their opening up towards difference and the others as an experience of community in which Pedro Aguirre Cerda neighbors, artists and professional gallery owners, social leaders, academics, students, international curators, etc. converge, offhand. This opening of bodies and minds to which Galería Metropolitana invites its spectators to gather at the gallery in order to jointly decipher the expressions of art. And also, to find out more on how sharp or diffuse the barriers separating some spectators from others are, in terms of life stories, social class, labor performance, political identification, cultural upbringing, urban drifting, etc. The dissimilitude of the bodies and learning processes that run into each other at Galería Metropolitana in the lapse of, for example, an exhibition opening when appearing under the same contingent sign of what is relational and transitional to thus break with subjects' and objects' self-absorption, accustomed to what is specific and exclusive of attributions separated from each other, often non-transferable.

The Galería Metropolitana warehouse offers itself as a zone of contact and, also, of frictions between, on one side, the focused eye of the international curator approaching art by being trained by academic or museographic knowledge, and, on the other, the unfocused glance of the neighborhood that enters the gallery venue making its settlement amazement show facing conceptual springs unfamiliar to them. This zone of contact and friction, without a foreseeable outcome, leaves the doubt about if the reserves, or rather, the indifference of the Pedro Aguirre Cerda neighbors will see themselves touched (or not) by an aesthetic awakening filtering in between the cracks of a system of cultural validation that discriminates between expert and inexpert glances. One of the decisions taken by Galería Metropolitana to conjure the feeling of otherness that could install itself as a barrier between its aesthetic options and the neighbors consists in that its curatorial projects almost always incorporate the neighborhood and the commune (their memories, maps, hardships, struggles and conquests) as volume and surface of the works to thus enable a common space between what is suggested by art and the everyday narratives of the neighbors, whose hybrid fragments have the opportunity of incorporating into the acts of meaning complementation scattered outside the gallery. Galería Metropolitana also seeks to shorten the distances and dismantling the prejudices that could confront the everyday experiences of the commune to the specialization of the art world, programming and diagraming pedagogic mediation formats (workshops, guided tours, etc.) to build bridges between extremes, or, at least, free up in-between zones by which to plot motives and perceptions in the tentative search for some figurative equivalence between art and life, despite the slopes of cultural competition, the sedimentation of tastes and the hierarchical organization of the values that condition the aesthetic appreciation of art. But none of these deliberations by Galería Metropolitana suffices to offer a definitive answer as on how, what is critical-experimental about deconstructive art, whose contemporary reading keywords are archived in catalogs and academic tomes, is linked with the popular aesthetics to which the inhabitants of the commune, who are used to decorating the interiors of their homes with calendar and almanac photographs. And it is all right that there is not a guaranteed answer to the question on the unbalances of the comprehension between opposite worlds, on whose potholes of understanding and the lapses of communication between Galería Metropolitana and its surroundings. These ever present risks remind us of the preventions Jacques Rancière expressed facing the “pedagogic model of the efficiency of art”, insisting that the reaction of a community facing the contents of an artistic message is not possible to be calculated beforehand, because no artistic message reduces itself to an unambiguous reading, because no community fully reveals itself and because the degrees and reaches of a consciousness of its members are never homogeneous. There are no guarantees of a constitutive reciprocity between art and the community then, since the multiple dissociations of meaning hinder the closing of a predetermined itinerary to automatically conclude in an emancipating reading. In absence of this guarantee, Galería Metropolitana chooses to preci-

de entendimiento, los lapsus de comunicación entre Galería Metropolitana y su entorno. Estos riesgos siempre presentes nos recuerdan las prevenciones que expresaba Jacques Rancière frente al “modelo pedagógico de la eficacia del arte”, insistiendo en que no se puede calcular de antemano la reacción de una comunidad frente a los contenidos de un mensaje artístico porque ningún mensaje artístico se reduce a una lectura unívoca, porque ninguna comunidad se revela en plenitud y porque los grados y alcances de la toma de conciencia de sus miembros nunca son homogéneos. No existe, por lo tanto, garantías de reciprocidad constitutiva entre el arte y la comunidad ya que múltiples disociaciones de sentido impiden el cierre de un itinerario predeterminado que concluya automáticamente en una lectura emancipadora. En ausencia de esta garantía, Galería Metropolitana elige funcionar precisamente como un operador de desajustes que trabaja lo incompleto de la falta y de la falla como un valioso índice de negatividad en contra de tantos indicadores de solvencia y eficiencia que copan las estadísticas de la gestión cultural burocratizada.

Si bien hablé de lealtad con las personas, de fidelidad en el tiempo y con el lugar, de una moral del compromiso político, de una ética de la vida cotidiana, en el caso de L. Alarcón y A. M. Saavedra, esto no quiere decir para nada que Galería Metropolitana permanezca fijamente idéntica a sí misma. Muy por el contrario. A medida que se ha ido ampliando la red de articulaciones latinoamericanas e internacionales por la que se mueve Galería Metropolitana, L. Alarcón y A. M. Saavedra han traspasado cada vez más fronteras (entre lo local y lo global pero, también, entre el adentro del sistema-arte y sus afueras comunitarios) y, por lo mismo, han desplegado la movilidad de saber hablar varias lenguas al mismo tiempo: la lengua del pacto

institucional y de la eventual negociación de intereses, la lengua de la reconversión y del desvío de recursos simbólico-culturales para fines alternativos a los que controlaban sus fuentes económicas, la lengua de las infiltraciones del sistema de autoridad por rendijas casi invisibles que terminan erosionando sus bases de consenso, etc. El “lugar propio” de Galería Metropolitana (la misma casa, el mismo galpón, la misma esquina) que mezcla la autogestión cultural, el colectivismo artístico y la asociatividad institucional se hizo experto en traducciones entre campos idiomáticos, dispositivos de acción, cuerpos en ejercicio, tomas de terreno, estrategias de financiamiento, movimientos de deslocalizaciones y relocalizaciones del arte a partir de la galería como estación: una estación de desembarques y transbordos artísticos y socioculturales, una estación multiconectada a redes cada vez más expansivas. Galería Metropolitana asume la paradoja de representar la domiciliación del arte en un lugar hospitalario (la casa, el galpón, el barrio) que, a la vez, se atreve a girar hacia el mundo como vector de itinerancias múltiples para que lo familiar y lo propio se vean siempre desafiados por la fuerza perturbadora de lo ajeno, de lo distinto y distante en materia de territorios y contextos.

La guía del esfuerzo que orienta la vida de L. Alarcón y A. M. Saavedra, el riesgo y la precariedad como condiciones de experimentación artística y cultural -en la afirmación sostenida en el tiempo y en el espacio de su “pese a todo...”- son las razones por las cuales el proyecto de Galería Metropolitana me resulta sencillamente admirable.

(junio 2017)

NELLY RICHARD, es teórica cultural, crítica, ensayista, curadora. Autora de numerosos libros sobre arte, política, memoria y género.

sely function in the manner of an operator of unbalances working on what is incomplete about the breach and the fault as a valuable indicator of negativity against so many indicators of solvency and efficiency topping the statistics of bureaucratized cultural management.

Even if I spoke of loyalty to people, of fidelity in time and with the place, of a moral of public commitment, an ethics of everyday life, in the case of L. Alarcón and A. M. Saavedra, this does not at all mean that Galería Metropolitana remains strictly identical to itself. Quite on the contrary. As the network of Latin American and international articulations in which Galería Metropolitana moves, L. Alarcón and A. M. Saavedra have trespassed evermore borders (between what is local and global, but also, between what is within the art-system and its communal outskirts) and therefore, have deployed the mobility of speaking several languages simultaneously: the language of the institutional pact and the eventual negotiation of interests, of the reconversion and the detour of symbolic-cultural resources for alternative means to the ones that controlled their economic sources, of the infiltrations of the authority system through almost invisible cracks that end up eroding their consensus bases, etc. Galería Metropolitana's "own place" (the same house, the same warehouse,

the same corner) that mixes cultural self-management, artistic collectivism and institutional associativity became an expert in translations between idiomatic fields, action devices, bodies in motion, land takeovers, financing strategies, de-location and relocation movements of art from the gallery as a station: a station of artistic and sociocultural disembarking and transfers, a station multi-connected to evermore expansive networks. Galería Metropolitana assumes the paradox of representing the direct billing of art in a hospitable space (the house, the warehouse, the neighborhood) that, at the same time, opens up to turning towards the world as a vector of multiple itinerancies of what belongs to others, of what is different and distant in matters of territories and contexts.

The guidance of the effort that orients L. Alarcón's and A. M. Saavedra's life, risk and precariousness as conditions of artistic and cultural experimentation -in the statement sustained in time and space of its "despite everything.." - are the reasons why the Galería Metropolitana is simply remarkable to me.
(june 2017)

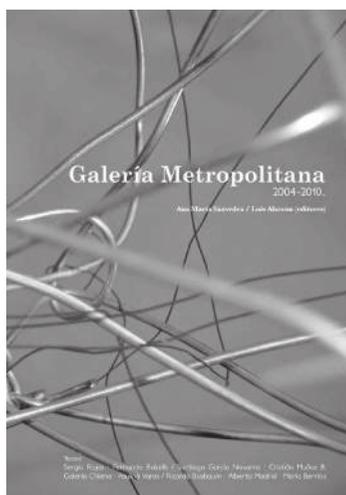
NELLY RICHARD, is a cultural theorist, critic, essayist, curator. Author of many books on art, politics, memory and gender.

*PEDRO LEMEBEL en la inauguración
de Galería Metropolitana, junio 1998.*



LIBRO GALERÍA METROPOLITANA 2004-2010...

Ana María Saavedra - Luis Alarcón (editores), Santiago de Chile, agosto 2011



GALERÍA METROPOLITANA 2004-2010... es un libro autoeditado que recoge el trabajo realizado por la galería entre 2004 y 2010; un ejercicio de memoria que se plantea como una reconstrucción aproximada de los procesos, experiencias, azares, voluntades y obras que han hecho posible su proyección como lugar y su constitución como discurso en la escena del arte contemporáneo chileno del último tiempo.

GALERÍA METROPOLITANA 2004-2010... es una mixtura entre archivo vivo, memoria institucional, ejercicio de teoría del arte y producción de pensamiento, desde una praxis artística que es resultado de la combinación entre gestión cultural y trabajo curatorial.



CAPACETE, Rio de Janeiro (Brasil)
Presentan: Alexia Tala, Helmut Batista, Rodrigo Quijano
26 agosto 2011

CRAC, Valparaíso
Presentación de Publicaciones Independientes
Conversan: Pablo Aravena, Claudio Astudillo, Breixo Viejo, Paulina Varas, Ana María Saavedra, Luis Alarcón.
9 septiembre 2011

GALERÍA METROPOLITANA, PAC Santiago
Presentan: Betania Álvarez, Federico Galende
23 septiembre 2011

TALLER MONSTRUO, Concepción
Presentan: Carolina Lara, Cristian Muñoz
30 septiembre 2011

GALERÍA CENTRO, Talca
Presentan: Carolina Pinedo, Reinaldo Moya
21 octubre 2011

CASA M, 8a. Bial del MERCOSUR, Porto Alegre (Brasil)
Conversación con: Kiosko Galería (Bolivia), Diablo Rosso (Panamá) y Batiscafo (Cuba)
Mediación de Atelier Subterrânea (Brasil)
28 octubre 2011

MUSEO INTERNACIONAL DE LA GRÁFICA, Chillán
28 enero 2012

LA CURANDERA RESIDENCIA, BAHÍA INGLESA
25 marzo 2012

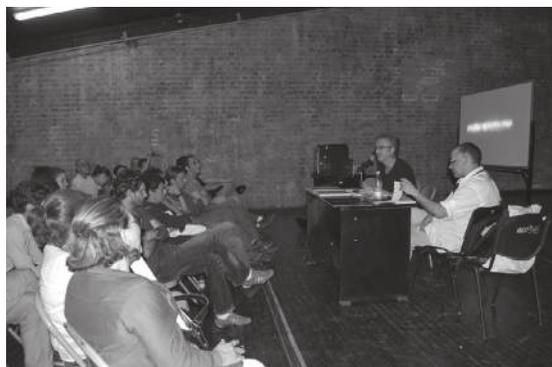
FM LA TRIBU 88.7, Buenos Aires (Argentina)
Coordinación y presentación: Teresa Riccardi
25 abril 2012

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE VALDIVIA
Escuela de Arte
3 mayo 2012

11ª BIENAL DE LA HABANA (Cuba)
+ Presentación catálogo Acción Cerezo de Jorge Hernández Esguep
21 mayo 2012

OFF LIMITS, Madrid (España)
18 febrero 2014

UNIVERSIDAD CASTILLA LA MANCHA, Cuenca (España)
24 febrero 2014



GALERÍA METROPOLITANA: ARTE, COMUNIDAD Y PROCESO

Federico Galende

Perfectamente se puede, como lo estoy haciendo en este mismo momento, comentar un libro esbozando otro libro, motivo por el que lo que ahora reseño se fijará al parecer como huella en el libro que siga. Quienes se han tomado el trabajo de editar este libro –y el que en un tiempo posterior acaso le siga– son los directores de Galería Metropolitana, una galería que, como todos sabemos, está emplazada en la comuna Pedro Aguirre Cerda, una comuna del sector sur de Santiago que cuenta por estos días con el curioso atributo de tener una alcaldesa comunista, gente sencilla en las calles y un voto mayoritariamente de izquierda. Todo esto contrasta visiblemente con la comuna en uno de cuyos cafés me senté hace apenas un par de horas a pensar qué es lo que iba a decir aquí, la comuna de Providencia que, a diferencia de la Pedro Aguirre Cerda, es una de las comunas más ricas del país, prueba de lo cual es el valor del metro cuadrado, que duplica o triplica el valor del metro cuadrado de Aguirre, uno de los más accesibles de la ciudad. Providencia no está liderada como esta por una alcaldesa comunista, puesto que a la gente rica no le gustan los comunistas, sino por uno de los últimos defensores de Pinochet, la DINA o la CNI o lo que sea: el alcalde Labbé.

Si uno se da a la tarea de rastrear por ahí algunos datos que ilustren la vida de esta comuna, se encontrará con que su comercio se basa fundamentalmente en ferias libres, además de contar con un par de supermercados express y el complejo Lo Valledor, su principal polo económico. Tengo entendido que también hay una tienda Easy, una farmacia Cruz Verde, un centro de pago de la Caja de Compensación Los Héroes y un Servipag, donde la gente se ve obligada a pagar cuentas cada vez más exorbitantes de gas, de agua, de luz, gracias al desmantelamiento de los servicios básicos del Estado por parte de las mismas transnacionales y los mismos inversores rapaces que desde otro lugar, el Palacio Falabella por ejemplo, que es donde está la Municipalidad de Providencia, a pasos del café en el que ya dije que me senté a pensar lo que iba a decir aquí, un palacio de dos grandes plantas adornadas con vitrales, escalas, columnas y mosaicos florentinos traídos por Lattanzi, y mármoles de Bottinelli. Se trata del mismo lugar en el que para no ir más lejos se instala cada mañana el alcalde Labbé, procesado por genocidio y tortura, a diseñar, un rato antes de partir al Club Providencia con un grupo de “elegidos” a beber durante toda la tarde, las mismas políticas que de este lado de la ciudad hacen estragos entre los trabajadores.

Así como según decíamos en esta comuna el comercio vive de las ferias libres, en Providencia se construyen por estos días un mall que aspira a ser el más grande de toda Latinoamérica y la torre más alta también, un ‘rascacielos’ de hormigón concebido exclusivamente para sostener la burbuja financiera del país. En Providencia hay decenas de galerías de arte, pero esas galerías son lógicamente galerías bastante pequeñas porque el metro cuadrado (como dije) es muy, pero muy caro. En

la comuna Pedro Aguirre Cerda, en cambio, hay una sola galería que es ésta y que, como todos estamos observando, está hecha de zinc, tiene un reconocido neón y cuenta con un espacio en el que caben camionetas, caben muchos amigos, caben artistas, caben vecinos.

En el fabuloso libro de cumpleaños, con el que esta galería se celebra a sí misma, Fernando Balcells y Santiago García Navarro hacen una observación lateral muy interesante. Cito: “Remodelar la casa para instalar un negocio es un gesto habitual en las poblaciones; remodelar por razones estéticas es un gusto habitual en las residencias burguesas”. Dos o tres páginas más atrás, el filósofo Sergio Rojas hace una interesante observación que precisa aún más la política de emplazamiento de Galería Metropolitana. Rojas dice “Galería Metropolitana incorpora el barrio a su proyecto curatorial, pero no porque sus habitantes sean necesariamente asiduos asistentes a las exhibiciones, eventualmente pueden serlo también, pero no se trata de eso sino precisamente porque la galería no desaparece en ese espacio como puede ocurrir en otra galería en Providencia o en la misma galería Animal y por lo tanto Metropolitana es un letrero de neón que la población hace emerger y dispone al barrio como un entorno y su diferencia”. Se entiende que lo que Rojas busca ahuyentar por medio de esta frase es cualquier elemento que huelga a estrategia demagógica o populista o arte relacional trillado, razón por la que concluye su artículo con esta otra frase que me gustó mucho, a pesar de que no la entendí del todo: “Lo contemporáneo que despunta en Galería Metropolitana corresponde al tiempo efímero de la comunidad que toma cuerpo en el espacio del arte”. Es evidentemente una gran frase, es una frase hecha de un estilo muy pulido que no quiere caer ni sobre el cuerpo de la comunidad, en especial, ni tampoco sobre el cuerpo del arte. Y entonces dónde cae esa frase de Rojas, que es un poco la pregunta que yo me hice mientras preparaba, en el café de Providencia, este texto que ahora estoy comentando ante ustedes. ¿Dónde cae, entonces? Caer en un hiato, en una frontera indecible entre el arte y la comunidad; una frontera que nos obliga, entonces, a pensar no ya en términos de lo que el arte tiene para enseñarle a la comunidad –eso es muy importante– ni tampoco recae en una vieja ética que la comunidad eventualmente mantendría y debería enseñarle al arte, es decir, no recae ni en la virtud ilusoriamente ética de la comunidad ni en la enseñanza de un arte ilusorio sino que más bien trata de una conjunción, un remolino, un proceso entre comunidad y arte. Un proceso que en galerías como las de Providencia resultaría muy difícil de emplazar, no porque esos galeristas sean ególatras, no solo por eso, sino porque el metro cuadrado es muy pero muy caro; y eso hace que también sean caros los paneles de 2 por 2,70 metros, o de 2,70 por 2,70, o de 4 por 2 metros y tanto; lo que en la práctica hace que el galerista le diga al artista: “dime cuáles son tus resultados y veré si te presto mi pared”. Entonces, el artista de aquellas galerías ajusta o adapta su obra, no le queda otra, la pule,

GALERÍA METROPOLITANA: ART, COMMUNITY AND PROCESS

Federico Galende

It is perfectly possible, as I am doing in this very moment, to comment a book by outlining another one, reason due to which what I am now reviewing will seemingly affix itself as a trace in the book following it. Those who have taken up the work of publishing this book –and perhaps the one to follow it–, the Galería Metropolitana directors, a gallery that, as we all know, is located in the Pedro Aguirre Cerda commune in southern Santiago, which currently has the curious attribute of having a communist mayoress, simple people on the streets and a mostly left wing vote. All of this visibly contrasts with the commune in one of whose cafes I sat barely a few hours ago to think about what I was going to write here, the Providencia commune, which, as opposed to Pedro Aguirre Cerda, is one of the richest communes in the country, proof of which is the price per square meter, which doubles or triples the value of the square meter in Aguirre Cerda, one of the most accessible in the city. Providencia does not have the same communist leadership, as rich people do not like communists, but one of the last defenders of Pinochet, the DINA or CNI (secret police forces), or whatever it may be: mayor Labbé.

If one takes up the task of tracing some information on the life of the Aguirre Cerda commune, one will find that its commerce is fundamentally based on free fairs, besides having a couple of express supermarkets and the Lo Valledor supply center complex, its main economic pole. I understand there is also an Easy home supply store, a Cruz Verde pharmacy, a Los Heroes welfare fund pay center and a Servipag utility payment center, in which people see themselves forced to pay ever increasing gas, water, and electricity bills, thanks to the dismantling of the basic State services as part of the same transactions and the same voracious investors from somewhere else, the Falabella palace for example, which is where the Providencia municipality is located, steps away from the café I said I sat down to think about what I was going to say here, a large two story palace adorned with stained glass windows, columns and Florentine mosaics provided by Lattanzi, as well as Bottinelli marble. This is the same place in which, to not go any further, mayor Labbé, who has been prosecuted for genocide and torture, sets up camp every morning to design the same policies that from this side of the city wreak havoc among workers, just before leaving for the Providencia golf club, with a group of “chosen few” to drink all afternoon.

As we said, as commerce subsists on the basis of free fairs in this commune, in Providencia, a shopping mall that aspires to be the largest in Latin America, as well as the tallest tower, a concrete made skyscraper exclusively conceived to sustain the country’s financial bubble are being built. There are dozens of art galleries in Providencia, but they are logically quite small because (as I said) the square meter is quite expensive. In Pedro Aguirre Cerda, on the other side, there is only one gallery, this one, and which, as we all can see, is built with zinc, with

a renown neon sign on the front, with a space big enough for trucks, many friends, artists, and neighbors.

In the fabulous birthday book with which this gallery celebrates itself, Fernando Balcells and Santiago García Navarro make a very interesting lateral observation. I cite: “Remodeling the house in order to install a store is an habitual gesture in settlements; remodeling for aesthetic reasons is a habitual gesture in bourgeois homes”. Two or three pages earlier, philosopher Sergio Rojas makes an interesting observation that makes the Galería Metropolitana policy of location even more precise. Rojas says “Galería Metropolitana incorporates the neighborhood to its curatorial project, but not because its inhabitants are necessarily assiduous exhibition goers, they may eventually also be that, but it is not about that, but precisely because the gallery does not disappear in that space as it may happen in another gallery in Providencia or the uptown Animal gallery, and therefore, Metropolitana is a neon sign in the settlement that makes the neighborhood emerge and be prepared for the surroundings and its difference”. It is understood that what Rojas seeks to chase away by means of this sentence is any element smelling of demagogic, populist or corny relational art strategy, reason why he concludes his article with this other sentence I liked a lot, despite not completely understanding it: “That which is contemporary and which stands out in Galería Metropolitana corresponds to an ephemeral time of the community that is embodied within the art space”. It is evidently a great sentence, one of a very polished style, which does especially not want to fall on the body of the community, or on the body of art. So where does this sentence by Rojas fall? Which is more or less the same question I asked myself as I prepared this text that I am now commenting with you in the Providencia café. Where does it fall then? It falls on a hiatus, a un-decidable frontier between art and the community; a frontier that forces us, then, to not think in terms of what art has to teach the community –that is very important–, nor does it fall on an old ethics that the community would eventually keep and teach to the art world, this is, it does not fall on the illusory ethical virtue of the community, nor on the teachings of an illusory art, but it is rather a conjunction, a whirlwind, a process halfway between the community and art. A process that in galleries such as the ones in Providencia would be quite hard to set up, not because these gallery managers are egomaniacs, not only because of that, but because the square meter is extremely expensive, and that also makes the 2 by 2.7, 2.7 by 2.7, or 4 by little over 2 meter panels expensive; which in practical terms makes the galley owner tell the artist: “Tell me what your results are and I will see if I lend you my wall”. Then, the artist of those galleries adjusts or adapts his/her works, there is no other choice, they polish it, they want to be sure and do not want to make even the most minimal mistake, self inoculating the known paradox that their practice precisely resides in its impossibility of praxis.

Galería Metropolitana 2011-2017

35

quiere estar seguro, no quiere cometer el más mínimo error, inoculando para sí la conocida paradoja de que su práctica reside precisamente en su imposibilidad de práctica. Este galerismo del arte resultadista funciona a partir de una tradición bastante conocida que consiste básicamente en que el lugar asignado es una condición de la identificación que ese lugar hace de quien se acerca. No hay en este sentido ninguna clase de hospitalidad, porque la hospitalidad para preciarse de tal necesita ser anterior a la solicitud de la identidad, como ya lo dijo un filósofo, al que no voy a nombrar, “el arte de la hospitalidad consistiría en hacer lugar a lo desconocido, y cuando se hace lugar a lo desconocido o al desconocido, el arte resultadista se convierte en un proceso, uno que tiene que ver con el arte de hospedar, de hacer lugar, y que por supuesto en Galería Metropolitana tengo la impresión de que ha perdurado y ha resistido durante todos estos años que ahora este libro celebra. Lo que entonces –para abreviar– entre un arte resultadista y un arte de procesos se confronta son dos relaciones distintas con la hospitalidad. Balcells y García Navarro lo notan en el libro mismo cuando reconocen en Metropolitana un cierto proceso telerístico desvalido; “un proceso que invita a activar una falla, a explorar una brecha o imaginar la exploración que prepara el derrumbe”. La hotelería desvalida es el arte de hospedar del izquierdismo y es ese arte de hospedar el que consiste en invertir la relación clásica entre la identificación y el lugar. A la vez, este arte de hospedar a cualquiera debe arreglárselas contra el deterioro de las confianzas, la fragmentación, el individualismo, la competencia, la mezquindad, que no ocurren porque la gente sea perversa o mala sino porque a eso ha llevado un modelo que, como este, ha multiplicado el negocio de las escuelas de arte, ha destruido la plataforma infraestructural del Estado, ha contraído el trabajo y ha producido algo así como el individuo policía. En este contexto, la economía no procesual de la obra –voy a decir una frase como las de Sergio Rojas– es una función inherente a su posibilidad de alojarse bajo el techo del muestreo. Voy a dar algunos ejemplos de esto: *False Start* de Jasper Johns se vendió en Sotheby’s a fines de los años ochenta en 17,7 millones de dólares, un record de precio en vía de su resultado del que fue reemplazado por Damien Hirst cuyo *Lullaby Spring* se vendió en el año 2007, creo que a 22,7 millones de dólares, que quedó desplazado por el artista Jeff Koons que vendió su *Nenninger* en 23,6 millones, que perdió su racha cuando en el año 2008 Lucien Freud, nieto de Sigmund Freud, que seguramente aprendió de Freud el arte de construir y jugar con el deseo, vendió su *Benefits Supervisor Sleeping* en 33,6 millones. Lo interesante de esto es que cada una de esas obras fue ganándole sucesivamente a las otras no en virtud de su desarrollo procesual o artístico sino en virtud de una capacidad para calzar en los ascensores de las subastas, como por ejemplo los ascensores de Christie’s, en los que cabe justo un cuadro de esos que hacía Warhol en los años 60; así que el precio de las obras es funcional a la capacidad que esas obras tienen de caber fácilmente en los ascensores de las subastas.

Sarah Thornton cuenta en el libro *Los 7 días en el mundo de arte*, que en Art Basel –una especie de ChACO pero un poco más sofisticada– detrás de una barrera de molinetes cromados patrullada por una tropa de guardias pretorianos se hacían pases de identificación con fotografías de prontuarios a los perritos caniches de los marchant y

también de los coleccionistas de arte que entraban desesperadamente a comprar.

Todo esto conduce a una fórmula que podría ser planteada así: el valor de una obra de arte crece de una manera inversamente proporcional a su proceso de experimentación. Por eso, en Galería Metropolitana, estrictamente hablando, no se muestran obras de arte sino que trabajos que, como los de Claudio Correa, Cerezo, Misha Stroj y María Berríos, Mario Navarro, Juan Castillo, Bernardo Oyarzún, o Carlos Navarrete. No puedo nombrar a todos los artistas, que son “miles” que han ido pasando por esta galería. Todos, lo que hacen es generar problemas que pertenecen a una tradición que ya no está agotada en los procesos artísticos de las vanguardias soviéticas o los procesos artísticos de la desublimación del arte, etc., sino que lo que hacen es más bien interrogar desde fronteras y procesos que están entre el arte y el no arte las políticas de distribución de las formas de visibilidad de las prácticas y de los modos de hacer.

Galería Metropolitana no es entonces, o no se limita entonces a ser una galería de arte de vanguardia o una galería de arte desublimado, o ni siquiera una galería específicamente de arte contemporáneo. Habría que pensarlo más bien como un espacio en el que determinados procesos limítrofes entre el arte y el no arte instalan una pregunta fundamental. Esta pregunta fundamental para mí sería la siguiente: ¿Qué es lo que hace que ciertas prácticas o modos de hacer o regímenes de producción tengan el privilegio de ser tan visibles respecto de otras prácticas, por ejemplo las prácticas que son tradicionales en esta comuna que –como decía Cerezo recién mientras íbamos a comprar cerveza– es una comuna caracterizada por una especie de metafísica obrera o de práctica metalúrgica? ¿Qué es lo que marca esa diferencia, incluso hasta qué punto no es la visibilización de la práctica artística el motivo del ocultamiento de otras prácticas, como las prácticas del trabajo o de la comunidad?

Galería Metropolitana es una apertura procesual y reflexiva que, entonces, cuestiona –tomando al arte como punto de partida– la distribución política de los modos de hacer. Cuando un proceso se pregunta reflexivamente por este asunto, entonces ya no se está preguntando por la especificidad del arte o la especificidad del artista ni por el clásico amor por lo inútil que el artista siente, en el campo del arte. No se está preguntando tampoco por la especificidad del trabajo y la obligación que los trabajadores tienen todos los días de cumplir o limitarse a realizar su trabajo. Está instalando otra cosa, está instalando a través de sus procesos abiertos una pregunta igualitaria por el sueño de lo inútil como un sueño común a los hombres y, por lo tanto, común a quien trabaja como artista pero también a quien trabaja como trabajador. Ahí, respecto de este punto lo quiero ligar a lo que ocurre con la galería, dos advertencias que siempre me han interesado de un filósofo al que sí voy a citar, que es Jacques Rancière, cuando señala en primer lugar lo siguiente: que a diferencia de lo que el arte de todos los tiempos ha imaginado tratando de exhibir los discursos de producción o de mostrarle a los trabajadores que los artistas también trabajan, en realidad no existe la inteligencia de los letrados y la inteligencia de las masas, la inteligencia del artista ilustrado y la inteligencia del trabajador en-

This result oriented art gallery work is possible from a quite known tradition that basically consists in that the assigned place is a condition of identification that place makes on who comes near it. In that sense there is no kind of hospitality because to really be such, it needs to be earlier than the request for identity, as a philosopher I shall not name already said, the art of hospitality would consist of making room for the unknown, and when you make room for the unknown or somebody unknown, result oriented art turns into a process, one which is not related to the art of hosting, of making room, and which of course I have the impression has endured and resisted at Galería Metropolitana for all these years, which this book now celebrates. What is then confronted –in short-between a result oriented and a process oriented art, are two different relations and hospitality. Balcells and García Navarro observe this in the same book when they recognize in Metropolitana a certain defenseless telestic process; “a process that invites one to activate a fault, to explore a gap or to imagine the exploration preparing the downfall”. The defenseless hospitality industry is the art of hosting of the left wing and it is that art of hosting that consists of intervening the classic relation between identification and location. At the same time this art of hosting anybody has to deal against the deterioration of trust, fragmentation, individualism, competition, meanness, which do not occur because people are perverse or bad, but because that is what a model that, as this one, has multiplied the business of art schools, has led to, destroying the infrastructural State platform, it has contracted work and has produced something like the police individual. In this context the non-procedural economy of the work does not –I am going to say a sentence such as Sergio Rojas’- is a function inherent to its possibility of housing itself under the roof of a sampling. I am going to give some examples of this: False Start by Jasper Johns was sold for 17.7 million dollars at Sotheby’s in the late eighties, a price record on the way to being replaced by Damien Hirst, whose Lullaby Spring sold in 2007 for, I believe, 22.7 million, who was displaced by Jeff Koons, who sold his Nenninger for 23.6 million, who lost his stride in 2008, when Lucien Freud, nephew of Sigmund Freud, who surely learned the art of building and playing with desire from his uncle, sold his Benefits Supervisor Sleeping for 33.6 million. What is interesting is that each of those works was successively winning over the others, not in virtue of their procedural or artistic development, but in virtue of a capacity to fit into the auction elevators, such as Christie’s, in which one of those sixties’ Warhol paintings fits precisely; thus the price of the works is functional to their capacity to easily fit into the auction elevators.

In her book, *Seven Days in the Art World*, Sarah Thornton tells us about Art Basel –a kind of ChACO, but just a little more sophisticated-, where, behind a barrier of chromed window fans patrolled by a troop of praetorian guards, the identification passes with mug shot photographs were made for the art dealers’ poodles, as well as for the art collectors who desperately rushed in to make their purchases.

All of this leads to a formula that could be stated as follows: the value of an artwork grows inversely proportional to its experimentation process. That is why,

strictly speaking, Galería Metropolitana does not exhibit artworks but works that, such as the ones by Claudio Correa, Cerezo, Sebastián Preece, Misha Stroj and María Berríos, or Mario Navarro, Juan Castillo, Bernardo Oyarzún, or Carlos Navarrete. I cannot name all of the artists, which are in the “thousands” and who have passed through this gallery. What all of them do is generating problems belonging to a tradition no longer exhausted in the artistic processes of the soviet avant-gardes or the de-sublimation of art, etc., but what they do is rather questioning, from the frontiers and processes that are in between art and non art, the distribution policies of the forms of visibility of practices and the ways of working.

Galería Metropolitana then is not, or does not limit itself to being an avant-garde or a de-sublimed, or even a specifically contemporary art gallery. One would have rather to think of it as a space in which certain bordering processes in between art and non-art install a fundamental question, which for me is the following: What is it that makes certain practices, ways of working or production regimes have the privilege of being as visible in relation to other practices, such as the ones that are more traditional in this commune which –as Cerezo just said as we went to buy beer- is this a commune characterized by a kind of working class metaphysics or a metallurgical practice? What is it that marks that difference, or even to what point the visibility of the artistic practice is not the reason for hiding other practices, such as the ones related to work or the community?

Galería Metropolitana is a procedural and reflexive opening which, then, questions –taking the art world as a starting point- the political distribution of the ways of working. When a process reflexively asks itself about this issue, then it is no longer asking itself about the specificity of art or the artist, nor for the classic love for what is useless artists feel in the field of art. It is also not asking itself about the specificity of the work and the obligation the workers have to fulfill every day or to limit themselves to do their work. This is installing something else, it is installing an equalitarian question about the dream of what is useless as a dream common to human beings and by means of its open practices, therefore common to those who work as artists but also of blue collar workers. There, in relation to this point I want to link it to what is happening with the gallery, two warnings that have always interested me about a philosopher who I am going to cite this time, Jacques Rancière, when he firstly points out the following: that as opposed to what the art of all times has imagined trying to exhibit the production discourses or showing workers that artists work too, the intelligence of literates and mass intelligence, the intelligence of the literate artist, the intelligence of the worker hindered by his/her work, and the one of gallery owners and the community intelligence do not really exist. Intelligence –Rancière says- un-divides any intelligence, such as the one anybody has, and which anybody can appropriate. Emancipation would not be in this case more than this communism: the communism of intelligence. And this communism means no more and no less than the capacity of those supposedly incompetent to let their eyes and their mind stray from work. This is something that allows them to also enter into a relation to their dream

torpecido por su trabajo, la inteligencia de los galeristas y la inteligencia de las comunidades. La inteligencia es una -dice Rancière- indivisa una inteligencia como la de cualquiera, de la que cada quien puede apropiarse. La emancipación no sería en este caso más que este comunismo: el comunismo de la inteligencia. Y este comunismo significa ni más ni menos que la capacidad de los supuestos incapaces para dejar que sus ojos y su mente se alejen del trabajo. Es algo que les permite entrar en relación también con su sueño sobre lo inútil. Significa la capacidad de una comunidad de detener el trabajo aunque este trabajo no espere, de detenerlo aunque lo necesiten para vivir. Significa la capacidad de transformar el espacio privado del taller en espacio público, de organizar la producción por su propia fuerza o de tomar entre sus manos la tarea de gobernar una ciudad y muchas otras formas de invención igualitaria que demuestra el poder colectivo de los hombres y mujeres emancipados.

Un poder colectivo que a Galería Metropolitana no le interesa propagar o difundir o enseñar en el sentido clásico de la enseñanza pedagógica, sino simplemente emplazar haciendo lugar a todo el mundo por vía de esa práctica ya célebre que hace de esta hotelería un descanso de lo útil, un descanso respecto del mundo de lo útil, una cápsula de vértigo adquirido. Cito de nuevo a Balcells: “una pérdida de tiempo, un no lugar”. Haciendo de esa pérdida de tiempo una posibilidad para todo el entorno, se genera un espacio donde diversos regímenes de producción o diversas prácticas o diversos modos de hacer se entrecruzan, forman un nudo, un nudo como el que se suscita ahí donde el artista que tiene por costumbre tomar cosas útiles con el fin de inutilizarlas haciendo ensambles o ready makes o cosas raras, se cruza con el trabajador que muchas veces suele reparar cosas inútiles o tornar insumos incomprensibles para hacer de ellos cosas útiles.

Pero nunca es esto solamente lo que sucede, porque lo que sucede gracias a proyectos como el de Metropolitana es que frente al hombre de oficio, frente al trabajador, frente al obrero, que cuenta con destrezas muchas veces imperceptibles, lo que siente el artista es la felicidad perdida de que no alcanzó a disfrutar las cosas cuando eran útiles. Pero frente al artista, frente al hombre que produce cosas extrañas, bien puede el obrero ver despertar algo que también lo habita: este amor secreto por las cosas inútiles, un amor que perdura en él y del que ha vivido privado por el contreñimiento del tiempo de la producción.

De lo que Galería Metropolitana se hace cargo es del hecho de que este amor legítimo por lo inútil no es, entonces, ni un atributo exclusivo del arte, ni un atributo exclusivo de una sociedad igualitaria y utópica a la que se accederá algún día. Es un nudo infinito de retención que en cada ser habita en el tránsito que va de la vida infantil a la vida productiva; un nudo que en el trabajador habita -un nudo exactamente igual a como lo hace el artista- y con el cual puede también él, haciendo que su trabajo espere, rebelándose contra la imagen que lo muestra solo apto para una cosa, entrar en relación.

Esta relación es una condición respectiva con las prácticas que lo entornan, una condición que se impone y configura imponiendo su momento de igualdad. Este momento (de igualdad) no es una utopía, entonces; este momento de

igualdad es el que se da ahí donde un artista sometido a su lindancia con el barrio de operarios y de trabajadores puede ver frustrada la gratuidad de su obra al mismo punto en que el trabajador puede ver como una obra esa labor suya que hasta ahora había asociado a un trabajo frustrado.

Creo que contra el viejo anhelo de la crisis de representación o de las largas discusiones que sobre arte se han discutido a lo largo de todo un siglo; este encuentro sencillo que Metropolitana anima y del que este libro es un enorme y fabuloso registro, sirve no solo para mostrar cómo se entrecruzan los cursos aparentemente paralelos e inconexos de lo visible y lo invisible, de lo singular y lo anónimo, de lo distinto y lo común; sino más aun, cómo las desmarcaciones entre el hacer del arte y el hacer de una comunidad son susceptibles de sufrir reconfiguraciones silenciosas como las que se da cuando el amor declarado por lo inútil del artista se vuelve involuntariamente útil para el trabajador, que así ve en un instante aflorar su devoción no declarada por ese sueño también.

Rancière, y con esto comienzo a terminar, escribió un libro formidable llamado *La noche de los proletarios*, un libro que en castellano fue introducido por una conversación con el colectivo *Situaciones*. Lo que Rancière hizo para escribir ese libro -según cuenta él mismo en esa entrevista con el colectivo- fue suplir el modelo de exposición propio del filósofo, por otro modelo en el que los párrafos del libro se fueron organizando y acomodando a partir del seguimiento de lo que fue descubriendo en los archivos de las noches de los obreros sansimonianos del París del siglo XIX. Un archivo que contiene los sueños poéticos o los sueños literarios o los sueños pictóricos de los obreros que se juntaban en un garito a fumar y a beber, y a intercambiar sus inventos y sus creaciones. El libro es un efecto experimental directo de la trama de voces de esos obreros fantasmas que despiertan. Es como si Rancière hubiera repentinamente escuchado esos pequeños consejos de León Felipe, donde Felipe recomienda a los poetas leer un poco más bajo, un poco más bajo ya que aquí en el cielo no hay retórica. “No hay retórica, le pregunto al ángel mío”, dice León Felipe. Todos los ángeles son amigos míos pero a éste no le había visto nunca. Él me conocía, sabía mi nombre y me dijo esto: “No amigo, aquí todos hablan con voz natural, nadie engola la voz. Aquí no hay tenores ni falsetes ni retórica ni hipérbaton, y a Góngora y a Quevedo ya los mandamos al Olimpo”. Es como si Rancière hubiera escuchado eso, hablar más bajo. Por eso, esas noches proletarias cobran, como sucede en sus inicios en Galería Metropolitana, la forma simplemente de una conversación ignota bajo la tierra, un modelo que escapa a todos los modos, a los del arte y a los de la comunidad, para abrir pequeñas lenguas de luz en el tedio de este tiempo. La casa, una cuadra, el amigo y una cerveza para conversar. Son los mismos ratos libres que en otra época -cuenta Rancière en ese libro- llevaron al forzado Ledruille, un obrero pobre y humilde a abandonar por un rato la jornada pesada de trabajo para soltar su pluma. Allí escribió -cito- “Te haré bosques que no existen, letras que no se podrían leer, imágenes cuyos modelos jamás existieron, siempre en el aire como los pájaros”.

Gracias Zapallo y Anita por esta invitación, es de mucho valor para mí.

Galería Metropolitana (23 septiembre 2011)

FEDERICO GALENDE, es escritor, ensayista y Director del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile.

of what is useless. It means the capacity of a community of stopping work, even if work does not wait, of stopping it even if they need it for a living. It means the capacity of transforming the private space of the workshop into a public one, of organizing the production by means of its own strength, or taking up the task of governing a city and many other ways of equalitarian intervention which exhibit the collective power of emancipated men and women.

A collective power that Galería Metropolitana is not interested in propagating, promoting or teaching in the classic meaning of pedagogic teaching, but simply setting up, making room for the world by means of this already famous practice which turns said hospitality trade into a break of what is useful, a break in relation to the world of what is useful, a acquired vertigo capsule. I again cite Balcells: "A loss of time, a non-place". Making of this loss of time a possibility for all of the surroundings, a space is generated in which diverse production, practice or working regimes cross each other, forming a knot, such as the one happening there where artists with the habit of taking useful things with the aim of turning them useless by making assemblages, ready-mades or strange things, crosses with the worker who often repairs useless things or takes incomprehensible supplies to make useful things out of them.

But this is never just what happens, because what happens there thanks to projects such as Metropolitana's is that facing the working man/woman, the worker, who has often-unperceivable abilities, what artists feel is the lost happiness of not having managed to enjoy things when they were useful. But facing artists, facing those who produce strange things, the worker may very well awake something also inhabiting him/her: that secret love for useless things, a love that endures in him/her, and of which they have lived without, deprived by the confinement of production time.

What Galería Metropolitana takes charge of is the fact that this legitimate love for what is useless is not, then, an exclusive attribute of art, nor an exclusive attribute of an equalitarian and utopic society which will one day be accessed. This infinite knot of retention inhabiting in each being during the transition from childhood life to productive life; a knot workers inhabit –an knot exactly equal to the one artists make- and with which he/her may too, making his/her work wait, rebelling against the image showing him/her only capable of one thing, entering into a relation.

This relation is a specific respective condition with the practices surrounding it, a condition that is imposed and configured imposing its moment of equality. This moment (of equality) is not a utopia, then; it is the one occurring there where an artists submitted to their adjacency with the neighborhood of operators and workers may see the free of charge character of their work to the same point at which workers may see how an artwork product of that labor has now been associated to a frustrated work.

I think that against the old aspiration of the representational crisis or of the long arguments that have been dis-

cussed in relation to art for a whole century; this simple encounter Metropolitana encourages, and of which this book is an enormous and fabulous registry, serves not only to show that seemingly parallel and disconnected courses of what is visible and of what is not, of what is singular and anonymous, of what is different and what is common cross each other; but even further, how the delimitations between making art and the work of a community are susceptible of suffering silent reconfigurations such as the ones when artists' declared their love of what is useless involuntarily turns useful for workers, who thus in an instant see their non declared devotion for that dream also bloom.

Rancière, and with this I start to conclude, wrote a formidable book called Proletarian Nights, which was introduced in Spanish by a conversation with the *Situaciones colectivas*. What Rancière did in order to write this book –according to what he himself tells in said interview with the collective- was to make up for the exhibition model proper of philosophers, for another model in which the book's paragraphs went on to being organized and accommodated from the observation of what was discovered in the archives of the nineteenth century Saint-Simonianist

Paris workers' nights: An archive containing the poetic, literary or pictorial dreams of the workers meeting in a dive to smoke and drink, and to exchange their inventions and creations. The book is a direct experimental effect of the weft of voices of those ghost workers awaking. It is as if Rancière has intentionally heard those small advices from León Felipe, in which he recommends poets to read a just a little lower, since there is no rhetoric here in heaven. "Is there no rhetoric? I ask my angel", says Felipe. All angels are friends of mine but I had never seen this one before. He knew me, he knew my name and told me this: "No, friend, here everybody speaks in a natural voice, nobody puts on a pompous one. There are no tenors, falsettos, rhetoric or hyperbaton, and we already sent Góngora and Quevedo to the Olympus". It is as Rancière had heard that, to speak lower. That is why those proletarian nights take on, as occurs during the early days of the Galería Metropolitana, simply the form of an unknown underground conversation, a model that escapes all modes, the ones related to art and the community, in order to open small languages of light in the midst of the tedium of our time; the home, a block, a friend and a beer in order to talk. They are the same free time that in other times –Rancière says- led strong-man Ledruille, a poor and humble worker to a while to abandon the heavy work shift to loosen his pen. There he wrote –I cite- "I will make you forests that do not exist, letters that could not be read, images whose models never existed, always in the air as birds".

Thanks to Zapallo and Anita for this invitation, it is of great value to me.

Galería Metropolitana (september 23, 2011)

FEDERICO GALENDE, is a writer, essayist and Director of the Department of Theory of the Arts at Universidad de Chile.

2011-2014 / CURATORÍA ARTE Y MERCADO(S)

CHINA TOWN

JORGE CEREZO

18 noviembre - 7 diciembre 2011



CHINA TOWN es una reflexión visual sobre el mercado, a partir de China como signo, dado su sintomática situación de país comunista y capitalista a la vez, “dos modelos, un camino”. Ejercicio en consideración a su historia política y, por otro, como comentario crítico acerca de la escena actual del arte contemporáneo chileno, marcada por su deseo de constituirse en objeto de mercado.

China town, materialmente es una instalación que utiliza la hoz y el martillo y una serie de imágenes relativas a la Revolución Cultural China, reconfigurados como objetos de arte, buscando tensionar por un lado, la relación entre conciencia y sociedad y, por otro, la relación sujeto, objeto y mercado, a fin de reactivar el uso de la imaginación creativa como herramienta para el cambio. (GM)

“El juego de Cerezo reside en exhibir directamente la copia y el negativo, el moldeado y el molde, la serie y la matriz como imágenes reflejas que alcanzan un mismo estatuto. La idea “original” de comunismo se ha extraviado en medio de esos reflejos y ha adoptado, en cambio, una vacilación y un vaivén, una indiferencia incluso. Esta indiferencia es profundamente política, no porque entregue a un procedimiento del arte la definición de lo que es un modelo de sociedad sino al revés: deposita en el trabajo del arte la apertura de un reflejo indiferente o neutral que se prosigue en la parte que le falta: la del visitante de la muestra (esta sí es una pieza clave de todos los trabajos de Cerezo), que probablemente encuentre menos el comunismo en lo que esta obra le dice que es el comunismo, que en esa diferencia un poco inútil que, durante el tiempo en que la percibe, lo libera de su propia pertenencia al mundo de la producción y el trabajo. El comunismo, dicho de otra manera, es la pieza que, faltándole a la definición del arte, el arte transfiere como momento indiferente de la producción.” (Federico Galende)

“La obra de Cerezo invita a la acción directa, a recobrar el protagonismo emancipador del sujeto para construir su propio futuro. Un nuevo sujeto más autónomo que responda a otra sociedad, construida y erigida por sus integrantes, más solidaria, más responsable con su entorno y más cooperativa. Una sociedad que vaya desterrando los valores de la competitividad y el exitismo. La sociedad está en crisis, y demanda de nosotros un compromiso por la acción; los estudiantes chilenos lo saben bien. Otro mundo es posible, pues otros mundos fueron posibles.” (Iñaki Ceberio de León)



MORÓN AWARDS

GALERÍA DANIEL MORÓN

9 diciembre 2011



MORÓN AWARDS es el evento con que Galería Daniel Morón (Fabiola Alarcón, Ignacio Kenfa Wong, Enrique Flores y Sebastián Salfate) celebra sus tres años de vida, y consiste en una ceremonia de premiación y entrega de diplomas a diversas organizaciones artísticas y culturales independientes con las que se ha visto involucrada en estos primeros años.

Se entregan premios según valores éticos, enfatizando el poder de las organizaciones independientes y su importante rol junto a la ciudadanía.

En la celebración se presenta el nuevo sitio web de Galería Daniel Morón.

El cierre de Morón Awards cuenta con la actuación de Esteban Escalona, el doble chileno de Freddie Mercury, quien interpreta de manera majestuosa los más grandes éxitos de Queen en Galería Metropolitana. El evento es un rotundo éxito, se sirven tres enormes tortas de piña y todos se sienten felices. (GDM)





NINO

LA NUEVA GRAFICA CHILENA

+ Alejandro Cuevas

20 diciembre 2011 - 15 enero 2012



NINO, del colectivo La Nueva Gráfica Chilena (Pablo Castro, Rodrigo Dueñas, Carlos Reyes, Rodrigo Lagos, Rodrigo Salinas, Beatriz Salinas y Tomás Vega) se propone reconstruir la memoria de Nino García, a partir del ejercicio de devolver su música al lugar donde vivió sus últimos días, la comuna de Pedro Aguirre Cerda, a través de una obra-homenaje que cruza música, video, gráfica y edición.

Nino es una instalación que propone, por un lado, el ejercicio de cantar una recopilación de sus canciones, presentadas en formato video clip, con sus respectivas letras y, por otro, la representación de cada una de sus canciones, a través de carátulas de discos imaginarias, las que se exhiben como un gran tapiz mural.

Nino es también el libro "Sin razón", editado por LNGCH/Feroces Editores, resultado de un largo proceso de investigación desarrollada por Alejandro Cuevas, cuya base son materiales de archivo y testimonios de personas cercanas al artista, y que pretende presentar a las nuevas generaciones la vida y obra de Nino García.

* Participación especial de María Eugenia Zúñiga y Gloria Simonetti (GM)

"Nino García (1957-1998) fue un músico chileno como pocos, y no es un lugar común a propósito del trágico suicidio con el que terminó su carrera y su vida: es evidencia palpable. Son raros los casos de autores y compositores locales activos con propiedad en campos tan diversos como la televisión, el conservatorio, la música pop o la composición contemporánea, así como en oficios que fueron desde el canto hasta la dirección de orquesta. Su obra se repartió en numerosos campos y formatos, dando prueba de una excepcional productividad. Durante los años '80, Nino García fue presencia habitual de festivales así como en estelares televisivos, de los cuales fue progresivamente alejándose a medida que aumentaba su descontento con el medio y su compromiso político contra la dictadura, pocas veces reconocido. Su biografía es un recorrido casi arquetípico por la vida de un creador que nunca se sintió cómodo con los espacios en los que debió ganarse la vida, y cuya tendencia a la depresión se acentuó a partir de las dificultades para trabajar y la falta de reconocimiento por su obra". (Marisol García)

"El investigador Alejandro Cuevas acaba de presentar la biografía Sin razón. La herencia musical de Nino García (Feroces Editores), donde recorre la vida del que fue llamado "el pequeño Bartók chileno". Si bien describe con amplitud su perfil de autor de canciones tan poderosas como "Espejismo", "Sin razón" y "Entre paréntesis", como baladista, arreglador y productor musical en la industria televisiva, no omite esa iniciación docta en Valparaíso.

"Lo interesante es que Nino jamás tuvo una formación académica ni profesores. Siempre se escabulló de esas formalidades. Tal vez haya aceptado algunas clases de Lefever, Elena Waiss o Jorge Peña Hen, pero todo lo que surgió desde su composición fue intuitivo. Aun así, sus obras siguen siendo estricta y rigurosamente académicas. Cuando se dirigía a Luis Advis le decía 'maestro'. Y Advis le contestaba 'el maestro eres tú', cuenta.

En 1975, Nino García se integró al Sexteto Hindemith 76 (...) el músico causó revuelo al interior del Hindemith con su musicalidad, arreglos e ideas frescas que le brotaban de manera natural". (Iñigo Díaz)



LA TRAVESÍA DEL AXOLOTL

LOUISE MESTRALLET, AURELIEN COLLAS, SEBASTIEN LESEIGNEUR (fr); MARIE-LUCE RUFFIEUX, LAURENCE WAGNER, PETER SCHREUDER (ch); DANIELA CASTILLO, DAFNE CARRASCO, CRISTIÁN VALENZUELA (cl); SIMON WUNDERLICH (de)

Curatoría: Ruffieux, Leseigneur, Valenzuela
Enero-febrero 2012

la travesía del axolotl



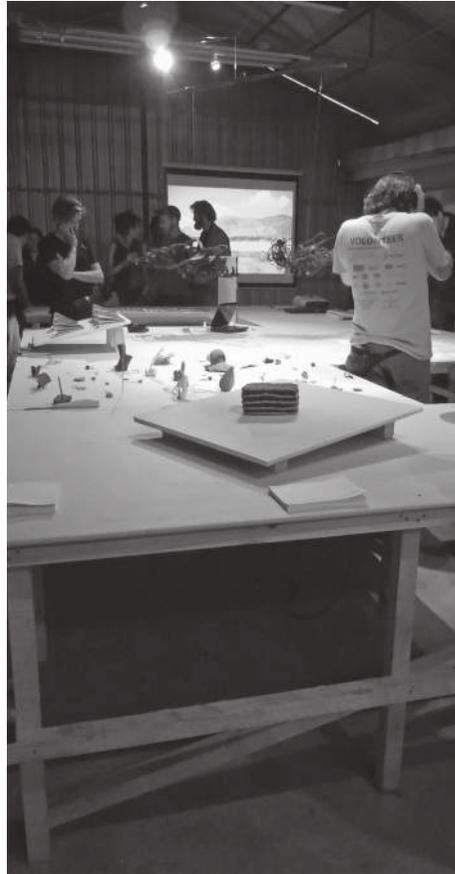
Galería Metropolitana 2011-2017

LA TRAVESÍA DEL AXOLOTL es un proyecto de viaje, residencia y exposición realizado por diez artistas: tres suizos, tres franceses, tres chilenos y un alemán. La residencia de tres semanas se realiza entre Santiago, Valparaíso, Concepción y un breve paso por Chillán, siendo una travesía, investigación de campo y trabajo en contexto. Esta experiencia de grupo desarrolla diversas acciones (documentos, films, narraciones, instalaciones y performances), que son consideradas como ejercicios de exploración histórica y territorial. En cada ciudad, el proyecto realiza recorridos por zonas emblemáticas para la historia y la identidad local, así como nexos con agentes sociales, artísticos y culturales.

En la región del Biobío los destinos son Concepción, Lota, Tomé, Coliumo y Dichato, involucrando a artistas, teóricos, gestores culturales, y grupos de trabajo como revista Plus, Casapoli y MESA8. Las actividades finalizan con un encuentro abierto, con el propósito de potenciar nexos, idear proyectos conjuntos y la inauguración de una sede de Galería Metropolitana en la Laguna San Pedro, Concepción, que se plantea como una vivienda de formato mínimo donde se pretende desarrollar un programa de residencia para artistas, curadores, teóricos y otros para el desarrollo de proyectos vinculados con la escena y el contexto penquista, profundizando aquí una política de articulación de redes que se había venido desarrollando durante los últimos años.

Esta experiencia da lugar a una exposición en Galería Metropolitana, PAC, Santiago. (GM)



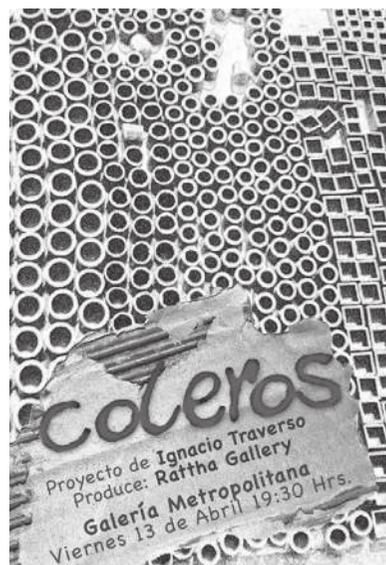


COLEROS

IGNACIO TRAVERSO

Produce Rattha Gallery

13 - 27 abril 2012



COLEROS es una investigación sobre la ciudad en devenir: las economías informales y los espacios efímeros, a partir del tema de las ferias libres, lugares donde se conjugan elementos de tipo identitario, económico, social y cultural. En sus límites, se ubican quienes realizan actividades de comercio sin autorización municipal, los “coleros”, son personas que venden objetos de segunda mano o cachureos múltiples, y que ocupan la calle como zona de tránsito efímero, donde la sobrevivencia se constituye en actitud (normalmente acompañada por el humor) para encarar los problemas de la vida cotidiana.

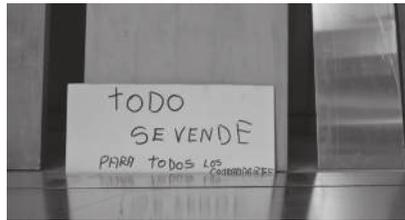
Coleros es también una reflexión sobre la posibilidad de constitución de fenómenos estéticos espontáneos o estéticas de la precariedad. Por tanto, se constituye en una zona de borde crítico que cuestiona los límites del concepto de arte, preguntándose ¿por qué razón las “intervenciones” de los coleros en el espacio público no adquieren el estatuto de “arte”, considerando que el arte contemporáneo usa la descontextualización y subversión de objetos (Duchamp) e imágenes encontradas a diario, para crear todo tipo de artefactos artísticos? ¿Qué es lo que diferenciaría unas de otras?

Coleros, materialmente, es el resultado de un recorrido silencioso y de una búsqueda siempre atenta durante cuatro meses, por distintas ferias libres de la ciudad de Santiago, lo que da como resultado una curatoría de “obras” producidas por coleros, y su desplazamiento documental y/o literal a un espacio de arte, intentando con ello abrir un debate acerca de las condiciones de validación en el arte contemporáneo actual.

Finalmente, todo el proceso llevado a cabo por el proyecto Coleros es difundido a través de cuentas de Facebook y Twitter que se van actualizando con información relevante durante todo el transcurso de la muestra. Además, un set de postales con textos del antropólogo Matías Uribe y de la artista visual Isabel Núñez, circulan como catálogo de la exposición. (GM)

“Traverso ha construido una cartografía que, paso a paso y con la seguridad de su registro fotográfico, va abriendo fronteras por las que se filtra lo descartado y lo precario. Recorriendo las ferias libres de Santiago, encuentra en sus límites inusuales conjuntos de mercancías residuales ofrecidas de manera informal a los transeúntes, junto a estrategias de autogestión que afloran en la búsqueda de un excedente, un ingreso extra o la supervivencia.” (Isabel Núñez)





Galería Metropolitana 2011-2017

EL NEÓN ES MISERIA

GONZALO DÍAZ

Organizan: Galería D21 y Galería Metropolitana

Mayo 2012 - abril 2013



EL NEÓN ES MISERIA es una intervención del espacio público en dos comunas de Santiago, instalando sucesivamente durante un año doce textos de neón de cuatro palabras, en las fachadas de Galería D21 (Providencia) y Galería Metropolitana (PAC). Cada mes, los textos van rotando (la última palabra de la frase) hasta completar los doce términos: miseria, delirio, infarto, amnesia, secreto, demencia, desmayo, blasfemia, desdicha, fascista, plegaria y latido. La secuencia genera una especie de letanía de dimensión temporal, intensificando su sentido ambiguo en la escala del espacio público. A través de esta intervención se intenta vincular al transeúnte no necesariamente interesado o habituado a estas manifestaciones artísticas con un modo específico de producción de arte contemporáneo.

El proyecto contempla la realización de un video-documental por parte de Rodrigo Astaburuaga y la publicación de un catálogo a cargo de Ignacia Saona, con registro fotográfico de Jorge Brantmayer, textos de Gonzalo Arqueros, Federico Galende, José de Nordenflycht y Sergio Rojas. El catálogo incorpora, además, una investigación de campo acerca de la recepción de la obra por parte del público, realizada por los estudiantes de Teoría e Historia del Arte, Katherine Lincopil y Matías Allende. (GM)

“Cada vez que durante estos meses deambulamos por el frontis de la Galería Metropolitana o por la calle donde está el edificio de Galería D21, pensamos que así como la conciencia de la tortura no está en el cuerpo, sino en su enunciación, a ratos imposible, la necesidad de inscribir las palabras enunciadas por el otro se asimila al gesto de anotar un sueño, uno muy malo por cierto. Si a Gonzalo Díaz no le interesa comunicar, tal vez le interese dejar rubricada la apertura a la interpretabilidad colectiva y la apropiación comunitaria, solo por la nostalgia de una comunidad perdida en medio de una sociedad quebrada por un país imposible.” (José de Nordenflycht Concha)

50

Galería Metropolitana 2011-2017



Galería Metropolitana 2011-2017

12 PARADAS

ROER

26 julio - 12 agosto 2012

Sala de Carga
Galería de arte contemporáneo

Galería Metropolitana

Presentan

Desplazamiento/Espacio 12 Paradas

Obras de Leonardo Portus, Carla Motto, Betania Alvarez, Ignacio Traverso, Cristian Kirby, Jorge Cerezo y Tomás Henríquez.

Una obra de ROER

Parque André Jarlan
Av. Salvador Allende (Ex Salesianos) Nº 2701
Inauguración 17:30 hrs.

Felix Mendelssohn
Nº 2941
Inauguración 19:30 hrs.

Pedro Aguirre Cerda
26 Julio

Financía

Planificadora

Asesoría

ALLMITE

liberada entrada

12 PARADAS es la síntesis de un programa de intervenciones públicas desarrolladas por Roer (Roberto Vera Painen) durante el año 2010, en la población La Victoria, las que entienden la calle como instrumento y medio de producción artística.

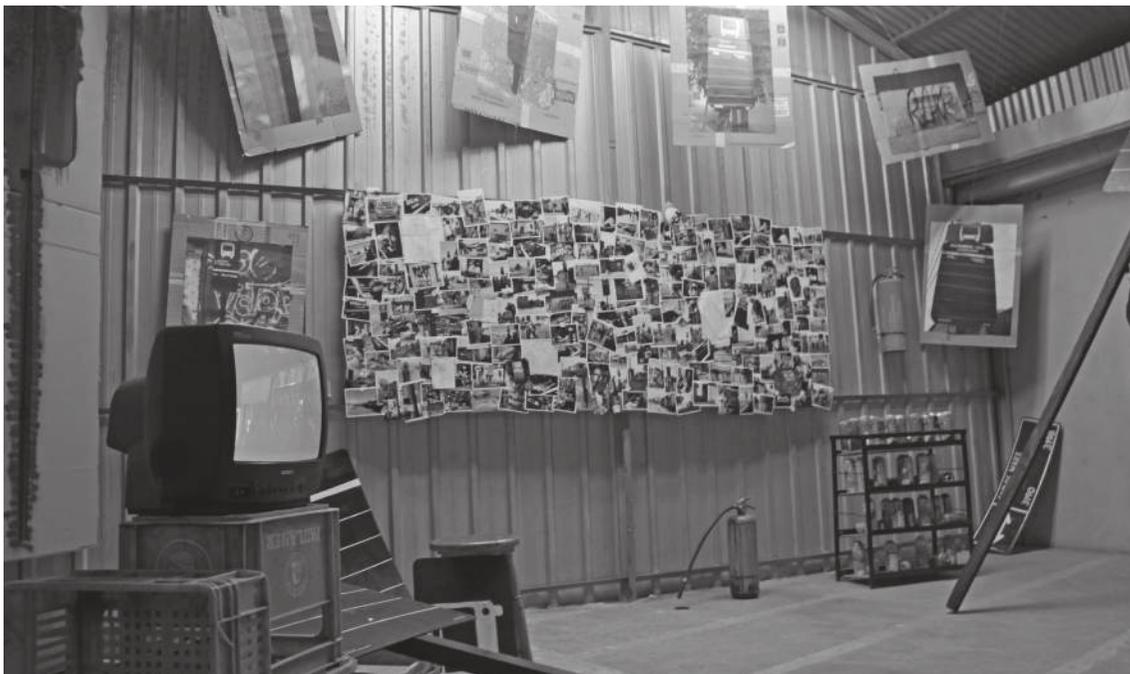
12 paradas es una obra que permite activar una reflexión sobre la ciudad de Santiago, su cartografía, flujos de circulación y sus estratificaciones tanto sociales como políticas, a partir de la habilitación de 12 paraderos ficticios del Transantiago, al interior de la Población La Victoria, PAC, de donde el artista es originario.

Durante el período de exhibición, se articula un circuito expositivo en torno a los conceptos de Desplazamiento/Espacio, con Sala de Carga, galería itinerante instalada en el Parque André Jarlan de PAC. Ambas muestras interactúan, permitiendo un flujo entre los espacios (Sala de Carga y Galería Metropolitana), habilitando un ejercicio reflexivo sobre la comuna de Pedro Aguirre Cerda, a partir de ciertas coordenadas históricas y territoriales que han determinado sus condiciones de habitabilidad. (GM)



52

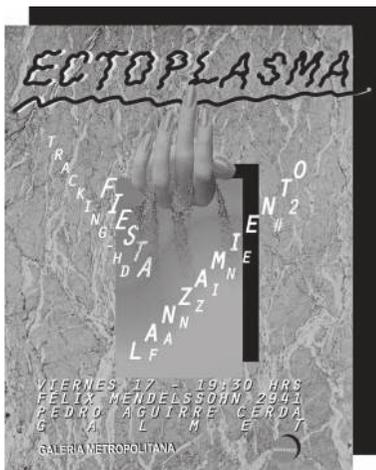
Galería Metropolitana 2011-2017



ECTOPLASMA

TALLER MONSTRUO

17 agosto 2012



ECTOPLASMA es un evento que pretende activar nuevos diálogos, dando a conocer lo realizado por Taller Monstruo (Valeria Hernández, Eduardo Cruces, Soledad Burgos, Fabián Espinoza, Sara Fuentes) en el plano de la gestión, creación y edición, a partir de un acontecimiento en Galería Metropolitana, presentando los proyectos paralelos interactivos y dionisiacos:

TRACKING HD//

Fiesta audiovisual espectrocultural/ realizadores nacionales e internacionales

FANZINE MONSTRUO #2

Eduardo Tabor da Brazil, 草莓香蕉 China, Synchrodogs Ucrania, Evan Meister Estados Unidos, Power Paola Ecuador, Peter Gray Estados Unidos, Clay Hickson Inglaterra, Jacobo Neira Chile, Andreas Schimanski Alemania, Vadim Strika Chile, Conjuntivitis México

DJS SETS

Montaña Extendida, Calciomagnesio

+ Amenizado por el metafísico PanStrika

*Taller Monstruo (2011, Concepción) espacio autogestionado que trabaja con la generación de acontecimientos, experimentando con múltiples formas de relacionarse desde/con el arte contemporáneo, mediante la organización de encuentros, lanzamientos, charlas, conversatorios, talleres, workshops, ferias y residencias, y concretando diversas actividades que generaron redes entre artistas nacionales y extranjeros con la escena de las artes visuales de la octava región, de una manera afectiva, directa e informal.

Taller Monstruo se presenta, por primera vez, en Santiago con el objetivo de revisar y compartir la experiencia adquirida como proyecto colaborativo que sintoniza con la generación de nuevas formas de vinculación con el contexto y el público, dinámica a contrapelo de la impuesta por la lógica de mercado. (TM)





Galería Metropolitana 2011-2017

TRIENAL DE CHILE 2

“EL ESTADO DE CHILE” (seminario)

- Mesa 1: Estado y Cultura. El fomento del arte y la cultura como asunto público
Gonzalo Díaz, Alberto Madrid, María José Fontecilla, Nicolás del Valle, Cristian Muñoz B.
 - Mesa 2: Espacios autogestionados, independientes y/o autónomos, ¿para qué?
Rudy Pradenas, Javier González Pesce, Camilo Yáñez, Enrique Flores, Jocelyn Muñoz
 - Mesa 3: Cultura, Arte y Mercado. Una relación conflictiva
Federico Galende, Jorge Aillapán, Nadinne Canto, Alberto Mayol, Paulina Varas
- 5 octubre 2012

“LA PERLA SIN MERCADER” (exposición)

Artistas: Adolfo Martínez, AK-35, Alejandra Prieto, Andrés Peña, Artiom Mamlai, Bernardo Oyarzún, Biental Deformes, Carlos Costa, Carolina Hernández, Catalina Schliebener, Claudia González G., Claudia Lee, CRAC Valparaíso, Cristián Silva, Diego Lorenzini, Escuela de Arte y Cultura Visual UArcis, Espacio Chino, Espacio Flor, Espacio G, Felipe Mujica, Francisca Montes, Francisco Huichaqueo, Galería Daniel Morón, Hilda Yáñez, Hoffmann's House, Javier González Pesce, Joaquín Valdívieso, Johanna Unzueta, Jorge Cerezo, Juan Castillo + Roer, Julia Romero, Leonardo Portus, Local 2702/estación de trabajo, Local Arte Contemporáneo, Lorena Muñoz, Loreto Pérez, Magdalena Atria, Mariana Riquelme, Mr. Trafixx, Nicolás Miranda, Nicolás Rupcich, Pablo Langlois, Revista Plus, Rodrigo Araya, Rodrigo Lobos, Simón Fuentes y Taller Monstruo.

6 - 14 octubre 2012

GALERÍA METROPOLITANA / 5 y 6 de octubre
Falla Mendelsohn 2041 / Píedra Aguina Corde / Santiago

Seminario EL ESTADO DE CHILE / Exposición LA PERLA SIN MERCADER

t:2
Trienal de Chile 2012

Participantes

Adolfo Martínez	Danián Schaff	Local 2702
AK-35	Espacio Chino	Local A.C.
Alberto Madrid	Espacio Flor	Lorena Muñoz
Alberto Mayol	Espacio G	Loreto Pérez
Alejandra Prieto	Escuela de Arte y Cultura Visual UArcis	Magdalena Atria
Andrés Peña	Francisca Montes	María José Fontecilla
Artiom Mamlai	Francisco Huichaqueo	Mr. Trafixx
Bernardo Oyarzún	Galería Daniel Morón	Nadinne Canto
Simón Fuentes	Gonzalo Díaz	Nicolás Del Valle
Carolina Hernández	Hilda Yáñez	Nicolás Miranda
Carlos Costa	Hoffmann's House	Nicolás Rupcich
Carolina Schliebener	Javier González Pesce	Pablo Langlois
Carlos Ossa	Joaquín Valdívieso	Paulina Varas
Catalina Schliebener	Jorge Cerezo	Revista Plus
Claudia González G.	Jorge Cerezo	Rodrigo Araya
Claudia Lee	Juan Castillo + Roer	Rodrigo Lobos
CRAC Valparaíso	Julia Romero	Rudy Pradenas
Cristian Silva	Leonardo Portus	Samuel Barria
		Taller Monstruo

Auspician

20 Universidad de Playa Ancha

UNIVERSIDAD

ANTE LA INEXISTENCIA DE UNA SEGUNDA VERSIÓN APOYADA POR EL ESTADO:

Artistas hacen su propia Trienal de Chile

Hoy parte en la Galería Metropolitana, con el seminario “El Estado de Chile” y se sigue moviendo con una muestra: “La perla sin mercader”.

Los miembros del colectivo artístico, directores de la Galería Metropolitana, han decidido que la muestra se realice en un espacio independiente. La muestra se realizará en la Galería Metropolitana, con el seminario “El Estado de Chile” y se sigue moviendo con una muestra: “La perla sin mercader”.

La apertura de la muestra Trienal de Chile 2012, con el seminario “El Estado de Chile” y se sigue moviendo con una muestra: “La perla sin mercader”.

El seminario “El Estado de Chile” se realizará el día 5 de octubre en la Galería Metropolitana, con el seminario “El Estado de Chile” y se sigue moviendo con una muestra: “La perla sin mercader”.

La muestra “La perla sin mercader” se realizará del 6 al 14 de octubre en la Galería Metropolitana, con el seminario “El Estado de Chile” y se sigue moviendo con una muestra: “La perla sin mercader”.

TRIENAL DE CHILE 2 es una reflexión visual y teórica sobre la situación actual del arte contemporáneo en Chile, a partir de la recuperación crítica de este evento organizado por el Estado en 2009 (a través de la Fundación Trienal y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes), y que no tuvo continuidad institucional en 2012. Este ejercicio analítico considera también múltiples fenómenos que dan cuenta de la expansión y sofisticación de la lógica de mercado, que ha traído consigo efectos problemáticos para el sistema de arte local que se manifiestan en una domesticación y desactivación crítica de la escena. Entre estos efectos podemos destacar: la multiplicación de escuelas de arte, la proyección de “lo ferial” como único recurso para propiciar el desarrollo y proyección de la escena chilena, y la instalación del concepto de industrias creativas que apuntan a una política de “empresarización” de la cultura que ha venido a cooptar ideas tales como “espacio alternativo” y “autogestión”. Finalmente, una crítica al papel que el Estado chileno está cumpliendo en la actualidad en materia de apoyo al arte contemporáneo, que se basa fundamentalmente en un alineamiento con proyectos comerciales, dejando de lado el papel que principalmente debiera corresponderle: apoyo a prácticas artísticas experimentales, investigativas, sin fines de lucro, que apuntan a transformaciones estéticas y/o culturales. Por lo tanto, las preguntas iniciales para desencadenar un debate serían ¿dejarse llevar por el seductor perfume del mercado o reconstruir una política alterna de resistencia?, ¿qué hacer?

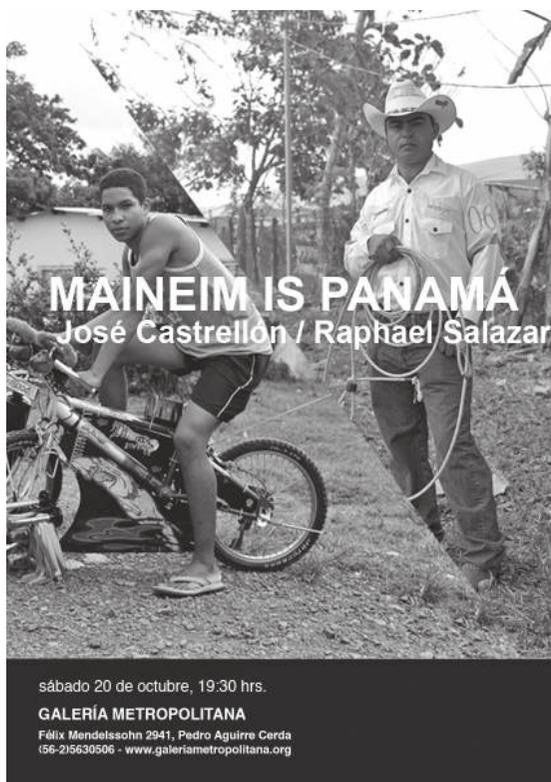
Trienal de Chile 2 articula su política curatorial en base a la interacción entre artistas, espacios independientes, gestores culturales, curadores y representantes del pensamiento crítico local, apuntando a construir una reflexión colectiva acerca del estado actual de la escena de arte contemporáneo en Chile y a una estrategia operativa basada en lo precario, los afectos y la máxima eficacia. (GM)



MAINEIM IS PANAMÁ

JOSÉ CASTRELLÓN Y RAPHAEL SALAZAR (pa)

20 octubre - 4 noviembre 2012

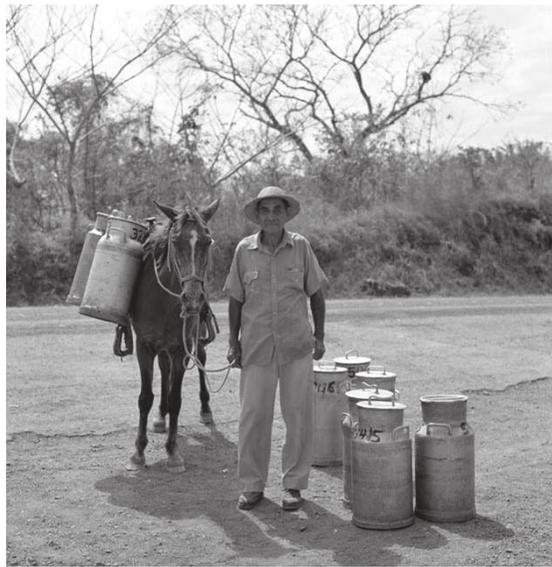
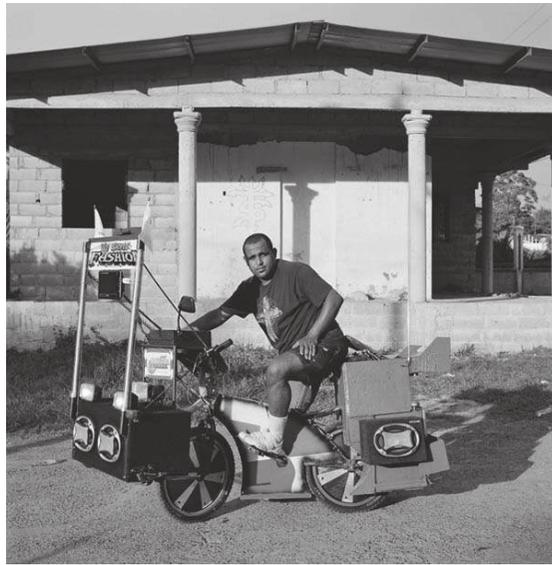


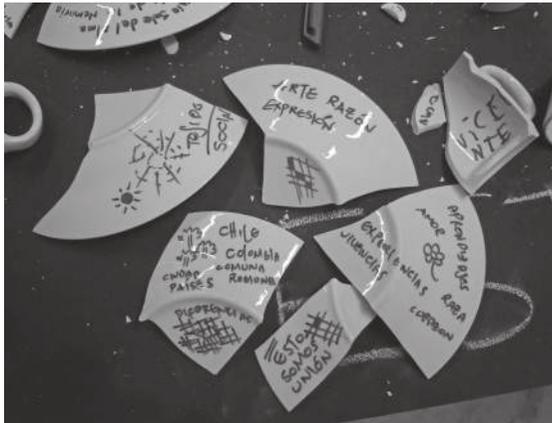
MAINEIM IS PANAMÁ reúne el trabajo de los fotógrafos José Castellón y Raphael Salazar, quienes nos permiten acceder de manera incisiva al contexto actual panameño, visualizando a la vez al neoliberalismo como vector que conecta Panamá-Chile, de manera radical.

Maineim is Panamá presenta la serie fotográfica Pritibaiks, de José Castellón, una serie de retratos de hombres que dedican mucho ingenio y buena parte de sus escasos recursos a ornamentar y equipar sus bicicletas, notoria extensión de su propia identidad. Castellón se ha empeñado en rastrearlos por calles y vericuetos de pueblos y ciudades del territorio panameño, haciendo de cada encuentro la oportunidad para entablar una conversación, cuyo resultado tangible es el retrato del orgulloso ciclista.

Maineim is Panamá se compone también de la serie Cruzando el puente, de Raphael Salazar, una combinación de paisajes, retratos y naturaleza muerta que señalan imágenes propias del interior panameño, las cuales se pueden descubrir cruzando uno de los dos puentes que conectan a la ciudad capital con sus bucólicas provincias. Salazar muestra la relación de los personajes con su hábitat, en este caso enfocando los pequeños y grandes detalles que representan a Panamá más allá de su capital cosmopolita y los clichés turísticos. (GM)







DIÁLOGOS DE EMANCIPACIÓN

FRANCISCO PAPAS FRITAS

Artistas invitados: Aarón Ortega, Alexander Azúcar Rozas, Carlos Costa, Carlos Rivera, Cecilia Flores, Claudio Correa, Claudio Valdés, Estefanía Villalobos, Francisca Vilches, Javier González Pesce, Nebs Pereira, Simón Jara, Víctor Espinoza (cl), Habacuc Vargas (cr), Jorge de León (gt), Jhafis Quintero (pa), Regina José Galindo (gt), Yoshua Okon (mx)

7 diciembre 2012 - 6 enero 2013



**DIÁLOGOS DE EMANCIPACIÓN,
CÁRCEL, JUSTICIA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD**

ARTISTAS:
AARÓN ORTEGA
ALEXANDER AZÚCAR ROZAS
CARLOS COSTA
CARLOS RIVERA
CECILIA FLORES
CLAUDIO CORREA
CLAUDIO VALDÉS
ESTEFANÍA VILLALOBOS
FRANCISCO PAPAS FRITAS
FRANCISCA VILCHES
JAVIER GONZÁLEZ
HABACUC VARGAS (COSTA RICA)
JORGE DE LEÓN (GUATEMALA)
JHAFIS QUINTERO (PANAMÁ)
REGINA JOSÉ GALINDO (GUATEMALA)
NEBS PEREIRA
SIMÓN JARA
VÍCTOR ESPINOZA
YOSHUA OKON (MÉXICO)

INAUGURACIÓN
VIERNES 7 DE DICIEMBRE 19:30 A 23:30 HORAS.
GALERÍA METROPOLITANA

BUSES DESDE LAS 19:00 HORAS:
-METRO EL LLANO (SALIDA PONIENTE)
-PLAZA DE LA PINTANA.
VUELTA HASTA LA CÁRCEL DE SAN MIGUEL A LAS 23:30.

JORNADA DE CONMEMORACIÓN VELATOR CALLE URETA COX ENTRE SAN FRANCISCO Y FRANKFORT, FRENTE A LA CÁRCEL DE SAN MIGUEL.

24:00 OBRA DE TEATRO 'TORRE' DIRIGIDA POR JACQUELINE ROUMEAU CON LA ACTUACIÓN DE FAMILIARES DE LOS INTERNOS FALLECIDOS EN LA MASACRE DE LA CÁRCEL DE SAN MIGUEL.
04:30 USTA DE FALLECIDOS, 8) SEGUNDOS DE SILENCIO.
05:20 FIN DE LA ACTIVIDAD

SÁBADO 15 DE DICIEMBRE A LAS 18:00 HORAS: CHARLA SOBRE DIÁLOGOS DE EMANCIPACIÓN, ARIEL ZUÑIGA ENCARGADO DEL PROYECTO KOMBI, CÉSAR PIZARRO PRESIDENTE ONG 81 RAZONES, FRANCISCO PAPAS ARTISTA VISUAL.

Exposición realizada en memoria y en el marco del segundo aniversario de la masacre de los 81 internos en la cárcel de San Miguel.
Galería Metropolitana:
Félix Mendibacón 2941, Pte. Aguayo Costa, Santiago. / www.galeriametropolitana.org
Exposición y curaduría de Francisco Papas. / franciscopapasfritas.0to.net

Abierto hasta el 6 de enero de 2013 de 17:00 a 21:00

DIÁLOGOS DE EMANCIPACIÓN es la invitación del artista Francisco Papas a otros 18 artistas para observar problemáticas presentes en la crisis carcelaria, en Chile y Latinoamérica, proponiendo una exposición colectiva, donde cada pieza funciona en un diálogo visual rizomático, cuestionando construcciones culturales, economía, vacíos y vicios legales, justicia e injusticia, etc.

Diálogos de emancipación es también el resultado de una investigación desarrollada por Francisco Papas a lo largo de dos años, a partir de la tragedia de la cárcel de San Miguel, en la que 81 internos fallecieron calcinados el día 8 de diciembre de 2010. Por lo mismo, este acontecimiento se convierte en una conmemoración del terrible hecho, invitando a no olvidar y a reflexionar más allá de lo categorizado y cosificado como: crimen, violencia, delito, cárcel.

Diálogos de emancipación cuenta con el apoyo de la ONG 81 Razones, creada por el artista en conjunto con las familias de las víctimas del incendio, para velar por los derechos de los privados de libertad, para que ellos puedan construir un imaginario de libertad, en un proceso de reinserción diferente a la de los modelos de venganza, castigo y represión. A su vez, este emplazamiento exige al Estado una relación más dialógica con el interno y con los funcionarios de Gendarmería, articulando espacios de transacción diferentes a los continuistas de la escuela delictual que los gobiernos han planteado como modelos "de rehabilitación". (GM)



Las Últimas Noticias / jueves 13 de diciembre de 2012

El objeto forma parte de exposición de Papas Fritas en la Galería Metropolitana

Artista amasa fortuna con moneda hecha de pasta base

RODOLFO CASTAÑO

Incómodo, puntado y siempre controvertido, el joven artista visual Francisco Papas (más conocido en el ambiente como Papas Fritas) ha pasado el último tiempo explorando las posibilidades de la marbana prensada y la pasta base. Estas investigaciones en el mundo de las drogas duras y no tan duras le sirvieron para crear su muestra *Diálogos de emancipación*, montaje que se está presentando en la Galería Metropolitana (Félix Mendibacón 2941, comuna de Pedro Aguirre Cerda).

"Yo nunca había tenido contacto con la pasta base, pero ahora he tenido que conocer bien ese ámbito y sus códigos porque estoy trabajando con una ONG que se preocupa de este tipo de problema social", cuenta el expositor.

Las obras que el autor elaboró a partir de su inmersión en el universo de las adicciones son una moneda de 500 pesos, moldeada en tamaño real con una mezcla de pasta base y resina, y un logotipo de la marca de ropa Dolce & Gabbana que fue confeccionado empleando una combinación de

El puntado autor ofrece piezas hechas con una mezcla de drogas y resina.

La moneda de Papas Fritas se exhibe dentro de una caja de acrílico transparente.



marbana prensada y resina. Ambas piezas se exhiben dispuestas en plintos, encerradas en cajas de acrílico transparente. Papas Fritas comenta que esta pulcra forma de presentar los trabajos representa un hito en sus

hábitos artísticos y, al mismo tiempo, aporta interesantes conexiones a su ya sugerente propuesta visual.

"Yo nunca había hecho trabajos tan objetuales como estos. Nunca había dado tanta importancia a los dispositivos de exhibición, pero creo que en este caso ese elemento refuerza la idea de anulación del consumo", reflexiona el autor.

"Las dos cajas son herméticas y, aun si alguien las abriera, les

CULTURA 81

Estrellas invitadas

La exposición que Papas Fritas presenta en la Galería Metropolitana incluye obras de un gran elenco de invitados nacionales y extranjeros. Entre estos últimos hay nombres que provienen de países como Panamá, Costa Rica, México y Colombia.

costaría mucho raspar la moneda y el logotipo para conseguir una sustancia que se pudiera fumar. La resina, además, quedó impregnada en las dos figuras y es altamente tóxica, así que no es posible consumir estas drogas sin sufrir daños serios", añade.

"Por qué molestante esos dos motivos, el de la moneda y el logotipo?"

"La dosis de pasta base millesimo, 500 pesos, y se hace efecto sólo por tres minutos. Pasado ese rato, provoca un tremendo bión de angustia. Esta droga está llena de consecuencias psicológicas, porque los adictos se vuelven zombis y pierden todo sentido de la ética, así que el final son aislados por sus vecinos de las poblaciones. La pasta base ha sido una herramienta del poder para anular a los sectores sociales más problemáticos. El logotipo, en tanto, es un símbolo de la economía neoliberal, de ese deseo de lujo excesivo que en este caso resulta ser riesgoso porque el prensado, a diferencia de la marbana, es un agente altamente nocivo.

62

Galería Metropolitana 2011-2017



CRÍTICA Y POLÍTICA

NELLY RICHARD

(Conversaciones con Alejandra Castillo y Miguel Valderrama)

22 marzo 2013



“Siguiendo el formato de la conversación, dejándose guiar por el juego de preguntas y respuestas, de emplazamientos y desplazamientos, *CRÍTICA Y POLÍTICA* busca hacer aparecer al pensamiento de Nelly Richard sobre aquellas zonas de su trabajo que han hecho de su obra crítica una de las más importantes de América Latina. Dividido en cuatro capítulos, el libro da sucesivamente cuenta del estado de la crítica, del feminismo, del arte y de la política en el paisaje neoliberal de la sociedad chilena. Al mismo tiempo, en la medida en que el presente es interrogado a partir de una activa práctica de pensamiento, puede considerarse a *Crítica y Política* como una exposición deslumbrante de las estaciones e itinerarios que ha seguido la obra de Nelly Richard hasta nuestros días”.

(Alejandra Castillo / Miguel Valderrama)

*Presentan: Faride Zerán (periodista, Premio Nacional de Periodismo 2007), Pablo Cottet (sociólogo) y Diamela Eltit (escritora).



64

Galería Metropolitana 2011-2017



PROYECTO CAÑETE

NATASCHA DE CORTILLAS Y ADOLFO TORRES

Participación de: Carlos Beltrán

Curatoría: Galería Metropolitana

5 - 8 abril 2013



PROYECTO CAÑETE es una intervención pública y situada de los artistas Natascha de Cortillas (Concepción) y Adolfo Torres (Bahía Inglesa), quienes han construido de forma paralela procesos de obra con algunas características similares, cuya base estratégica son los múltiples recorridos y desplazamientos por/en diferentes zonas de Chile y de otros países de América Latina.

Proyecto Cañete permite la posibilidad de articular por primera vez sus programas de trabajo, un agenciamiento altamente productivo, dada la particularidad de ser artistas que operan performáticamente a partir de la vinculación entre arte contemporáneo y cocina. A este trabajo en colaboración se suma el chef Carlos Beltrán, dedicado por largo tiempo a la experimentación y difusión de la cocina intercultural en la zona de Cañete. Juntos desarrollan un programa de acciones con diversos grupos de la comunidad de Cañete, con el objetivo de pensar de manera colectiva lo culinario en sus múltiples implicancias ya sean político-económicas y/o artístico-culturales.

Proyecto Cañete desarrolla el siguiente programa:

- Taller teórico práctico de cocina costeña del norte de Chile, para estudiantes de la Escuela de Gastronomía de la UCSC (5 abril).
- Charla Cultura culinaria, sistemas de producción artística, para público diverso, en el Museo Mapuche de Cañete, con la presentación de las respectivas trayectorias de obra de los artistas y diálogo con Carlos Beltrán sobre Arte y Cocina (6 abril).
- Obra colaborativa, un almuerzo colectivo preparado y ofrecido por los artistas y el chef local a vecinos del barrio Leiva de Cañete, con la participación de estudiantes de la Escuela de Gastronomía Intercultural en la UCSC de Cañete (7 abril).
- Presentación del Proyecto Cañete, encuentro y conversación de los artistas participantes con estudiantes de la Escuela de Arte, Universidad de Concepción (8 abril). (GM)





POESÍAS EFÍMERAS EN ESPACIOS INGOBERNABLES

JULIA ROMERO

14 abril - 13 octubre 2013

JULIA ROMERO
ABRIL - OCTUBRE 2013



GALERIA METROPOLITANA
Félix Mendelsohn # 2041 P.A.C. Stgo. CHILE

POESÍAS EFÍMERAS EN ESPACIOS INGOBERNABLES es una operación contextual en dos ejes: soporte publicitario y barrio. Propone una secuencia de 6 imágenes que pertenecen al registro fotográfico de intervenciones callejeras realizadas por la artista en barrios de Santiago de Chile y que, en este caso, son instaladas en el soporte/ letrero de Galería Metropolitana, comuna de Pedro Aguirre Cerda.

La estrategia de esta obra se acoge a la lógica de la insistencia publicitaria capaz de generar reconocimiento de marca, y al uso del cartel ya decodificado como vehículo de producción de imaginarios de consumo y, por ende, ficción de necesidades. Estrategia que se utiliza para inducir el reconocimiento de una serie de imágenes que registran intervenciones callejeras manipuladas, que intersectan objetos y espacios olvidados.

La serie de imágenes, si bien pueden ser leídas como accidentes formales, aparecen reconocibles por su soporte social (barrio), donde se articulan lúdicamente con el soporte formal (letrero publicitario), deviniendo ejercicio de camuflaje que monumentaliza políticamente lo cotidiano y lo nimio.

El desplazamiento de las imágenes es el motor operativo de la obra, las que son resignificadas en el territorio por una relectura de lo dado. La movilidad de las imágenes apunta a articular una paradoja como eje crítico: por un lado, una política que perpetúa y monumentaliza lo transitorio como ejercicio poético y, por otro, la "venta" de lo efímero como objeto de consumo. (GM)



68

Galería Metropolitana 2011-2017



BIENAL

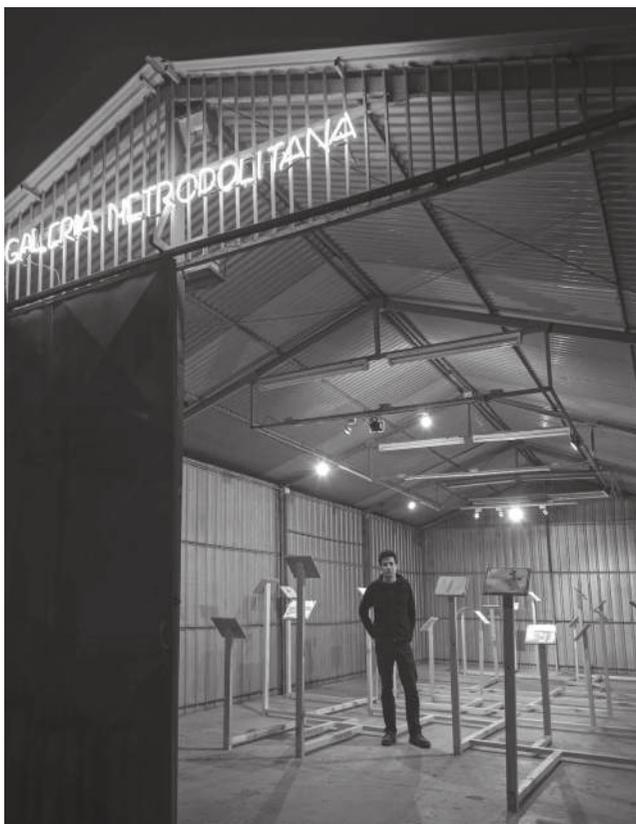
ASH ARAVENA

21 junio - 7 julio 2013

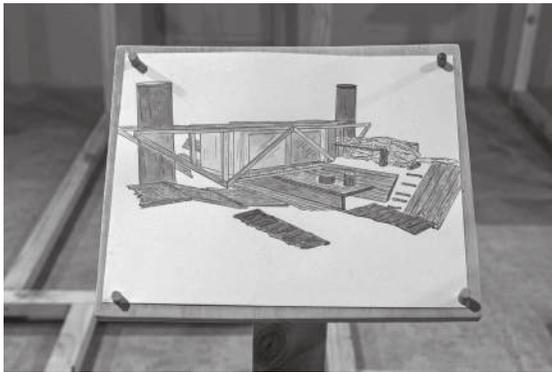


BIENAL, es un ejercicio que revisa la idea de Bienal de Arte, y que propone como posibilidad de trabajo el entorno y/o la geografía de la comuna de P.A.C., mediante la articulación y presentación de una exposición que reúne una secuencia de intervenciones urbanas ficticias.

Bienal propone, como temas principales, la relación centro/periferia y los cruces entre lo público y lo privado, y entre tiempo y espacio; apuntando a construir una lectura descentrada sobre arte (público), arquitectura, políticas urbanísticas y contexto social, político y económico. Bienal apuntaría a constituir un discurso de lugar desde la fragilidad y la precariedad, mediante el uso de recursos estrictos y acotados, que señalan y productivizan la presencia del paisaje cotidiano (contexto local + habitantes), como núcleo estratégico de posicionamiento. Bienal, materialmente, es la presentación de una serie de proyectos de intervención urbana a realizarse en distintos puntos geográficos de la comuna, mediante el uso de dibujos (que devienen maquetas virtuales low fi) y fotografías, empotrados en una serie de vitrinas-púlpitos de madera interconectadas entre sí, cual laberinto o diagrama curatorial, que insta a "su" público a recorrerla, sentirla y leerla críticamente. (GM)



Galería Metropolitana 2011-2017



Galería Metropolitana 2011-2017

MERCADO VISUAL - PASILLO PARCELADO

BORIS CAMPOS ERNST

12 - 28 de julio 2013



MERCADO VISUAL - PASILLO PARCELADO es un ejercicio reflexivo a la vez que un homenaje a las ferias libres, lugar donde convergen experiencias, escenas, colores y texturas, que permiten rastrear parte de la cultura popular. Un mercado visual, donde comparecen parceladamente personajes, objetos y acciones: señoras esforzadas, hombres de manos duras, perros, gatos, verduras, frutas, formas, modismos y cantos que devienen estéticas de lo cotidiano.

Mercado visual - pasillo parcelado es también un ejercicio analítico y visual que piensa la cultura popular en vinculación con el territorio, utilizando para ello una mezcla de citas y recursos tales como la lira popular, el muralismo, el graffiti y la ilustración a través del grabado y la reproducción masiva ligada a la impresión. El resultado, una suma de gestos, rastros y huellas diversas a las que el artista recurre para re-escenificar la feria libre como espacio social, que se devuelve como alegoría picaresca y como un comentario sobre la vida real.

Mercado visual - pasillo parcelado, materialmente, es una representación visual de bajo presupuesto, que utilizó telas de creta blanca, herramientas propias de la técnica del grabado, tintas y planchas de madera recicladas como matrices. La obra contiene dos grandes telas que recrean el hábitat de una feria libre, trabajadas en base a impresiones en distintas técnicas, tales como xilografía impresa a mano, frotado, monocopia y una serie de objetos escultóricos hechos en base a matrices utilizadas para imprimir en las telas. Un taller con público interesado cerrará el proceso de la obra, en el que se enseñarán técnicas de impresión, intentando además construir una reflexión colectiva acerca del lugar del arte. (GM)

“El nombre de Galería Metropolitana se debe justamente a un juego de tensiones e ironías que abre este espacio dedicado al arte contemporáneo en una comuna “periférica” de la ciudad. En este sentido, el concepto curatorial (Arte y Mercado), la obra de B. Campos y la política de Galería Metropolitana se conjugan en la vocación de poner en relación segmentos de vida que antes de su agenciamiento no se interceptaban. De este modo se subvierten los límites trazados entre lo central (metropolitano) y lo popular (periférico), se inserta al interior del espacio galerístico la exterioridad del trabajo, en cuya exclusión se erige la autoridad reaccionaria del arte burgués. En esta obra opera entonces, un desfondamiento de la jerarquía entre el carácter vulgar del trabajo y carácter extraordinario del arte, esto no significa la disolución del arte en la vida, sino más bien, una manifestación particular de la condición del arte en cuanto trabajo: Lo que sin embargo distingue al artista del trabajador no es el hecho de que éste no trabaje, sino el hecho de haber podido escoger en qué fatigarse. En realidad un artista no sólo trabaja; lo hace además dos veces, trabajando primero como cualquiera y trabajando, después, para dar a ese trabajo de cualquiera, la singularidad de un arte. A través de esta serie de operaciones visuales no se trata pues de la representación o la puesta en vista de la distancia entre lo culto y lo inculto, sino la aparición de la relación entre dos dimensiones distintas del trabajo, que hace de esta obra una superficie de inscripción laboriosa cuya síntesis es la exhibición del doble trabajo del artista. Para terminar, podríamos decir que esta obra es la recolección de signos en la cual el artista inscribe una anatomía pulsional que actúa sobre los cuerpos y las cosas, y es también una imagen en la que ninguna cosa habla más que otra, donde todo lo anónimo interviene al mismo tiempo y con la misma fuerza, zanjando cualquier distancia entre aquellos que padecen y aquellos que actúan”. (Rudy Pradenas)

72

Galería Metropolitana 2011-2017

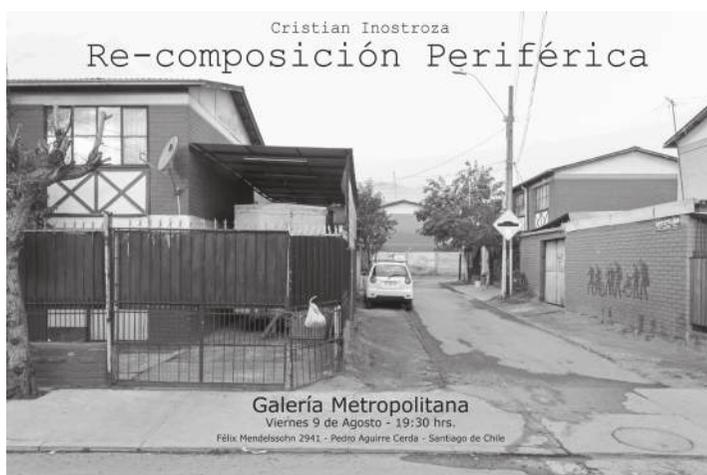


Galería Metropolitana 2011-2017

RE-COMPOSICIÓN PERIFÉRICA

CRISTIÁN INOSTROZA

9 - 25 agosto 2013

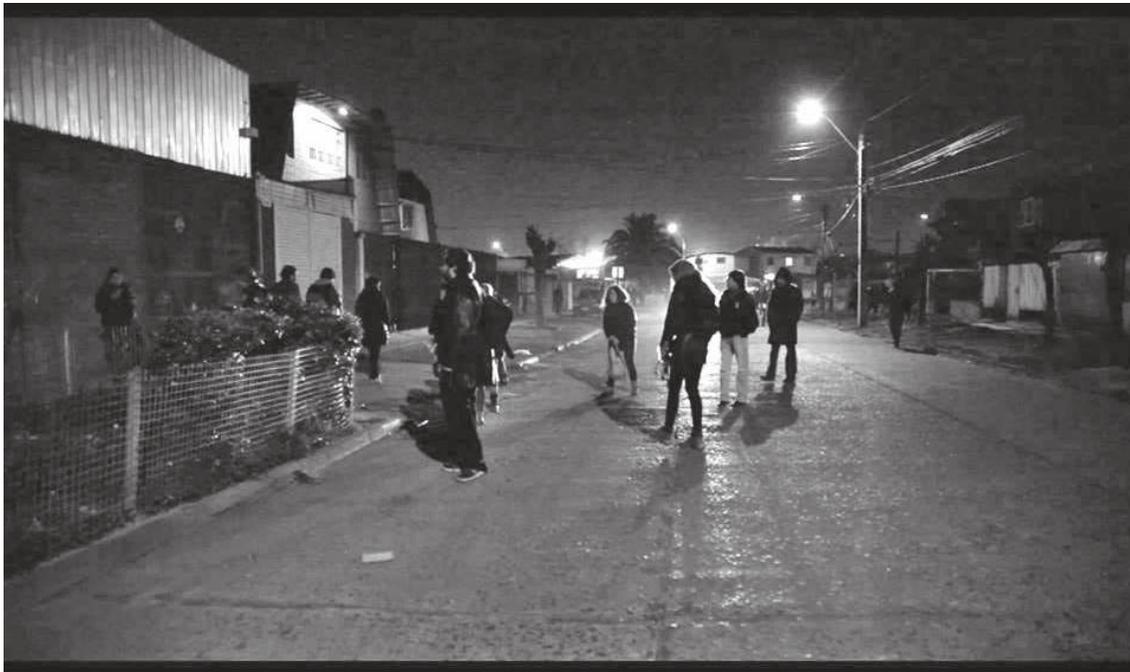


RE-COMPOSICIÓN PERIFÉRICA es una reflexión sobre transformaciones sociales y culturales detectadas en el Chile actual, provocadas por la implantación del sistema económico neoliberal, que modificó profundamente todo el sistema de relaciones humanas. El imaginario productivo y competitivo, la estratificación social y la segregación periférica de las clases subalternas, desestructuraron el tejido social, dislocando la confianza y la comunicación entre vecinos.

Re-composición periférica es un experimento comunitario que se articula como un catalizador de conciencia que fomenta la necesidad de comunicarse con el otro, asumiéndose como sujeto social y generando un cuestionamiento al status quo, mediante una catarsis que desmonta el silencio cotidiano del barrio, condicionado por una cultura de la violencia.

Re-composición periférica, materialmente, es una intervención de sitio específico expandida y procesual, que comprende el traslado visual y sonoro de una acción colectiva realizada previamente en un barrio de la comuna de La Granja (a un grupo de vecinos de la calle Socos de la Villa Comercio II, se les propuso hablar sobre un tema de su interés, grabarlo y emitirlo públicamente desde sus casas a la calle, a través de un sistema de sonido a una hora concertada) a Galería Metropolitana, comuna de Pedro Aguirre Cerda, a través de una muestra que conecta una serie de registros fotográficos (fachadas de casas) y sonoros (opiniones). En simultáneo a la inauguración de la exposición, un grupo de vecinos de PAC cercanos al espacio realizarán la misma acción concertada, activando sus equipos de sonido que reproducirán sus opiniones previamente grabadas. Nuevamente, las voces romperán con la vida cotidiana signada por la indiferencia y la normalidad, develando públicamente opiniones que desmontan prejuicios, y rehumanizan el barrio. (GM)





75

Galería Metropolitana 2011-2017

ESTUDIOS SOBRE LA ILEGALIDAD

ANÓNIMO

10 - 24 septiembre 2013

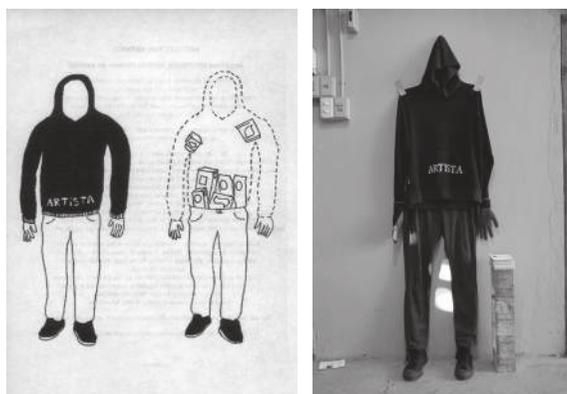


ESTUDIOS SOBRE LA ILEGALIDAD es una investigación visual que se plantea como una crítica a la herencia doctrinaria del shock neoliberal, mediante la articulación de una actitud político/artística de confrontación ante las estructuras de poder, culturales, económicas y morales.

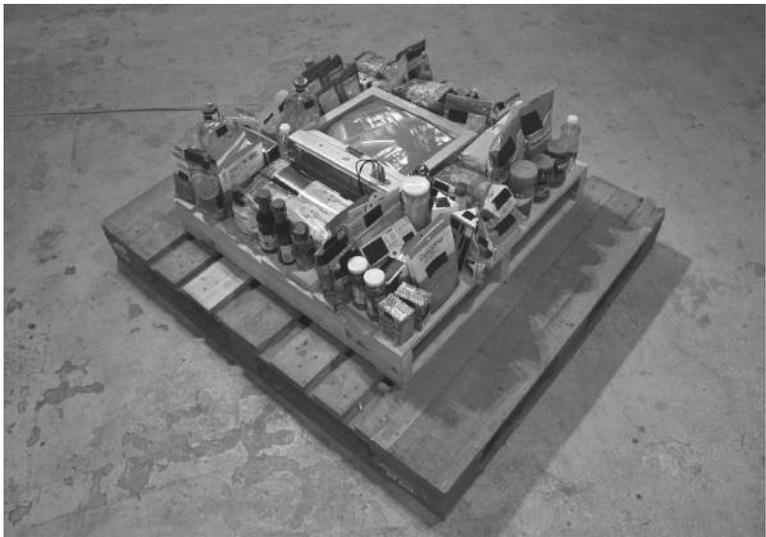
Estudios sobre la ilegalidad es también un cuestionamiento directo al sistema del arte y a su estandarizado funcionamiento; una crítica al rutinario y funcional trabajo artístico, proponiendo acciones disruptivas de la norma que plantean la ilegalidad como objeto de estudio estético. El hacer del “artista” se ha instalado en el boicot, ocupándolo como estrategia audiovisual para hacer el enlace entre arte y activismo, mediante operaciones tales como la prestidigitación, la expropiación, la apropiación y el reciclaje. “Anónimo” burla las reglas, se arriesga a ser castigado por la normativa social, pero a la vez logra su cometido: la construcción de un hecho social-estético como acto reivindicativo de la vida.

Estudios sobre la ilegalidad es una instalación que se compone de videos que registran acciones ilegales del artista anónimo, un objeto escultórico tipo balanza de la justicia en base a cajas de cartón de televisores led y cámaras de vigilancia expropiadas, el disfraz del artista, un manifiesto impreso, vidrios quebrados de paletas publicitarias y la imagen corporativa de la trasnacional JCDecaux destruida en la marcha conmemorativa del 11 de septiembre de 2013 (a 40 años del golpe militar), reconstruida para la muestra, dos pendones promocionales del actual gobierno y múltiples productos de supermercado expropiados a grandes cadenas que el espectador asistente podrá llevarse, si estima que los necesita, convirtiéndose en “cómplice” de estas acciones de arte. Finalmente, dos videos testimonio de estudiantes secundarios movilizados en tomas de liceos en 2011 y dos documentales invitados* que tratan el tema del asesinato político pre y post dictadura: “De mártires y verdugos”, de Jorge Parada (2009) y “José Huenante, ¿dónde está?”, de Lucho Romadi (2011)

Estudios sobre la ilegalidad se presenta bajo el anonimato para resguardar la identidad del artista y la de las personas que colaboraron en esta investigación. La razón es sencilla: “no quiero ser descubierto, ya que la ruptura de las normas es penada por los aparatos de control y, a la vez, no quiero presumir de la firma del artista”. El anonimato, en este caso, juega un rol como crítica directa a la institucionalidad, cualquiera que sea: gubernamental, política, artística, empresarial u otra, que premia o castiga la obediencia/desobediencia civil. (GM)



Galería Metropolitana 2011-2017



Galería Metropolitana 2011-2017

LA INCIDENCIA DE LO CULINARIO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

ANTONI MIRALDA (es)
 Curatoría: La Olla Común / Adolfo Torres
 Cocinería: Axel Manríquez
 5 - 18 octubre 2013



LA INCIDENCIA DE LO CULINARIO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA reúne una serie de actividades en Chile del artista catalán Antoni Miralda, un histórico del eat art mundial, no sólo por sus connotadas exposiciones sino también por su constante investigación del arte efímero de la cocina, indagando en los saberes y sabores de diversas zonas del planeta.

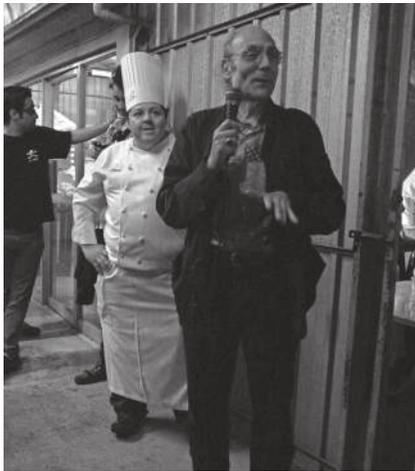
La incidencia de lo culinario en la producción artística es, por una parte, una exposición colectiva en Galería Metropolitana curada por el artista visual y cocinero Adolfo Torres, gestionada y producida por la “La Olla Común”, iniciativa de Torres, quien ha indagado en los variados aspectos de la cocinería activa en los cuerpos sociales. La exposición consiste en una alianza entre Miralda y el connotado chef especialista en cocina chilena, Axel Manríquez, quien ha cedido piezas de su colección familiar de objetos culinarios, obtenida durante tres generaciones, para que Miralda componga una instalación. A su vez, Manríquez y su equipo del restaurant Bistrol (hotel Plaza San Francisco) se hacen cargo de la acción culinaria en la inauguración de esta muestra. A esto se sume la invitación de Miralda a 40 artistas chilenos, a intervenir un plato utilizándolo como soporte. Los artistas invitados: Alexander Azúcar Rozas, Ana Sanhueza + Joe Villablanca, Andrés Cruz, Angie Saiz, Bernardo Oyarzún, Boris Campos E., Carolina Hernández, Christian Carter, Cristián Salineros, Cristián Velasco, Daniela Muñoz, Dulces Chilenos, Enrique Flores, Francisco Papas Fritas, Hugo Cárdenas, Ignacio Traverso, Ignacio Wong, Jorge González Lohse, Jorge Lankin, José Luis Toledo, José Pablo Díaz, Juan Castillo, Julien Birke, Julia Romero, Klaudia Kemper, Leonardo Portus, Leslie Fernández, Macarena Ugarte, Marcos Durán, Mario Lagos, Natasha de Cortillas, Nevenka Pavic, Nicolás Miranda, Oscar Concha, Pablo Mellado, Patricia Valle, Pedro Lemebel, Rodrigo Vergara y Víctor Hugo Bravo. (GM)

*Lanzamiento del proyecto (hotel Plaza San Francisco, 01.10)

*Seminario “La Incidencia de lo culinario en la producción artística” + buffet colectivo (CCEspaña, 02.10)



Galería Metropolitana 2011-2017



HISTORIA

NÉSTOR OLHAGARAY

19 octubre - 3 noviembre 2013



HISTORIA es un relato visual configurado como tríptico, cuyo concepto se expresa a través de una secuencia de historias (imágenes) concatenadas que devienen una suerte de "video-cantata".

Historia es una video instalación constituida en base a 4 proyecciones de video, sobre 4 paños colgantes, emplazados de manera diagonal, y traslapados, para conseguir un efecto de profundidad y un ambiente de inmersión. Las proyecciones están organizadas sincrónicamente desde un PC, a través de un hardware que reproduce, distribuye y combina las imágenes sobre la serie de pantallas.

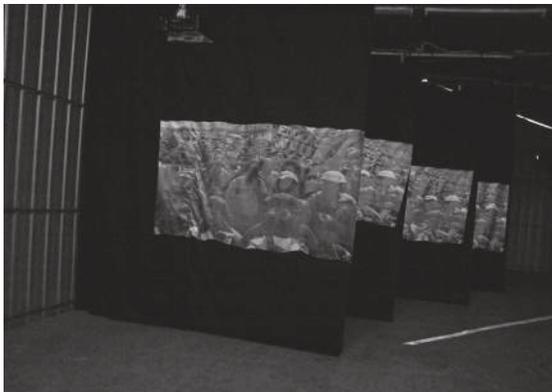
Historia, finalmente, es un ejercicio de (pos) historia crítica que se construye desde la visualidad a través de la combinación temporal entre pasado, a partir de una cita al cine experimental, presente, que señala al individuo frente al mundo real, ilustrado por una joven que avanza a ciegas y con las manos expuestas y futuro, en base a imágenes de las manifestaciones universitarias del 2011, donde sujeto, tiempo y acción se articulan para la transformación. (GM)

*Historia es una exposición satélite de la 11 Bienal de Artes Mediales 2013.



80

Galería Metropolitana 2011-2017



OBJETOS DE UTILIDAD LIMITADA

PIA MICHELLE

8 - 24 noviembre 2013



“**OBJETOS DE UTILIDAD LIMITADA** es un proyecto de investigación y construcción que Pia Michelle (Soledad León, Javiera Marín y Pablo Saavedra) ha desarrollado desde 2012. Consiste en la recolección de materiales de desecho, esencialmente de madera, y la construcción de muebles o piezas específicas, que puedan activar espacios para el uso público, habilitando situaciones de comunión, descanso, contemplación, interacción, entre otras. La instalación de estos objetos o constructos pretenden el uso y la reflexión en torno a los modos en que nos relacionamos con el consumo, con la ciudad y con otras personas.” (PM)

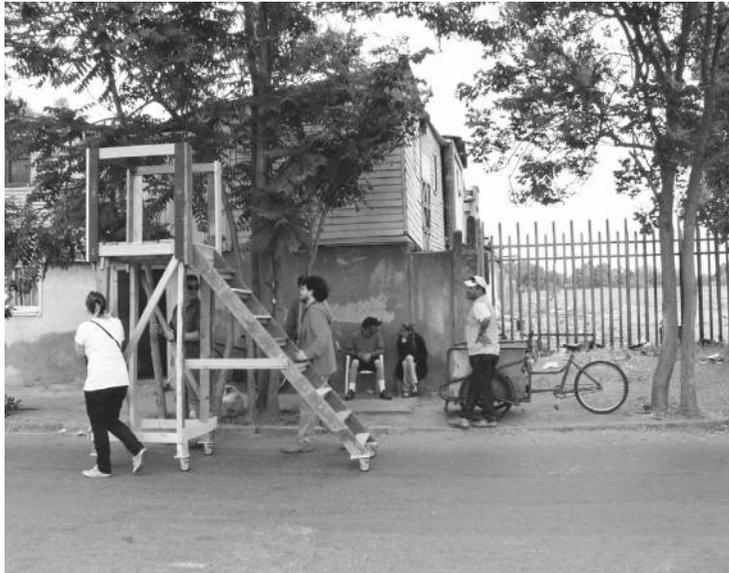
Objetos de utilidad limitada, en Galería Metropolitana y su contexto circundante, la comuna de Pedro Aguirre Cerda, propone un proceso de recolección de materiales de desperdicio en viviendas y espacio público del sector, además de conversaciones y recorridos que hacen posible un entendimiento del uso de los espacios públicos en el territorio. Una vez concluida esa etapa -utilizando Galería Metropolitana como taller de carpintería- se elabora un conjunto de objetos que permiten un uso colectivo, tanto en los alrededores como al interior del espacio expositivo. (GM)

*Pia Michelle es una plataforma de trabajo y un equipo enfocado en indagar modos de producción y construcción en el arte contemporáneo intentando alejarse de las convenciones. Pia está abocada a pensar y construir proyectos artísticos de carácter abierto, buscando interrumpir la experiencia contemplativa de la obra y promoviendo la interacción y la relación entre las personas en la realización de sus proyectos.



82

Galería Metropolitana 2011-2017



CONDOROS

GALERÍA CHILENA

Organizan: Local AC + Galería Metropolitana

22 noviembre - 14 diciembre 2013

CONDOROS (GCH # 17), de Galería Chilena (Felipe Mujica, Diego Fernández y Joe Villablanca) fue expuesta por primera vez en Galería Metropolitana (agosto 2004, Santiago) y en 24/7 Gallery, espacio dirigido por Pablo León de la Barra, Beatriz López y Sebastián Ramírez (noviembre 2004, Londres). Condoros propuso una curatoría sin teoría que ilustrar y mayor visibilidad para el artista; una operación contraria a la del curador que diagrama obras y artistas desde su particular punto de vista. No se ilustró una idea única sino múltiples ideas a partir de múltiples personalidades: un grupo de chilenos "auto-retratándose", mientras pensaban en el más chileno de los chilenos, que no es más que un "dibujito". Condoros, como curatoría, fue un intento de reflexión sobre lo que se podría denominar "estéticas 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, propuso discutir sobre temas tales como el ingenio, el esfuerzo, el sarcasmo, la crueldad, los prejuicios, etc. En otro plano, también se preguntó 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". Condorito, como modelo tercermundista capaz de adaptarse a cualquier situación y ejercer múltiples quehaceres, 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".

Condoros 2013, es "el regreso" a Chile de esta mítica exposición, con el objetivo de presentarse por última vez, después de pasar casi diez años durmiendo en un sótano londinense.

Condoros 2013, como proyecto, es el resultado de una red de trabajo entre Local AC, Galería Metropolitana y Galería Chilena que incluye la reedición del catálogo original con textos de: Felipe Fernández, Michele Faguet, Osvaldo Sotomayor, más una mesa de conversación sobre espacios independientes y estrategias de autogestión en arte contemporáneo.

Artistas participantes: 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, Javier Molina, Marcela Moraga, Marcos Moraga, Felipe Mujica, Iván Navarro, Mario Navarro, Pedro Pulido, Caterina Purdy, Macarena Rivas, Rodrigo Salinas, Luciano Silva, Ian Szydlowski, Claudio Torres, Javiera Torres, Johanna Unzueta, Gonzalo Verdugo, Rodrigo Vergara, Manuela Viera-Gallo, Joe Villablanca. (GM)



Galería Metropolitana 2011-2017



DESDE EL OTRO LADO

JULIA SAN MARTÍN (cl/us)

29 noviembre - 20 diciembre 2013



DESDE EL OTRO LADO es una obra que trabaja los límites y los soportes territoriales de la pintura, a partir de la pregunta por el sentido del oficio. La pintura, la performance, la instalación, el cuerpo mediatizado, los objetos y el rediseño de procedimientos son los recursos de una búsqueda ilusoria para preguntarse qué significa ser artista. Una pregunta que se reitera como eje matricial de obra, desde una persistencia poética, un afán investigativo y una literal inversión corporal. En ese sentido, un modo de producción de obra reflexiva que tributa la relación arte y política (en base a notas de Marcelo Mellado)

Desde el otro lado es una picto-instalación “fronteriza”, cuyo “punctum” es una doble de la artista de tamaño natural en su estudio-taller, rodeada de pinturas, libros y bosquejos. La figura artificial que reproduce a la artista apunta a provocar múltiples lecturas en los espectadores, promoviendo un encuentro sensible con la figura del artista al cual se puede “observar” en medio de su quehacer creativo, en medio de su taller, parte fundamental de su vida, suerte de escenario permanente donde se desarrolla una historia personal (en base a notas de R. Aranda - Alvarado)

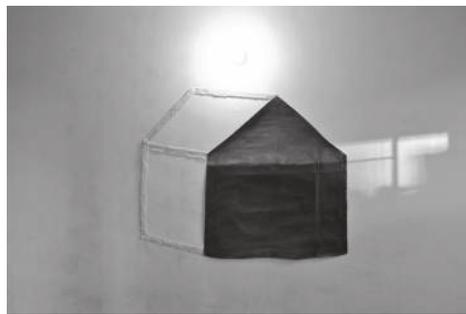
Desde el otro lado, finalmente, apunta a articular una reflexión visual sobre la praxis artística contemporánea, una reflexión que señala a la vez que problematiza el “lugar” que ocupa el artista en el sistema (mercado) del arte. (GM)

*Conferencia (30.11) de Rocío Aranda-Alvarado (curadora del Museo del Barrio y de la Bienal del Museo, New York (USA), sobre la historia del primer museo dedicado al arte latinoamericano en EEUU (1969) y sobre la Bienal del Museo fundada en 1999.



86

Galería Metropolitana 2011-2017

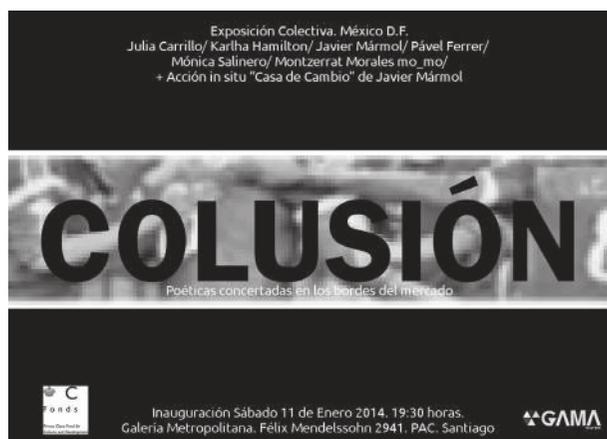


COLUSIÓN

POÉTICAS CONCERTADAS EN LOS BORDES DEL MERCADO

JULIA CARRILLO, KARLHA HAMILTON, JAVIER MÁRMOL, PÁVEL FERRER,
MONTZERRAT MORALES (mx); MÓNICA SALINERO (cl)

11 - 30 enero 2014



COLUSIÓN es una reflexión visual colectiva proveniente de México D.F., que interroga el papel del dinero en el mercado (del arte), a partir del recurso de la apropiación de imágenes y la producción de objetos que problematizan su propio origen y devenir. Para ello, el recurso base es explorar e intersectar las estéticas del consumo formal y las estrategias alternativas que operan en los bordes del mercado, como el trueque, el comercio ambulante, la piratería y la autoconstrucción. Así, se construye una red de poéticas concertadas que articulan respuestas al neoliberalismo desde el pensamiento visual (a la usanza de los movimientos sociales). Por lo mismo, es un ejercicio de auto-reflexión crítica que apunta a deconstruir la estructura y el sentido de la disciplina artística. **Colusión** es también un comentario sobre el contexto global postindustrial, a partir de México como uno de los mayores mercados de consumo cultural de América Latina. Sin embargo, coexisten diversos mercados, tanto formales como informales para un mismo campo de producción de bienes y consumo; en este caso el del consumo cultural, que tiene su correlato económico informal y paralelo, donde la sobrevivencia de ciertos grupos excluidos dependen en gran medida de la producción (y piratería) de bienes culturales, como el cine, la literatura y la música. Estas lógicas informales pasan a ser parte relevante de la difusión y el consumo cultural, situación paradójica pues, a la vez, estas prácticas son perseguidas. Por su parte, el arte contemporáneo reutiliza diversas estrategias desarrolladas por estos grupos, que en un contexto de producción y distribución de objetos de arte, se aleja de toda criminalización, consiguiendo estatus de genialidad y precios exorbitantes. En este campo, el dinero interviene en calidad de moneda de cambio, como convención social sin cuestionamientos. Por lo mismo, dicha situación propone múltiples preguntas sobre el papel del dinero, el mercado del arte y el sentido ético de la práctica artística. (GM)

*"Casa de Cambio", acción in situ de Javier Mármol (11.01)

*Conversación con Javier Mármol en Artistas del Acero, Concepción (17.01)



88

Galería Metropolitana 2011-2017



DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ

CURATORÍA: RENAN ARAUJO (br)

Barbara Wagner, Luiz Roque (br); Constant Dullaart (de); Gusti Fink (fr); Danilo Correale (it)

11 - 30 abril 2014

GALERÍA METROPOLITANA
PRESENTA

DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ

BÁRBARA WAGNER
CONSTANT DULLAART
DANILO CORREALE
GUSTI FINK
LUIZ ROQUE
MARA BELEN HORMAZABAL
DISPLAY JULIA COELHO
CURADURÍA RENAN ARAUJO

INAUGURACIÓN
11.04.2014 / 7PM

DE 12.04 HASTA 30.04.2014
HORARIO 5 - 9PM

FELIX MENDELSSOHN 2941
PEDRO AGUIRRE CERDA
SANTIAGO - CHILE

GALERÍA METROPOLITANA / PRINCE CLAUS FUND
FOR CULTURE AND DEVELOPMENT /
GAMA BIKES / ARTE CONTEMPORÁNEO ASOCIADO
Y LOS ARTISTAS



GAMA



DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ se plantea como una exposición colectiva donde la música y la danza son usadas para discutir, a partir de diversos puntos de vista, nociones de economía, no sólo asociada a valores monetarios, sino también a un campo simbólico -moral, político, formal, performativo- reflexionando acerca de temas como: fuerza de trabajo, poder, futuro, territorio y libertad.

Dois pra lá, dois pra cá se construye a partir del fenómeno llamado "rolezinhos", que son irrupciones de grandes grupos de jóvenes de las periferias brasileñas (convocadas generalmente a través de las redes sociales, especialmente Facebook) en los grandes centros comerciales. Esta ocupación física (reunión de cuerpos) provocan reacciones de terror en una parte de la sociedad, las que no son justificadas bajo ninguna circunstancia: no hay violencia, no hay crimen, sólo la voluntad de ser parte de un medio social, en este caso, ocupando el espacio de consumo tan prometido por la media. Los jóvenes bailan, besan y entran en las tiendas cantando músicas de funk. Diversión, solamente. De la periferia para la periferia. Como contrapartida, la fuerza policial reprime la diversión con violencia. El cuerpo (y el encuentro entre ellos) tiene una potencia transformadora, una máquina con engranaje simple, que está lista para bailar.

Constant Dullaart, mezcla música proveniente de los países conocidos como BRICs (Brasil, Rusia, India y China), naciones emergentes que poseen una economía en desarrollo. La mezcla está formada por música popular encontrada en tales países y otras del género Eurodance; el sonido provoca ruido en los demás trabajos e interrumpe el orden del espacio, haciendo un paralelo con el flujo económico y cultural de algunas naciones con economías en desarrollo. Gusti Fink interviene el inicio de las películas presentadas en la exposición, con veintinueve segundos de escena que reproducen un baile en el agua: el clavado de una tarjeta de crédito Visa Platinum en aguas turbias e internacionales. Bárbara Wagner presenta un libro de fotografías hecho con imágenes de los bailarines de "Maracatu", una típica danza del Nordeste de Brasil. Luiz Roque muestra una película hecha durante una residencia en Corea del Sur: el video "The United Korea" que recrea un evento deportivo en 2076, que reunifica las dos Coreas en una sola nación. Danilo Correale muestra una película, dividida en dos partes: la primera, "La Versión de las chicharras", presenta una reflexión de cómo la salsa (música y danza) puede ser un acto revolucionario y la segunda parte, "La Versión de Ariel", es la historia de una radio comunitaria de Cali (Colombia) llamada "Oriente Stereo" recientemente atacada por pandillas.

Display/diseño de exposición: Julia Coelho (Brasil)

Danza en vivo: Mara Belén Hormazábal (Chile)

(GM)

90

Galería Metropolitana 2011-2017



¿CUÁL SUEÑO?

DE LA ARQUITECTURA ESTATAL A LA ESPECULACIÓN INMOBILIARIA

Investigación: Betania Álvarez, OOO Estudio, Memoria PAC, AriztiaLAB, Piñén, Galería Metropolitana.

Participación de: Leonardo Portus, Lotty Rosenfeld, Pedro Lemebel, Juan Castillo, Mónica Rojas - Ana María Ilabaca, Felipe Egaña, Carlos Navarrete, Alicia Villarreal, Cristóbal Gazmuri, Laurence Wagner, Tomás Henríquez - Ébana Garín, Margihuanero - Rezonancia - Frolice - Rezcrew

10 mayo - 1 junio 2014



¿CUÁL SUEÑO? reflexiona acerca de las transformaciones acaecidas en la práctica de la arquitectura en Chile, transitando desde un discurso ligado a lo estatal, lo social y lo poético (pre golpe de Estado) a una arquitectura funcional, íntimamente ligada al mercado neoliberal (dictadura y postdictadura). Este tránsito está signado por la ausencia de un Estado garante en la generación de políticas de vivienda y urbanismo (donde la vivienda social y la arquitectura hospitalaria son fundamentales) y la implacable presencia de las inmobiliarias que organizan la ciudad (el país) desde una política arbitraria y sectorial cuya base es el lucro.

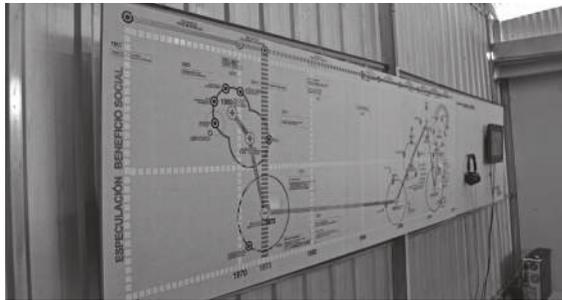
¿Cuál sueño? es también un ejercicio de autocritica a la (desde la) práctica artística, poniendo en tela de juicio los alcances, efectos y rendimientos políticos del arte. Paradojalmente, la maquinaria empresarial de las inmobiliarias hace uso, en muchos casos, de las ciencias sociales (“inteligencia social”), del arte y la literatura para aplacar su habilitación territorial.

¿Cuál sueño? retoma la historia del Hospital del Empleado (conocido después como Hospital abandonado de Ochagavía), proyecto diseñado y levantado durante los períodos presidenciales de Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende, y abortado luego del golpe de Estado de 1973. Luego de un largo período de abandono, en 1999 y durante la presidencia de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, fue vendido a la empresa Inmobiliaria Mapocho S.A., que proyectó un frustrado intento de re-convertirlo en mall, para terminar siendo comprado en 2013 por sus actuales dueños, Megacentro S.A. Esta empresa se encuentra desarrollando un proyecto de reciclaje arquitectónico y conceptual, que convertirá el edificio en un “centro de bodegaje y logística empresarial”. Dado la actual crisis hospitalaria y de salud que padece el país, esta operación se constituye en un signo certero del sin sentido del modelo neoliberal chileno.

¿Cuál sueño? es el resultado de un ejercicio curatorial y expositivo, entendido como el cruce entre un estado de investigación y un centro de documentación, desarrollado por una red de colectivos, más una serie de registros de obras ya acontecidas. Ambas coordinadas confluyen en una misma exhibición para articularse críticamente a partir de la aciaga y sintomática historia del “Elefante Blanco”, ícono arquitectónico y político de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, futuro centro de acopio de mercancías. (GM)



Galería Metropolitana 2011-2017



GALERÍA METROPOLITANA EN MICRONEKOE

+ \$162.000, de ROER

6 - 12 junio 2014



GALERÍA METROPOLITANA EN MICRONEKOE consiste en la exhibición de un histórico video presentado en la 7° Bienal de La Habana (2000) dirigido por Leonardo Ortega, que incluye la colaboración musical del grupo MAESTRO; la obra \$162.000 del artista ROER; y una puesta en escena que sintetiza la política de la Galería, sus proyectos curatoriales y su programa Arte y mercado(s) (2012-2014).





TERRITORIOS FICTICIOS: MITOS Y REALIDADES DE LA CURATORÍA

Diego Parra

El concepto de autoría ha sido objeto de deseo desde hace mucho tiempo y no es difícil adivinar por qué todos queremos ser autores, pues en ellos reside gran parte del mito de la modernidad. Y en la sociedad contemporánea, donde ciertas premisas de este periodo se han extremado, como por ejemplo, el culto a lo nuevo y la originalidad, parecemos presenciar cada vez más autores y menos lectores, el viejo triángulo que sostenía a las sociedades de espectadores se invierte en la medida que nadie quiere ser pasivo.

En la literatura vemos este fenómeno con la creciente presencia de editores con un gusto absolutamente reconocible y a su vez, deseable por muchos. Incluso escritores han decidido echar algunas fichas a esta labor, pues saben que en la medida en que su estatus de autor está ya reconocido, pueden hacer de sus elecciones una nueva ficción, un nuevo relato. Similar fenómeno ocurre en las artes visuales, donde los artistas han perdido por completo la capacidad de organizar sus propias exposiciones (cuestión que podríamos denominar como atrofia curatorial), dando paso así, al curador profesional, un personaje sin duda alguna difuso, de dudosas habilidades e inescrutables ideas. Este agente, que si bien existe hace muchas décadas en el campo del arte, durante los últimos cinco años ha surgido con fuerza en nuestro entorno; algunas universidades, en busca de ampliar sus oportunidades de negocios, han abierto programas de estudio específicos para habilitar profesionalmente a estos individuos que hacen del gusto una carrera. No podríamos afirmar que el asunto se trata de una ciencia, con mucha suerte en algunos lugares han accedido al lugar de "estudio", como quien trata de evitar cualquier aspiración científica. Sin embargo, cada día vemos más y más curadores sobre poblando este país.

Sin embargo, conviene destacar la utilidad de la curatoría para la investigación en artes visuales (tanto en la historia del arte como incluso en la teoría del arte), en ella se pueden poner en práctica ejercicios que antes no eran capaces de rebasar la discursividad propia del texto, antiguo soporte hegemónico de cualquier investigación. Algunos de estos llamados curadores, son originalmente investigadores que luego de proponer una teoría para algún conjunto de obras o periodo, buscan difundir su propuesta mediante la exhibición, entendiéndola principalmente como un espacio de divulgación de ideas ya existentes. Ahora, con la progresiva arremetida de esta profesionalización del sector, los curadores se forman sin poseer la previa enseñanza orientada a la investigación, entonces, vemos que aprenden a recaudar fondos, adquieren nociones

de montaje, algo también de diseño museográfico (cómo manejar un software para simular la exposición en sala, por ejemplo) y una formación básica en historia y teoría del arte (lo suficiente para no quedar en vergüenza). En definitiva, tenemos una serie de aspirantes a autores que sin producir lo que tradicionalmente entendemos que convierte a cualquiera en autor (obras), buscan desesperadamente serlo.

Esta aparente industrialización del gusto y la exhibición viene a encajar de muy buena manera en la actual economía del arte contemporáneo en Chile. Luego de más de diez años de la proliferación de escuelas de artes visuales y el consiguiente egreso masivo de artistas profesionales, fue imperioso generar espacios suficientes donde los novatos expusieran su trabajo, cuestión que a su vez produjo una nueva necesidad, la de alguien que se encargase de originar y administrar estos espacios o proyectos, el curador. Esto se llama en definitiva, complejización del campo profesional de las artes visuales y nada tiene que ver con los procesos que ocurren en la historia del arte como relato autónomo, sino que exclusivamente con su economía, pues recordemos que como nos dice Stephen Eisenmann, el arte no es sólo teoría, poética y una materialidad producida por las obras, es también una práctica social. Entonces, en función de lo anterior, así como existe una manera de producir determinados productos o servicios, por ejemplo, el procedimiento del retail, debe existir también un modo productivo específico para las artes visuales. Y en él ya no toman parte únicamente artistas, galeristas, museos, historiadores y críticos de arte, sino que una serie de nuevos mediadores que de alguna manera burocratizan la relación antiguamente directa entre obra y espectador, o si queremos presionar un poco más el diagrama, entre artista y espectador.

No pensemos que esto ocurre únicamente por la multiplicación de aspirantes a artistas, ocurre también por otros factores, entre los que encontramos la conocida fondartización del arte chileno, fenómeno de dependencia económica mediante el cual gran parte de la producción artística local se subsume a una ideología productiva que se orienta hacia la creación de industrias culturales como las que hoy funcionan en el cine, la música y la edición de literatura. Con la obligatoria formularización de la creación artística, muchas de las labores que naturalmente los artistas realizaban previamente (recordemos la atrofia curatorial), ahora las deben realizar otros agentes que mediante la producción de meta relatos, elaborados a su vez a partir de los relatos creados por el propio

FICTITIOUS TERRITORIES: MYTHS AND REALITY OF CURATORSHIP

Diego Parra

The concept of authorship has been an object of desire for a long time and it is not hard to guess why we all want to be authors, since in them resides a great deal of modernity's myth. And in contemporary society, where certain premises of this period have become extreme, such as the cult of what is new and original, for instance, we seem to be seeing more and more authors and less readers, the old triangle that sustained spectator societies is inverted as nobody wants to be passive.

In literature we see this phenomenon in the growing presence of publishers with an absolutely recognizable taste and at the same time, desired by many. Even writers have decided to place their bets on this line of work, since they know that as their authorial status is already acknowledged, they may turn their choices into new fiction, a new narrative. A similar phenomenon occurs in the visual arts, where artists have completely lost the capacity to organize their own exhibitions (an issue we could denominate as curatorial atrophy), thus giving room to the professional curator, a doubtlessly diffuse character, of dubious abilities and inscrutable ideas. This agent figure, even if it has been in existence for man decades in the art field, has more strongly emerged in our surroundings in the last five years; some universities, in search for broadening their business opportunities have opened specific study programs to professionally enable these individuals who make taste a career. We could not affirm this practice is a science; with a lot of luck it has accessed "study" status in some places, as if someone was trying to avoid any scientific aspiration. Nonetheless, we see more and more curators overpopulating this country by the day.

But it is fitting to point out the usefulness of a curatorship for visual arts research (both in art history and even in art theory), within it, one can put exercises into practice that were incapable of overflowing the discursiveness proper of a text, the old hegemonic support for any research. Some of these so called curators are originally researchers that after proposing a theory for a body of works or historical period, seek to promote their proposal through the exhibition, mainly understanding it as a promotion space of preexisting ideas. Now, with the gradual charge of the professionalization of the sector, curators are formed without having received any previous research aimed teaching, so we witness them learning how to raise funds, take on exhibition setup notions, some museographic design (as when using a software to simulate an exhibition, for instance) and a basic education in art history and theory (just enough as not to embarrass themselves). Ultimately, what we have here is a series of contenders

to become authors who without producing what we traditionally understand turns anybody into an author (works), desperately seeking to be just that.

This seeming industrialization of taste and exhibitions comes to very well fit in the current economy of contemporary art in Chile. After over ten years after the proliferation of visual art schools and the resulting massive graduations of professional artists, it became imperative to generate enough spaces for the novices to show their work, which at the same time produced another need, the one for somebody to take charge of originating and administering these spaces or projects, the curator. This is ultimately called an added complexity of the professional visual arts field and has nothing to do with the processes occurring in the history of art as an autonomous narrative, but exclusively with its economy, let us remember that, as Stephen Eisenmann tells us, art is not only a theory, poetics and a material character, it is also a social practice. Then, depending on the above, just like there is a way of manufacturing certain products or services, retail procedures for instance, there must also be a specific production mode for the visual arts. And in them, artists, gallery owners, museums, historians and art critics are no longer the only partakers, but a series of new mediators who in a way bureaucratize the direct relation of old between work and spectator, or if we want to pressure the diagram a bit more, between artist and spectator.

Let us not think this happens solely due to the multiplication of aspiring artists, it also occurs because of other factors, among which we find the well known fondartization (as in the FONDART -National Fund for the Development of Culture and the Arts- public funding program) of Chilean art, a phenomenon of economic dependence through which a great deal of the local artistic production subsumes to a production ideology aimed at the creation of cultural industries such as the ones functioning in cinema, music and literary publishing today. With the obligatory formularization of artistic creation, many of the labors that artists naturally performed previously (let us remember curatorial atrophy), now other agents have taken up, who by means of metanarratives, which are elaborated from the narratives created by the very artist, often fictitiously justify every project's pertinence. Let us remember that all artistic production, be it State funded or not, is a priori conceived as something destined to being exhibited in public. Then, with the forced adaptation of creation to parameters proper of an economy that does not get along well with the visual arts -essentially due to the incompatibility of production methods, since the

artista, justifican en muchos casos de manera ficticia la pertinencia de todo proyecto. Pues recordemos que toda producción artística, sea o no financiada por el Estado, está pensada a priori como algo destinado a ser exhibido en público. Entonces, con la adaptación forzosa de la creación a parámetros propios de una economía que no se lleva bien con las artes visuales –esencialmente por la incompatibilidad de métodos productivos, pues las artes visuales son por sobre todo una disciplina cualitativa y la economía actual tiende a lo cuantitativo– tenemos que nuevos agentes adquieren relevancia y, finalmente, una tajada de lo que monetariamente está en juego.

El curador, si bien se inicia en espacios independientes, en muchos casos con tendencias políticas disidentes, en la medida que adquiere renombre, es decir, su gusto se convierte en marca, logra llegar a espacios más y más oficiales. Consigue dominar el espacio exhibitivo no tanto por su capacidad de adaptar propuestas teóricas densas, sino que más bien, por trabajar con artistas que circulan en los pequeños circuitos comerciales, algo que tiene un evidente beneficio para el artista, ya que este, al no estar a cargo de su circulación (él sólo acepta invitaciones de curadores) se distancia de las instituciones que muestran arte y de alguna manera, conquista esa supuesta independencia en la cual nadie le dice qué hacer ni cómo hacerlo. El curador hace el trabajo sucio: va a las inauguraciones, habla con los privados y el Estado, maneja las agendas de los museos, rellena los formularios y finalmente cierra los tratos. En este sentido, la práctica curatorial tiene mucho de oficio, de actividades aprendidas a fuerza de trabajo y experiencia, independiente de lo beneficioso que es en cualquier parte poseer certificaciones académicas, pero descuida en gran parte de los casos que tienen lugar en nuestro contexto, el componente más interesante que reviste la curatoría como ejercicio autoral: la producción de un relato.

Con la profesionalización de esta labor, vemos que el primer elemento (relativo a administración) excede al segundo (el teórico), pues este coincide con un ámbito que siempre tiende a escapar a la estandarización que promueve la profesionalización, a saber, la reflexión propia de las artes y humanidades. De este modo, la curatoría pasa en muchos casos a ser un ejercicio de producción de eventos y no la instalación de un determinado discurso (autoral o no). Sin embargo, para entender la complejidad de este problema, la curatoría Arte y mercado(s) realizada en Galería Metropolitana (GalMet) ofrece un contrapunto interesante en un escenario que resulta desalentador. Si bien la propuesta se organiza sin obras de por medio y sólo como un marco teórico desde el cual los proyectos artísticos o curatoriales pueden postular, ella hace uso de las exposiciones que selecciona para así poner a prueba su hipótesis (que a su vez, se ve completada por la historia propia del lugar y la comunidad de espectadores que posee). Si queremos, podemos afirmar que para la curatoría Arte y mercado(s), las exposiciones tienen el lugar de obras y todo el eje es a su vez, una gran exhibición que en lugar de salas tiene exposiciones

temporales. En definitiva, hay un tema que cruza todas las obras y proyectos de tal manera que les provee de un marco de lectura, como sucede en las curatorías que todos conocemos; pero al mismo tiempo ese tema que cruza todo existió previamente a las obras y es de hecho su fundamento, mas no su punto de cierre, pues todas las obras y exhibiciones tienen su vida propia al interior de la galería y esta vida, está en función de cada micro propuesta (que como vimos, hace eco a la macro propuesta del eje Arte y mercado(s)).

Lo anterior, para diferenciarlo de las curatorías tradicionales, coincide con el concepto de curatorías críticas, propuesto por Barnaby Drabble y Dorothee Richter, donde declaran:

(...) por una parte, concebir la práctica curatorial crítica como una empresa enfocada en los contenidos que traten temas políticos, incluyendo feminismo, urbanismo, post colonialismo y una crítica al capitalismo y los mecanismos de exclusión social. Y por otra parte, estar interesados en las transgresiones estructurales del “cubo blanco” y los formatos de exhibición clásicos.

Así, Arte y mercado(s) sirve como un ejemplo claro de una curatoría contemporánea completa, que no busca autorializar su propuesta y señalarla como propia, es decir, convertirla en una obra-mercancía, sino que más bien, construye discursividades de manera horizontal con los múltiples productores culturales involucrados en las exhibiciones (artistas, curadores y espectadores) y todo esto, bajo una perspectiva crítica, investigativa y que a la larga, tiene la pretensión de afectar en algún grado al campo de las artes visuales, ya sea en sus prácticas laborales, económicas o incluso teóricas. De este modo, la práctica curatorial de GalMet ofrece una posibilidad de pensar críticamente a la exhibición, pues asume que ella no es neutral y, al mismo tiempo, que la curatoría como territorio aún no delimitado, todavía puede ser utilizada de una manera que no afecte la soberanía del artista (definiendo la producción), ni busque exacerbar el potencial autoral y centralizador que ella posee de antemano.

DIEGO PARRA, es historiador y crítico de arte, escribe regularmente en diferentes plataformas web y dicta clases de Arte Contemporáneo en la Universidad de Chile.

visual arts are above all a qualitative discipline, and modern economy tends towards a quantitative one- we find that new other agents acquire relevance and in the end, a slice of what is monetarily speaking at stake.

Curator, even if they start out in independent spaces, in many cases of dissident political trends, as they take on a greater fame, this is, their taste becomes a brand, it is possible to arrive at more and more official spaces. They manage to dominate the exhibition space, not so much because of a capacity of adapting dense theoretic proposals, but rather to working with artists to circulate the small commercial circuits, something of an evident benefit for artists, since they, not in charge of its circulation (the artist only accepts curators' invitations) becomes distant of the institutions that show art and in a way, conquers that supposed independence in which nobody tells them what is to be done or how to do it. Curators do the dirty work: they go to openings, speak with private and State agents, manage museum bookings, fill out the forms and finally closes the deals. In this sense, the curatorial practice is quite a trade, one of activities learned through work and experience, apart from how beneficial it is to have academic certifications, but they forget that a great deal of the cases taking place in our context, the most important component curatorship cloaks curatorship as an authorial exercise: the production of a narrative.

With this labor's professionalization we see that the first element (related to administration) exceeds the second one (the theoretical one), since it coincides with a field continuously tending to escape the standardization professionalism promotes, this is, the reflecting process proper of the arts and humanities. In this way a curatorship in many cases goes on to be an exercise of event production and not the installation of a determined discourse (authorial or not). But, in order to understand the complexity of the issue, the *Arte y mercado(s)* curatorship held at Galería Metropolitana (GalMet) offers an interesting counterpoint on a stage that turns out to be disheartening. Even if the proposal is organized without works involved and only with a theoretical framework from which the artistic or curatorial projects can state, it uses the exhibitions it selects to thus test its hypothesis (which at the same time, sees itself completed by the history proper of the place and the community of spectators it possesses). If we want, we can state that for the *Arte y mercado(s)* curatorship, exhibitions take on a status of works and the whole axis is at the same time, a great exhibition that instead of halls has temporary exhibitions. Ultimately, there is an issue crossing all the works and projects in such a way it provides them with a reading framework, as happens in any curatorship, we all know; but at the same time this issue crossing everything existed prior to the works and is in fact their fundament, but not its point of closure, since all of the works and exhibitions have their own life within the gallery and this life is in function of a micro proposal (that as we saw, echoes the macro proposal of the *Arte y mercado(s)* axis).

The above, in order to differentiate it from a traditional curatorship, coincides with the concept of a critical curatorship proposed by Barnaby Drabble and Dorothee Richter, where they declare:

(...) On one part, conceiving critical curatorial practice as an enterprise focused on contents dealing with political issues, including feminism, urbanism, post colonialism and a critique of capitalism and the mechanisms of social exclusion. And on the other, being interested in the structural transgressions of the "white cube" and the classic exhibition formats.

Thus, *Arte y mercado(s)* serves as a clear example of a complete contemporary curatorship, not seeking to authorialize its proposal and sealing it as its own, this is, turning it into a work-merchandise, but rather horizontally building discursiveness with the multiple cultural producers involved in exhibitions (artists curators and spectators) and all this, under a critical perspective, investigative and which in the long run, has the aspiration of affecting the visual arts field to some degree, be it in its labor, economic or even theoretical practices. In this way, GalMet's curatorial practice offers a possibility of critically thinking the exhibition, since it assumes it is not neutral and at the same time, that the curatorship as a not yet delimited territory can still be used in a way as to not affect the sovereignty of the artist (defining production), nor seeking to exacerbate the authorial and centralizing potential it had beforehand.

DIEGO PARRA, is an art historian and critic, contributes regularly in different online platforms and lectures on contemporary art at Universidad de Chile.

DE PROCESOS, INVESTIGACIONES Y SABERES MÓVILES: UNA LECTURA PARA EL CICLO CURATORIAL “ARTE Y MERCADO(S)”

Lucy Quezada

El año recién pasado tuve la oportunidad de entrevistar a Nelly Richard para la revista web de arte contemporáneo Artishock. Quisiera partir rescataando la mención que hizo Richard en dicha entrevista acerca de Galería Metropolitana. Yo le pregunté sobre los movimientos sociales de los últimos años en Chile y el rol que las artes visuales han tenido al respecto. Richard dijo que, quizás, había que mirar a las galerías independientes y centros de residencia artística para “reencontrar esas pulsiones de un diálogo comprometido entre arte y comunidad”, entre los que nombró a Galería Metropolitana.

Habiendo pasado un tiempo desde ese diálogo, no deja de llamar mi atención que el foco de la acción artística se traslade hacia un espacio. Mi pregunta iba orientada hacia una respuesta que incluyera performances, artistas, colectivos. Su respuesta desbordó lo que yo esperaba. En el tiempo en que pensaba este texto, ese desborde sirvió para plantearme la reflexión sobre la curatoría de Arte y mercado(s) de Metropolitana desde otras posibilidades de sentido.

Desde el 2011 al 2014 Galería Metropolitana despliega una curatoría que busca generar reflexión desde las artes visuales respecto a los conceptos con los que se titula. Dicha reflexión se situaba desde distintas aristas, venidas desde la teoría del arte, los últimos debates acerca de la gestión cultural en Chile, las bases de nuestro sistema neoliberal y algunos escándalos económicos que resultan paradójicos y tragicómicos, y que no hacen más que confirmar el escenario de un sistema profundamente injusto, desigual y que parece perpetuarse imparablemente. Con estos antecedentes, la apertura desde donde abarcar el tema se vuelve diversa y por ello interesante.

Los proyectos que formaron parte de esta curatoría dan cuenta de que este vínculo problemático activa a las artes visuales a preguntarse por todo aquello que transita fuera de ellas, y que más que dar respuestas, indaga en interrogantes que provocan pensar indisciplinadamente los espacios culturales –en este caso, la Galería. Sin duda, hay proyectos que adscriben con más o menos pertinencia a este diagnóstico personal. Es por eso que a partir de mi reflexión, he decidido vincular entre sí los proyectos que según mi visión desbordaron la curatoría y el espacio que significa Galería Metropolitana.

Los proyectos a los que me refiero hacen ruido dentro de un espacio de artes visuales, y lo transforman en otra cosa. Son todos proyectos donde no hay una autoría individual y definida; obedecen a impulsos colectivos y/o investigaciones que más que objetos determinados, muestran procesos de implicación de esas investigaciones con su medio, e incluso, uno de los proyectos es de un artista que no devela su identidad y se hace llamar “Anónimo”. Estas iniciativas subvierten la curatoría al no ser investigaciones que dan respuesta desde las artes visuales, sino que hacen preguntas desde plataformas de conocimiento abiertas e indeterminadas disciplinariamente. Quiero profundizar en esto de “subvertir la curatoría”, ya que tradicionalmente esta se diseña para ser proyectada a partir de una obra de arte visual, de un relato que hace sentido desde allí. Aquí la curatoría también se convierte en otra cosa. Quizás en una proyección con bases sólidas pero sin ruta trazada, dispuesta al devenir de los proyectos que se proponen o se invitan a reflexionar e indisciplinarla, a quitar esos márgenes que hablan de esta actividad como aquella que da un mero relato a la visualidad. Los proyectos de los que me propongo hablar expanden ese relato y juegan con él, asumiéndolo no como un contenedor de ideas pre-dispuestas sino que como una herramienta de abordaje crítico, desde saberes que no obedecen a la Academia ni a grandilocuentes teorías.

La curatoría Arte y mercado(s), más allá de tener veintisiete exposiciones, tuvo veintisiete sucesos. Veintisiete acciones. La segunda de ellas fue en diciembre de 2011: los “Moron awards”. Galería Daniel Morón, conocida por ironizar incómodamente con los supuestos tradicionales del circuito santiaguino de las artes visuales, decide celebrar sus tres años en Galería Metropolitana, con torta, premios “éticos” y el doble oficial chileno de Freddy Mercury. El montaje es una verdadera performance en la que el público es arrastrado a un chiste que muchas veces resulta paradójico, al estar bastante cercano a la realidad. El valor de la broma y del absurdo es puesto a prueba en cada acción de esta galería que no tiene espacio, sino que son únicamente personas. El concepto mismo de “galería” es reciclado por este colectivo, al mismo tiempo que Metropolitana actúa como una plataforma de afectos y lazos colectivos, más que como un mero espacio de exhibiciones. Las palabras y los espacios; los colectivos y las galerías. Las dualidades son

100

Galería Metropolitana 2011-2017

OF PROCESSES, RESEARCH AND MOBILE KNOWLEDGE: A READING FOR THE “ARTE Y MERCADO(S)” CURATORIAL CYCLE

Lucy Quezada

I had the opportunity to interview Nelly Richard (Caen, France, 1948, a French-born cultural theorist based in Chile) for the contemporary online magazine Artishock. I would like to start by rescuing Richard's statement on Galería Metropolitana during said interview. I asked her on the Chilean social movements of recent years and the role the visual arts have held in that respect. Richard said that, perhaps, one would have to look at the independent galleries and artistic residency centers in order to “reencounter those drives of a committed dialogue between art and community”, among which she named Galería Metropolitana.

Having spent some time from that dialogue, this focus of artistic action transferring towards a space still calls my attention. My question was aimed at an answer to include performance art, artists and collectives. Her answer overflowed what I was expecting. When thinking about this text, that overflowing served to state the reflection on the Galería Metropolitana Arte y mercado(s) curatorship from other possibilities of meaning.

From 2011 to 2014, Galería Metropolitana deployed a curatorship that seeks to, from the visual arts, generating a reflection on the concepts expressed in the title. Said reflection was situated from different angles, originated in art theory, the latest debate on cultural management in Chile, the basis of our neoliberal system and some economic scandals that turn out to be paradoxical and tragicomic, and which do nothing but confirming a scenario of a deeply unfair, unequal system, seemingly perpetuating itself incessantly.

The projects that participate of this curatorship give account of this problematic link activating the visual arts to wonder about everything transiting beyond them, and which, more than providing answers, delves into questions that provoke undisciplined thought around cultural spaces –the Galería in this case. Doubtlessly, there are projects that with more or less pertinence affiliate to this personal diagnostic. That is why, starting out from my reflection, I have decided to link those projects among themselves that in my view overflowed the curatorship and space Galería Metropolitana represents.

The projects I refer to make noise within a visual arts space and turn it into something else. They are all pro-

jects in which there is no individual and defined authorship; they obey to collective impulses and/or research that exhibits implication processes of that research into their medium, more than determined objects, with one of the projects even being by an artist not unveiling his/her identity, calling him/herself “Anónimo” (anonymous). These initiatives subvert the curatorship by not being research that provides an answer from the visual arts, but makes questions form open and disciplinarily undetermined knowledge platforms. I want to go deeper into this “subverting the curatorship”, since it is traditionally designed in order to be projected from a visual artwork, of a narrative that obtains its meaning from there. Here the curatorship also turns into something else. Perhaps into a projection of solid bases, but without a traced route, willing to the development of the projects that set out of invite themselves to reflect and turning it undisciplined, to take away those margins speaking of this activity as that which provides a mere narrative to the visual character. The projects of which I am setting out to speak of expand this narrative and play with it, assuming it not as a container of pre-arranged ideas but as a critical approach tool, from knowledge that does not obey the academy or grandiloquent theory.

The Arte y mercado(s) curatorship, beyond consisting of twenty-seven exhibitions, comprised twenty-seven events. Twenty-seven actions. The second one happened in December 2011: the “Morón awards”. The Daniel Morón gallery, known for uncomfortably using irony with the traditional assumptions of the Santiago visual arts circuit, decides to celebrate its three years of existence at Galería Metropolitana with cake, “ethical” prizes and the official Chilean Freddy Mercury double. The staging is a veritable performance in which the public is dragged towards an often-paradoxical joke, by being quite close to reality. The value of the joke and what is absurd is put to the test in each action of this gallery, which does not have a space, but only consists of people. The very concept of “gallery” is recycled by this collective, at the same time that Metropolitana acts as a platform of collective affections and links, more than a mere exhibition space. Words and spaces; collectives and galleries. Dualities are abolished by a mobility of senses that critically activate the circuit instituted of our artistic reality, which turns out to be more absurd than any scene or joke made on purpose.

abolidas por una movilidad de sentidos que activan críticamente el circuito instituido de nuestra realidad artística, que resulta más absurda que cualquier teatro o broma hecha adrede.

En este entendimiento móvil de los conceptos, Galería Metropolitana se acerca a otros campos y acogió a fines del año 2011 el lanzamiento de un libro que recopila la trayectoria e historia de un músico coterráneo, activo durante los 80 y hoy olvidado: Nino García. Este cantante es una figura que no fue reconocida en los grandes circuitos musicales de esos años, y que ha sido motivo de una ausencia más en la gran historia de la música popular chilena. Esta es una historia oblicua, del borde, y que se instituye a través de esta muestra y el lanzamiento de este libro. Este patrimonio musical es reconocido desde el espacio que le hace la Galería a iniciativas de este tipo, haciendo que el trazado de la curatoría se desmarque de los límites pensados, y haga espacio a actividades que movilizan un espacio artístico hacia un espacio barrial, de un saber local y una memoria popular que territorializa sus ausencias.

Durante el 2012, dos proyectos destacan por exponer investigaciones y acciones que gravitan también en un borde, pero en aquel de los saberes populares; son aquellas acciones cotidianas que instituyen prácticas de una sobrevivencia que resiste y crea sus propias reglas, fisurando las estructuras que nos impone un sistema que oprime las alternativas que surgen en la contingencia de su constricción. En abril del 2012, la exposición "Coleros" mostró en la Galería una pesquisa sobre las ferias libres y sus comportamientos espaciales, relacionados a estrategias mercantiles que rayan en la marginalidad de las reglas que se imponen a estos espacios. Una feria libre funciona con puestos pagados, autorizados, sin embargo, en sus lindes aparecen los "coleros": aquellos puestos no autorizados y que con la astucia y la rapidez de una tela al piso exhiben un sinfín de objetos, tanto nuevos como usados. Esta práctica ya es tradicional y crea una economía alternativa, precaria y resistente, y en la pequeña amplitud de su medida, lejos de impulsar un cambio estructural, fisura esa misma estructura, la hace por lo menos cojear. Una conducta como ésta, que interviene el espacio en una situación de comercio informal, es extremada con "Estudios sobre la ilegalidad". En esta exposición el artista oculta su identidad. Para la estructura social y judicial imperante es un ladrón. Este artista-ladrón no quiere instituirse, no quiere entrar con su nombre en la autoría artística ni en los pronuntarios policiales que dan cuenta del robo hormiga. Esta conducta es también un saber popular, marginado y activado en sus límites críticos en el espacio de Metropolitana. Ambas prácticas son saberes que se cruzan con las acciones artísticas, y que disparan pequeñas fisuras en ese horizonte y en muchos otros. El arte y el mercado se funden para que accionen y reaccionen críticamente uno con otro.

Finalmente, el proyecto que cerró el proceso de esta curatoría fue "¿Cuál sueño?", plataforma de investigación que indagó en el destino del ex Hospital Ochagavía en la comuna de Pedro Aguirre Cerda. Esta última iniciativa, que fue acompañada de una muestra con obras y el proceso de la investigación, viene a completar este diagnóstico que detallé en un principio: aquel de la indisciplina y la activación de los conceptos a partir de la movilidad, de su indisciplina. Artistas y arquitectos pertenecientes a diversos colectivos cruzan sus saberes y dan cuenta de cómo el mercado ha terminado por finiquitar el destino del que sería el Hospital del Empleado. El tan mentado "elefante blanco" de la Unidad Popular ha sido develado por las prácticas artísticas desde los 80' en adelante, desde ser escenario de performances de la Avanzada hasta locación de videos musicales. Las ruinas hablan de una finitud programada por un sistema que corroe toda ruina y la absorbe a su antojo. Aquí el arte profundiza en una relación melancólica con el mercado, mostrando de éste último su rostro más indolente.

El recorrido por estos cinco proyectos obedece a una lectura parcial de todo el ciclo curatorial. Si bien muestra un carácter particular de ésta, permite también vislumbrar una atmósfera común, un clima que existe en las ideas que lo construyeron y que habita en el espacio físico de la Galería. Aquí es cuando quisiera volver a las palabras de Nelly Richard, y a que el horizonte de las relaciones entre arte y comunidad se da en espacios como Metropolitana. El espacio no es el mero escenario de unos objetos dispuestos de tal o cual forma; son acciones, investigaciones, procesos. Todos conceptos móviles y movilizadores, activan desde la comuna de Pedro Aguirre Cerda una plataforma colectiva, indefinida y de afectos. Las prácticas artísticas y su vínculo en comunidad resisten a un vínculo meramente temático con el mercado. Existen de tal forma porque el mercado las permea, y es a ese mismo mercado que lo punzan, creando espacios de resistencia que se convierten en verdaderas plataformas que en Galería Metropolitana tuvieron un espacio.

LUCY QUEZADA, es licenciada y tesista del Magíster en Teoría e Historia del arte. Miembro del colectivo Charco e investigadora independiente en artes.

In this mobile understanding of concepts, Galería Metropolitana approaches other fields and in late 2011 hosts the presentation of a book compiling the trajectory of a local musician, active in the nineteen eighties and forgotten today: Nino García. The singer is a figure that was not acknowledged in the great history of Chilean popular music. This is an oblique history, marginal, and which is instituted by means of this exhibition and book presentation. This musical heritage is recognized from the space the Galería provides for initiatives of this kind, making the tracing of the curatorship distance itself from conceived limits and make room for activities that mobilize an artistic space towards a neighborhood one, of a local knowledge and popular memory territorializing its absences.

During 2012, two projects stand out due to exposing research and actions also gravitating at a border, but in the one of popular knowledge; it is those everyday actions that institute practices of a survival that resists and creates its own rules, breaking the structures imposed by a system that oppresses alternatives emerging in the contingency of its construction. In April 2012, the "Coleros" exhibition showed an inquiry on the free fairs and their spatial behavior, related to mercantile strategies bordering on what is marginal of the rules imposed to these spaces. A free fair works with paid, authorized stands, but, at its edges, the "coleros" appear: those unauthorized stands which, with the astuteness and quickness of a cloth put on the floor exhibit an endless array of objects, both new as well as second hand. This practice has become traditional and creates an alternative, precarious and resisting economy, and in the small amplitude of its measure, far from promoting a structural change, breaking that same structure, it makes it at least limp. A behavior such as this, which intervenes the space of a situation of informal commerce, is taken to the extreme with "Estudios sobre la Ilegalidad" (studies on illegality). At this exhibition, the artist hides his/her identity. For the social and judicial structure he/she is a thief. This artist-thief does not want to institute him/herself, does not want to enter artistic authorship or police file informing of pilfering with his/her name. This behavior is also a popular knowledge, marginalized and activated in its critical limits within Metropolitana's space. Both practices represent knowledge that crosses artistic actions and which shoot small fissures at this horizon and at many others. Art and market fuse in order to critically activate and react each other.

Finally, the project that brought the curatorial process to a close was "¿Cuál sueño?" (What dream?), a research platform that went into the destiny of the ex Ochagavía hospital in the Pedro Aguirre Cerda commune. This initiative, which was joined by an exhibition of works and the research process, comes to complete this diagnostic I detailed above: the one on indiscipline and the activation of concepts starting from mobility, from its indiscipline. Artists and architects belonging to diverse collectives cross their knowledge and give account of how the market has ended up by finalizing the destiny of what would be the worker's hospital. The one well-known during the Unidad Popular as "white

elephant" has been revealed by the artistic practices of the eighties onwards, from being a stage for Avanzada (broadly, art made post the 1973 military coup) performances to video clip location. The ruins speak of a programmed finiteness of a system that corrodes all ruins and absorbs them at its will. Here, art goes deeper into the melancholic relation with the market, showing its most indolent face.

The tour of these five projects obeys to a partial reading of the curatorial cycle as a whole. Even if it shows one of its particular characters, it also allows making out a shared atmosphere, a climate existing in the ideas that built it and which inhabits in the physical space of the Galería. It is here where I would like to return to the words by Nelly Richard, and to the fact that the horizon of the relations between art and market is found in spaces such as Metropolitana. The space I not the mere stage of objects displayed in this way or another; they are actions, research, processes. All mobile and mobilizing concepts, they activate a collective, undefined and affective platform from the Pedro Aguirre Cerda commune. Artistic practices and their link with the community resist a merely thematic link with the market. They exist that way because the market permeates them, and it is that same market they stab, creating spaces of resistance that turn in true platforms that had a space at Galería Metropolitana.

LUCY QUEZADA, is bachelor and Masters candidate on Art Theory and History. Member of Charco collective and independent art investigator.

CINCO GRANDES APROXIMACIONES A LA PROPUESTA CURATORIAL DE ARTE Y MERCADO(S)

Mariairis Flores

Pensar el arte en relación al mercado es una operación compleja, ya que permite una serie de abordajes y reflexiones de distinto orden. Ambos conceptos, el de arte y el de mercado, se relacionan de modo directo si pensamos en Christie's, Damien Hirst, Jeff Koons, Fernando Botero, Juanito Yarur o Ch.ACO, por mencionar algunos ejemplos, no obstante, existen otra serie de posibilidades alojadas en la capacidad crítica que el arte posee, la que a su vez no ingresa en ese contacto directo donde el arte es la mejor mercancía de un mercado global, que no persigue sólo un capital material, sino que también simbólico. El arte es un espacio de resistencia a las lógicas del mercado que dominan todas las esferas de la vida, por lo tanto es un espacio de resistencia inserto en él. Es a partir de la articulación de un discurso que se posiciona de modo crítico frente al neoliberalismo que el arte tiene un campo de acción.

Galería Metropolitana (espacio que ha recibido una serie de curiosos adjetivos por parte de aquellos que se sienten cómodos con el arte chileno que desesperadamente busca formar un mercado o hacerse parte de alguno) abre sus puertas durante dos años para dar cabida y forma a una serie de obras, propuestas curatoriales y actividades artísticas que se vinculan críticamente con el eje Arte y mercado(s), establecido por la Galería. Se trató de una curatoría que podría definirse como macro por la infinidad de aproximaciones al eje y porque, como ya se mencionó, acoge diversas propuestas en el marco que éste mismo establece. A lo largo del ciclo es posible encontrarnos con 27 proyectos, los que son a su vez una determinada estrategia para vincular críticamente los conceptos articuladores.

El Mercado, así como se encuentra arraigado en todas las esferas que componen la sociedad, también tiene una serie de agentes que lo sustentan, se trata de proyectos (de salud, de vivienda, de educación, sexuales, etc.) que son serviles a la gran estructura que es el neoliberalismo y que lo mantienen activo. En este horizonte donde todo debe ser funcional y productivo, la reflexión propia de las humanidades, al igual que la práctica artística, parece no tener cabida y encontrarse en franco deterioro. No obstante, un gran número de universidades chilenas ofrecen las licenciaturas en filosofía, historia, literatura y sobre todo en arte, ¿Por qué sigue habiendo un mercado para ello si el escenario pareciera ser adverso laboralmente? La respuesta

es sencilla, hay oferta porque hay demanda y dentro de esta misma demanda existe la posibilidad de resistencia, puesto que la práctica artística es en sí misma crítica. En este punto planteo las siguientes preguntas ¿Por qué tanta oposición al mercado?, ¿Por qué sería necesario resistir? Estas preguntas que pueden parecer ingenuas y que en la curatoría están zanjadas, explican el origen de un pensamiento crítico y al mismo tiempo en sus posibles respuestas -que cada lector podrá construir- encontramos un potencial de sentido y una sociedad cada vez más cruel, impersonal y fragmentada.

El proyecto curatorial que Galería Metropolitana llevó a cabo durante 2012 y 2013, es sin lugar a dudas político y se encuentra arraigado en una lectura de la sociedad chilena contemporánea, en el análisis de las políticas culturales de Gobierno, en un interés por la economía y sus distintas interacciones con el arte y finalmente, en el campo artístico y sus distintos comportamientos. Se trata de un planteamiento situado, tanto en Latinoamérica como en Chile y que surge luego de vivir el 2011, año que -a pesar de su cercanía- se ha definido como clave por los evidentes cambios sociales que acarreó, los que a su vez pusieron en crisis los modelos establecidos.

Los proyectos que ocuparon la galería bajo la curatoría Arte y mercado(s) están tramados por una práctica curatorial que se complementa con la autogestión característica de un espacio como Galería Metropolitana. Cada uno de los trabajos presentados se sitúa desde las lecturas anteriormente mencionadas y si bien obedecen a propuestas diferentes, podemos definir cinco grandes líneas que permiten aproximarnos a ellos y que determinan el tipo de proyectos que la galería acoge. La primera línea se relaciona con la comunidad. Es posible identificar que gran parte de los proyectos se ocuparon de interactuar con los espectadores, comprendiendo a éstos como parte de una comunidad, la cual se genera tanto por un espacio físico común (PAC) como por una reflexión que sólo se construye en relación con otros, es decir a través de una experiencia colectiva. Como ejemplo de lo anterior encontramos la exhibición "Nino" y la actividad que contempló el lanzamiento del libro biográfico de Nino García Sin razón, el cual fue repartido entre los asistentes; con el barrio como eje encontramos "Recomposición periférica", cuyo soporte eran los vecinos y sus experiencias; y en una interacción constante con

FIVE GREAT APPROXIMATIONS TO THE ARTE Y MERCADO(S) CURATORIAL PROPOSAL

Mariairis Flores

Conceiving art in relation to the market is a complex operation, since it allows for a series of approaches and reflections of various orders. Both concepts, art and market, directly relate to each other if we think of Christie's, Damien Hirst, Jeff Koons, Fernando Botero, young socialite turned art collector Juanito Yarur or the Ch.ACO art fair, to mention a few examples, but, there is another series of possibilities hosted in the critical capacity art possesses, which at the same time do not enter this direct contact, in which art is the best merchandise in a global market, that does not only pursue a material field, but also a symbolical one. Art is a space of resistance to the market logic dominating all of life's spheres, and it is therefore a space of resistance inserted within it. It is from the articulation of a discourse that it critically positions itself confronting neoliberalism that art has its field of action.

Galería Metropolitana (a space that has received a series of curious adjectives from those comfortable with the Chilean art that has desperately sought to form a market or becoming part of one) opens its doors for two years to host and give shape to a series of works, curatorial proposals and artistic activities that critically engage the Art and market(s) axis established by the gallery. It was a curatorship that could be defined as macro due to the infinity of approximations to the axis and why, as it was already mentioned, it hosts diverse proposals in the frame it itself establishes. Along the cycle it is possible to run into twenty-seven projects, which at the same time are a strategy determined to critically link the articulating concepts.

The market, as it is rooted in all spheres composing society, also has a series of agents sustaining it, it is about projects (health, housing, education, sexual, etc.) that are servile to the great structure that is neoliberalism and which keeps it active. On this horizon where everything has to be functional and productive, reflection proper of the humanities, the same as artistic practice, seems not to have room and find itself in quite a decline. Notwithstanding, a great number of Chilean universities offer degrees in philosophy, history, literature and specially art; Why is there still a market for it if the scenario would seem adverse workwise? The answer is simple, there is an offer because there is a demand and within that same demand there is the possibility of resistance, since artistic practice is in itself critical. At this point I state the following questions: Why so much opposition to the market? Why would it

be necessary to resist? These questions which may seem naïve and which are settled in the curatorship, explain the origin of a critical thought and at the same time, in its possible answers –that each reader will be able to built- we find a potential of meaning and an increasingly cruel, impersonal and fragmented society.

The curatorial project Galería Metropolitana undertaken during 2012 and 2013 is doubtlessly a political one and is rooted in a reading of contemporary Chilean society, the analysis of government cultural policies, an interest for economy and its various interactions with art and finally, the art field and its different behaviors. It is about a statement placed both in Latin America as in Chile and which emerges after experiencing 2011, the year that –despite its closeness- has been defined as key due to the evident social changes it brought on, which, at the same time, put the established models in crisis.

The projects that occupied the gallery under the Arte y mercado(s) curatorship are weaved by a curatorial practice that is complemented by a self-management characteristic as a space such as Galería Metropolitana. Each of the works presented is situated from the aforementioned readings and even if they obey to different proposals, we can define six great lines that allow us to approach them and which determine the kind of projects the gallery hosts. The first line is related with the community. It is possible to identify that a great deal of the projects took charge of interacting with the spectators, understanding them as part of a community, which is generated both by a common physical space (the Pedro Aguirre Cerda municipality) as well as by a reflection only built in relation with others, this is, through a collective experience. As an example of this we find the "Nino" exhibition and the activity that contemplated the presentation of a biography of Chilean musician Nino García, Sin razón (Without reason), which was distributed among the attendees; with the neighborhood as an axis we find "Recomposición periférica" (Peripheral re-composition), whose support were the neighbors and their experiences; and in a constant intention with the public, "The porcelain workshop", which invited them to experiment with the exhibited materials.

Another line serving to bring projects together is the one developed from a critical analysis of the art field. The gallery is a space that considers its context, which is why it shelters a series of initiatives that are self-re-

el público “The porcelain workshop”, que los invitaba a experimentar con los materiales expuestos.

Otra línea que sirve para aunar proyectos es la que se desarrolla a partir de un análisis crítico del campo del arte. La galería es un espacio que piensa su contexto, es por ello que acogió una serie de iniciativas que son auto reflexivas. Ejemplo de lo anterior fue la “Trienal de Chile 2”, instancia en que se abrió la galería tanto para la exhibición como para la discusión en la que no sólo participaron agentes del campo del arte, sino que también del área de las ciencias sociales, leyes, por dar algunos ejemplos. En el marco de la Trienal se realizó la exposición “La perla sin mercader”, en alusión al famoso cuadro de Alfredo Valenzuela Puelma, la que generó una tensión entre la idea original representada y la situación actual del arte chileno, al mismo tiempo que estableció un lazo con la historia y la tradición artística. Así también lo hizo la Galería Daniel Morón, a través de los “Morón awards”, premios que mediante un recurso irónico evidenciaron modos de operar del campo chileno.

Continuando con un perfil acerca de las muestras encontramos que un número importante de las exposiciones reflexionan acerca de otros tipos de mercados, los que son abordados desde lo artístico con el fin de comprender y exponer modos de funcionamiento, como ejemplo de ello encontramos la exposición “Coleros” de Ignacio Traverso, “Mercado visual” de Boris Campos o “Estudios sobre la ilegalidad” de Anónimo. Otro número importante de proyectos buscó generar redes con otros espacios, con el fin de compartir experiencias y tramar relaciones espaciales, discursivas y exhibitivas, así se generó la exposición “El neón es miseria” realizada en conjunto con D21 y que contó con una investigación de campo que se hacía cargo de los dos lugares en los cuales la obra había sido expuesta. En esta misma línea está “Desplazamiento/espacio” realizada en conjunto con la galería itinerante Sala de carga. Otra línea reconocible en los proyectos es aquella que presentó otras realidades, que se confrontan con nuestra realidad. Estas muestras provinieron principalmente de curadores y artistas latinoamericanos, que mediante la exhibición de obras imbricadas con sus realidades locales permitieron contrastar situaciones similares que son producto del neoliberalismo dominante. Considerando lo anterior encontramos las curatorías “Maineim is Panamá”, “Colusión” (México), “Dois pra lá, dois pra cá” (Brasil) o “La travesía del axolotl” (Suiza/Chile). Todos los proyectos circulan dentro de estas ideas y se relacionan de modo crítico con las distintas acepciones que el mercado les ofrece.

Para finalizar, es necesario detenerse en dos proyectos que se relacionan de un modo más directo y descartado con todas las líneas ya presentadas. Me refiero a “Diálogos de emancipación” curada por Francisco Papas Fritas que se centró en una realidad marginada, pero expuesta al acontecer nacional a partir de la catástrofe, el incendio de la cárcel de San Miguel que nos enfrentó a las condiciones de existencia de las cárceles chilenas. Trabajaron en la muestra otros

18 artistas que reflexionaron acerca de la realidad carcelaria tanto en Chile, como en Latinoamérica, el rol que cumple el Estado en la mantención de cárceles y la protección de una idea de sociedad capitalista. Esta curatoría responde a un ejercicio complejo que busca generar una discursividad en torno a un tema que pasa comúnmente desapercibido.

El segundo proyecto es “¿Cuál sueño? De la arquitectura estatal a la especulación inmobiliaria” una investigación realizada por Galería Metropolitana, Betania Álvarez, OOO Estudio, Memoria PAC, ariztiaLAB y Piñén, que contó además con la participación de 17 artistas. Este proyecto fue el encargado de cerrar el ciclo de modo preciso, puesto que es una propuesta compleja que aborda todas las posibles conexiones con los temas que Galería Metropolitana propone. Por una parte, se inserta en el contexto de Pedro Aguirre Cerda y toma como eje el abandonado Hospital Ochagavía, que se encuentra próximo a transformarse en un centro de bodegaje, lo cual traerá dudosos beneficios para la comunidad y sí muchos para la empresa privada que lo maneja, puesto que así es como el mercado opera. El tránsito desde la arquitectura estatal a la especulación inmobiliaria propia de una sociedad de mercado, es también el tránsito de la dictadura a la democracia neoliberal, transformándose en el arco de ingreso exacto a la realidad que tanto PAC como Chile presencian, sin tener como sociedad mucha injerencia al respecto.

“No hay discusión crítica en Chile, no hay polémica, sólo hay planificación de mercado.” Fue la frase que le valió el titular a una entrevista de Federico Schopf en el diario “La Nación”. Si bien esta afirmación apunta al campo de la literatura, resulta fascinante si pensamos en todo el contexto cultural actual, ya que el espacio para la producción de un pensamiento crítico se encuentra velado por el predominio del mercado. La afirmación de Schopf resulta un tanto totalizadora, puesto que es posible encontrar ciertos intersticios que dan cabida a una discusión crítica. Estos espacios lejos de estar obsoletos, abren posibilidades de impugnación al sistema y se articulan dentro de nuestra escena artística en curatorías como la de Arte y mercado(s).

MARIAIRIS FLORES, es historiadora del arte e investigadora, escribe regularmente en diferentes plataformas web. Directora de Galería BECh.

flexive. An example of this was the “Trienal de Chile 2” (Chile triennial 2), an instance in which the gallery opened its doors, both for the exhibition as for the discussion in which not only art field agents participated at, but also representatives from the social sciences and legal aspects, to name a few. In the frame of the “Trienal”, the “La perla sin mercader” (The pearl without a merchant) exhibition was held, alluding to the famous painting by Alfredo Valenzuela Puelma, which generated a tension between the original idea represented and the current situation of Chilean art, at the same time establishing a link with history and the artistic tradition. The Galería Daniel Morón did it this way also, by means of the “Morón awards”, prizes that by means of an ironic resource evidenced modes of operating in the Chilean art field.

Continuing with a profile on the exhibitions we find that an important number of them reflect on other kinds of markets, which are approached from what is artistic with the aim of comprehending and exhibiting modes of functioning, as an example of it we encounter the “Coleros” (an expression for people selling second hand products on the street without authorization) exhibition by Ignacio Traverso, “Mercado visual” (Visual market) by Boris Campos, or “Estudios sobre la ilegalidad” (Studies on illegality) by Anónimo. Another important number of projects sought to generate networks with other spaces with the aim of sharing experiences and plotting spatial, discursive and exhibitiv relations, which is how the “El Neón es miseria” (Neon light is misery) exhibition undertaken together with the D21 gallery and which included field research addressing the two locations in which the work had been shown. On this same line is “Desplazamiento/Espacio” (Displacement/space) held in collaboration with the itinerating Sala de Carga gallery. Another recognizable project line is the one that presented other realities, confronting our reality. These exhibitions were mainly by Latin American curators and artists, who by means of the exhibition of works overlapping with their local realities allowed contrasting similar situations product of the dominant neoliberalism. Considering this, we find the “Maineim is Panamá” (My name is Panama) (Panama), “Colusión” (Collusion) (Mexico), “Dois pra Lá, Dois pra Cá” (Two that way, two this way) (Brazil) or “La travesía del axolotl” (The journey of the axolotl) (Switzerland/Chile). All of the projects circulate within these ideas and critically relate with the different definitions the market offers them.

Finally, it is necessary to pause on two projects that are more directly with and starkly related with the presented lines above. I am referring to “Diálogos de emancipación” (Emancipation dialogues), curated by Francisco Papas Fritas, which centered in a marginalized reality, but exposed to the national current events since the catastrophe, the San Miguel prison fire that confronted us with the life conditions in Chilean prisons. Eighteen more artists worked on the exhibition, who reflected on the prison reality, both in Chile as in Latin America, the role of the State in the maintenance of the prisons and the protection from an idea of capi-

talist society. This curatorship responds to a complex exercise seeking to generate discursiveness around a commonly overlooked issue.

The second project is “Cuál Sueño? De la arquitectura estatal a la especulación inmobiliaria” (What dream? From state architecture to real estate speculation), a research carried out by Galería Metropolitana, Betania Álvarez, OOO Estudio, Memoria PAC, AriztiaLAB and Piñen, and which also included the participation of seventeen artists. This project was in charge of precisely closing the cycle, since it is a complex proposal approaching all the possible connections with the issues Galería Metropolitana proposes. On one part, it inserts itself in the Pedro Aguirre Cerda commune context and takes the abandoned Ochagavía hospital as its axis, which is close to turning into a warehouse center, which will bring dubious benefits to the community but many for the private company managing it, since thus is how the market operates. The transit between State architecture and real estate speculation proper of a market society, is also the transit from the dictatorship to neoliberal democracy, turning into the exact entrance threshold to the reality both Pedro Aguirre Cerda as well as Chile are witnessing, without having any influence on it as a society.

“There is no critical discussion in Chile, there are no polemics, only market planning”. That was the sentence that made the headline in a Federico Schopf interview in the La Nación newspaper. Even if this statement points at the field of literature, it turns out to be fascinating if we think in all of the current cultural context, since the production space for a critical thought is veiled by the predominance of the market. Schopf’s statement is somehow totalizing, since it is possible to find certain interstices that give room to a critical discussion. Those spaces open possibilities of an impugnation of the system and are articulated within our artistic scene in curatorships such as Arte y mercado(s).

MARIAIRIS FLORES, is an art historian and investigator, she also contributes regularly in different online platforms. Director of BECh Gallery.

ARTE Y MERCADO(S). LA CRISIS COMO CONDICIÓN DE POSIBILIDAD

David Romero

Al observar la trayectoria de Galería Metropolitana, desde su acontecimiento inaugural en la década de los noventa hasta la etapa de trabajo que aquí nos convoca, se muestra nítidamente el propósito de explorar y someter a interrogación los modos de hacer que implican al arte con el contexto y la comunidad. Consecuentemente, dicha política ha perfilado el eje curatorial bajo el cual se reúnen las producciones seleccionadas en el periodo 2011-2014: "Arte y mercado(s)". En línea con un posicionamiento crítico respecto al tema en cuestión, se ha querido indagar en la tensión que suponen los diversos cruces entre ambas esferas, dando lugar a prácticas y reflexiones que tienen como punto de partida la desnaturalización de las economías hegemónicas de valorización y legitimidad a las que se entrega gran parte de la producción artística contemporánea (y que precisamente integran para sí nociones tales como lo político, lo periférico y lo contextual). Como se aprecia en la generalidad de las acciones y obras presentes en esta curatoría, tal toma de posición da cuenta de un ejercicio autorreflexivo en torno a la efectividad política del arte dentro del actual contexto epocal, privilegiando procesos de investigación colectivos y/o colaborativos que indagan problemáticas inscritas en la contingencia; es desde ese lugar, situado y coyuntural, en donde la producción de sentido del arte alcanzaría una potencia capaz de confrontar el orden que ciñe nuestro horizonte de posibilidades a lo ya dado o heredado. Advertidos de que el momento exhibitivo puede terminar por anular el potencial crítico y político de estas experiencias (sobre todo cuando se transforma en el fin último de la producción artística), surgen también reflexiones en torno a las alternativas de intervención y construcción institucional, ello en tanto compromiso asociado al deseo de levantar plataformas de circulación y socialización que sitúen al arte como una práctica relevante dentro de los procesos de configuración de esfera pública. De este modo, la relación entre arte y mercado nos invita a reflexionar en torno a una serie de problemáticas, tales como el modelo de sociedad establecido y los horizontes de transformación, el giro neoliberal de las instituciones culturales en nuestro país, o la precarización de la dimensión creativa bajo el capitalismo cultural.

Con todo, no se trata de demonizar al mercado, como si éste correspondiera a una dimensión ajena y perjudicialmente contaminadora. Por el contrario, es a partir de su presencia inseparable que se intentan recodificar sus signos y procedimientos, sondeando los bordes del sistema pues es allí en donde se despliega todo un campo de estrategias de subsistencia e intercambio no completamente normadas. Precisamente, un aspecto que se reitera en algunas de las producciones presentes en esta edición es la atención dada a las economías informales que se despliegan en el territorio urbano, las cuales muchas veces rozan la "ilegalidad" y ponen en obra una serie de modos de intervención y apropiación del espacio

público para operar en los márgenes del mercado establecido; es lo que vemos en el proyecto "Coleros" de Ignacio Traverso (en colaboración con Rattha Gallery), en la muestra colectiva "Colusión" (México) o en "Mercado visual" de Boris Campos.

Como señalábamos al principio, estas propuestas exponen menos la estética de un "afuera" del sistema que las particularidades del trabajo en las brechas y desvíos del mismo, y no resulta extraño que la práctica artística identifique allí unas poéticas de la sobrevivencia que parecen sintonizar con su propia condición de cara a las dinámicas que rigen al mercado y las instituciones artísticas. Ahora bien, por un lado, estas economías informales muestran una serie de lenguajes y modos de hacer que, en el margen, permiten la sobrevivencia de sujetos (y colectividades) que se encuentran en el límite del trabajo normado y establecido; pero por otro, exponen nítidamente el problema de la precarización cotidiana de la vida en las sociedades actuales. En este sentido, informalidad productiva y precarización se conjugan para igualmente describir el estatus laboral de la gran mayoría de artistas y trabajadores culturales de nuestro país, quienes disponen de su capital creativo como condición misma de su precarización y como regla de la reproducción del modelo. Esto nos permite poner el foco sobre aquellas tendencias artísticas locales que reproducen una modalidad de trabajo sostenida únicamente en la capacidad de hacer, aglutinar y difundir, privilegiando una pragmática que no da espacio a la crítica ni a la revisión de sus actuaciones. Uno de los juicios que se levantan contra esta tendencia dice relación con su liviandad conceptual, carencia que se ve llenada por el rendimiento de visibilidad que alcanzan las obras y gestores de tales proyectos. Ciertamente, y desde una posición que reclama una densidad mayor de los relatos que articulan dichas producciones, ese es un cuestionamiento plenamente válido, pero también debería atenderse la desregulación y precarización laboral que reproducen proyectos cuyo único objetivo es el emprendimiento individual coronado por la "diferencia" que otorga la creación artística.

Pero entonces, ¿significa que hoy nos encontramos frente a la progresiva consolidación del emprendimiento privado como modelo de desarrollo de las artes, adelgazando aún más el carácter público y transformador alguna vez asignado a la producción artística y cultural? Como creo ver en la curatoría "Arte y mercado(s)", esta interrogante aparece estrechamente vinculada a la discusión del modelo político y económico provocada por las recientes movilizaciones sociales, particularmente en lo que concierne a la tensión de lo público y lo privado dentro de la actual crisis educacional. Lo que ha quedado en evidencia, ciertamente, es la impugnación del consenso como ideología que vació a la política de su dimensión conflictiva y deliberadora, y que transformó al mercado

ART AND MARKET(S) – CRISIS AS A CONDITION OF POSSIBILITY

David Romero

When observing the trajectory of Galería Metropolitana, from its inaugural event in the nineteen nineties until the work stage convoking us here, the aim of exploring and questioning the modes of production that imply art with its context and community is clearly shown. Consequently, said policy has profiled the curatorial axis under which the selected productions during the 2012-2013 period are collected: Arte y mercado(s). In line with a critical positioning in relation to the issue in question, we have aimed at exploring the tension the diverse crossings between both spheres suppose, originating practices and reflections that have the denaturalization of the hegemonic economies of valuation and legitimacy to which a great deal of the contemporary artistic production (and which precisely integrates notions such as what is political, peripheral and contextual) are provided to. As can be seen in the generality of the actions and works present in this curatorship, such an assumption of a position accounts for a self-reflexive exercise around the political effectiveness of art within the current epochal context, favoring collective research and/or collaborative processes looking into issues inscribed in contingency; it is from that position, located and relevant, in which art's production of meaning would reach a potency capable of facing the order confining our horizon of possibilities to what has already been given or inherited. Warned that the exhibiting moment may end up voiding these experiences' critical and political potential (specially when it turns into the ultimate goal of artistic production), reflections around the alternatives of institutional intervention and construction also emerge, as far as a commitment associated to raising circulation and socialization platforms in order to place art as a relevant practice within the configuration processes of the public sphere. In this way the relation between art and market invites us to reflect on a series of issues, such as the established model of society and the horizons of transformation, the neoliberal turn taken by cultural institutions in Chile or the increasing precariousness of the creative dimension under cultural capitalism.

All in all, it is not about demonizing the market as if it corresponded to an alien, detrimentally polluting dimension. On the contrary, it is from its inseparable presence that there is an aim to recode its signs and procedures, sounding out the edges of the system, since it is there where a whole field of not quite normed survival and exchange strategies is deployed. Precisely, an aspect that is reiterated in some of the productions present in this publication is the attention given to the informal economies deployed within the urban territory, which are often bordering on "illegality" and putting a series of modes of intervention and appropriation of the public space into effect in order to operate at the margins of the established market; that is what we see in the "Coleros" project by Ignacio Traverso (in collaboration with Rattha Gallery), the "Colusión" group exhibition (Mexico) or in "Mercado Visual" by Boris Campos.

As we pointed out above, these proposals exhibit less of an "outsider" aesthetics of the system, and more the particularities of work on its gaps and detours, and it is not unusual for artistic practice to there identify poetics of survival that seem to tune in with its own condition facing the dynamics ruling the art market and institutions. Now, on one side, these informal economies exhibit a series of languages and ways of production that, at the margins, allow for the survival of subjects (and collectives) at the limit of normed and established labor; but on the other, they crisply expose the issue of daily increasing precariousness in current societies. In this sense, production informality and increasing precariousness combine to all the same describe the employment status of a great majority of the cultural artists and workers of our country, who have their creative capital at hand as a condition in itself of their increase in precariousness and as a rule of the reproduction of the model. This allows us to focus on local those art trends that reproduce a work modality solely sustained on the capacity to doing, agglutinating and promoting, favoring a pragmatics that does not leave room for critique or the review of its performances. One of the trials raised in opposition to this trend is related to its conceptual lightness, a shortage that is filled by the performance of visibility said projects' works and agents reach. Certainly, and from a position claiming for a greater density of the narratives articulating those productions, that is a fully valid questioning but the deregulation and work precariousness of projects whose sole aim is individual enterprise crowned by the "difference" artistic creation grants should not be neglected either.

But then, does this mean we find ourselves today facing the progressive consolidation of private enterprise as a model of development of the arts, slimmed down even further by the public and transformative character once assigned to artistic and cultural production? As I believe I see in the Arte y mercado(s) curatorship, this unanswered question appears closely linked to the discussion of the political and economic model provoked by the recent social mobilizations, particularly in what concerns the tension of what is public and private within the current education crisis. What has certainly been left in evidence is the impugnation of consensus as an ideology that emptied politics of its conflictive and deliberating dimension and which transformed the market into a primordial signifier of liberty and individual fulfillment, tucking in the very concept of democracy. In effect, under a paradigm inherited from the negotiation undertaken by the ruling class, economic liberalization was constituted at the cornerstone of a system that reduces politics to "the art of what is possible"; a model of society that ultimately, responds to a whole "process of modernization" destined to relocate the role of capital in everyday life: to turn it into its language and into its realism, diagramming and meaning device".

en significante primordial de la libertad y la realización individual, arrojando de esta manera el propio concepto de democracia. En efecto, bajo un paradigma heredado de la negociación hecha por la clase dirigente, la liberalización económica se constituyó en la piedra angular de un sistema que reduce la política al “arte de lo posible”; un modelo de sociedad que, en definitiva, responde a todo un “proceso de modernización” destinado a reubicar el papel del capital en la vida cotidiana: convertirlo en su lenguaje y en su dispositivo de realismo, diagramación y sentido”.

Volviendo a la pregunta, ésta toca directamente al debilitado rol garante del Estado en el desarrollo y promoción de la producción cultural del país. Ello es lo que precisamente se torna explícito en una iniciativa como “Trienal de Chile 2”, ficción destinada a poner en discusión el curso de las políticas culturales estatales y a focalizar críticamente el clivaje de lo público y lo privado en el marco de la producción artística local. En este sentido, más allá de la demanda por restituir un evento al que no se le dio continuidad y que por cierto mostró todas las falencias de la administración cultural, lo realmente importante figuró en la reflexión de todas estas problemáticas a partir de una instancia colectiva de agentes auto-organizados. En otras palabras, el debate propuesto por la “Trienal de Chile 2” representa un ejercicio de pensamiento colectivo, el cual, remitido en principio a la situación del campo artístico, se inscribe en una coyuntura de contestación generalizada al orden democrático que hoy nos rige. Y es que dentro de tal escena de litigio –que no sólo muestra el rechazo, sino más importante aún, también el trabajo de imaginar un futuro otro– el rol e interrelación del Estado, lo público y el mercado, resultan ser fundamentales. Así por ejemplo, el cuestionamiento al “subsidio a la demanda” que gobierna el sistema educativo se ve replicado en la crítica al financiamiento estatal de corporaciones culturales privadas (muchas de ellas dependientes de grandes conglomerados económicos) para que éstas “hagan lo público” (Alberto Mayol), desvinculándose el Estado de un programa sustentado en la efectiva deliberación democrática de los agentes culturales y la ciudadanía. En definitiva, este y otros temas sumamente conflictivos como la desregulación laboral de los agentes artísticos y la concursabilidad venida en precarización, aparecen como el reverso opaco de un modelo que prioriza el emprendimiento y la competencia en todos los ámbitos de la vida.

El ciclo curatorial Arte y mercado(s) finaliza con el proyecto “¿Cuál sueño? De la arquitectura estatal a la especulación inmobiliaria”, el que en cierta medida expone y resume el sentido de gran parte de las prácticas y reflexiones desplegadas durante esta etapa de Galería Metropolitana. Concebido como un trabajo colectivo de investigación en torno a la truncada historia de las políticas sociales urbanas y arquitectónicas previas a la dictadura, ejemplarizada de forma notable en el abandonado proyecto del Hospital Ochoagavía de Pedro Aguirre Cerda, “¿Cuál sueño?” sondea la memoria de una temporalidad que se resiste al olvido y a la reconversión impuesta por el progreso en clave neoliberal, una temporalidad que reverbera en las demandas y las luchas del presente. Es la historia de un fracaso, pero no de una clausura, pues la pérdida es también una reserva de sentido que reaparece, a cada momento, como interrupción de la continuidad defendida por el orden de lo dado. Allí es donde la práctica artística encuentra una serie de imágenes y lenguajes dispuestos a ser activados de una forma nueva, enunciando e imaginando aquello que aún no tiene lugar; por lo mismo

no resulta extraño, entonces, que uno de los objetivos más urgentes de la ideología del consenso sea domesticar los pasajes conflictivos de la memoria para borrar así todo rastro de su violencia constitutiva.

Respondiendo críticamente a ese continuum de la historia, las obras y acciones presentes en “¿Cuál sueño?” ponen en situación la memoria colectiva simbolizada en el Hospital Ochoagavía, en tanto representación de una fisura que se quiere mantener soterrada. Precisamente, el principio policial del consenso es la exclusión del vacío, es no dar lugar al pensamiento e imaginación de lo ausente, de lo que no pudo ser. Y es que esa fisura, por la cual resoplan los aires de un pasado confuso, es también resorte de la posibilidad de cambio. En este sentido, la transformación del abandonado Hospital Ochoagavía en un futuro centro logístico empresarial, expone de modo muy preciso la operación de reciclaje con que se viste el progreso concebido en dictadura, el que hasta hoy sigue desplegándose en sus líneas más estructurales.

Coda

El año 2012, coincidiendo con el proceso curatorial Arte y mercado(s) de Galería Metropolitana, se estrena la película “No” dirigida por Pablo Larraín. La cinta narra la historia de la campaña televisiva desarrollada en la antesala del plebiscito de 1988, y que enfrentó a la coalición política opositora a la dictadura con las fuerzas defensoras de la continuidad del régimen. Mucho se comentó y escribió respecto a cómo la película problematizaba la filiación del triunfo democrático con una estrategia hecha por publicistas y diseñadores; cuestión que, para algunos, dejaba fuera de la historia a las organizaciones y movimientos de protesta que remecieron la gobernabilidad del régimen durante toda esa década. Lo que me interesa, en todo caso, es el tipo de subjetividad encarnada en el protagonista de la película, interpretado por Gael García Bernal. Él es el publicista opositor que asume la responsabilidad de lograr una campaña ganadora, y ya sea para persuadir a sus clientes o a los mismos políticos concertados en la franja del No, repite siempre la misma frase: “la ciudadanía ha subido sus exigencias en torno a la verdad, en torno a lo que le gusta, y seamos honestos, hoy, Chile piensa en su futuro”. Su consigna expone de modo ejemplar la democracia que está por venir, una que se realiza en la publicidad de un Chile que había adquirido el derecho a experimentar la alegría, la libertad y la participación, pero, hoy sabemos, sobre el dato objetivo de un modelo que no está dispuesto a modificar sus pilares fundacionales.

Ello fue lo que precisamente se vio remecido el año 2011 cuando los estudiantes enunciaron la demanda por una educación gratuita, quedando en evidencia la contraparte que defiende la educación como un bien de consumo. Ese espacio que se abrió, corresponde a la dimensión efectiva de la política; nos estamos refiriendo a toda una redistribución de roles en las formas de ver y sentir, a la emergencia de un lenguaje nuevo, que en su momento de mayor intensidad hizo que los estudiantes representaran una multitud anónima, ajena a todo signo de autoridad. Y si “la política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable”, entonces la práctica artística adecuada una responsabilidad ineludible en dicho espacio de significación. Un horizonte, un desafío, que siempre se configura bajo la forma de una pregunta movilizadora: “¿Cuál sueño?”

DAVID ROMERO, es artista visual e investigador de la Región del Biobío. Co-autor de la investigación sobre prácticas artísticas colectivas en Concepción, “La puesta a prueba de lo común” (2014).

Returning to the question, it directly affects the State's weakened role as guarantor in the development and promotion of the country's cultural production. This is precisely what becomes explicit in an initiative such as "Trienal de Chile 2", a fiction destined to discussing the course of State cultural policies and to critically focusing on the cleavage of what is public and private in the frame of local artistic production. In this sense, beyond the demand for restoring an event that was not given continuity and that certainly exhibited all of the shortcomings of the cultural administration, what is really important was found in the reflection on all these issues from a collective instance of self-organized agents. In other words, the debate proposed by the "Trienal de Chile 2" represents an exercise of collective thought, which, initially remitted to the situation of the art field, it is inscribed in a conjuncture of generalized contestation to the democratic order ruling us today. And it is within said scene of litigation – that does not only show the rejection, but more importantly still, also the work of imagining another future– the role of the State, what is public and the market, turn out to be fundamental. Thus, for example, the questioning of the "subsidy of demand" that governs the educational system sees itself replicated in the criticism to the State funding of private cultural corporations (many of them depending of large economic conglomerates) for them to "do what is public" (Alberto Mayol), with the State disengaging from a program sustained in the effective democratic deliberation of the cultural agents and the citizens. Ultimately, this and other highly conflicting issues such as the work deregulation of artistic agents and the competition-based model turned into increased precariousness, emerge as the opaque reverse of a model that prioritizes undertaking a venture and competition in all aspects of life.

The curatorial *Arte y mercado(s)* cycle ends with the "¿Cuál sueño? De la arquitectura estatal a la especulación inmobiliaria" (What dream? From state architecture to real-estate speculation) project, which, to a certain point exhibits and summarizes the meaning of a great deal of the practices and reflections deployed during this stage of Galería Metropolitana. Conceived as a collective research work around the truncated history of the urban social and architectural policies prior to the dictatorship, notably exemplified the neglect of the Ochagavía hospital in the Pedro Aguirre Cerda municipality, "¿Cuál sueño?" explores the memory of a temporality that resists oblivion and the reconversion imposed by progress in a neoliberal key, a temporality that reverberates in the demands and struggles of the present. It is the history of a failure, but not of a closing, since loss is also a reserve of meaning reappearing every minute as an interruption of the continuity defended by the order of what is given. It is there where artistic practice finds a series of images and languages available to be activated in a new way, enunciating and imagining that which still has not happened; for the same reason it is not strange then, that one of the most urgent objectives of the ideology of consensus is domesticating the conflictive passages of memory in order to thus erase every trace of its constitutive violence.

Critically answering that continuum of history, the works and actions present in "¿Cuál sueño?" puts the collective memory symbolized in the Ochagavía hospital in situation as a representation of a fissure to be kept hidden. Precisely, the police ideology of consensus is the exclusion of va-

cuum, it is to not to give room to thought or imagination of what is absent, of what could not be. It is that fissure through which the airs of a contentious past pant, it is also the means of the possibility of change. In this sense, the transformation of the abandoned Ochagavía hospital into a future business logistics center very precisely exposes the recycling operation that the dictatorship-conceived progress takes on, which still today keeps deploying itself in its most structural lines.

Coda

In 2012, coinciding with the beginning of the Galería Metropolitana *Arte y mercado(s)* curatorial process, "No", the film by Pablo Larraín premiered. The film tells the story of the television campaign undertaken prior to the 1988 plebiscite that confronted the dictatorship-opposing political coalition and the regime's defending forces. Much was commented and written in relation to how the film made an issue of the affiliation of the democratic triumph with a strategy elaborated by publicists and designers; an issue that, for some, left out the stories of the organizations and protest movements that shook the regime's governability for that whole decade. What interests me in any case, is the kind of subjectivity embodied in the main character, interpreted by Gael García Bernal. He is the opposition publicist who assumes the responsibility of achieving a winning campaign, be it to persuade his clients or the very "No" electoral campaign coalition politicians, he always repeats the same line: "The citizens have raised their demands in relation to the truth, to what they want, and let's be honest, today, Chile is thinking about its future". His slogan exemplarily exposes the democracy to come, one that is realized in the advertising of a Chile that had acquired the right to experiment joy, freedom and participation, but, today we know, on the objective information of a model that is not available to modifying its founding pillars.

That was precisely what was shaken in 2011, when the students enunciated the demand for a cost free education, leaving the counterpart in evidence as they defend education as a consumer good. That space that was opened corresponds to the effective dimension of politics; we are referring to a whole redistribution of roles in the ways of viewing and feeling, to the emergence of a new language, that in its most intense moment made the students represent an anonymous multitude, alien to any sign of authority. And if "politics is first of all an intervention on what is visible and enunciable", then artistic practice has an unavoidable responsibility in said space of signification. A horizon, a challenge that is always configured in the shape of a mobilizing question: "¿Cuál sueño?"

DAVID ROMERO, is a visual artist and investigator from the Biobío Región. Co-author of the investigation about collective artistic practices in Concepción titled *La puesta a prueba de lo común* (2014).

2014-2017 / CURATORÍA LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN

V/S

NICOLÁS ARAVENA, BASTIAN ARANCIBIA, GABRIELA ESPEJO, NATALIA GONZÁLEZ,
FRANCISCA GONZÁLEZ, REMSA OPAZO Y SALIM SABANEHGH

13 junio 2014



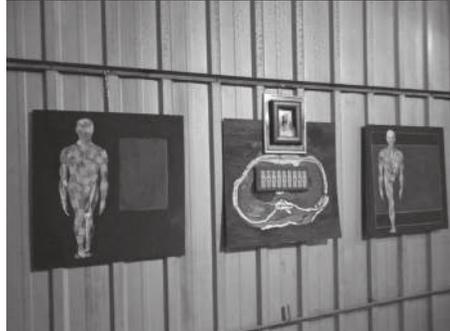
V/S es un ejercicio de cruce entre una serie de siete obras de arte, inéditas y específicas, que se articulan como una reflexión oblicua y crítica acerca del fenómeno del fútbol como espectáculo e industria, con la experiencia ritual y comunitaria de presenciar un partido de fútbol mundialero.

V/S es también el puntapié inicial del programa curatorial (2014-2017) de Galería Metropolitana: “Latinoamérica: zona de experimentación”, con un ejercicio experimental de conexión entre arte y fútbol, desde la transmisión en vivo y en directo del partido Chile/Australia, en el marco del Mundial de fútbol Brasil 2014.

En V/S, Remsa Opazo intenta contrastar la pobreza y la violencia vigente en las favelas brasileñas con los recursos millonarios destinados a la organización del Mundial de fútbol 2014. Nicolás Aravena propone una serie de dibujos de fútbol que apuntan a señalar y recuperar los elementos básicos del juego: cuerpo-pelota-movimiento-gestos-etc. Gabriela Espejo, a través de dibujos y acuarelas, ilustra las lesiones más típicas del fútbol, visibilizando el cuerpo en su cualidad viviente y doliente; una lesión como un error, un número menos en la cancha pero también la posibilidad de su recuperación para ponerlo en valor, como un hecho político de relevancia, a partir de su condición humana. Francisca González genera una versión de la bandera de Brasil (país anfitrión del actual Mundial de fútbol) a través de un tramado hecho con pitilla plástica común, que en su interior contiene las banderas de Chile y de otros países presentes en la cita planetaria. Natalia González presenta una serie tres pendones satíricos, que ilustran iconos sexuales del fútbol chileno. Salim Sabanehgh muestra una serie de trofeos deportivos, deconstruidos objetual y conceptualmente, haciendo visible con ellos el sustrato real del poder, señalando con ello el necesario desmantelamiento de todo tipo de nacionalismo. Finalmente, Bastian Arancibia, a través de una serie de 8 collages digitales con fondos de papel tapiz, trabaja la figura del futbolista desde un punto de vista publicitario, mezclando recursos típicos como virilidad, fuerza, destreza, hombría con lo sensual, al señalar ciertos “momentos homo eróticos” presentes en el juego.

Los artistas participantes en V/S son egresados de Licenciatura en Artes Visuales, UARCIS. (GM)





CEREZAS DULCES Y ÁCIDAS SERÁN SUFICIENTES PARA QUITAR TU SED

YANGACHI (kr)

Curatoría: Carolina Castro Jorquera

14 agosto - 7 septiembre 2014

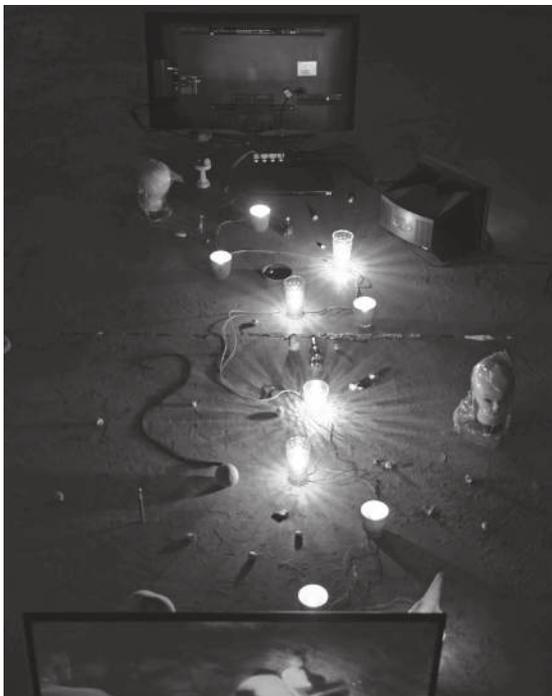


CEREZAS DULCES Y ÁCIDAS SERÁN SUFICIENTES PARA QUITAR TU SED, proyecto inédito de Yangachi para Galería Metropolitana, es una video-instalación articulada a partir de un diálogo que cruza simbióticamente zonas de la historia política y literaria de Corea del Sur y de Chile.

Cerezas dulces y ácidas serán suficientes para quitar tu sed, se traduce materialmente en un viaje simultáneo del artista y la curadora desde distintos puntos del planeta (Corea del Sur y España) para encontrarse en Chile. La producción in situ de un video se suma a otro realizado en Corea del Sur, más una serie de objetos y protocolos finales, dan estructura a la parte expositiva del proyecto. Una conferencia (artista y curadora) abierta a todo público en el barrio Patronato, activa zona de inmigrantes palestinos, coreanos, chinos, peruanos, ecuatorianos etc. completa la fisonomía de una idea que devino proceso y acción glocal.

Cerezas dulces y ácidas serán suficientes para quitar tu sed, cita el título de una novela de la nueva literatura surcoreana, y buscará articularse como una metáfora visual transnacional, una historia que ocurre en (desde) múltiples lugares, construyendo un espacio heterotópico y un tiempo donde es posible encontrar coincidencias y divergencias entre el mundo real y el fantástico. (GM)





REGIÓN FLOTANTE

Tomo I: información extraña y anexos pendientes

LABORATORIO DE ARTE Y CULTURA (Temuko - GuluMapu)

27 septiembre - 19 octubre 2014

REGIÓN FLOTANTE se articula como un diagrama que propone un análisis crítico del poder/modelo económico (experimento neoliberal), como actor determinante en la configuración política que desencadena tanto el conflicto mapuche como las formas de precarización en la vida de muchos chilenos en la Araucanía. Este diagrama se constituye después de un largo proceso de investigación y creación desarrollado por el Laboratorio de Arte y Cultura de Temuko, el que se despliega provisoriamente, como acontecimiento, en Galería Metropolitana. (GM)

“Región flotante es la articulación material de tres dispositivos: 1. Un estanque de agua vacío de 2.000 lts., en la mitad de la galería. Dentro del estanque hay un parlante cubo con sonidos diversos de helicópteros capturados desde Temuko y comunidades mapuche.

2. Un libro documento a un costado de la galería, informativo de 40 a 50pp que incluye infografías, datos, imágenes y textos, que aportan perspectivas sobre el diagrama que explora la exposición. 3. Una acción participativa entre integrantes LAB y la población adyacente a la galería. Hay una búsqueda y encuentro con personas migrantes que provienen del sur de Chile en busca de una vida mejor; se invita a participar en la inauguración. Una fogata en el frontis de la galería donde se comparte comida y conversación. Lo principal es recoger y compartir esos datos extraños que hablan y configuran esos estados donde nacen o se configuran nuevas formas de comunidad y resistencia (a la vigilancia y al poder) en lo que no se ve a simple vista.” (LABTemuko)

*LabTemuko, laboratorio de investigación, mediación y difusión de procesos culturales y artísticos. Para este proyecto LAB está representado por Cristian Wenuvil, Cristóbal Busquets, Ramiro Villarroel, Gonzalo Cueto y Julio Cesar Briones.





¡VIVA CHILE, MIERDA!

PSJM (es)

Curatoría: Juan José Santos

8 - 30 noviembre 2014



“La instalación *¡VIVA CHILE, MIERDA!* se inscribe en la línea «geometría social», creada y desarrollada por PSJM, a través de la cual el colectivo español genera composiciones geométricas que obedecen a datos estadísticos o recuentos matemáticos.

El muro con el que el público se encuentra al acceder a Galería Metropolitana muestra el porcentaje de la votación en el parlamento pleno que ratificó a Salvador Allende como presidente de la República el 24 de octubre de 1970. La votación otorgó el apoyo de un 81,38 % de los parlamentarios a Allende. Al finalizar el recuento el secretario de la cámara Pelagio Figueroa anunció por el micrófono: Salvador Allende, 153 votos; Jorge Alessandri, 35 votos; en blanco, 7 votos. A este anuncio respondió con un grito el diputado socialista Mario Palestro: «¡Viva Chile, mierda!».

Sin embargo, aunque pudiera parecer que la gran mayoría de la cámara pertenecía a la coalición de izquierda Unidad Popular, el resultado de los comicios había presentado un paisaje de porcentajes bien diferente. Esta es la realidad que muestra la pintura que se esconde en la cara posterior del muro colocado por PSJM en la Galería. La Unidad Popular consiguió tan sólo un 36,62% de los votos, frente al 35,27% del Partido Nacional del derechista Jorge Alessandri. La Democracia Cristiana obtuvo el apoyo del 28,11% de los chilenos que votaron. El candidato demócrata-cristiano, Radomiro Tomić que escuró su partido de centro hacia la izquierda ya se había planteado en su momento una alianza electoral con la UP, que no llegó a materializarse. No obstante, la cercanía con la UP se tradujo en un pacto secreto, según el cual se reconocería la victoria si uno sacaba una mayoría relativa superando por 5 mil votos al otro. A Alessandri en cambio solo le reconocerían la victoria si su margen superaba los 100 mil votos. El papel que jugaría la Democracia Cristiana en los años posteriores, volviendo a sus posiciones conservadoras tendrá una vez más una importancia capital en los tristes acontecimientos de sobra conocidos. El proyecto “¡Viva Chile, mierda!” quiere llamar la atención sobre esos días convulsos que agitaron las conciencias de, no solo de los chilenos, sino de todo el globo, convirtiendo la figura de Allende en un símbolo universal de la lucha por la igualdad y la justicia social.” (J. J. Santos)

*El proyecto ¡Viva Chile, mierda! incluye una gira por las escuelas de arte del sur de Chile: Concepción, Temuco y Valdivia, donde PSJM y el curador de la muestra desarrollarán una serie de charlas.



118

Galería Metropolitana 2011-2017



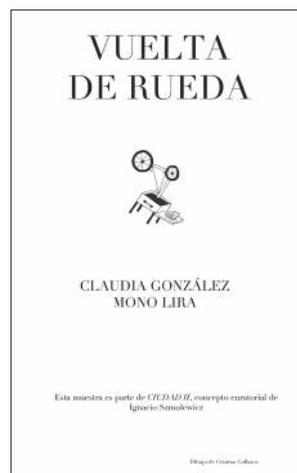
Galería Metropolitana 2011-2017

VUELTA DE RUEDA

CLAUDIA GONZÁLEZ y MONO LIRA

Curatoría: Ignacio Szmulewicz

12 diciembre 2014 - 10 enero 2015



VUELTA DE RUEDA presenta el proceso de dos proyectos de investigación artística, desarrollados por Claudia González y Mono Lira, quienes exploran las condiciones de movilidad, habitabilidad y uso en el espacio público. Pop-Up Bike (González) analiza los usos ciudadanos de la bicicleta, dispositivo que le permite crear nuevas maneras de pensar la movilidad en la ciudad. La obra, por tanto, se nutre de lo “artesanal”, de soluciones “hechizas” que las personas dan a problemas cotidianos, y de tecnologías en desuso, haciendo de su anacronismo una opción ética y estética. Posada Franca (Lira) es un habitáculo, diseñado por el propio artista como un objeto con doble función: como posible refugio para pasar la noche y durante el día como parte del mobiliario urbano, por tanto útil para los múltiples usos del habitante de la ciudad, explorando también las posibilidades del lenguaje abstracto, anclado en el diseño moderno, (re)proponiéndolo como una “forma” que activa la comunicación desde usos anodinos.

Vuelta de rueda, finalmente, señala dos maneras alternativas de aproximarse a la movilidad, el flujo y la circulación, en una ciudad donde ese asunto se ha vuelto crucial.

Vuelta de rueda forma parte de Ciudad H, proyecto curatorial que parte con una residencia artística en Cancha, Santiago, y entre agosto 2014 y abril 2015 se instala en: Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Galería Acuadrado, Local 2702 Estación de Trabajo UARCIS, Galería Metropolitana, Galería Tajamar y, finalmente, en M100. En Ciudad H participan: Cristian “Mono” Lira, Francisca Montes, Carlos Rivera, María Gabler, Claudia González, Camila Tironi, Lucas Kaulen, Claudia Vásquez y Mathew Neary (de Santiago); Francisca Jara, Carolina Opazo, José Luis Marcos y Javier Soto (de Valdivia); y el colectivo de arquitectos República Portátil (de Concepción). (GM)

“La Bici Pop Up como artefacto de reunión, como pieza artística, como espacio de formación, de encuentro y de juego, y todo a la vez; desde su hibridez fragilidad y dinamismo, desobedece los mandatos que la ciudad sentencia, fundando un nuevo espacio móvil, heterotópico (Foucault, 1966/1999) que auspicia nuevas formas de relación social.” (Valentina Montero)

“Si los anteriores proyectos de Mono Lira tenían un factor tecnológico fundamental, de nuevos y viejos medios, Posada Franca toma a la ciudad como su principal asunto. Se trata de un habitáculo móvil creado para suplir necesidades básicas de alojamiento y, además, de entretenimiento. Durante el día, inicia un recorrido por diferentes puntos de la ciudad, baja sus alerones (los que de lejos simulan un techo de dos aguas), e invita a que la comunidad skate lo utilice con la libertad que entrega el flujo urbano. Durante la noche, a la luz de la luna, Posada Franca se recoge, cierra sus puertas y rampas y se vuelve un sencillo pero confortable aparato que contempla la comodidad para la función del sueño.” (Ignacio Szmulewicz)

120

Galería Metropolitana 2011-2017



NAOMI CAMPBEL

CAMILA JOSÉ DONOSO Y NICOLÁS VIDELA

19 marzo 2015 (avant première)



NAOMI CAMPBEL (Chile, 83', DCP) es una película escrita y dirigida por Camila José Donoso y Nicolás Videla, producida por Cusicanqui Films y Mimbres Producciones (www.mimbresproducciones.cl) y protagonizada por Paula Dinamarca, Camilo Carmona, María Josefina Ramírez e Ingrid Mancilla.

Naomi Campbel es la historia de Yermén (Paula Dinamarca), una tarotista transexual que desea someterse a una reasignación de sexo, pero no tiene el dinero para hacerlo. Vive en un antiguo barrio periférico de Santiago, sueña con salir de él y ser mujer algún día. Por ello, decide probar suerte en un programa de televisión sobre cirugías plásticas donde conocerá a una enigmática inmigrante que desea operarse y ser igual a la modelo inglesa Naomi Campbell.

Naomi Campbel tiene como particularidad el registro documental de Paula Dinamarca (Yermén), mostrando su vida en la población La Victoria, de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, exhibiendo sus grabaciones caseras y añadiendo personajes y hechos de ficción, que convierten a la película en una construcción fronteriza y singular, representativa del nuevo cine chileno. Naomi Campbel es también un ejercicio auto reflexivo que (re)piensa la práctica cinematográfica a partir de sus límites: defectos, efectos, afectos y potencias poéticas.

Staff: Matías Illanes (director de fotografía), Nicolás Oyarce (director de arte), Macarena Yurjevic (productora de arte), Nicolás Videla/Daniela Camino (montaje), Estudios Patagonia (diseño sonoro), Carlos Collio (sonido directo), Catalina Donoso (producción ejecutiva), Rocío Romero (producción general), Daniela Camino (asistente de dirección), ObraCine (distribución). (GM)



122

Galería Metropolitana 2011-2017



123

.WHO I AM?

Mentiras retóricas gloriosas sobre la luminosidad del arte sonoro

MARIO Z-PINTOR Z & THE MUSEO REALMENTE CONTEMPORÁNEO

11 abril 2015 (Lanzamiento disco y concierto)



.WHO I AM? Mentiras retóricas gloriosas sobre la luminosidad del arte sonoro, es un disco en formato digital, de descarga gratuita vía Internet (EPS de adelanto del disco en: <https://pintorz.bandcamp.com/>) del artista visual y sonoro Mario Z. Este disco de carácter conceptual es el resultado de 3 años de investigación y experimentación, desarrollados desde la idea de arte sonoro, considerando sus desplazamientos, cruces y desviaciones hacia otras disciplinas artísticas. Los tracks del disco recorren diferentes rutas sónicas como electrónica, ambient, música experimental, electroacústica, noise, paisaje y poesía sonora.

.Who I am? es también un concierto en vivo como lanzamiento del disco y una muestra de videos denominada Sound Exercises, una serie de ejercicios audiovisuales que reflexionan acerca de los procesos de percepción y las múltiples posibilidades de interacción entre lo visual y lo auditivo, en el arte. (GM)

“Este trabajo de Mario Z, parece despegar desde una situación particular chilena en donde la neoliberalización de la cultura ha tomado ribetes que no pueden ser soslayados en las artes visuales. El artista busca proyectarse como una mercancía anómala, como recurso hacia la cuestión asfixiante del lugar del artista inmerso en la borradura de la historia.” (Andrés Grillo)



124

Galería Metropolitana 2011-2017



Avant
acción **gard**



Galería Metropolitana 2011-2017 **125**

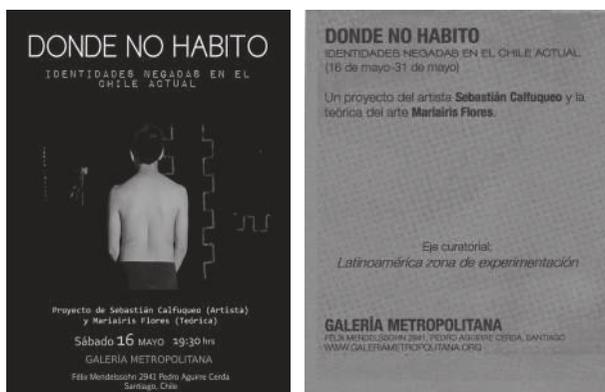
DONDE NO HABITO.

Identidades negadas en el Chile actual

SEBASTIÁN CALFUQUEO

Curatoría: Mariairis Flores

16 - 30 mayo 2015



DONDE NO HABITO aborda las nociones de género e identidad presentes en la cosmovisión mapuche que han sido negadas y desconocidas en el discurso de la historia nacional, planteando diversas posibilidades de aproximación desde una serie de cruces históricos, culturales, sociales, raciales y otros.

Donde no habito busca reflexionar acerca de las distintas aristas del colonialismo que se mantienen en nuestra cultura, y se compone de: el registro de la performance *You will never be a weye*, que muestra al artista vestido con un traje comprado en el popular barrio Meiggs que simula la indumentaria mapuche, desnudando a través de esta acción el desconocimiento (tanto de chilenos como de mapuche) de las ideas que sustentaban la cultura de este pueblo antes de la llegada de los españoles, y de un video que muestra los rasgos fisiológicos de distintas personas que componen esta sociedad mestiza. Además, dos instalaciones: una que alude al exterminio de los pueblos originarios y otra compuesta de dos maquetas que problematizan la identidad negada a través de la presentación de ejemplos de diseño “mapuche” para viviendas sociales en la Región Metropolitana. Durante la exhibición se lleva a cabo la construcción de un archivo colaborativo que, a través del aporte del público visitante, reúne documentos relacionados con las temáticas del proyecto. (GM)

“Esta exposición busca evidenciar la naturalización de procesos ideológicos que se hacen pasar por innatos; y a su vez, ser un espacio para el diálogo, el tráfico y la suma de saberes y/o nociones en torno a lo olvidado, modificado o sanitizado en nuestra cultura dominante. El feminismo, como activismo y saber, sin adentrarnos en sus prácticas específicas; y lo que plantea Donde no habito aparecen en sintonía, ya que ambos constituyen posibilidades de poner en cuestión lo establecido. Pensar de modo crítico el Chile actual es apremiante para así dar cabida a la autonomía de los sujetos y de las identidades.

Donde no habito es una propuesta para posicionarnos y reconocer el lugar donde no habitamos y desde ahí intentar deconstruir el lugar que estamos obligados a habitar. Es por esto que la exposición busca situarnos en un campo abierto, con tal apertura que posibilite generar reflexiones conjuntas a partir de las obras y que otros, los espectadores, puedan complementar lo presentado con sus experiencias, para así articular nuevas posibilidades en conjunto a través del archivo.” (Mariairis Flores)



Galería Metropolitana 2011-2017



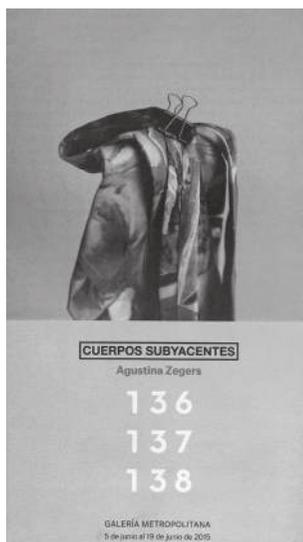
136, 137, 138

AGUSTINA ZEGERS

Curador: Gastón J. Muñoz J. / Ayudante curatorial: Abigail Valenzuela

Colaboración: colectivo Cuerpos Subyacentes

5 - 19 junio 2015



"136, 137, 138" se compone de dos partes:

Firma del padre corresponde a una serie fotográfica exhibida en Galería XVA en Dubai en el 2014 y que consiste en bodegones fotográficos de diversas herramientas utilizadas por el padre. Desde su inmanencia material, estos objetos cargan con el peso de su funcionalidad arrebatada. Ciertos detalles en los objetos capturados crean una narrativa abierta sobre lo cósmico, el uso y el desuso a manos del artista. Sin la presencia de su propietario, la suma de objetos se transforma en ícono de una corporalidad ausente.

Instalación de los ladrillos corresponde a una adaptación de la obra 19 ladrillos por 19 meses de luto, exhibida el año 2014 en la sede Abu Dhabi de la Universidad de Nueva York. En la pieza escultórica original la artista recurre al objet trouvé. Durante días busca ladrillos en la vía pública hasta encontrar la cantidad correspondiente a cada mes desde la muerte de su padre; los carga hasta su taller y ahí los cubre con una delgada capa de tela chifón blanca. Este proceso se repite cada nuevo mes, continuamente, dando como resultado un volumen obtenido a través de la acumulación y transformación de los ladrillos como estado performativo: un compromiso que vincula la fecha del deceso del padre con la muerte de la misma artista, con la cual se clausura el monumento. En Galería Metropolitana se presenta una versión adaptada de la obra, en la cual la recolección de un ladrillo se realiza con una frecuencia semanal.

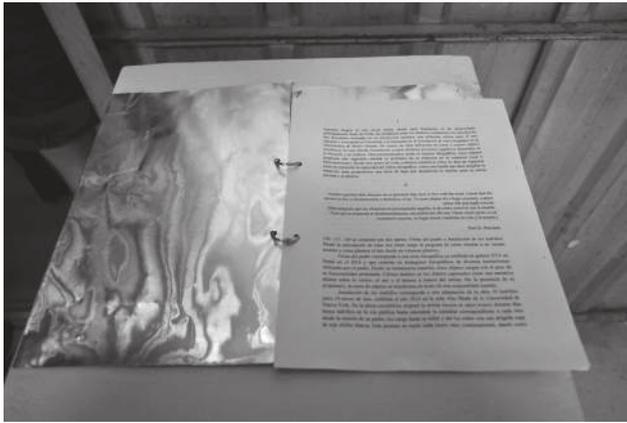
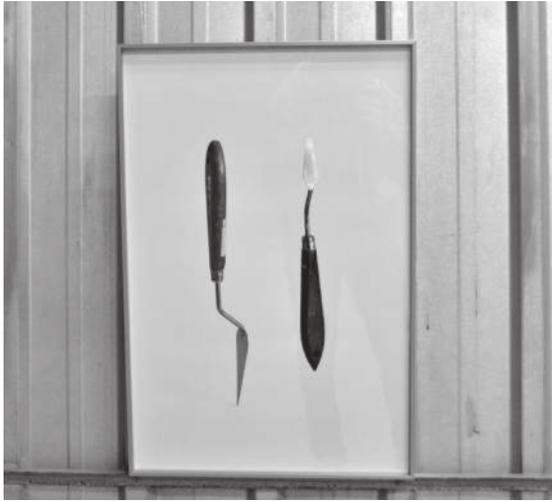
Ambos trabajos emergen junto con la idea de la muerte, el fracaso del sujeto creador en relación a las cosas. La muerte es un hito fundamental para la existencia, la cual paradójicamente podría definirse precisamente desde su oposición a la muerte; la contienda que mantiene la salud sobre la no-salud. La idea de muerte no solamente constituye la base de la existencia, sino que también es la principal herramienta del sujeto para acceder a la memoria: el deceso ocasiona un antes y un después, una presencia y una ausencia que, en conjunto, generan la conciencia de lo inexorable." (Gastón J. Muñoz J.)

*Coloquio: Nelly Richard, Gastón J. Muñoz J., Agustina Zegers. Modera: Claudio Guerrero. (13.06)



128

Galería Metropolitana 2011-2017



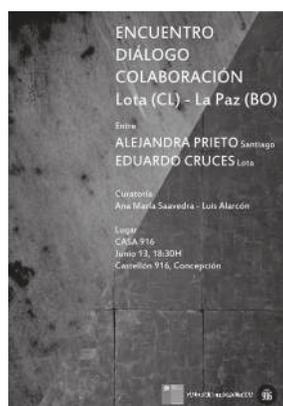
LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN

ALEJANDRA PRIETO - EDUARDO CRUCES

Lota, Chile / La Paz, Bolivia (Residencia Materia Gris)

Curatoría: Ana María Saavedra - Luis Alarcón

13 - 22 julio 2015



LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN

LA PAZ Bolivia
Artistas: Alejandra Prieto, Eduardo Cruces
Curatoría: Ana María Saavedra, Luis Alarcón
Lugar: Residencia Materia Gris, Casa Matony

LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN propone la interacción entre los artistas Alejandra Prieto (Santiago) y Eduardo Cruces (Lota), quienes habían desarrollado, por separado y sin conocerse, una obra investigativa que se vincula con el carbón. Prieto enfocando su trabajo en la exploración de las propiedades del carbón utilizándolo en la producción de objetos (esculturas, instalaciones) que proponen una multiplicidad de sentidos a partir de la oposición entre el material “desvalorizado” y el preciosismo de los objetos elaborados. Cruces, por su parte, investigando en torno a la ruina de la historia minera en Lota, las políticas de reconversión, la recuperación de la memoria del lugar y sus habitantes, a partir de un estrecho vínculo biográfico con el territorio. Latinoamérica: zona de experimentación señala la localidad de Lota (ex gran minería carbonífera subterránea y submarina ubicada en la región del Biobío, Chile) -donde se extrajo este mineral por varias décadas hasta quedar casi descartado de la economía nacional- como la veta proveedora de material para los objetos de Alejandra Prieto y el espacio de exploración para las acciones de Eduardo Cruces.

Latinoamérica: zona de experimentación es un ejercicio de intercambio artístico y cultural con Residencia Materia Gris (Casa Matony), La Paz, laboratorio de investigación, reflexión y creación dirigido por la curadora boliviana María Teresa Rojas. Además, es un proyecto que se propone como experimento procesual que intenta conectar obras, territorios e historias. Por lo mismo, los artistas, previo al viaje a Bolivia, desarrollan un trabajo de documentación, recorridos y diálogo en Lota y Concepción. En este proceso, determinan ciertas líneas investigativas que se profundizan en El Alto, La Paz, extrapolarando la historia de la minería del carbón en Chile a la problemática que convirtió esa zona boliviana, en unas pocas décadas, en un gran poblado compuesto por inmigrantes que mayoritariamente provenían de zonas mineras (Oruro, La Paz, Potosí, Cochabamba, Chuquisaca y otras). (GM)



130

Galería Metropolitana 2011-2017



131

Galería Metropolitana 2011-2017

PARIENTES POLÍTICOS

AGENCIA DE BORDE

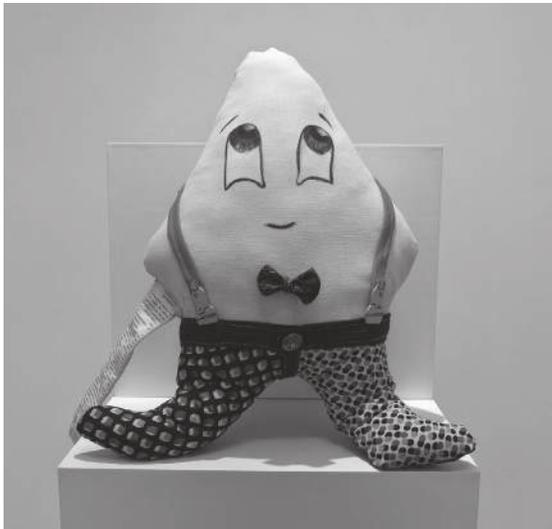
(Paula Salas, María Rosario Montero)

Artistas colaboradores: Ludovica Cabrota (it); Andre Strahinja Bousquet (es); Catalina García-Huidobro, Tahía Muñoz, Diego Lorenzini, Isidora Lackington, Sebastian Riffo, Marcos Sánchez, Joaquín Cociña (cl)
1 - 21 agosto 2015



PARIENTES POLÍTICOS es una investigación territorial que explora la identidad imaginada de dos comunidades geográficamente distantes, pero con una historia común. Se basa en un intercambio cultural entre la comuna de Pedro Aguirre Cerda en Santiago, Chile y L'Eixample en Barcelona, España. A partir de fotografías realizadas en ambos lugares, vecinos describieron a los habitantes de la otra ciudad. Así, los residentes de L'Eixample, fueron imaginados por los vecinos de Pedro Aguirre Cerda, mientras los habitantes de PAC fueron imaginados por los de Barcelona. Luego, esas descripciones grabadas en audio fueron entregadas a 9 artistas visuales chilenos e internacionales, quienes hicieron dibujos de los personajes a modo de "retrato hablado". Estos dibujos, junto a las fotografías de los barrios y las descripciones hechas por los vecinos, fueron exhibidos en junio en Espai Colona, Barcelona y en agosto en Galería Metropolitana, Santiago. (GM)





(TRANS)MIGRACIONES

Comuna de Recoleta y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Curatoría: Ana María Saavedra y Luis Alarcón

10 octubre - 4 noviembre 2015

(TRANS)MIGRACIONES articula un micro relato acerca de las migraciones en Recoleta y Santiago, intentando constatar y/o analizar localmente situaciones múltiples de sincretismo cultural, como también comentar la contracara de este relato, retratado en fenómenos (globales) como la xenofobia, la trata de ilegales, la violencia fronteriza, la vida en guettos, el neo esclavismo, los campos de refugiados, etc.

(Trans)migraciones, es un ejercicio artístico, reflexivo, colectivo y contextual que utiliza múltiples operaciones visuales, tales como una exposición formal, obras efímeras o intersticiales en el espacio público, obras en el espacio virtual y dinámicas pedagógicas o dialógicas con grupos de la comunidad en lugares como escuelas municipales, centros comunitarios, juntas de vecinos, etc. Estas operaciones permiten comentar -a la luz de los últimos e inéditos procesos migratorios en Chile y a partir de la brutal situación de emigrantes a la deriva en los océanos europeos- la necesidad de ratificar derechos fundamentales, como el derecho a la vida y a un habitat digno para todo ser humano.

(Trans)migraciones considera dos etapas: La primera, en la comuna de Recoleta (10-31.10), con Adolfo Torres y el proyecto La Olla Común, Bernardo Oyarzún, Nicolás Rupcich, Roer + Colectivo Manos Arriba, Colectivo Piñén, AK-35, Galería Daniel Morón, Carolina Hernández & Yennyferth Becerra, Grupo Toma y OOO Estudio, quienes desarrollan acciones de intervención en diversos espacios de uso común. La segunda etapa se desarrolla en la explanada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (3 - 4.11), con el nombre de Campo de refugiados y consiste en 40 intervenciones que apuntan a constituir de manera efímera una ciudadela por los derechos económicos, sociales y culturales (DESC). Participan: Valeria Hernández/Atacama, Montaña Extendida & Ivo Vidal, Camilo Castro & Estefanía Villalobos, Nekoe, Ignacio Traverso, estudiantes Escuela de Arte y Cultura Visual UARCIS, Sebastián Calfuqueo, La Nueva Gráfica Chilena, Johan Mijail, Colectivo PIA Michelle, Pablo Soto & Carlos Soto, Samuel Ibarra, Claudia del Fierro, Nader Seraj & Fernando Botton, Martin Gubbins & José Abasolo, Minimal Technology, más los artistas participantes en la primera etapa. (GM)

*Trans)migraciones es parte de Ciudad Ajena: inmigración y nuevas ciudadanía, la construcción de un ámbito intercultural desarrollado por el laboratorio de ciudad y territorio aritziaLAB, orientado a visibilizar los principales rasgos de las nuevas ciudadanía que se desenvuelven hoy en el centro de Santiago, un proyecto que busca gestionar y articular nuevos espacios comunicativos, informativos y de encuentro entre personas de distintas nacionalidades en Santiago de Chile.

(TRANS)MIGRACIONES
UN PROYECTO CURATORIAL DE LUIS ALARCÓN Y ANA MARÍA SAAVEDRA (GALERÍA METROPOLITANA)



ORGANIZADA

CURATORIA

aritziaLAB GALERÍA METROPOLITANA



136

Galería Metropolitana 2011-2017



CONTIGUO

CLAUDIA LEE - FRANCISCA MONTES

Santiago (Galería Metropolitana) / Porto Alegre (Galería Ecarta)

Curatoría: Ana María Saavedra - Luis Alarcón

17 octubre - 1 noviembre 2015 / 25 noviembre 2015 - 24 enero 2016



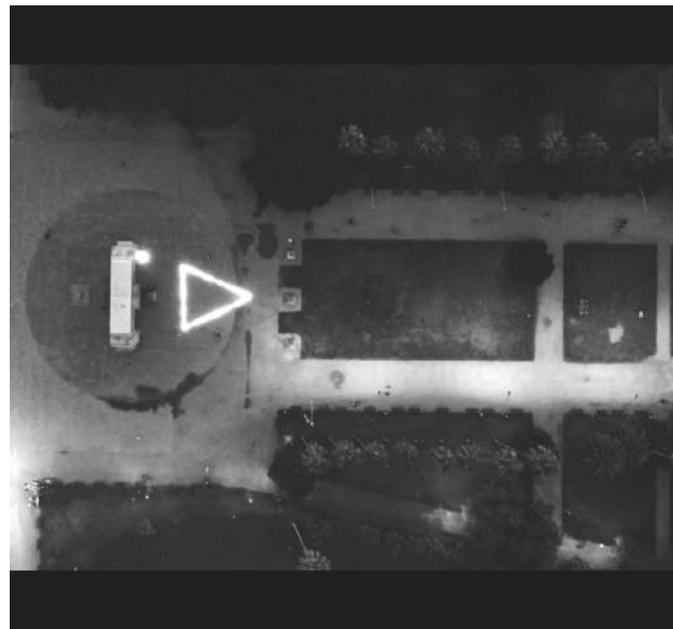
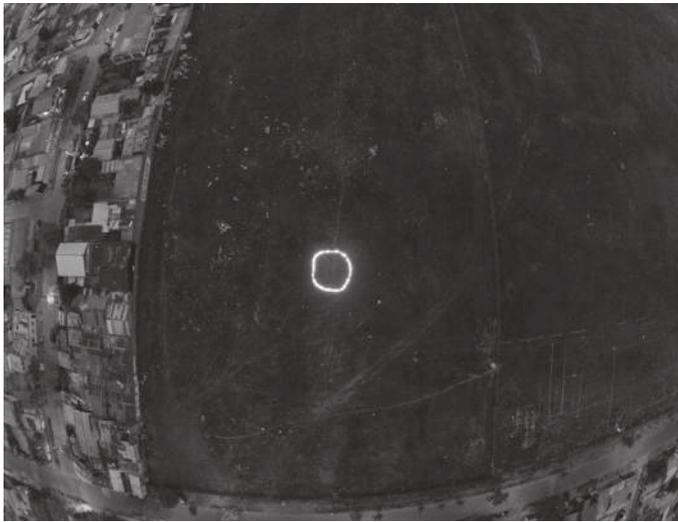
CONTIGUO se exhibe, en primera instancia, en Galería Metropolitana como resultado de un mapeo realizado en el Parque André Jarlan (vecino a GalMet), mediante una serie de operaciones vinculadas con la historia del Parque, como la recolección de objetos presentes en él (Lee) y un registro visual aéreo (Montes) del mismo. *Contiguo* se fundamenta en la producción de obras que hacen visible modificaciones o transformaciones territoriales en la ciudad. Ambas artistas elaboran en conjunto una poética de lo periférico, que pone en juego operaciones visuales y textualidades que reflexionan, analizan y ponen en valor la comuna de PAC como territorio activo, a la vez que material de trabajo. En este caso, el estudio objetual de la historia de un lugar, que pasó de ser una cantera a un enorme forado, que luego se rellenó como vertedero en una zona urbana, hasta hoy que funciona como parque- memorial (inconcluso). En Ecarta (Porto Alegre) se plantea una operación similar, re-contextualizada territorialmente en el Parque Redenção, ubicado frente a este otro espacio de arte. Las obras montadas en Ecarta construyen un sistema de traducción del material obtenido, proponiendo articular una interacción con el contexto, a través de estrategias de visualización que proponen una mirada otra sobre aspectos identitarios del lugar. Esto se ve reflejado metafóricamente en las operaciones visuales de ambas artistas: recoger y reproducir objetos que se encuentran en condición de “basura” o residuos de la cultura de masas inherentes a la ciudad de Porto Alegre y delimitar el territorio desde una mirada panorámica (dron) de la geografía del lugar. (GM)

“Si bien es cierto que en nuestra pequeña complexión pigmea es imposible concebir titanes, podemos reflexionar en torno a la naturaleza de nuestra propia mirada, sus rupturas, fusiones y presiones prefigurando una cualidad escindida, que es al mismo tiempo óptica y háptica. Gracias a ella poseemos la aptitud dual de tomar distancia, desplegar alas con el propósito de hacernos con una mirada racional, altiva, paterna. Sin embargo y a fuerza de nuestra constitución táctil, nos precipitamos hacia un universo en el que hemos sido, piedra, sedimento o lava. Para poder aprehender es también necesario ver con las manos.” (María Jesús Montes)

“En *Contiguo*, tanto la mirada a ras de tierra como la visión aérea exploran un territorio para abrir allí un espacio de experiencia que, a diferencia de la mirada del turista -que consume signos ya cifrados- tiene la forma de un viaje hacia una cercanía desconocida.” (Paz López)

La obra de Basco Vazko blah blah -parte de la 12ª BAM “Hablar en lenguas”- emplazada en el letrero publicitario de la galería, mira hacia el exterior desde la esquina. Este mural en blanco y negro representa una decodificación del lenguaje visual de los graffitis de la comuna de PAC, donde la estética se minimiza a un estado de vigilancia lúdica. Los ojos de Vazko miran con complicidad amistosa; sin embargo, detrás de estos ojos existe un espacio de control y vigilancia. (GM)





MANIFIESTOS PARA LA EXPERIMENTACIÓN

MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO (mx)

27 - 31 octubre 2015



MANIFIESTOS PARA LA EXPERIMENTACIÓN es un evento de arte internacional que conmemora el centenario de Goeritz y el décimo aniversario de El Eco como un museo universitario. Propone una visión general de los procesos, las trayectorias profesionales y los estudios de casos como una forma de articular un panorama histórico y crítico de prácticas, lugares y agentes específicos que configuran los diversos ángulos del pensamiento modernista latinoamericano. Se enfatiza la noción de experimentación en las prácticas contemporáneas de arte: artes visuales, práctica curatorial, arquitectura y poesía concreta, campos de acción en los que Goeritz estuvo involucrado.

En el transcurso de una semana, diferentes actividades tienen lugar en El Eco, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y otros lugares, con el objetivo de abrir nuevas vías de investigación y conversación sobre la experimentación en las artes. Los eventos están compuestos por dos conferencias magistrales, tres mesas redondas, un estudio de caso, un proyecto de diseño, una publicación y una presentación en vivo de la nueva pieza de Terence Gower, *Manifiesto*.

Participantes: Aracy Amaral (Brasil), Roger Adam (España), Galería Metropolitana / Ana María Saavedra and Luis Alarcón (Chile), Terence Gower (Canadá), Jennifer Josten (USA), Manuela Moscoso (Ecuador), Tobias Ostrander (USA), Daniel Escotto, Luis Felipe Fabre, Daniel Garza-Usabiaga, Miguel González Virgén, Gabriela Jauregui, Carlos Molina, Víctor Palacios, Guillermo Santamarina, Patricia Sloane (México).

Caso de estudio: Ana María Saavedra y Luis Alarcón, fundadores de Galería Metropolitana, Santiago de Chile, exponen la historia de dicho espacio ante un grupo de gestores, curadores, historiadores y artistas con la intención de compartir saberes y herramientas alrededor de conceptos y acciones tales como: autogestión, comunidad, precariedad, límites, mercado, política, denuncia, transparencia y vigilancia. (28.10.2015, Museo Experimental El Eco).

* El Museo Experimental el Eco se abrió por primera vez en 1953 como un espacio visionario dedicado al “arte de su tiempo”, concebido por el artista alemán Mathias Goeritz y el empresario mexicano Daniel Mont. Hoy, es un lugar en donde se activan prácticas artísticas en torno a la reflexión espacial. A partir del legado de Mathias Goeritz, El Eco constituye una caja de resonancia y tensión entre la modernidad y lo contemporáneo. Como ámbito universitario, es una plataforma para el conocimiento que favorece la experimentación, la libertad y el riesgo.



Galería Metropolitana 2011-2017





141

Galería Metropolitana 2011-2017

ESTRATEGIAS MÚLTIPLES

CRISTIAN INOSTROZA

Curatoría: Lucy Quezada

5 - 20 noviembre 2015



ESTRATEGIAS MÚLTIPLES aborda una serie de conflictos políticos y sociales presentes en el Chile contemporáneo, a través de recursos visuales, tales como video, instalación y trabajos colectivos, los que abordan contingentemente problemáticas ligadas a la institucionalidad política chilena, como también al movimiento estudiantil por una reforma educacional, la especulación inmobiliaria y la vida cotidiana en la periferia.

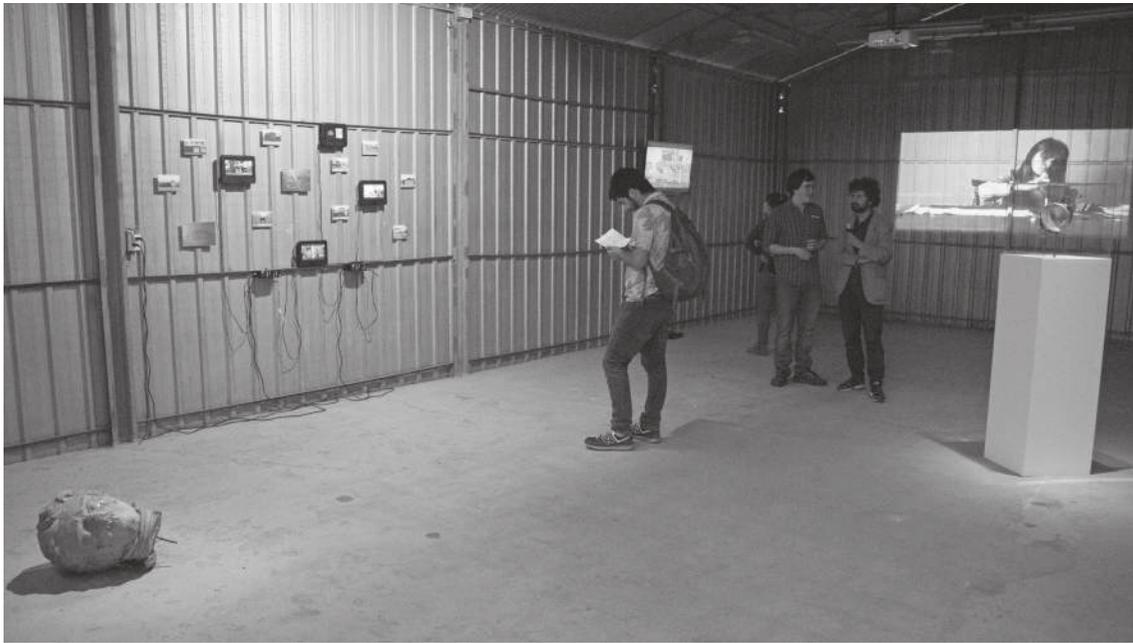
Estrategias múltiples es una exposición que recorre el trabajo del artista Cristian Inostroza, a partir de un diagrama curatorial propuesto por Lucy Quezada. Destacan, entre otros, el video registro de la acción colectiva Re-composición periférica, realizada en cuatro comunas de Santiago (La Granja, Pedro Aguirre Cerda, El Bosque y Paine) a través de la escucha colectiva de las voces de diversos barrios que sonaron a todo volumen a través de sus equipos de sonido doméstico; Ni adorno ni sumisión, instalación realizada con la artista Paula Urizar que exhibe -a modo de objetos museales- una serie de ollas y sartenes utilizados en los cacerolazos por la educación del 2011 y el video Sala de Espera, realizado junto a Ébana Garín y Camila Karl, que consistió en una invitación a los vecinos del Hospital abandonado de Ochagavía (PAC) a tomarse la última foto con la ruina del truncado proyecto social antes de ser reconvertido en un centro de bodegaje y logística empresarial.

Estrategias múltiples es, finalmente, un ejercicio que recupera y revalora el necesario diálogo entre la praxis artística y lo teórico (curatorial), proponiendo la activación de (re)lecturas críticas en base a contextos específicos. (GM)



142

Galería Metropolitana 2011-2017

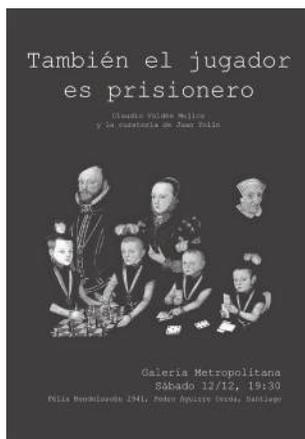


TAMBIÉN EL JUGADOR ES PRISIONERO

CLAUDIO VALDÉS MUJICA

Curatoría: Juan Yolin

12 - 27 diciembre 2015



TAMBIÉN EL JUGADOR ES PRISIONERO consiste en una serie de obras íntegramente construidas en madera que se proponen, por un lado, como experimentos formales y, por otra, como ejercicios de reapropiación (a partir de elementos de nuestra cultura) de juegos y lenguajes foráneos.

También el jugador es prisionero es un salón de juegos en base a esculturas lúdicas, que se plantean como reinterpretaciones de juegos de mesa históricos, los que a partir de su activación dialógica, proponen el abordaje y/o discusión de problemáticas políticas, sociales y culturales, tales como: la economía y sus múltiples formas de poder; el sentido y sinsentido de los conflictos geopolíticos; pensamiento y praxis ecológica, etc. En síntesis, la apuesta por una acción de arte colectiva que se articula desde una redefinición de lo que Marcel Duchamp llamaría 'un juego entre hombres (y mujeres) de todas las épocas (y clases sociales)'. (GM)

“Si el verbo jugar (del latín iocare) significa ‘hacer algo con alegría’, esto quiere decir que jugamos estratégicamente para conseguirla. Alegría, por lo demás, compartida, pues difícilmente podemos entender el juego fuera de lógicas colectivas que constituyen un cuerpo social. En lo que concierne a esta exposición, resulta imprescindible la interacción de los públicos ya que estos son portadores de los procesos creativos involucrados. La contemporaneidad, consciente de este tipo de fenómenos, ve en la aproximación lúdica la necesidad de una mayor participación que amplíe el horizonte conceptual y educativo de los juegos. Esto último, creemos, hace del juego un acontecimiento político: requiere de jugadores que se den respecto de algo y, por lo tanto, hay una relación entre participantes, objetos e incluso el creador-no-jugador. No ha de sorprendernos entonces que muchas revoluciones nacieran sobre un tablero que simbolizó y posteriormente generó las normas por las cuales se ejecutaron las máximas.” (Juan Yolin)



144

Galería Metropolitana 2011-2017



PROLEGÓMENOS PARA UNA GEOLOGÍA POLÍTICA DE NELTUME

ARAYA - CARRIÓN

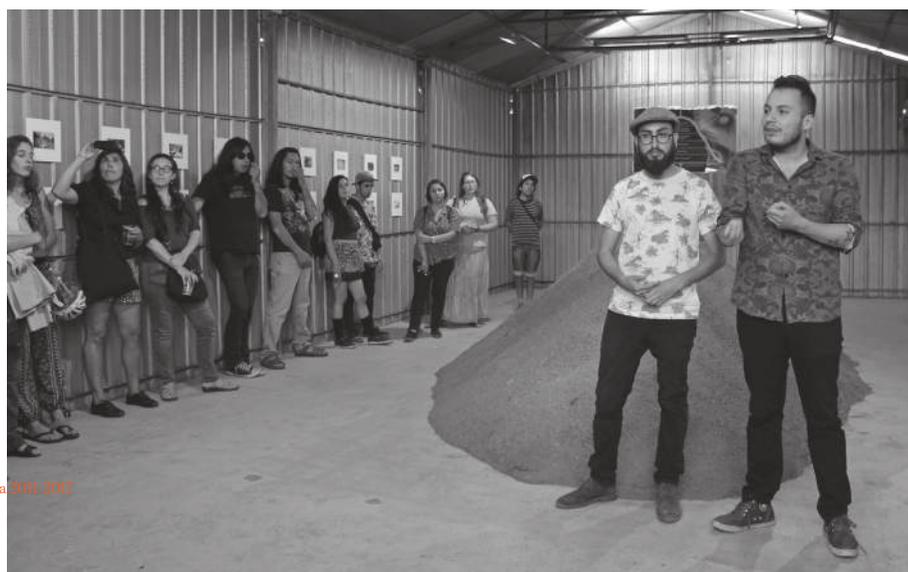
9 - 31 enero 2016

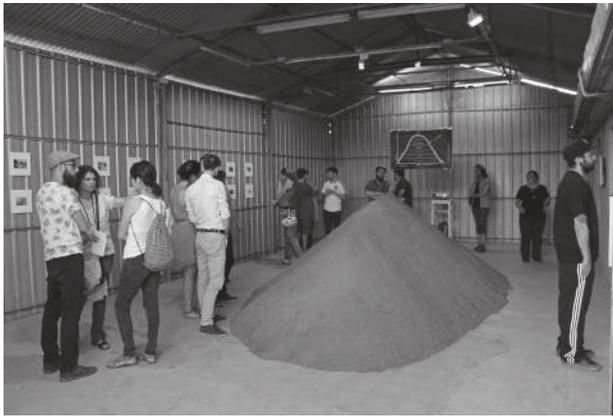


PROLEGÓMENOS PARA UNA GEOLOGÍA POLÍTICA DE NELTUME apunta a señalar las profundas y sucesivas transformaciones sociopolíticas que ha vivido Chile en su conformación como Estado-nación, fuertemente marcadas por la violencia, el despojo y los conflictos territoriales. En este sentido, la colonización, evangelización y la dictadura son las capas conflictivas a las que se intenta acceder mediante la operación geológico-política de esta exhibición. Prolegómenos para una geología política de Neltume se propone como una investigación-acción cooperativa entre dos artistas que politizan los (sus) afectos. La operación consiste en un intento de habilitación de un proceso de historización de una materia aparentemente carente de potencial político: el aserrín, que permite el señalamiento de los procesos de sedimentación política que han afectado dicha localidad, a partir de una genealogía de su acumulación en el aserradero de Neltume Carranco S.A.: un cerro de aserrín (de 193 m. de largo por 85 m. de ancho y 18 m. de alto) testigo de la expulsión/conversión de las comunidades de Wallmapu, testigo de los abusos laborales contra los sindicatos (reforma agraria), testigo de la Operación Retorno (foco guerrillero ligado al MIR), finalmente testigo de la (re)conversión del territorio en un latifundio privado y dedicado al turismo. Prolegómenos para una geología política de Neltume es un trabajo de observación, recopilación, clasificación de material visual, documentos, archivos y testimonios que construyen una perspectiva de la geología local de Neltume (en base a fuentes recogidas principalmente del archivo del Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume). Consiste también en un corte al cerro de aserrín que conlleva 80 años de acumulación de restos de madera nativa (alerce, raulí, coigüe, tepa y canelo), por lo tanto, que carga consigo el potencial de revisitar la historia específica del lugar. Esta operación política y estética permitirá comenzar un proceso de exhumación y activación de la memoria de la localidad. Para ello este cúmulo se traslada desde Neltume a Galería Metropolitana, donde es expuesto en conjunto con un dispositivo de proyección y diagrama, y junto a una selección de documentos y objetos.

Prolegómenos para una geología política de Neltume finalmente, desplaza su praxis a la comuna de Pedro Aguirre Cerda, mediante un trabajo de campo que apunta a intervenir la historicidad propia del lugar, invitando a (re)pensar el territorio, mediante un programa de conversaciones que revisitan la memoria (geológico-política) de la comuna. (GM)

*Proyecto ganador ARTE, MEMORIA, IDENTIDAD 3er. concurso de Arte Contemporáneo en la comuna PAC 2015.



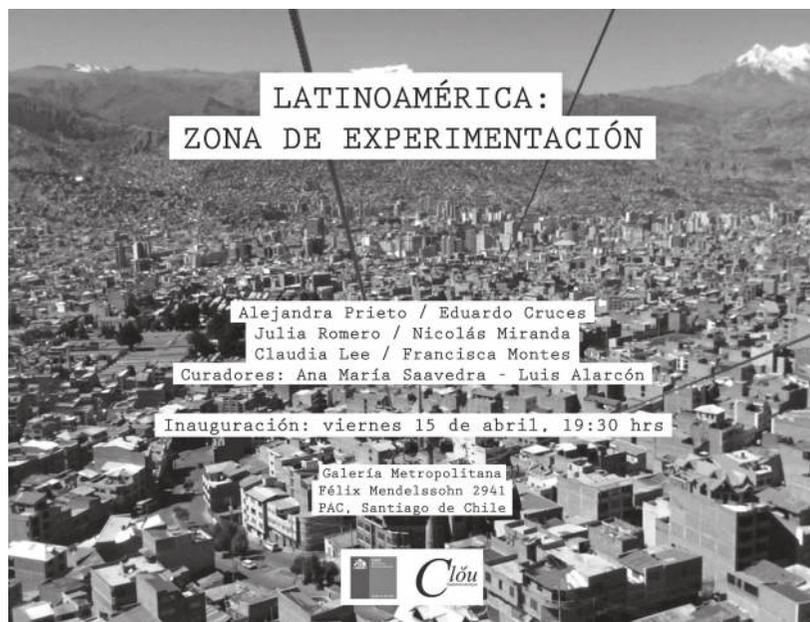


LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN (SANTIAGO)

Alejandra Prieto, Eduardo Cruces / Julia Romero, Nicolás Miranda / Claudia Lee, Francisca Montes

Curatoría: Ana María Saavedra - Luis Alarcón

15 abril - 8 mayo 2016

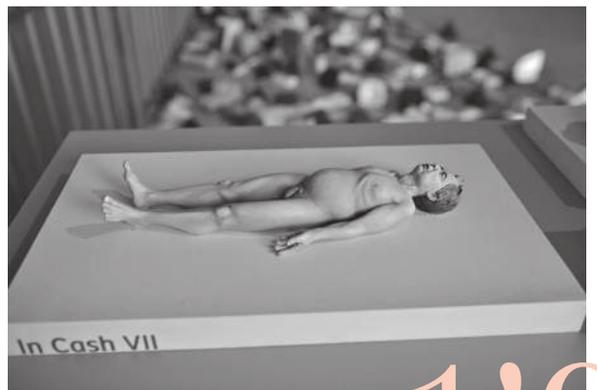
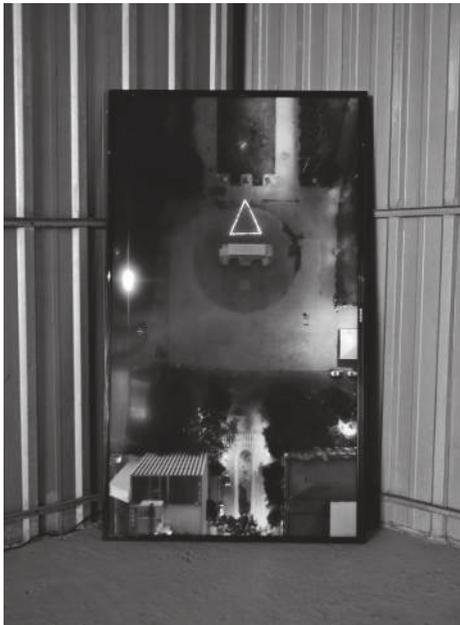


LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN es la síntesis de un programa curatorial articulado a partir de tres operaciones intercontextuales:

La primera, a partir de la interacción entre los artistas Alejandra Prieto (Santiago) y Eduardo Cruces (Lota), quienes han desarrollado por separado una obra investigativa relacionada con el carbón, apuntó a vincular la localidad de Lota (ex zona carbonífera ubicada en la región del Biobío) con El Alto, La Paz; extrapolando la historia de la minería del carbón a la problemática que convirtió esa zona boliviana en un poblado habitado por quienes mayoritariamente provenían de zonas mineras como resultado de múltiples relocalizaciones. La colaboración de la Residencia Materia Gris (Casa Matony), La Paz (julio 2015), hizo posible esta investigación que intentó conectar obras, territorios e historias. Dicha experiencia ha dado pie a una obra en video que sintetiza el diálogo entre ambos artistas, una pieza hecha a dos voces, a la vez que una polifonía procesual y colectiva.

La segunda operación curatorial, *De Exportación*, de Julia Romero y Nicolás Miranda, se articuló con Espacio Garúa, Lima (septiembre 2015), trabajando críticamente la idea de imagen país en tanto construcción política y económica. Julia Romero presentó *Chaski* como Soporopo de exhibición, relevando la historia de muñecos confeccionados por presas políticas durante la dictadura militar en Chile (1973-1990), para ser usados como mensajeros encubiertos, que hacían posible la salida de información desde los centros de detención. En esta oportunidad, Julia Romero realiza un ejercicio "de vuelta" al presentar *Soporopo neoliberal*, objeto influenciado por la experiencia vivida en Lima, Perú. Por su parte, Nicolás Miranda exhibe la serie escultórica *In cash*, que propone un cruce entre obras de arte contemporáneo reconocidas mundialmente y tres tópicos extraídos de la "marca Perú".

Finalmente, la tercera operación denominada *Contiguo*, de Claudia Lee y Francisca Montes, partió como una micro investigación del Parque André Jarlan de la comuna de PAC, incluyendo una exhibición en Galería Metropolitana (octubre 2015). *Contiguo* se trasladó a Galería Ecarta, Porto Alegre (noviembre 2015) para plantear una operación similar, pero re-contextualizada territorialmente en el Parque Redenção, proponiendo una interacción con el contexto a través de estrategias de visualización de aspectos identitarios del lugar: recoger y reproducir objetos encontrados en condición de residuos de la cultura de masas inherentes a la ciudad de Porto Alegre (Claudia Lee) y delimitar el territorio desde una mirada panorámica (dron) sobre el lugar (Francisca Montes). El tercer momento y final de este experimento es la exhibición de un set de obras en tránsito, producidas tanto en Chile como en Brasil. *Latinoamérica: zona de experimentación* se constituye en un ejercicio de articulación y/o profundización de redes de trabajo, donde recorridos, encuentros, intercambio de materiales y exposiciones etc., son entendidos como estrategias de activación de nuevas formas y contenidos para un arte contemporáneo local-regional-global auto reflexivo y crítico. (GM)

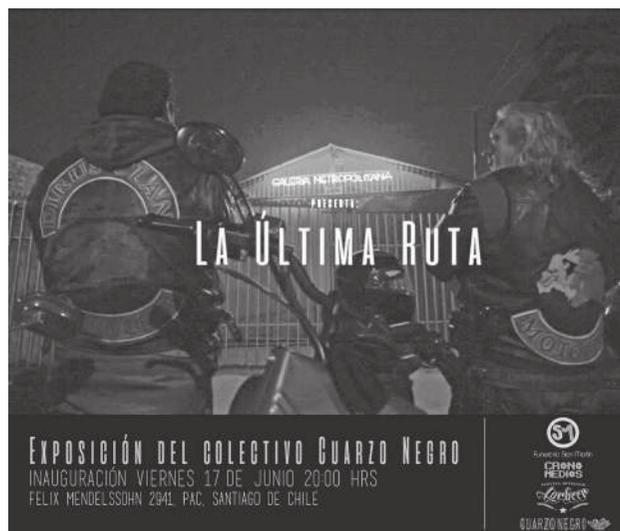


LA ÚLTIMA RUTA

Colectivo CUARZO NEGRO

(Natalia Holvoet + Mónica Torres Urriola)

17 junio - 3 julio 2016



LA ÚLTIMA RUTA se articula a partir del desplazamiento de un objeto y de una praxis mortuoria, para ser expuestas tanto como obra y como práctica artística en una galería de arte. Dicha operación se entiende a partir de una lectura de la ciudad y del mapeo y análisis de un contexto específico: la comuna de Pedro Aguirre Cerda; proponiendo con ello un ejercicio diagramático que considera flujos biográficos, económicos, sociales y comunitarios que dan cuenta del complejo entramado de la urbe contemporánea.

La última ruta apunta a leer estéticamente la motocarroza “La última ruta” (vehículo funerario creado por el motoquero evangélico, Fernando Maro) desde su origen, sus fundamentos y los procedimientos detrás de su construcción como objeto único en Chile y Sudamérica, que cuenta con derechos de autor y que responde a un mercado específico: los motoqueros de la zona sur de Santiago.

La última ruta, materialmente, es el emplazamiento del objeto motocarroza en el eje central de Galería Metropolitana, deviniendo ésta espacio funerario. Además, es la exhibición de dos videos que hablan de la filosofía de este grupo de motoqueros y sus razones para mantener esa lógica de vida en torno a la motocicleta y su particular relación con la muerte y la funeraria motoquera. Simultáneamente se exhibe en la Funeraria San Martín un video que registra entrevistas realizadas a artistas visuales y académicos que explican las razones por las que se dedican al arte, convirtiéndose la empresa funeraria en una nueva galería de arte del barrio. Posterior a la inauguración, se realizará un conversatorio que buscará promover un diálogo sobre las relaciones entre arte y mercado (a partir de la motocarroza como objeto de mercado no seriado, que incluye un proceso creativo cercano a lo escultórico), entre exposición y rito funerario (analizando los espacios de inscripción en el sistema del arte) y las relaciones entre arte y muerte (a partir de la praxis de una empresa que interfiere imaginarios y categorías establecidas, proponiendo nuevas modalidades para los ritos fúnebres en el mercado de la muerte).

La última ruta, finalmente, intentará provocar cruces inéditos a partir de estéticas de lo local que incluyen interacciones performativas entre profesionales y no profesionales del arte, entre el arte contemporáneo y el llamado “mundo exterior al arte”, apuntando a poner en crisis dichas relaciones de identidad. (GM)

*Diálogo en Funeraria San Martín: Carla Pinochet y Pablo Langlois (2.7.2016)

“Como si encontrarán almas gemelas se dieron la tarea de conocer a quienes, como sus pares artistas, tienen tanta voluntad por las imágenes que revelan las formas de la muerte de manera tan comprometida, quienes, como sus pares, engañando al sentido común, insisten en dedicarse a otra cosa. Se encontraron con un grupo lleno de claves internas, códigos, modos de relación tan cripticas como sus pares. Para colmo de males, igualmente exhiben sus imágenes como lo hacen los artistas: con apariciones esporádicas y, como si no fuera suficiente todo aquello, exhiben su máquina mortuoria en una galería tan parecida a una galería de arte que no da sino para pensar en las exposiciones como velorios. (Pablo Langlois)

150

Galería Metropolitana 2011-2017



FICHA DEL SUEÑO SOCIAL (MITOLOGÍAS DE LA PARTICIPACIÓN)

Colectivo TUP
8 - 24 julio 2016



FICHA DEL SUEÑO SOCIAL presenta las articulaciones que en la vida cotidiana adquieren las relaciones entre vecinos y Estado. Tales relaciones tienen la factura/fractura del “proyecto” y la “proyectualidad”. La premisa es que tales lógicas tienen una singular estética que permite revelar el descalce ineludible de toda la lógica proyectual con la realidad de los habitantes. Tal descalce es lo que se podría llamar ‘sueño social’. Ficha del sueño social se estructura en cuatro momentos respondiendo a un proceso abierto y experiencial. Primer momento: organizar 20 entrevistas con vecinos reconocidos de distintas poblaciones de la comuna. Segundo momento: realizar 20 entrevistas solicitándoles identificar problemas de su entorno inmediato a los que quisieran dar solución e improvisando una respuesta a dicho problema. Tercer momento: seleccionar tres propuestas representativas de los anhelos vecinales. Cuarto momento: exposición en tanto instalación y performance (considerando un video con las tres propuestas elegidas) a partir de un círculo de 8 sillas representando una asamblea, una mesa con una radio que contiene el archivo de audio de todas las entrevistas realizadas, una ampolleta encendida que baja desde el techo iluminando la puesta en escena que se complementa con el característico coffee break más un plotter informativo. (GM)



*TUP (Trabajos de Utilidad Pública): Pablo Cottet, Alexis Llerena, Leonardo Ahumada, Pablo Lobos, Claudio Rodríguez, Enrique Venegas, Daniela Alvarado, Cristián Ayala y Patricio Castro.



153

Galería Metropolitana 2011-2017

RESISTENCIA EN LAS PERIFERIAS URBANAS RUTA DE ACCIÓN DE CALLE

eX-céntrico: disidencia, soberanías, performance

Instituto Hemisférico de Performance y Política + Galería Metropolitana

21 julio 2016



RESISTENCIA EN LAS PERIFERIAS URBANAS se propone como un mapeo social, político y cultural de un contexto específico: la comuna de PAC; un ejercicio diagramático que considera (en clave local-global) el cruce de flujos artísticos, arquitectónicos, biográficos, económicos, comunitarios, comunicacionales e históricos que resignifican y reinstalan a la comuna como foco de resistencia a la vez que experiencia “para la transformación”. Resistencia en las Periferias Urbanas se estructura como una ruta por la comuna de Pedro Aguirre Cerda, con la participación de una serie de artistas y la concurrencia de un público local y visitante, siguiendo el siguiente recorrido:

- Galería Metropolitana, presentación del espacio y de la comuna.
- “Alrededor del Núcleo”, Álvaro Herrera (co) / Elefante Blanco de Ochagavía
- Conversación con vecinos que presentan la historia del Elefante Blanco
- “Maternidad(es) de Intercambio”, Señorita Ugarte (cl) / Junta de Vecinos La Victoria
- “Corpo Vibrátil Perereça Brasil”, Minas da Voz (br) / Junta de Vecinos La Victoria
- Intermedio /almuerzo
- Presentación historia de la población por dirigentes / Junta de Vecinos La Victoria
- “Experiencias Periféricas”, Leonel M. Carneiro (br) / Señal 3 La Victoria
- “Mobile Personal Suburbanification Device (M.P.S.D.)”, Gregory James (us) / La Victoria
- “Bandera de Solidaridad para Pedro Aguirre Cerda”, David Widgington (ca) / Parque André Jarlan
- “Migrantes”, Alvaro Villalobos (co/mx) / Casa Víctor Jara
- Presentación La Maldita Teatro / Casa Víctor Jara
- Brindis despedida

*Colaboración de: Junta de Vecinos Población La Victoria, Señal 3 La Victoria, Casa Víctor Jara, Manuel Chávez, Diego “Cototo”, La Maldita Teatro, Natalia Holvoet, Paula Coñoepan, Juan Pablo Bastidas, Andrea Ramírez, Roer, Danny Reveco, Nicolás Castro, Camilo Garrido, Cesar Valencia. (GM)





YO LA QUERÍA HARTO, ESO SÍ

PAMELA IGLESIAS CARRANZA

6 - 28 agosto 2016



YO LA QUERÍA HARTO, ESO SÍ
Pamela Iglesias Carranza

Inauguración: Sábado 6 de agosto, 19:00 hrs.

Galería Metropolitana
Félix Mendelssohn 2941, PAC

YO LA QUERÍA HARTO, ESO SÍ es una cartografía del femicidio y la violencia de género en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, presentada a través de labores entendidas como propias de las mujeres (tejido a crochet y bordado). Yo la quería harto, eso sí analiza el femicidio en tanto asesinato literal -y sus variantes, como la violencia psicológica, sexual, económica, patrimonial, etc.- entendiendo su origen en las inequidades de género presentes en la sociedad desde múltiples estratos: la estructura de poder vertical, el control de los hombres sobre las mujeres, la religión y la cultura machista (protegida y amparada por el matriarcado y la estructura social y política) que dispone un diseño patriarcal heteronormado que maneja las vidas de las mujeres, y los discursos que pueden llegar a justificar los comportamientos de (des)control total sobre el cuerpo femenino. Yo la quería harto, eso sí es el resultado de la investigación de la artista sobre una serie de femicidios que identifican a los utensilios domésticos como efectivas armas letales, y convierten el hogar en un laboratorio de recursos para matar. Esta paradoja es asumida materialmente por la obra que retrabaja críticamente dicha situación, visualizando ese “arsenal” a través de la operación de su revestimiento con tejidos. En síntesis, una instalación que se articula como ritual poético reparatorio que pretende señalar la anomalía implícita en la acción femicida, así como el cinismo insensible presente en nuestra vida diaria, que no permiten una transformación de esta cultura de la muerte. (GM)

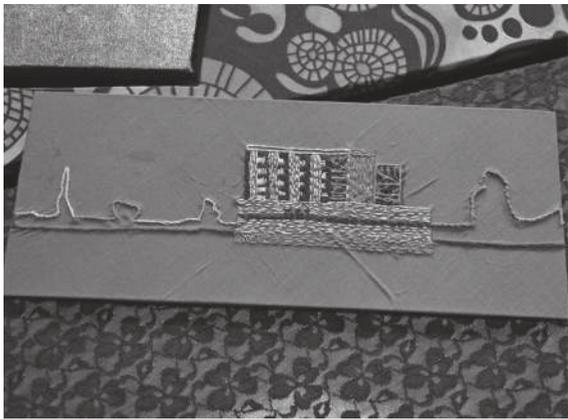
La maté porque era mía: armas mortales puertas adentro

La artista ha creado fundas de lana para envolver objetos que, de acuerdo a los registros policiales, han sido usados por hombres para asesinar a sus compañeras.

RODRIGO CASTELLANOS

“**P**arece que tomé lo primero que pesqué. Era el cuchillo que nos había regalado mi novio. Yo le quería harto. La lana es el clásico tema ‘Yo la quería’, de Elviro Domínguez, abscrito en 1986, una realidad que sigue siendo actual y relevante en Chile y en todo el mundo. Puesto de ello es que esta misma tarde se inauguró en la Galería Metropolitana una exposición en la que se recogen el problema de los mujeres asesinadas por sus propios maridos. El momento que se trata, precisamente. Yo la quería harto, por sí obra de Pamela Iglesias y conjunto de instalaciones. Una es un mapa de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, donde se encuentran la galería (P.O. Mendelssohn 2941), y la otra pieza es un conjunto de objetos -una pistola, varios cuchillos de cocina y una plancha, entre otros- que están recubiertos con coloridas fundas de lana. Se trata de artículos que, de acuerdo a los registros policiales, han aparecido como armas mortales en diversos casos de femicidio. “Este trabajo, si bien es una cartografía de una comuna específica, es también la representación de un hecho universal. Si bien las estadísticas de violencia de género y femicidios, se dan cuenta de que es un tema transversal, que no tiene que ver con un marco socioeconómico ni con desarrollos regionales o nacionales, sino con la feminidad que ejerce el lenguaje cotidiano de la mujer, con todo lo que eso implica”, dice la exposición, quien nació en Argentina, en 1977, pero vive en Santiago, donde también hizo sus estudios universitarios. “¿Cómo fue la investigación que desarrollaste para crear esta muestra?” “Investigué los casos de femicidios en Pedro Aguirre Cerda, han ocurrido cuatro desde el 2009. Lo primero cuando cambia la figura del homicidio es la del feminicidio, es decir, cuando la mujer es asesinada por su pareja o ex pareja, haciendo relevancia absoluta el hecho de que el agresor sea aquel que mantiene una relación sentimental con la víctima, y por lo tanto el reconocimiento se torna alternativo, dramático, en tanto la mujer históricamente ha sido mantenida en una posición de inferioridad, considerando su figura bajo una estructura patriarcal. “El acto de ‘ahogar’ los objetos con fundas de lana hace pensar en un cuidado casi maternal. “La idea de revestirlos en un delicado y característico tejido a crochet surge de este acto doméstico que realizan muchas mujeres, un acto de protección maternal. Son labores que han sido históricas (e impuestas) generación tras generación, al igual que la violencia intrahistórica, desde que control, o descontrol, del hombre le hace tocar la presencia que tiene un su cuerpo, en su hogar, y en ahí donde más lugar se tiene el cuerpo pleno arsenal contra la mujer. El acto de recibir este objeto ‘ahogado’ lo hace un objeto matrifante, transformándolo en un ítem de exposición, tal como lo exhibe la policía en su locación. El objetivo es amarrar pero abierto a la vez, aunque una historia es su tejido, un tejido desamado que se transforma en el hecho cotidiano.”





PANAFLEX

JOAQUÍN LUZORO + Galería Metropolitana en ABC (art berlin contemporary)
15 - 18 septiembre 2016



PANAFLEX es la actual denominación de la investigación desarrollada desde 2010 por Joaquín Luzoro denominada originalmente Homenaje a Alan Turing (proyecto ganador de Arte, Memoria, Identidad. 2do. Concurso de Arte Contemporáneo en la comuna PAC, 2010).

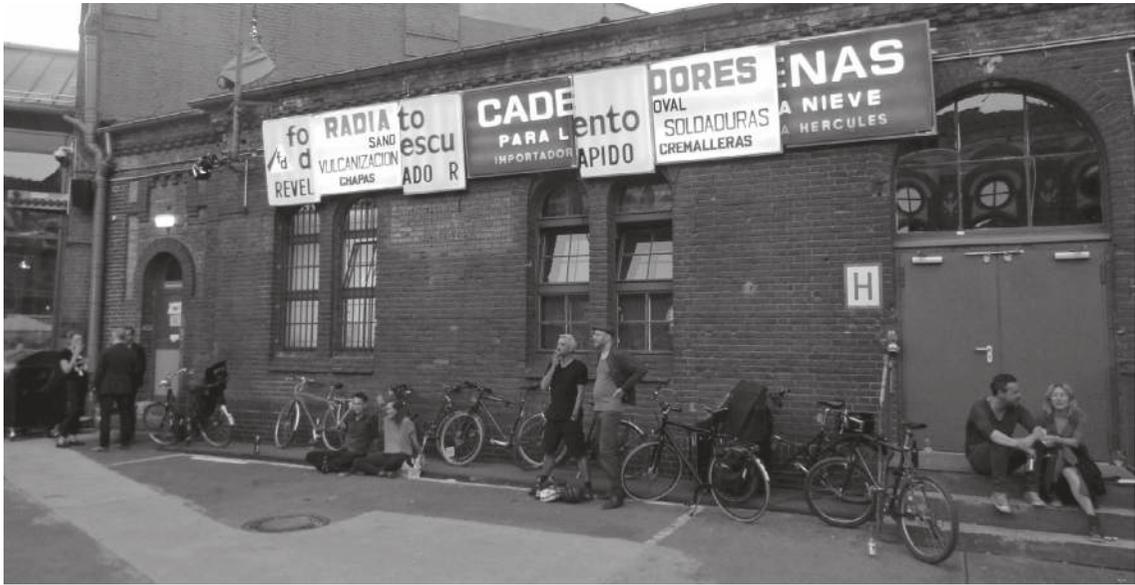
Homenaje a Alan Turing propuesto por Joaquín Luzoro y la plataforma artística Artistas Amistosos de Neukölln (Nicolás Gravel e Ivo Vidal) buscó crear una obra compuesta por elementos precarios del diario vivir junto con mecanismos de avanzada tecnología informática, a partir de la práctica de la errancia en la urbe, en este caso a través de la búsqueda y recolección de letreros publicitarios de acrílico en desuso, letreros de emprendimientos que desaparecieron debido a los avances tecnológicos y/o arrasados por la macro economía. Homenaje a Alan Turing fue una instalación sonora que devino una mega superficie lumínica, suerte de gran caja de luz o collage publicitario, que conectada a un software interactivo al sonido, más un micrófono volante, permitió a los espectadores ser protagonistas de la obra, participantes de una acción y/o experiencia estética.

Panaflex es la actual etapa de este proyecto, que tiene como antecedente inmediato el primer lugar en el concurso Ch.ACO & Finlandia 2014 (feria de arte Ch.ACO, Santiago de Chile) con una versión específica de la obra para dicho certamen.

Panaflex es un solo project para ABC (art berlin contemporary) 2016, que incluye la (re)presentación de Galería Metropolitana y que se propone como un mix de ejercicios escultóricos site specific en base a la obra-colección de carteles dividido en dos bloques, uno de 9 x 2 mts., en la entrada de la feria, y otro de 4 x 2 mts., al interior del recinto en el espacio asignado a la Galería.

Panaflex, finalmente, deviene un homenaje a Alan Turing, diferido, precario, y resignificado en el locus del "mercado" del arte. (GM)





DESCONTEXTO SOCIAL

PAULA URIZAR

Curatoría: Lucy Quezada

24 septiembre - 9 octubre 2016



DESCONTEXTO SOCIAL activa una lectura del territorio desde dos imaginarios: el constructivo y el médico, a partir de la tensión y fricción entre dos obras, en tanto ejercicio dialógico que comenta los principales problemas político-sociales presentes hoy en Chile.

Descontexto social se expresa materialmente a través de dos instalaciones: brotes sociales, serie de pilares de concreto de 5x5x20 cm, con sus respectivos moldes, dispuestos en el suelo de la galería sobre una serie de mapas de Chile que cubren el piso de una porción de la sala (como si fueran una serie de raíces emergiendo de la tierra). La segunda instalación, mesa de intervención, consiste en una camilla médica en la que se dispone un mapa completo de Chile, cubierto por una mantilla quirúrgica y una serie de fichas médicas. El sector de este cuerpo/territorio a ser examinado se encuentra delimitado por el cuadrado dado por la mantilla. Ambas piezas interpelarán al espectador invitándolo a realizar un ejercicio de señalamiento de problemáticas sociales (a través de las papeletas medicas) con el propósito de activar una suerte de demanda colectiva por el cambio social. Descontexto social, finalmente, propone repensar simbólica y visualmente (desde sus cimientos) el cómo construir colectivamente el territorio que habitamos, reorganizando lo político desde la(s) base(s). (GM)



160

Galería Metropolitana 2011-2017



EMBLEMA

Felipe Rivas San Martín, Gabriel Holzapfel, Sebastián Calfuqueo,
Valentina Henríquez, Eleodoro Calderón, Cristian Rodríguez
Curatoría: Diego Parra
15 - 30 octubre 2016

★ RIVAS SAN MARTÍN ★ HOLZAPFEL ★ CALFUQUEO
★ HENRÍQUEZ ★ CALDERÓN ★ RODRÍGUEZ ★

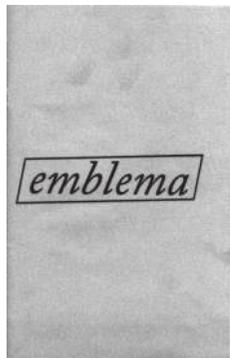


CURATORÍA ★ DIEGO PARRA DONOSO
GALERÍA METROPOLITANA



EMBLEMA es un proyecto que busca exhibir procesos y obras que trabajan con la bandera o la estrella, elementos fundamentales en el imaginario chileno. Ambos símbolos han estado presentes en la cultura nacional de modo permanente, por lo que son y han sido significantes en disputa tanto para sectores conservadores como liberales, cuestión que confirma un lugar fundamental en la historia de Chile. Por lo mismo no es extraño encontrar a lo largo de la historia del arte local, la presencia de ambos símbolos, en especial el uso de la bandera (que contiene a la estrella) dado que encapsula una serie de signos que permiten hacer la pregunta por el “ser chileno”. Como ejercicio curatorial, Emblema rehace dicha pregunta constituyéndose en su base conceptual y operativa a partir de una selección de artistas y modos de trabajo que se articulan desde “lo contemporáneo”, es decir, desde la necesidad de manifestar una determinada forma del ser actual, donde pasado, presente y futuro se entremezclan; y donde lo local se funde con lo global. Emblema, como desafío concreto, intenta retomar la perspectiva crítica que las prácticas neovanguardistas locales establecieron durante la dictadura, aquellas que usaron como uno de sus soportes de obra y medio de análisis contextual, al emblema nacional. (GM)

“La selección de estas obras y artistas, si bien responde a la manipulación de los emblemas patrios, también tiene como criterio el exhibir diferentes medios y soportes de trabajo propios de la contemporaneidad. Desde lo pictórico, pasando por lo performático, lo audiovisual, hasta lo instalativo y relacional se dan lugar en Galería Metropolitana, que en el ciclo de exposiciones Latinoamérica: Zona de Experimentación, busca precisamente indagar en las expresiones de vertiente crítica que aspiran a cuestionar, tanto los presupuestos sociológicos que organizan el funcionamiento del circuito, como los culturales que producen el actual ordenamiento de lo simbólico, donde “lo latinoamericano” aparece precisamente como un sinónimo de “crítica” y “cuestionamiento”, y no como un esencialismo identitario folclórico. Esta curatoría, entonces, se propone como un ejercicio de reconocimiento en proceso y no tanto como una enunciación teórica articulada, puesto que ninguno de los procesos exhibidos tiene necesariamente su fin en esta exposición, y al mismo tiempo, es labor de la curatoría contemporánea trabajar sobre aquellas obras que están ocurriendo actualmente, para así darles un sentido desde la comunidad de acciones, ya sea con la contingencia, el pasado o las otras obras que están siendo producidas en este momento.” (Diego Parra)





MONTAÑISMOS

LILIAN MAUS (br) y HUMBERTO JUNCA (co)

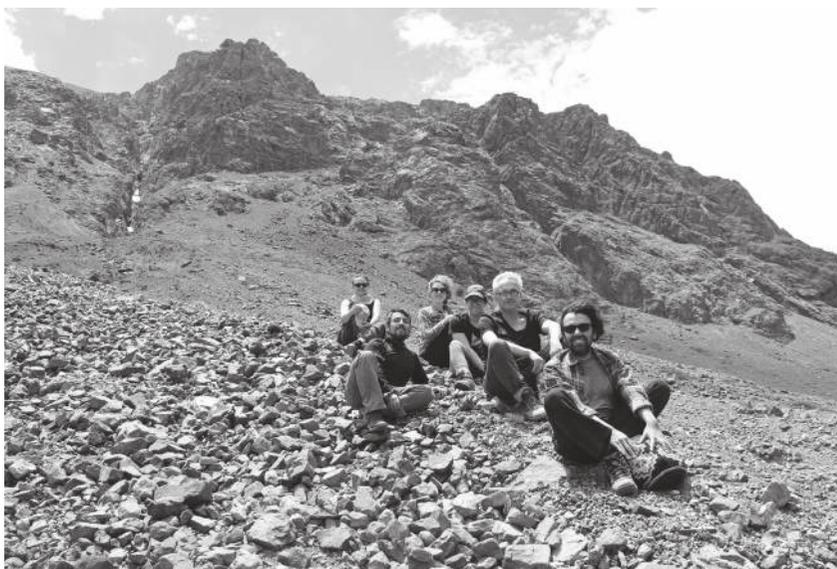
17 noviembre - 1 diciembre 2016



MONTAÑISMOS se articula como una obra en proceso que incluye un preámbulo: Lilian Maus (Br.) y Humberto Junca (Col.) se conocen en Bogotá, Colombia, mientras Maus realizaba una residencia en El Parche Artist Residency (2012). Allí se producirá la intersección afectiva y efectiva entre ambas producciones, coincidiendo en múltiples puntos de interés, tanto conceptuales como técnicos y en un afán permanente por generar trabajos colectivos. *Montañismos* en 2015, luego de un intenso intercambio de mensajes, dibujos, textos, fotografías y videos sobre experiencias personales en/con las montañas (Humberto con viajes entre Colombia y Noruega y Maus desde la ciudad de Osório, sur de Brasil a Colombia) y como primera etapa de un recorrido por venir, Maus vuelve a Bogotá, para sellar in situ un acuerdo de colaboración con Humberto Junca como proyecto expositivo específico para Galería Metropolitana, Chile.

Montañismos (en noviembre 2016) desarrolla un reencuentro de los artistas en las montañas chilenas (Lo Valdés, Cajón del Maipo), acompañados para la ocasión por Cristian Muñoz Bahamondes (investigador independiente de la región del Biobío), dando paso a una exposición que contiene: retratos bordados, dibujos, video, fotografía, objetos, acuarela, vitrinas entomológicas y piedras de las montañas chilenas.

Montañismos, finalmente, deviene una operación poética que retrabaja un texto de John Cage, basado en un proverbio zen: Antes de estudiar música, hombres son hombres y montañas son montañas mientras se estudia música las cosas se quedan confundidas. Después de estudiar música, hombres son hombres y montañas son montañas. ¿Cuál es la diferencia? Hombres siguen siendo hombres y montañas siguen siendo montañas, pero ahora sus pies están despegados del suelo. Así, el proyecto, se construye como un ejercicio que busca revelar “una vivencia” en/con las montañas, intentando romper la lógica de la razón, las estructuras mentales y los límites de la identidad. (GM)



164

Galería Metropolitana 2011-2017



BLACK & WHITE MATTER

ROBERT O'CONNOR (au)

3 diciembre 2016

Black Matter Etapa 1, 2016: El Origen (Chile: Santiago - Chiloé - Isla Navarino)

19 de septiembre - 6 de diciembre 2016

Artistas: Julie Gough y Robert O'Connor, Tasmania

Curatoría: Francisca Moenne



BLACK MATTER es un proyecto multidisciplinario, curado por la artista Francisca Moenne, cuya finalidad es establecer relaciones de reciprocidad entre Australia y Chile, que nace en 2014 de la observación del paisaje de Tasmania y de la constatación de sus afinidades con el medio ambiente chileno. Desde aquí surgen las primeras reflexiones sobre el súper continente Gondwana y los cuestionamientos sobre los posibles nexos entre el lenguaje empírico de la ciencia y el lenguaje visual del arte. Después de una primera fase de desarrollo, en el 2015 el proyecto se consolida como programa de residencias para artistas australianos y chilenos que evoluciona a través de etapas temáticas.

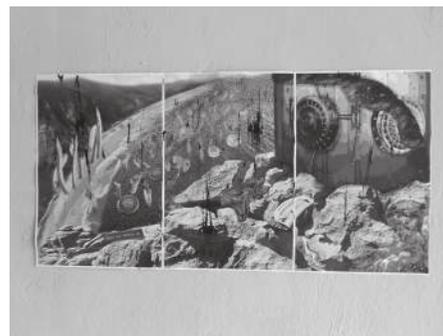
Black Matter sigue la fluidez de la noción de “proceso” y no se identifica con la idea de producto terminado; en ella residen la libertad de acción y la expresión individual, así como la no-linealidad de la palabra, elementos con los que se quiere registrar un discurso acerca de la memoria. Con esta premisa, la primera fase del proyecto aborda la temática del origen -y lateralmente el de la originalidad- en un intento de fomentar un discurso crítico alrededor de la noción de autenticidad.

Black & White Matter es un evento pictórico colaborativo* en torno a la obra de Robert O'Connor, dando cuenta de la residencia del artista realizada en Santiago de Chile durante tres meses, que se entiende como un ejercicio acotado de análisis de contexto a partir de múltiples interacciones mediadas por lo efectivo y lo afectivo.

Con la participación de estudiantes de la Escuela de Arte y Cultura Visual Universidad ARCIS: Camila Saavedra, Diego Hidalgo, Felipe Vidaurre, Alejandro Díaz, Jenniffer González, Paola Fuentes, Ivana Troncoso, José Flores, Claudia Soto, Inés Gómez, Sebastián Sandoval, Ángel Navarrete y Verónica León. (GM)

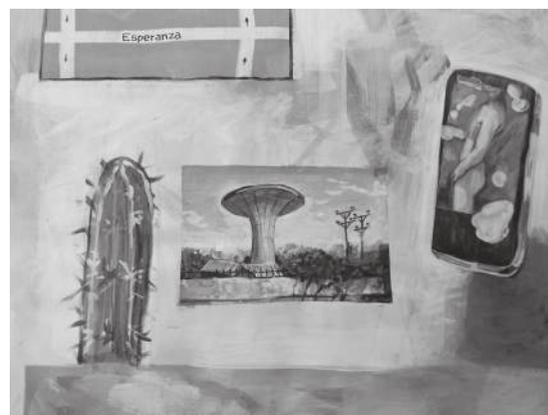
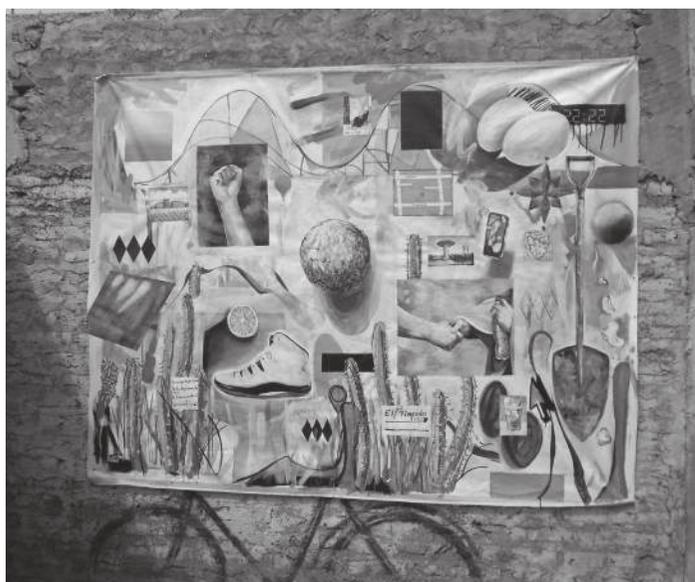
*Exposición CAHUÍN. TRANSFORMACIÓN, DIÁLOGO Y APROPIACIÓN (3.12.2016)

Antonia Arriagada, Laura Elliot, Beatriz Ovando, Tomás Rodríguez, Isabel Kunstmann, Pablo Rojas y Antonia Stuardo.



166

Galería Metropolitana 2011-2017



LANZADOS

NARDA ALVARADO (bo) - JOSÉ BALLIVIÁN (bo)

20 enero - 12 febrero 2017



LANZADOS se articula como dos obras en paralelo de los artistas bolivianos Narda Alvarado y José Ballivián, a ser producidas de manera colaborativa e in situ en Santiago de Chile, escena específica para la intersección afectiva y efectiva entre ambas producciones. Para Lanzados Narda Alvarado ha propuesto la producción de un programa experimental de televisión que busca recoger el pensamiento generado por el uso de las tecnologías del hogar, desde un acercamiento a la intimidad tecnológica de algunos habitantes de la Población La Victoria, PAC. La idea es que la forma y contenidos del programa se elaboren y definan de manera colectiva, con el fin de producir un programa híbrido, lúdico y experimental.

En tanto José Ballivián para Lanzados ha propuesto un acercamiento a la cultura del tatuaje a partir de una secuencia de piezas y acciones: una serie de cueros de oveja bolivianos que el artista ha traído a Chile para ser tatuados in situ con el mapa de Sudamérica, un video que contiene una selección fotográfica de ciudadanos chilenos tatuados realizada por el artista en Santiago y Concepción y la organización de una acción de arte a ser realizada el día de la inauguración que implica un mix de tatuaje colectivo donde el artista tatúa a otro artista y el mismo es tatuado en vivo al ritmo de una lectura poética.

Lanzados, finalmente, deviene un experimento social, artístico y político que propone desmontar muros históricos, estructuras mentales rígidas, límites identitarios, etc. a partir de un reencuentro cuerpo a cuerpo entre chilenos y bolivianos. (GM)
*Colaboración especial de: Familia Riveros Milos, Señal 3 de La Victoria, Formato Variable, Samuel Ibarra, Ignacio Wong, Paula Coñoepán, Roer, Rosa Apablaza, Natascha de Cortillas y Alumnos Arte UDEC.

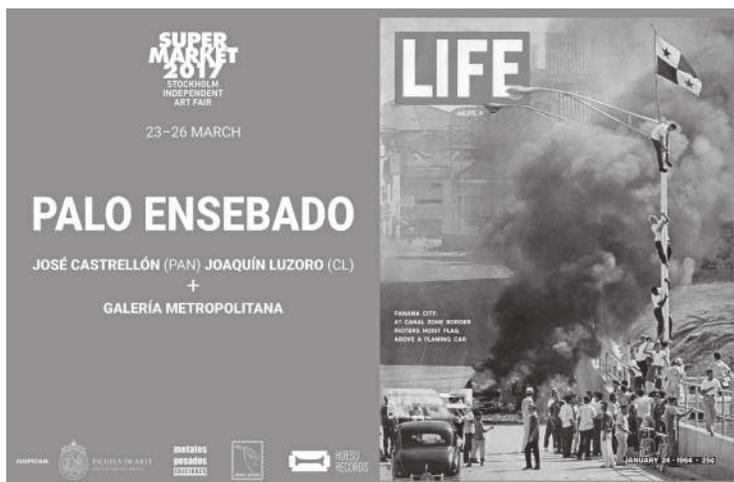


PALO ENSEBADO

JOSÉ CASTRELLÓN (pa) + JOAQUÍN LUZORO (cl)

Galería Metropolitana en Supermarket 2017, Stockholm Independent Art Fair

23 - 26 marzo 2017



PALO ENSEBADO es el diálogo y comparecencia trans global de los proyectos de obra de Joaquín Luzoro (Chile) PANAFLEX -quien ha propuesto una práctica de la errancia en la urbe, en este caso a través de la búsqueda y recolección de letreros publicitarios de acrílico en desuso, letreros de emprendimientos que desaparecieron debido a los avances tecnológicos y/o arrasados por la macro economía global- y el trabajo actual de José Castellón (Panamá) -vinculado a la gesta del 9 de enero de 1964, donde a riesgo de sus vidas un grupo de estudiantes panameños treparon la “frontera” con el antiguo enclave colonial para transformar un poste de luz en un gigantesco mástil, clamando soberanía. En palabras de Adrienne Samos, “Castrellón se apropia de ciertos elementos constitutivos de esta gesta histórica para incitarnos a reflexionar sobre cuán ambigua es la soberanía panameña y cómo afecta a unos y a otros dentro del territorio nacional; así el artista convierte el poste-mástil del 9 de enero en el popular ‘palo ensebado’ y la bandera panameña en un cebo cargado de significados explosivos”.

Palo ensebado, es un dúo project para Supermarket Art Fair 2017, que incluye la (re)presentación de Galería Metropolitana y que se articula a partir de una puesta en escena que incluye y mezcla a la vez carteles, fotos y video.

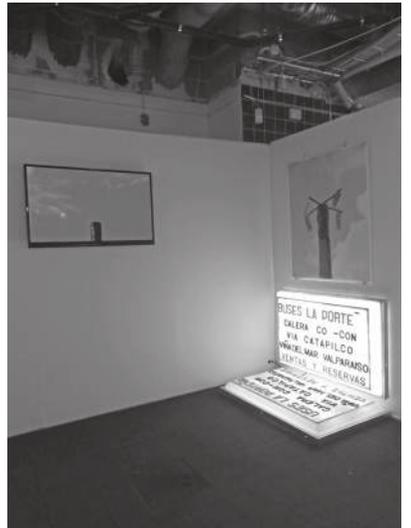
Palo ensebado es, finalmente, un ejercicio que re trabaja conceptual y críticamente la idea de “palo ensebado” (popular y transversal juego practicado en Latinoamérica), anteponiendo el diálogo creativo a la competencia extrema que el neoliberalismo nos impone como forma de ser y actuar. (GM)

*SUPERMARKET es una feria de arte internacional dirigida por artistas que ofrece una muestra de iniciativas de Suecia y de todo el mundo con el objetivo de presentar a los artistas y sus proyectos. Este año se presentan 74 iniciativas de Suecia, Irán, Palestina, Egipto, Canadá, Estados Unidos, Chile, Argentina, Australia y varios otros países. Intimidad es el tema subyacente, que se refleja en el programa de discusiones, presentaciones y charlas.



170

Galería Metropolitana 2011-2017



HAWAPI (EL TRIÁNGULO TERRESTRE)

ISHMAEL RANDAL WEEKS, FERNANDO "HUANCHACO" GUTIÉRREZ + GABRIEL ARMIJO O'HIGGINS, GABRIEL ACEVEDO, SERGIO ABUGATTÁS, ELIZABETH VÁSQUEZ ARBULÚ (pe); KONANTÜ (IVÁN NAVARRO (cl) + COURTNEY SMITH (us)), YOAV HORESH (il); ANDRÉS PEREIRA PAZ (bo); CORINNA SY (de); MÁXIMO CORVALÁN-PINCHEIRA, AGENCIA DE BORDE (cl)

Curatoría: Maxim Holland, Ana María Saavedra, Luis Alarcón

6 - 15 abril 2017

HAWAPI



HAWAPI 2017, es un evento binacional entre Perú y Chile, que se sitúa en el denominado Triángulo Terrestre, zona fronteriza y en disputa entre ambos países. Para la realización de esta edición del proyecto, Hawapi ha formado una alianza estratégica con Galería Metropolitana, en una colaboración curatorial, organizacional y logística.

El Triángulo Terrestre tiene un área aproximada de 37,610 m², equivalente a 7.5 canchas de fútbol, y se encuentra inscrito dentro de los límites territoriales de ambos países, y se localiza en el punto donde la frontera terrestre se encuentra con la costa del Océano Pacífico y se define al oeste por la orilla del mar, al norte por el paralelo geográfico y al sur por una línea recta entre el Hito número uno y el denominado Punto de Concordia.

Por un período de 3 días el grupo de artistas pernocta en un campamento temporal ubicado en las cercanías del Triángulo, ocupándolo y activándolo a través de una serie de proyectos e intervenciones artísticas; proponiendo finalmente, una reflexión colectiva y crítica sobre temas tales como: las identidades nacionales, las fronteras, la migración, etc. Después del período de trabajo in situ que incluyó el desalojo del campamento, los integrantes de Hawapi 2017 realizan una presentación de lo acontecido en Espacio LaramaMango, Tacna, el 15 de abril. Posteriormente, Hawapi organizará exposiciones (Lima y Santiago), apuntando a compartir y expandir los resultados de esta experiencia de arte extremo.

* Hawapi es un proyecto peruano de arte independiente, dirigido por Maxim Holland, que invita a artistas a desarrollar práctica artística en lugares que son palpablemente afectados por distintas problemáticas sociales, políticas y económicas.

* Hawapi 2017 cuenta con el apoyo de BIENALSUR, organizada por la Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, y sus actividades forman parte de la programación oficial de esta primera edición de la Bienal a nivel internacional.

* Agencia de Borde, está compuesto por Paula Salas, María Rosario Montero y Sebastián Melo. (GM)



172

Galería Metropolitana 2011-2017



OTRAS ACCIONES

DISLOCACIÓN: CULTURAL LOCATION AND IDENTITY IN TIMES OF GLOBALIZATION

Simposio

Kunstmuseum Berna, Suiza

20 marzo 2011

Participación de Galería Metropolitana -con la ponencia "Offspace como un lugar de resistencia artística"- en el simposio "DISLOCACIÓN: Cultural Location and Identity in Times of Globalization", en el marco de la exposición curada por la artista Ingrid Wildi Merino en el Kunstmuseum de Berna, Suiza.

Otros participantes: Ingrid Wildi Merino, Kathleen Bühler, Marie-Antoinette Chiarenza y Daniel Hauser (Relax), Ursula Biemann, Philip Ursprung, Thomas Hirschhorn, Hans Rudolf Reust, Voluspa Jarpa, Camilo Yáñez, Bernardo Oyarzún, Juan Castillo, Javier Rioseco, Sylvie Boisseau y Frank Westermeyer, Justo Mellado.



RESIDENCIA DE GESTORES

CAPACETE Entrenimientos

17 - 28 agosto 2011

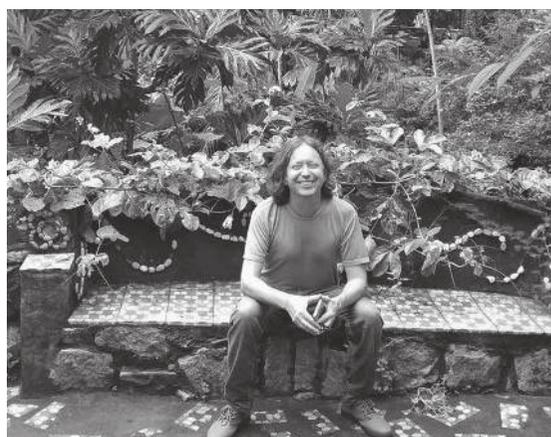
Residencia de gestores de América Latina en las ciudades de São Paulo, Belo Horizonte y Río de Janeiro, con profesionales de Brasil y América Latina que actúan en la articulación de artistas y espacios no institucionales, en el ámbito de las artes visuales y del pensamiento contemporáneo. En este proyecto, Capacete entrenamientos propone ser un "espacio-tiempo" de convergencias multidisciplinares a través del formato "salón de conversaciones". Galería Metropolitana participó en la etapa final de Río de Janeiro. Participantes: Ana Luisa Lima (Revista Tatú, Recife, Brasil); Lilian Maus (Ateliê Subterrânea, Porto Alegre, Brasil); Samantha Moreira y Maira Endo (Ateliê Aberto, Campinas, Brasil); Francisca Caporali (JACA, Belo Horizonte, Brasil); Paulina Varas (CRAC, Valparaíso, Chile); Alicia Herrero (LIPAC, Buenos Aires, Argentina); Rodrigo Quijano (curador, Lima, Perú); Olga Robayo (El Parche, Bogotá, Colombia / Oslo, Noruega); Mauricio Marín (gestor independiente, México DF, México); Ana María Saavedra y Luis Alarcón, Galería Metropolitana, Santiago, Chile); Mauricio Carmona (Taller 7, Medellín, Colombia); Rodrigo Vergara (HsHs, Santiago, Chile).



ENCUENTRO CON JULIO LIRA

24 octubre 2011

Encuentro y conversación en Galería Metropolitana con JULIO LIRA (br) artista visual, sociólogo, investigador de la Universidad Federal de Ceará, y presentación de sus proyectos: "Percurso Urbanos" (recorridos en bus por la ciudad de Fortaleza con el objetivo de presentar y discutir los desafíos y/o posibilidades de esta ciudad, posicionando como mediadores a personas de distintos saberes, académicos y populares) y "Escucha Nómada" (itinerancia de 6 meses por 13 ciudades de América Latina, en un viaje de investigación cuyos intereses son el cruce entre tecnología, creatividad y producción de imágenes audiovisuales, según este recorrido: Fortaleza, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Asunción, Montevideo, Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, Santiago, Valparaíso, Cochabamba, La Paz, Lima, Bogotá, Medellín, San José, México D.F., La Habana, Caracas, Fortaleza).



GENERAL
MARISA CORNEJO
18 enero 2012

Lanzamiento de libro *General*, que recoge el material recolectado para la instalación *El Milagro Chileno*, presentada por la artista Marisa Cornejo (cl/sh), en Galería Metropolitana (diciembre 2009).

El libro recopila materiales recolectados tras largos encuentros y conversaciones con personas que guardan testimonios íntimos de memoria física y espiritual, dando cuenta del costo humano del llamado "milagro" económico chileno. Estos testimonios dan cuenta de que el verdadero milagro chileno son estas personas que han resistido a la amnesia neoliberal, y no las estadísticas tecnocráticas de la economía de mercado.

General está editado por art&fiction editions d'artistes.
Presenta: Luis Alberto Arraño.



OCHAGAVÍA
TOMÁS HENRÍQUEZ
21 enero 2012

Estreno de la obra teatral *Ochagavía*, inspirada en la historia del Hospital Abandonado de Ochagavía (PAC), conocido como "El Elefante Blanco".

Dirección: Ébana Garín

Asistencia de Dirección: Leonardo Falcón

Actuación: Tomás Henríquez, Carolina Díaz, Joselyn Pineda, Sergio Gilabert, Benjamín Bravo

Composición e interpretación: Le Felpa

Diseño Integral: G&G disain

Investigación y fotografía: Betania Álvarez

Invitan: Galería Metropolitana y Centro Cultural Quijote



RED CULTURAL PEDRO AGUIRRE CERDA
Grupo Abierto de Reflexión Permanente sobre Políticas Culturales
Agosto 2012 - septiembre 2013

La Red Cultural Pedro Aguirre Cerda, se constituye a partir de un grupo de personas de la comuna o cercanas a ella, ligadas a las artes visuales, la música, las organizaciones culturales, las políticas públicas y el mundo académico. Este grupo de trabajo orienta su actuar basado en la reflexión, el diálogo y el propósito de desarrollar colectivamente el documento "Levantamiento de Propuesta de Lineamientos Estratégicos para la Política Cultural de la comuna de Pedro Aguirre Cerda". Esta propuesta, fundada en el análisis y la discusión respecto a lo que debiera ser el ideario comunal para una política cultural, instala principios estratégicos para asegurar el reforzamiento de acciones dirigidas a sostener y privilegiar el carácter identitario de la comuna, resguardando su patrimonio cultural, tanto material como inmaterial. Para ello, es necesario articular el quehacer de las organizaciones culturales locales, en pos de una agenda consistente que integre creación y producción cultural, como eje básico por sobre el mero consumo cultural.

Participan: Galería Metropolitana, Músicos de PAC, Centro Cultural Víctor Jara, Hiperreal, Colectivo Piñén, Asamblea PAC, Colectivo Deskarrilados, Memoria PAC, Betania Álvarez, Ismael Méndez.



LANZAMIENTO REVISTA *{em_rgencia} 04*
Carlos Guzmán (co) + Presentación proyecto de investigación
Luiza Baldan (br)
Organiza: CRAC Valparaíso
22 agosto 2012

Lanzamiento en Galería Metropolitana de la Revista *{em_rgencia} 04* (Colombia), número especial dedicado a la autogestión.

Autogestión/ Casa Guillermo / Casa Tres Patios/ Centro Cultural UNSCH/ Ciudad Latente/ Community Cooking Club/ El Bodegón/ Espacio 101/ Espacio 3300/ Francisco A. Godoy Vega/ Galería Metropolitana/ Hackitectura/ Interferencia/ Laagencia/ La Caja Producciones/ La Panadería/ La Rebeca/ La Redada/ Lugar a Dudas/ María José Herrera/ M I A M I/ Michèle Faguet/ Performanceología/ [i] Privado Entrevistas/ Reemplaz0/ Residencia en la Tierra/ Ricardo Basbaum/ Trust Art Además, en la sesión la artista brasileña Luiza Baldan, en residencia en CRAC Valparaíso, presenta su proyecto de investigación desarrollado en la ciudad de Valparaíso.



IV BIENAL DEFORMES
“DE LA PRESENCIA A LA AUSENCIA DEL CUERPO”
Galería Metropolitana
17 noviembre 2012

DEFORMES, colectivo chileno multidisciplinario de performance, compuesto (para esta versión) por Gonzalo Rabanal, Perpetua Rodríguez y Fernando Andreo, surge a partir de la unión de distintos intereses relacionados con la producción, la investigación, el registro y el análisis en torno al cuerpo extendido a sus proyecciones sociales y culturales que propician la elaboración de un discurso metafórico y estético. Deformes IV se desarrolla en: Facultad de Teatro Universidad de Chile, Santiago; Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia; Galería Metropolitana PAC, Santiago; Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago; Participan en Galería Metropolitana: Camila Delgado, Daniela Toro, Karina Prudencio, Fernando Andreo, Samuel Ibarra (cl); Alejandro Jaramillo (co); Wagner Rossi Campos (br); Johan Mijail (do)



FORO “AUTO (GESTIÓN) CULTURAL Y RESOCIALIZACIÓN DEL ARTE”
Fiesta de los Abrazos
13 enero 2013

Participación en foro “Auto (gestión) Cultural y Resocialización del Arte”, como parte del programa Plaza de las Letras, Fiesta de los Abrazos 2013, Parque O’Higgins. Exponen: Ana María Saavedra, Leonardo Portus y Luis Alarcón
 Modera: Alexis Antinao



ENCUENTRO CON JUAN CASTILLO

Del Aire Artería Concepción

8 febrero 2013

Galería Metropolitana invita al artista Juan Castillo a su residencia (durante los días 6 al 9 de febrero) en la Laguna San Pedro, de Concepción. Se organiza un encuentro y conversación con público de arte local en el espacio independiente Del Aire Artería, además de una visita a Casapoli Residencia.



Juan Castillo (Antofagasta, 1952).
Cine 1975 y 1980, Banco de Chile (Caja) (Colectivo de Acciones de Arte junto a Luffi (Fotobrasil, Dientes Chile, Contrabando Chile y Fuga) Chile. Su trabajo ha reflexionado críticamente sobre los estereotipos y adicciones de los años sesenta, sobre el cine y el lenguaje del artista, paralelamente a una crítica social y cultural, observándose en los procesos de modernización vividos por las élites culturales que se ha buscado explorar e investigar en esos momentos donde se van definiendo nuestras identidades.
Vive en España desde 1980.

GALERÍA METROPOLITANA



TALLER DE CINE PARA NIÑOS

Directora: Alicia Vega

Escuela La Victoria

4 mayo - 28 septiembre 2013

Este proyecto dirigido por la profesora e investigadora Alicia Vega, se inició en el año 1985 y ha sido dictado anualmente en múltiples comunas populares, tanto de la Región Metropolitana como de localidades rurales en otras regiones. Alicia Vega propone a Galería Metropolitana actuar como mediador y organizador para la realización del taller que se desarrolla en La Victoria, dando la oportunidad a alrededor de 100 niñas y niños residentes en la comuna, entre cinco y once años de edad. La asistencia es voluntaria y totalmente gratuita. El programa -con cinco meses de duración, 22 sesiones los días sábado, de 10:00 a 12:30 hrs.- incluye juegos y actividades de taller, con ocupación manual, complementada con ejercicios comunitarios (en interior y exteriores) y apreciación de imágenes cinematográficas proyectadas.

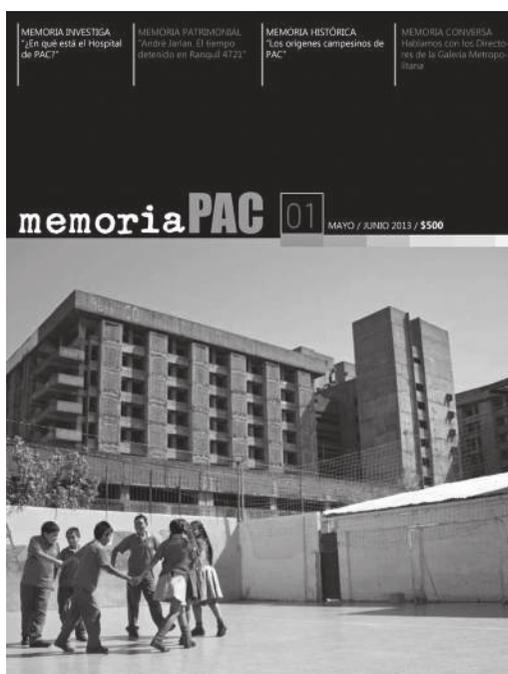


LANZAMIENTO REVISTA MEMORIA PAC N°1

10 mayo 2013

Lanzamiento en Galería Metropolitana del primer número de MEMORIA PAC, proyecto de archivo comunal en estado inicial, iniciativa independiente que pretende contribuir a la construcción identitaria de los habitantes de PAC. Memoria PAC busca recoger, guardar y mostrar el patrimonio de la comunidad, de manera abierta y amplia, generando instancias de encuentro y participación.

Equipo Memoria PAC: Nicole Aliste, Camila Álamos, Javier Morales, Sergio Zúñiga, Karen Lira.



Galería Metropolitana 2011-2017

177

LA CONVICCIÓN, LA PRECARIEDAD, (LA RESPUESTA), EL SÍNTOMA
La Travesía del Axolotl, Proyecto Móvil, Galería Metropolitana
Bulgaria, Suiza, Bélgica
 Mayo-junio 2013

“La convicción, la precariedad, (la respuesta), el síntoma. Estrategias Independientes”, es un programa de conferencias y exposiciones en torno a prácticas artísticas contemporáneas desarrolladas por tres proyectos de arte independiente chilenos (La Travesía del Axolotl, Proyecto Móvil, Galería Metropolitana), siguiendo este recorrido: Festival Goat Milk (Bela Rechka) y espacio de arte contemporáneo The Fridge (Sofía) en Bulgaria; Master of Arts in Contemporary Practice, Bern University of Arts (Berna) y espacio de arte contemporáneo Standard/Deluxe (Lausanne) en Suiza; Ecole de Recherche Graphique y espacio de arte contemporáneo InBetween (Bruselas) en Bélgica.

Este proyecto es resultado de “La Travesía del Axolotl”, así como otros intercambios posteriores, como la visita de Galería Daniel Morón a Suiza; el ingreso de los artistas Eduardo Cruces (Lota), Ash Aravena (Santiago) y David Romero (Tomé) al Master en Artes Visuales de la ECAV (Sierre, Suiza); residencias de Simon Wunderlich, Louise Mestrallet y Cristián Valenzuela en Casapoli (Coliumo).



THE VENICE BIENNALE IDEOLOGICAL GUIDE 2013
 Un proyecto de JONAS STAAL (nl)

1 junio - 24 noviembre 2013

Galería Metropolitana participa en el proyecto The Ideological Guide to the Venice, del artista Jonas Staal: <http://venicebiennale2013.ideologicalguide.com/pavilion/chile/>
 The Ideological Guide to the Venice Biennial is the seventh part of Staal's series “Art, Property of Politics.”

Contributors: Arie Amaya Akkermans, Yazid Anani, Luis Alarcón, BAVO (Gideon Boie and Matthias Pauwels, BLOK (Ana Kutlesa, Vesna Vukovic, Ivana Hanacek), Burak Arikán, Cláudia Camacho, Libia Castro, Fredi Casco, Sebastian Cichocki, Tamara Diaz Bringas, Grupo Etcetera, Avi Feldman, Jeremy Fernando, Vincent van Gerven Oei, Lindsay Gordon, Minna Hendriksson, Tammy Ho, Yota Ioannidou, Eva Khachatryan, Adam Kleinman, Robert Kluijver, KUNCI, Sebastjan Leban, Lim Lee Ching, Matteo Lucchetti, Florian Malzacher, David Maroto, Slavko Martinov, Marco Mazzi, Emin Milli, Mihnea Mircan, Naem Mohaiemen, Sayuri Okamoto, Ólafur Ólafsson, Amilcar Packer, Amila Puzic, Ibrahim Quraishi, Ana Maria Saavedra, Elena Sorokina, Jonas Staal, Katharina Stadler, Milica Tomic, Jelena Vesic, Joanna Warsza, Mayee Wong, Work on Work (Hyejin Jang and Jaeyong Park), Stephen Wright and several anonymous contributors and others.



A.I.R. REMOTE

Galería Metropolitana (Santiago) - AIR REMOTE, Artistas en Residencia (Svedje, Suecia)

10 agosto 2013 (17:00 hrs. Chile / 23:00 hrs. Suecia)

A.I.R. REMOTE, residencia enfocada en prácticas artísticas y estéticas (dirigida por Carla Garlaschi (cl/it/se), Juan Castillo (cl), María Elena Guerra (cl/se), concebida para la investigación personal, la intervención en el espacio público, el cuestionamiento de conceptos como procedencia, identidad y geografía, y la producción de textos, se desarrolla en Svedje, Suecia (4 al 19 de agosto de 2013).

Una mesa de diálogo se desarrolla (vía Skype) a partir de una serie de preguntas.

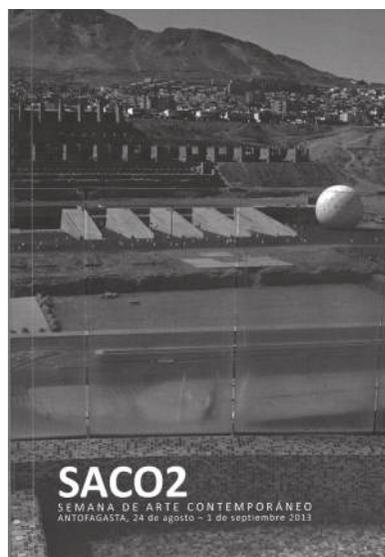
Participan: Carla Garlaschi, Christian Slaughter, Ana María Saavedra, Luis Alarcón (en Galería Metropolitana, Santiago de Chile) y Juan Castillo, Camila Marambio, María Elena Guerra, Giorgio Giusti, Valeria Montti Colque, Mercedes Sturm Lie, Martin Schibli (en Svedje, Suecia)



SACO 2
SEMANA DE ARTE CONTEMPORÁNEO
PARQUE CULTURAL HUANCHACA ANTOFAGASTA
24 agosto - 1 septiembre 2013

Participación de Galería Metropolitana en SACO 2, junto con: Colectivo Móvil (Concepción), Colectivo Se Vende (Antofagasta), Curatoría Forense (Latinoamérica), María Esperanza Rock (Santiago), Guisela Munita (Valparaíso), Jorge Guerrero "Fido" (Antofagasta), Eric Ramos "Coba" (Antofagasta), Dagmara Wyskiel (Antofagasta), Francisco Vergara (Antofagasta), Colectivo Caballo Loco (Antofagasta), Fernando Prats (Barcelona, España), Camila Díaz (Antofagasta), Carolina Lara (Concepción), El cuerpo habla (Medellín, Colombia) y Ana Benedetti (Salta, Argentina). Curadora: Dagmara Wyskiel.

SACO construyó una metodología que combinó exposición de obras en espacios cerrados y acciones-intervenciones de arte en el espacio público, y un seminario que incluyó presentaciones de los participantes abiertas a toda audiencia, instalando discusión de temas relevantes para las artes visuales contemporáneas, tales como: la figura de los espacios independientes, alternativos o autónomos y, más específicamente, la discusión sobre el concepto de "autonomía" y sobre las dinámicas y problemas del arte público.



FUERA DEL ESTAR
Escuela de Arte y Cultura Visual UARCIS
24 septiembre 2013

En el marco del Seminario de Título Profesional de la Escuela de Arte y Cultura Visual U. ARCIS, los artistas: Valeria Aranedo, Pablo Burgós, Christian Droguett, Petra Gajardo, Nayitbe Gasaly, Daniela González, Mijail Reyes, Rodrigo Torres, Sebastián Salinas, Mara Solís de Ovando, Catalina Villalba y Fernanda Zegers, proponen la exposición colectiva Fuera del Estar, para Galería Metropolitana.



MARTA UGARTE
LEONARDO PORTUS
Ex-Caseta de Seguridad Instituto de Arte, PUCV
Curatoría: Galería Metropolitana y Ex-Caseta de Seguridad
30 septiembre - 28 octubre 2013

Marta Ugarte es la exposición del artista Leonardo Portus -en el contexto de la conmemoración de los 40 años del Golpe militar en Chile- que recupera la historia de la profesora Marta Ugarte, cuyo cuerpo torturado fue hecho desaparecer y luego devuelto azarosamente por el mar, para constituirse en la primera prueba del terrorismo de Estado.

Ex-caseta de seguridad es el lugar elegido para presentar esta obra, dado su carácter de lugar-no lugar, espacio de experimentación que opera con la incertidumbre, espacio que se expone a la intemperie, clima y azar. Este emplazamiento, la huella de un dispositivo de control desaparecido, adquiere aquí un fuerte peso simbólico como lugar de exhibición-exhumación de una imagen. La obra propone la recuperación de una fotografía de Marta Ugarte pixelada (trama que señala tanto la distancia temporal como la voluntad rememorativa), construida en base a mosaicos de cartulina pintados y montados sobre un gran papel de 1.80 x 2.80 mts., que dejados al amparo-desamparo del clima se articulan como un memorial efímero a la fragilidad de la vida humana.

Diálogo sobre la obra: José de Nordenflycht, Leonardo Portus, Peter Kroeger, Ana María Saavedra.



MEMORIAS LOCALES
PROYECTO CIUDADANÍA Y TERRITORIO
Curatoría: Luz Muñoz
23 octubre 2013

Conversación/Intervención en el espacio público, propuesto para Galería Metropolitana, como extensión del Proyecto CIUDADANÍA Y TERRITORIO, presentado en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Participan en la conversación: Steven Volk (us), Lorenzo Romito & Giulia Fiocca STALKER (it), Nicole Aliste & Karen Lira, Claudio Solovera, Ana María Saavedra
Intervención: ESCULTURAS EFÍMERAS HABITABLES (EEH), de la artista Mariella Solá, se define como un laboratorio contextual de ideas y micro-utopías, de interrelaciones, de comunicación con el ciudadano, de situaciones habitacionales creativas, y de construcciones imaginarias.



II SEMINARIO ARTES VISUALES
ESPACIOS, AUTOGESTIÓN Y GENERACIÓN DE AUDIENCIAS
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
24 - 25 octubre 2013

Participación de Galería Metropolitana en II Seminario Artes Visuales, organizado por el CNCA Región de La Araucanía y el Departamento de Artes de la Universidad Católica de Temuco, se lleva a cabo en el Auditorium UC de Temuco, campus Menchaca Lira.

El seminario está enfocado en la gestión en artes visuales, y se centra en la mediación y el acercamiento a nuevas audiencias, mediante estrategias que aborden el espacio público y los espacios alternativos.

Participantes: Oscar Concha (Proyecto Móvil, Casa Poli); Felipe Zegers (Festival Hecho en Casa); Coca González (Museo de Arte Moderno de Chiloé); Leonardo Cravero (Galería de arte UCT); Nicolás Azócar (Galería Tajamar); Patricia Vogel (Sala Universidad Mayor sede Temuco).



CATÁLOGO DISLOCACIÓN
INGRID WILDI MERINO
Dislocación Ediciones 2013
Noviembre 2013

Serie de lanzamientos del catálogo en español del proyecto de investigación y exposición DISLOCACIÓN, proyecto curatorial binacional (Chile-Suiza, 2010-2011) de Ingrid Wildi Merino, que reúne el trabajo de un grupo de artistas y teóricos chilenos y europeos que articulan una reflexión crítica sobre Chile, el neoliberalismo y los efectos de la globalización.

Participan los artistas: Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn, Ursula Biemann, Lotty Rosenfeld, Boisseau & Westermeyer, Juan Castillo, OOO Estudio, Josep-Maria Martín, Bernardo Oyarzún, RELAX (chiarenza & hauser & co), Camilo Yáñez, Ingrid Wildi Merino, Voluspa Jarpa y Mario Navarro.

El lanzamiento de esta versión en español (con la colaboración de Galería Metropolitana) del catálogo, consideró un ciclo de presentaciones.



COMUNIDAD HOY: ESTRATEGIAS DE COLABORACIÓN EN LA CIUDAD DE SANTIAGO

Convoca: *Cooperativa X - Mil M2*
28 diciembre 2013

Participación de Galería Metropolitana en COMUNIDAD HOY: Estrategias de colaboración en la ciudad de Santiago, jornada de conversación donde una serie de organizaciones dan a conocer sus intereses y metodologías, exponiendo ejemplos concretos de su trabajo en un diálogo abierto con los asistentes.

Este encuentro, realizado en Mil M2, se enmarca en la exposición "Atlas de lo Común", que el colectivo italiano Primavera Romana desarrolla junto a una serie de organizaciones en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Participan: PlantaBanda, Taller de Serigrafía Instantánea, Galería Metropolitana, Mil M2, AriztiaLAB, Grupo TOMA, TUP, Galería Temporal, CAC Santiago, Museo Internacional de Chile, Unión Nacional Estudiantil.



CONDORAZOS (re mistakes)

Galería Chilena, Galería Metropolitana, Local Arte Contemporáneo, Galería Daniel Morón y Espacio G
14 febrero - 14 marzo 2014

CONDORAZOS, es un nuevo capítulo de Condoros (mistakes) propuesto esta vez por Galería Daniel Morón, quienes hacen una invitación para vincular esta mítica exposición con el "condoro" del fútbol chileno (a partir del incidente del futbolista chileno Roberto "Cóndor" Rojas (1989), quien hace trampa en el estadio Maracana, el más grande del mundo). Este ejercicio forma parte del proyecto Transcuratoriales convocado por Espacio G de Valparaíso. En esta edición participan, además de los artistas originales: Ariel Garrido, Magdalena Atria, Nicolás Miranda, Sebastián Gil, Leonardo Casas, Adolfo Torres, Juan Castillo, Cristian Silva, Victoria Allende, Raimundo Edwards, Enrique Flores, Diego Hernández, Ivo Vidal, Camilo Castro, Ana Sanhueza, Ignacio Wong, Javier Mansilla, Leonardo Portus, Galería Daniel Mirón, Jess Briceño, Juvenal Barría, Fredy Rojas, Roer, Carla Garlaschi, Alonso Duarte, Gonzalo Flores (pitusa), Piñén y otros más.



LANZAMIENTO CATÁLOGO DISLOCACIÓN

La Central del Museo Reina Sofía, Madrid
17 febrero 2014

La publicación y el ciclo de presentaciones del catálogo Dislocación (Ingrid Wildi Merino) en español marca el punto de cierre de este proyecto. Su presentación en La Central del Museo Reina Sofía de Madrid, se compone de un análisis del proyecto general, del proyecto de Thomas Hirschhorn en Galería Metropolitana y una contextualización de Dislocación dentro de otros proyectos expositivos en el marco de los llamados Bicentenarios de las independencias latinoamericanas.

Participan: Ingrid Wildi Merino, Francisco Godoy (Departamento de investigación del Museo Reina Sofía), Ana María Saavedra, Luis Alarcón.



TRES INSTANTES, UN GRITO

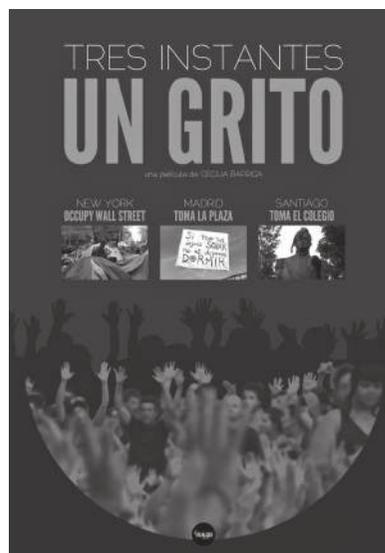
CECILIA BARRIGA

25 marzo 2014

Exhibición de la película Tres Instantes, Un Grito, de la cineasta chilena residente en Madrid, Cecilia Barriga y diálogo con la directora.

Un viaje casual y descriptivo siguiendo el rumbo de tres instantes de indignación ciudadana. En Madrid se Toma la Plaza en la Puerta del Sol al grito de ¡Que no, que no nos representan, que no!; en New York en Occupy Wall Street se canta al son de ¡Somos el 99%! y en Santiago de Chile se Toma el Colegio, los estudiantes después de siete meses de ocupación entregan sus colegios bajo el grito de ¡La educación chilena no se vende, se defiende!

Un documental que nace de la fascinación por las derivas espontáneas de una ciudadanía global e indignada, que al final se funde con el deseo y la fuerza de un solo grito contra el capitalismo: "¡Este sistema lo vamos a cambiar!"



FERIA DE MÚSICA, ARTE, DISEÑO Y OTROS

Monophone + Galería Metropolitana

1 mayo 2014 / 1 mayo 2015 / 14 mayo 2016 / 3 y 4 junio 2017 / 8 y 9 diciembre 2017

Feria liquidación de vinilos, cassettes, cds, libros, pinturas, catálogos, afiches, objetos.

Invitados: Hueso Records (sello independiente Iván Navarro); Enrique Flores (libros de artista); Banda Garín Rock de Cantina; y otros.



CONVERSACIÓN CON LA ARTISTA CLAUDIA DEL FIERRO

Espacio Zaguán, Concepción

18 agosto 2014

Presentación organizada por Galería Metropolitana de portafolio de la artista visual Claudia del Fierro y, en específico, del proyecto El Complejo / Komplexet, una video instalación exhibida en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago, julio-septiembre 2014), que muestra la realidad del pueblo de Neltume en el sur de Chile, donde tuvo lugar la única guerrilla organizada como resistencia a la dictadura militar de Augusto Pinochet.



AUTONÓMOS 2014: Encuentro de espacios independientes
Organiza: CNCA y MAC Quinta Normal
 16, 17, 18 octubre 2014

Participación de Galería Metropolitana en AUTONÓMOS 2014, encuentro de colectivos artísticos, espacios independientes, residencias artísticas y otras plataformas ligadas a la investigación, producción y exhibición de arte contemporáneo, a lo largo de todo Chile. El encuentro se concibe como un ensayo que surge desde las instituciones, adoptando el carácter experimental de estas iniciativas de gestión autónoma. El objetivo es ofrecer una plataforma que permita visibilizar y potenciar sinergias entre las agrupaciones que trabajan activamente en los diversos territorios.



X SEMINARIO PARA DOCENTES DE ARTES VISUALES
AULA Y MUSEO:
“ESPACIOS CREATIVOS PARA EXPERIENCIAS TRANSFORMADORAS”

Museo Nacional de Bellas Artes
 18 octubre 2014

Participación en X Seminario para Docentes de Artes Visuales Aula y Museo: “Espacios Creativos para Experiencias Transformadoras”, organizado por el Área de Mediación y Educación del MNBA, cuyo propósito es generar un diálogo en torno a instancias, desarrolladas tanto en el aula como en los museos, que estimulen la creatividad y la transformación social, en consideración del actual contexto donde la participación y la colaboración cobran especial relevancia para la visibilización de las realidades e identidades locales.

Participan: Carlos Rendón (Museo de Antioquía, Medellín, Colombia); Francisca Gaune (docente colegio Santa María de Santiago) y Janette Contreras (docente colegio artístico Casa Azul de Punta Arenas); Máximo Corvalán-Pincheira (artista visual); Ana María Saavedra (Galería Metropolitana); Olga Grau (académica Facultad de Filosofía y Humanidades UChile); Gloria Cortés (curadora del MNBA).



PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CONTINGENCIA
EN MEDIO / Arte & Contingencia
 30 octubre 2014

El encuentro y conversación “Prácticas Artísticas y Contingencia”, forma parte del proyecto de investigación artística En Medio / Arte & Contingencia del colectivo formado por Francisco González, Javiera Manzi y Amanda Ausensi. La colaboración de Galería Metropolitana también incluye la organización de un taller desarrollado el día 29 de octubre -en que participan los artistas Máximo Corvalán-Pincheira, Paula Urizar y Pablo Schalscha- con niños de la Escuela Poetas de Chile, de Pedro Aguirre Cerda.

Participan: María José Contreras (actriz, directora e investigadora), Víctor Díaz Sarret (teórico del arte) y Paulina Varas (curadora e investigadora).

EN MEDIO

ARTE & CONTINGENCIA

29/ DE OCTUBRE
09:50 hrs.

WORKSHOP
Actividad que busca presentar la investigación desde una perspectiva práctica. Enfocado a escolares para abierto al público. Instancia mediada por Galería Metropolitana.

Máximo Corvalán-Pincheira
Pablo Schalscha
Paula Urizar

Escuela Poetas de Chile
Juan de Bustos Nº 2690
Pedro Aguirre Cerda

30/ DE OCTUBRE
18:30 hrs.

CONVERSATORIO: prácticas artísticas y contingencia

María José Contreras
Actriz, directora e investigadora

Victor Díaz Sarret
Teórico del arte

Paulina Varas
Curadora e investigadora

Galería Metropolitana
Félix Mendelssohn Nº 2941
Pedro Aguirre Cerda

En Medio / arte y contingencia es un proyecto de investigación artística que busca sistematizar experiencias de cruce entre prácticas artísticas y contingencias socio-políticas que afectan las vidas de diversas comunidades de Santiago. Tres artistas participaron de un trabajo colaborativo con personas de distintos territorios para producir una puesta en obra colectiva que tuviese directa relación con las problemáticas que los afectan.

Colaboran:
GALERIA METROPOLITANA
CRAC VALPARAISO

Un proyecto financiado por FONDAFIT, convocatoria 2014

LA PUESTA A PRUEBA DE LO COMÚN
Una aproximación a los discontinuos trazos de la dimensión colectiva en el arte contemporáneo penquista
CRISTIAN MUÑOZ Y DAVID ROMERO
18 diciembre 2014

Lanzamiento de LA PUESTA A PRUEBA DE LO COMÚN (PLUS Ediciones) de los autores Cristian Muñoz y David Romero. Esta publicación se propone como un aporte a la revalorización de los procesos artísticos de carácter colaborativo y articulador acontecidos principalmente durante los últimos años en la ciudad de Concepción. Presentan: Lucy Quezada, Carol Illanes, Rudy Pradenas e Ignacio Szmulewicz



DESPLAZAR
PABLO BURGOS & NAYITBE GASALY
16 enero 2015

DESPLAZAR, inauguración y exhibición de dos obras: una pictórica a cargo de Pablo Burgos y un video- instalación de Nayitbe Gasaly. Esta exposición corresponde a la primera fecha de una serie de 3 exposiciones en donde se da a conocer el trabajo de ambos artistas, que desarrollan desplazamientos del grabado: de la serigrafía a la pintura y de la xilografía a la video instalación.



NI PERDÓN NI OLVIDO
AriztiaLAB
Julio 2015

Entrevista a Galería Metropolitana publicada en fanzine "NI PERDÓN NI OLVIDO. Mes de la especulación inmobiliaria" en Proyecto Pendiente, número que propone explorar colectivamente los procesos que definen la transformación física y cultural de nuestro entorno, desde la fricción entre patrimonio, capital, identidad y desarrollo. Equipo AriztiaLAB: José Abásolo, Félix Reigada, Tomás Soto, Nicolás Verdejo.



SANTIAGO VISUAL: ARTE DESDE LA PERIFERIA

CNCA Región Metropolitana

Casa de la Ciudadanía Montecarmelo

2 - 27 septiembre 2015

SANTIAGO VISUAL, es un programa del Consejo Regional de la Cultura y las Artes (Región Metropolitana), que considera un taller y una exposición curada por Galería Metropolitana, con un grupo de artistas de las comunas de Recoleta, San Joaquín, Talagante, La Reina, Independencia, El Bosque y Peñalolén. Los artistas participantes son: Alejandra Kettlun, Alejandro González, Carlos Cañas, Carmen Silva, Cristián Lagos (Pecko), Daniela Orlandi, Edgar Gutiérrez (Nao), Enzo Bravo, Fálide Garrido, Felipe Cañón, Francisco Maltés (Koshayuyo), Iván Olivares Laferte, Javiera Tapia, Jonathan González, Juan Trequémil, Katerina Gutiérrez, Leonardo Casimiro, Leonardo Valdés, Luigi Rampoldi, Magdalena Lobao-Tello, Manuel Concha, Marcela Donoso, Maricarmen Cañas, Marina Correa, Mario Morales, Mauricio Concha, Nicolás Toro, Nicolás Zavala, Ramiro Caces, Roberto Hayashi, Rosa Lidia, Sergio Díaz, Soledad Espinoza, Soledad Guajardo, Teresa Díaz Téllez. Santiago Visual apunta a poner en crisis la generalización dicotómica que divide la cultura entre centros y periferias; proponiendo la necesidad de organizar estratégicamente nuevas maneras de pensar y activar lo local en conexión con lo global: un mundo con múltiples centros y periferias, en constante movilidad.

*Santiago Visual se repone en noviembre de 2016 en CENTEX Valparaíso (coincidiendo con la obra Yo la quería hartó, eso sí, de Pamela Iglesias Carranza, artista invitada a la conmemoración del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer).



ARTE, MEMORIA, IDENTIDAD

3er. Concurso de Arte Contemporáneo en la comuna Pedro Aguirre Cerda, 2015

Septiembre 2015

Galería Metropolitana convoca a un 3er. concurso de proyectos de arte contemporáneo para la comuna de PAC, cuyos objetivos centrales son: desarrollar espacios de acercamiento entre arte y comunidad, re articular nexos entre el ámbito universitario y el mundo popular, y generar un ejercicio colectivo de activación de memoria e identidad. Jurado: Nelly Richard, Paulina Varas, Luis Prato. Proyecto ganador: Prolegómenos para una geología política de Neltume (Araya-Carrión)

1era. Mención: Ciber: tecnologías populares y economías barrocas/Emblema (Diego Parra)

2da. Mención: Ficha del sueño social (TUP)

Proyectos recomendados por el jurado: Yo la quería hartó, eso sí (Pamela Iglesias Carranza) y La última ruta (Mónica Torres y Natalia Holvoet)



ICDA INICIATIVAS COLECTIVAS DE ARTE DE CHILE

Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal

25, 26, 27 septiembre 2015

Participación en Encuentro ICDA, realizado en el MAC Quinta Normal, donde cerca de 30 representantes de iniciativas colectivas de arte a nivel nacional, se reúnen para discutir acerca de estrategias autónomas de gestión y producción. Participan: Ancora, Caja de Cartón, Casa 916, Casapoli Residencias, Chimbabab, Conflictica, Curatoría Forense, Espacio G Nómada, Festival de Arte Sonoro Tsonami, Galería de Arte Móvil Kunza, Galería Metropolitana, Gálvez Inc, Galería Temporal, La Pan Galería, Mesa8, Museo Internacional de Chile, Red Nekoe, Pía Michelle, Posada de María, Proyecto Móvil, Sagrada Mercancía, Se Vende, Singularity Sur, Worm Gallery y otros.



185

Galería Metropolitana 2011-2017

ESCENA MENOR. Prácticas artístico-culturales en Chile, 1990-2015
CAROLINA BENAVENTE
 4 diciembre 2015

Foro-conversación en Galería Metropolitana, sobre el libro (en proceso) ESCENA MENOR. Prácticas artístico-culturales en Chile, 1990-2015, de Carolina Benavente. Los ensayos reunidos en este volumen abordan diferentes facetas de una búsqueda colectiva diversa y plural, por lo cual varían ellos mismos en su tono, su perspectiva y su forma, oscilando entre el análisis, la reflexión, la poesía y la crónica testimonial, ellos conforman en su conjunto un vasto ensayo de aproximación al período actual. En esta aproximación, el componente teórico-conceptual prevaeciente en la crítica cultural cede un tanto su lugar al relato, la crónica y la explicación, con un afán comunicativo y didáctico que pretende introducir e inducir al lector en una determinada experiencia de lo real.

Participan: Ana Pizarro, Johan Mijaíl, Mauricio Bravo



DISRUPCIONES / Espacios de lo Público
 Dirección de Postgrado de la Facultad de Arte de la Universidad Mayor
MAC Quinta Normal
 11 diciembre 2015

Este primer seminario de la serie DISRUPCIONES se enfoca en la relación entre el arte en espacios públicos y la práctica curatorial, enfocándose en los procesos de creación contemporáneos. Los invitados a este encuentro abordan, desde sus prácticas y líneas de trabajo personal, la creación de obras procesuales y efímeras en espacios urbanos y periféricos, la reflexión crítica en torno a una posible práctica curatorial, y la reflexión teórica/académica que se ha venido desarrollando en las últimas décadas en torno a los espacios de uso público. Este encuentro se centra en la exploración del espacio público desde tres miradas fundamentales: la creación, la academia y las prácticas curatoriales contemporáneas.

Participan: Carlos Ossa, Anthony McInnery (au), Ana María Saavedra y Luis Alarcón

*Lanzamiento Disrupciones 00 Cuadernillo de trabajo.



SOBREMESA
NATASCHA DE CORTILLAS
 Residencia Galería Metropolitana Laguna San Pedro
 10 febrero 2016

SOBREMESA es una acción culinaria desarrollada por la artista Natascha de Cortillas (Concepción), que se enmarca dentro del proyecto Territorios Culinarios y que articula sistemas de producción local, ferias libres e identidad culinaria de la región. Sobremesa reúne a un grupo de personas a compartir todo el proceso de preparación y consumo de un plato de comida que se enlaza con las producciones de la zona e invita a la comunión del alimento como desplazamiento de los sistemas culturales.

Sobremesa Laguna San Pedro se realiza en la Residencia de Galería Metropolitana, a orillas de la Laguna Grande de San Pedro de La Paz, en el marco de la estadía del artista Bernardo Oyarzún.



ENCUENTRO LOCAL AUTOCONVOCADO

25 junio 2016

Galería Metropolitana invita a un grupo de vecinas/os para discutir de manera colectiva una Nueva Constitución Política para Chile. El Encuentro consiste en la participación pública a nivel territorial que busca que las visiones ciudadanas incidan en la primera versión del Proyecto de cambio Constitucional que enviará la Presidenta al Congreso Nacional.

Participan: María Rojas, Nira Sepúlveda, Sofía Merino, Paula Olivos, Rubina Letelier, Juan Pablo Bastidas, Bruno Bastidas, Renato Arcos, Ana María Saavedra, Luis Alarcón.



UNA BREVE INTRODUCCIÓN AL CAPITALISMO-KARAOKE ALICJA ROGALSKA & KRZYSZTOF GUTFRANSKI (po)

13 agosto 2016

Presentación de la artista polaca radicada en Londres, Alicja Rogalska, quien presenta una selección de proyectos recientes, que tienen relación con la economía, labor y afectividad, y que se caracterizan por ser socialmente comprometidos, participativos y performáticos.

Además, Krzysztof Gutfranski, investigador y curador independiente, presenta un panorama subjetivo en relación a cómo el mundo del arte se estableció en Polonia durante la transformación sistémica de los 90's y 00's, con especial énfasis en las practicas participativas.

Alicja y Krzysztof se encuentran participando en la versión 2016 de SACO Semana de Arte Contemporáneo (Antofagasta).



RESIDENCIA EN EL MUSEO DEL BARRIO, NUEVA YORK FRANCISCA BENÍTEZ

Septiembre 2016 / febrero 2017

Nominada por Galería Metropolitana, en su programa "Latinoamérica: Zona de Experimentación", y con el apoyo de la curadora del Museo Rocío Aranda-Alvarado, Francisca Benítez realiza una residencia en el Museo del Barrio de Nueva York. La artista reúne investigaciones desarrolladas en los últimos años sobre lenguas de señas, cultura y poesía sorda, para una exposición en Die Ecke Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), que se compone de registros en video de su experiencia en la XII Bienal de la Habana (mayo 2015) y de su residencia en el Museo del Barrio.



ARTE, TERRITORIO, COMUNIDAD

Reflexiones, metodologías y estrategias para el trabajo con comunidad y creación colectiva
Centro Cultural de Tomé
25 - 26 noviembre 2016

Participación en seminario Arte, Territorio, Comunidad en Tomé, encuentro promovido y organizado por el Programa Red Cultura del CRCA Biobío, que consiste en una instancia de dos días que reúne a artistas del "catastro con perfil de residencia" del Biobío, algunos representantes de organizaciones culturales comunitarias, elencos que se encuentran residiendo en la región, y encargados/as de cultura de las comunas en donde se han implementado las residencias.

Los ejes temáticos están vinculados a la triada arte, territorio, comunidad y, desde ahí, se busca dialogar sobre metodologías y estrategias de trabajo con comunidad y creación colectiva. Participan: Damsi Figueroa, Noé Figueroa, Nicole Caballero, Ana María Saavedra, Roberto Cayuqueo, Christian Estrada, Rodrigo Saavedra.

INFLAMADAS DE RETÓRICA, escrituras promiscuas para una tecno-decolonialidad

JORGE DÍAZ & JOHAN MIJAIL
10 diciembre 2016

Editorial Desbordes, Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) y Galería Metropolitana invitan al lanzamiento del libro INFLAMADAS DE RETÓRICA, escrituras promiscuas para una tecno-decolonialidad. "Este libro kuir -con la deformación ortográfica de un vocablo re-acentuado desde el Sur- no tiene pudor sino más bien orgullo en reclamarse del feminismo, a diferencia de lo que sucede con el movimiento gay o bien, en el campo académico, con los programas de estudios de género que lo omiten o descartan por considerarlo extemporáneo. Aquí todo lo contrario: los feminismos son reivindicados por Jorge Díaz y Johan Mijail en la dimensión formativa y conectiva de sus enlaces de identidad: unos enlaces transcorporizados pero nunca deshistorizados. Desplegar estos enlaces feministas en las universidades, en el arte y en la ciencia, en las calles y en las páginas Web, en el Museo y en las editoriales, representa una de las dimensiones más agitadoras del trabajo de la CUDS que nació disconforme, a contracorriente de las aguas pacificadas del consenso liberal, académico u homosexual." (Nelly Richard)

Presentan: Jaime Araya (poeta y artista, integrante colectivo Araya-Carrión), Daniela Catrileo (escritora feminista, integrante colectivo Rangĩntulewfũ), Iván Figueroa (performer y activista, integrante colectivo Lemebel)



LATINOAMÉRICA: ZONA DE EXPERIMENTACIÓN

Ediciones Galería Metropolitana

*Alejandra Prieto, Eduardo Cruces, Julia Romero, Nicolás Miranda, Claudia Lee, Francisca Montes (artistas)
Ana María Saavedra, Luis Alarcón (curadores)*

Lanzamiento catálogo que recoge el ejercicio curatorial en tránsito de Galería Metropolitana, Latinoamérica: zona de experimentación, desarrollado en La Paz, Lima, Porto Alegre y Santiago.

-En Lota, Ex sindicato N° 1 Lota Bajo, presentación de publicación + diálogo con artistas, dirigentes sindicales, gestores y autoridades locales, en torno a la relación arte y política en la zona del carbón. Organizado por Eduardo Cruces.

29 diciembre 2016

-En Valparaíso, Posada de María, presentación de publicación y del proyecto curatorial, conversación con artistas y gestores locales. Organiza: Ximena García del Valle y Juan Yolin.

26 enero 2017



FRAGUA: ARTE CONTEMPORÁNEO SUR

Galería Barrios Bajos, Valdivia

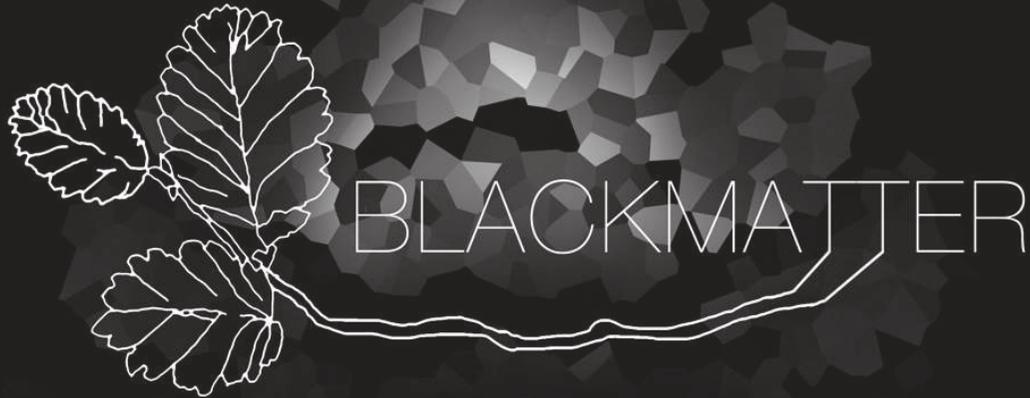
17, 18, 19 marzo 2017

Participación de Galería Metropolitana en FRAGUA: Arte Contemporáneo Sur, Primer Encuentro Nacional de Arte Contemporáneo en Valdivia, que reúne alrededor de 30 creadores en una exposición, además de la participación de agentes del circuito de arte contemporáneo nacional que dictan charlas abiertas a la comunidad y workshops dirigidos a jóvenes artistas. También contempla un concurso para artistas con tres ganadores, para que desarrollen su obra y formen parte de la programación 2017 de Galería Barrios Bajos. Según Gabriela Urrutia y Elisa Figueroa, directoras de Galería Barrios Bajos, "el proyecto FRAGUA tiene como principal objetivo generar un encuentro catalizador entre artistas y gestores nacionales y locales, que permita no sólo visibilizar y estimular a los creadores de la zona sur, sino que también contribuya a la articulación y profesionalización del circuito".



Un proyecto de residencias artísticas

AUSTRALIA -CHILE



www.blackmatterproject.com

info@blackmatterproject.com



Textos de
Christian Matus
Carolina Lara B.
Nicolás Sáez
Claudia Del Fierro
Daniel Cartes

LA FÁBRICA TRAZADO DE UNA INVESTIGACIÓN

Ana María Saavedra - Claudia Del Fierro (Eds.)

Libro que recoge una investigación artística realizada en torno a diversos aspectos vinculados a la historia industrial textil de Tomé. (VIII Región, sur de Chile).



Proyecto financiado por FONDART
convocatoria 2017

ARTE Y POLÍTICA

2005-2015

EDITADO POR NELLY RICHARD

Marzo 2018

ediciones / metales pesados



EDICIONES DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES
VISUALES

FACULTAD
DE ARTES
DE LA
UNIVERSIDAD
DE CHILE

av EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES



Departamento
de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

LAS ENCINAS 3370 - ÑUÑO A
CAMPUS JUAN GÓMEZ MILLAS



ARTISTAS:

ACID CALL - ALVARO PEÑA - APEMAN - ATOM™ - BOW RIBBONS - CARLOS CABEZAS - CECILIA VICUÑA - CHOLITA SOUND
CLAUDIO FERNANDEZ & JORGE CABIESES - CLEOPATRAS - COMPADRE - EL GRAN CHUFLE - ELECTRODOMÉSTICOS
HOFFMANN'S HOUSE - IMRE LODBROG - ÍNDICE DE DESEMPLEO - JOE VILLABLANCA - JORGE GONZÁLEZ
KONANTÜ - LA NUEVA GRÁFICA CHILENA - LEONINO - LOS REFRESCOS - LOS SANTOS DUMONT - MAESTRO - MAKARONI
MAMBOTUR - MIGUEL CONEJEROS - MINIMAL TECHNOLOGY - MONTAÑA EXTENDIDA & MARIO NAVARRO - NUTRIA NN
NUTRIA NN & JULIAN PEÑA - OFFENDING COMMAND - PANICO - PINOCHET BOYS - PURDY ROCKS - RECIPOL & NUTRIA NN
THE MODERN WONDER - TUNDE ADEBIMPE, BART HIGGINS, COURTNEY SMITH & IVÁN NAVARRO

www.hueso-records.com

huesorecords@gmail.com

LOS NUEVOS SENSIBLES

Marzo Abril Mayo **2018**

**Hoffmann's house en:
Matucana 100 + Parque Cultural de Valparaíso**

CUADERNOS DE ARTE N.22

Cuadernos de Arte es una revista anual de artes visuales, creada en el año 1996 con el propósito de incentivar la producción, reflexión, y difusión de las artes visuales en Chile y Latinoamérica.

Desde sus inicios, *Cuadernos de Arte* ha estado marcada por la participación de autores y artistas nacionales e internacionales, poseedores de un perfil estrechamente ligado a la creación, la docencia, y la reflexión académica. La revista, a su vez, está orientada a teóricos y artistas, pero también al público general.

Cada uno de los números de la revista se articula en torno a un tema distinto, el cual es seleccionado año a año según su relevancia y contingencia.

El eje temático de *Cuadernos de Arte* n°22 es "la iconoclastia", entendida como la destrucción de las imágenes en su sentido más amplio.



AGRADECIMIENTOS

Adolfo Torres Frías
 Alexis Antinao
 Alfredo Jaar
 Alicia Vega
 Andrea Pacheco
 Andreas Ribbung
 Angie Saiz
 Antonia Alarcón
 Arte y Crítica
 Artishock
 Artistas del Acero Concepción
 Arts Council Korea
 Avina Stiftung
 Bernardo Oyarzún
 Betania Álvarez
 Bienal de Artes Mediales
 Boris Martínez
 Casa 916 Concepción
 Casa Laramamango Tacna
 Casapoli
 Cecilia Barriga
 CNCA Asuntos Internacionales
 Colectivo Piñén
 Corporación Cultural de Recoleta
 Cristian Muñoz Bahamondes
 Daniela Oroquieta
 David Miranda
 DIRAC MINREL
 Dorian Fuentes
 Editorial Palinodia
 Eduardo Armijo
 Eduardo Flores
 Embajada de Panamá en Chile
 Emiliana S.A.
 Enrique Flores
 Escuela de Arte PUC
 Escuela de Arte UdeC
 Escuela de Arte Universidad Católica de Temuco
 Escuela de Arte UPLA
 Escuela de Arte y Cultura Visual UARCIS
 Escuela de Artes Visuales UACH
 Escuela de Gastronomía Intercultural UCSC Cañete
 Esteban Escalona
 Eva-Christina Meier
 Ezio Mosciatti
 Ferores Editores
 Flavia Hechem
 Formato Variable
 Francisco Godoy Vega
 Fundación Salvador Allende
 Funeraria San Martín
 Fuster PUB
 Galería ECARTA
 GAMABikes
 Gastón Muñoz J.
 Graciela Hernández
 Helmut Batista
 Hemisferic Institut
 Hueso Records
 Ingrid Wildi Merino
 Instituto Rey Sejong Santiago UDP
 Iván Navarro
 Jacobino Discos
 Javier González Pesce
 Javier Richard
 Joaquín Luzoro
 Jonas Staal
 Jorge "Cerezo" Hernández
 Jorge Brantmayer
 Jorge Moreno Agregado Cultural de Chile en Perú
 Jorge Padilla
 José Antonio Sánchez
 José Castellón
 José Daniel Morón
 José Errázuriz
 Josefina Guilisasti
 Juan Castillo
 Juan Yolin
 Junta de Vecinos Barrio Leiva Cañete
 Junta de Vecinos Población La Victoria
 La Curandera Artes Visuales Bahía Inglesa
 Leo Felipe
 Leonardo Portus
 Leslie Fernández
 Lilian Maus
 Local AC
 Luis Prato
 María Isabel Villagómez
 María Teresa Rojas
 Mauricio Marcín
 Maxim Holland
 Maya Castro
 Monophone
 Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
 Natascha de Cortillas
 Nelly Richard
 Nicolás Castro
 Oscar Concha
 Pablo Hare
 Pablo Selin Carrasco
 Paola Santoscoy
 Patrick Castillo
 Paula Barría
 Paula Coñoepán
 Paulina Varas
 Pedro Montes
 Pedro Órdenes Suazola
 Restaurant El Naturista
 Revista Pic Nic (México)
 Roberto Vera Painen
 Rocío Aranda-Alvarado
 Rodrigo Vergara
 Sebastián Salas
 Señal 3 La Victoria
 Sergio Parra
 Sergio Rojas
 Sonia López L.
 Tiare Eliana Tuki Hito
 Tony Suarez
 Vega Central de Santiago
 William Fuentes
 Zaguán Concepción

ARTISTAS

Aarón Ortega
Adolfo Martínez
Adolfo Torres-La Olla Común
Agencia de Borde
Agustina Zegers
AK-35
Alejandra Prieto
Alexander Azúcar Rozas
Alicia Villarreal
Álvaro Herrera
Alvaro Villalobos
Ana María Ilabaca
Andrés Peña
Andrés Pereira Paz
Anónimo
Antoni Miralda
Araya-Carrión
AritzíaLAB
Artiom Mamlai
Ash Aravena
Aurelien Collas
Axel Manríquez
Bárbara Wagner
Bastian Arancibia
Bernardo Oyarzún
Betania Álvarez
Bial Deformes
Boris Campos Ernst
Brandon LaBelle
Camila José Donoso
Camilo Castro Lezano
Carlos Beltrán
Carlos Costa
Carlos Navarrete
Carlos Rivera
Carolina Hernández
Catalina Schliebener
Cecilia Flores
Claudia del Fierro
Claudia González G.
Claudia Lee
Claudio Correa
Claudio Valdés Mujica
Colectivo Cuarzo Negro
Colectivo TUP
Constant Dullaart
Corinna Sy
CRAC Valparaíso
Cristian Inostroza
Cristian Rodríguez
Cristián Silva
Cristián Valenzuela
Cristóbal Gazmuri
Dafne Carrasco
Daniela Castillo
Danilo Correale
David Widgington
Diego Lorenzini
Ébana Garín
Eduardo Cruces
Eleodoro Calderón
Elizabeth Vásquez Arbulú

Escuela de Arte y Cultura Visual UARCIS
Espacio Chino
Espacio Flor
Espacio G
Estefanía Villalobos
Felipe Egaña
Felipe Mujica
Felipe Rivas San Martín
Fernando "Huanchaco" Gutiérrez
Fernando Botton
Francisca González
Francisca Montes
Francisca Vilches
Francisco Huichaqueo
Francisco Papas Fritas
Frolice - Rezcrow
Gabriel Acevedo
Gabriel Armijo O'Higgins
Gabriel Holzapfel
Gabriela Espejo
Galería Chilena
Galería Daniel Morón
Gonzalo Díaz
Gregory James
Grupo Toma
Gusti Fink
Habacuc Vargas
Hilda Yáñez
Hoffmann's House
Humberto Junca
Ignacio Traverso
Ishmael Randal Weeks
Ivo Vidal
Javier González Pesce
Javier Mármol
Jhafis Quintero
Joaquín Luzoro
Joaquín Valdivieso
Johanna Unzueta
Johan Mijail
Jorge Cerezo
Jorge de León
José Ballivián
José Castrellón
Juan Castillo
Julia Carrillo
Julia Romero
Julia San Martín
Karlha Hamilton
Konantü (Iván Navarro + Courtney Smith)
La Maldita Teatro
La Nueva Gráfica Chilena
Laboratorio de Arte y Cultura
Laurence Wagner
Leonardo Portus
Leonel Martins Carneiro
Lilian Maus
Local 2702/estación de trabajo
Local Arte Contemporáneo
Lorena Muñoz
Loreto Pérez
Lotty Rosenfeld
Louise Mestrallet
Luiz Roque

Magdalena Atria
Margihuanero (Rezonancia)
Mariana Riquelme
Marie-Luce Ruffieux
Mario Z
Martin Gubbins & José Abásolo
Máximo Corvalán-Pincheira
Memoria PAC
Minas da Voz
Minimal Technology
Mónica Rojas
Mónica Salinero
Mono Lira
Montaña Extendida
Montzerrat Morales
Mr. Trafixxx
Nader Seraj
Narda Alvarado
Natalia González
Natascha de Cortillas
Nebs Pereira
Nekoe
Néstor Olhagaray
Nicolás Aravena
Nicolás Miranda
Nicolás Rupcich
Nicolás Videla
OOO Estudio
Pablo Langlois
Pablo Soto & Carlos Soto
Pamela Iglesias Carranza
Paula Urizar
Pédro Ferrer
Pedro Lemebel
Peter Schreuder
Pía Michelle
Piñén
PSJM
Raphael Salazar
Regina José Galindo
Remsa Opazo
Revista Plus
Rezcrow
Robert O'Connor
Rodrigo Lobos
Roer
Salim Sabanegh
Samuel Ibarra
Sebastián Calfuqueo
Sebastien Leseigneur
Señorita Ugarte
Sergio Abugattás
Simón Fuentes
Simón Jara
Simon Wunderlich
Taller Monstruo
Tomás Henríquez
Valentina Henríquez
Valeria Hernández/Atacama
Víctor Espinoza
Yangachi
Yennyferth Becerra
Yoav Horesh
Yoshua Okon

ISBN-13: 978-956-393-364-2



9 789563 933642