

GALERÍA TEMPORAL

Galería Temporal

Un proyecto de Ángela Cura / Felipe Cura

Con obras de:

Cristián Silva / Martín La Roche / Claudia Müller
Ofelia Andrades / Javier Rodríguez / Ximena Zomosa

Textos de:

Claudio Guerrero / Vanessa Vásquez



*Dedicado a Nemesio Cura, Graciana Salazar
y Luz María Lauriè*

GALERÍA TEMPORAL

Huérfanos 1160, Local 5, Santiago de Chile
1 de octubre 2011 - 30 de abril 2012

EDICIÓN

Ángela Cura
Felipe Cura

EDICIÓN DE CUESTIONARIOS

Claudio Guerrero

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Belén Bascañán

DISEÑO

Claudia Müller

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Pablo Guerrero
Felipe Cura

ISBN

978-956-351-407-0

mail/ temporalgaleria@gmail.com
web/ www.galeriatemporal.com

9

Trabajos temporales / Felipe Cura / Ángela Cura

13

Doble vidrio / Vanessa Vásquez

19

Cuatro pasajes en la historia de la experiencia moderna / Claudio Guerrero

45

***Draw & Fade* / Cristián Silva**

55

***Plan G* / Martín la Roche**

65

***A tiempo real* / Claudia Müller**

75

***Inauguración* / Ofelia Andrades**

85

***Silent Hill* / Javier Rodríguez**

95

***En otro lugar, otra vez* / Ximena Zomosa**

104

Reseñas biográficas

110

Agradecimientos



Trabajos temporales Felipe Cura / Ángela Cura

La multitud es su dominio, como el aire es del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud.

Charles Baudelaire
«El pintor de la vida moderna»

La idea de generar una obra cuya esencia fuera contener otras obras fue el punto de partida del proyecto Galería Temporal. Con este fin designamos y acondicionamos como galería de arte la vitrina de un céntrico paseo comercial y establecimos que este sería el soporte de intervenciones artísticas, lo que suponía una obra «en proceso», a la vez que un trabajo colectivo. Para esta primera temporada elegimos a seis artistas que consideramos que se ajustaban a nuestros objetivos y modos operativos, quienes entusiastas aceptaron nuestra invitación para que durante un mes se apropiaran del espacio que habíamos habilitado.

En términos generales, podemos decir que la transformación constante de su contenido supone que Galería Temporal fuera apenas percibida como una «obra» de intervención en el espacio público, ya que se disfraza de galería-vitrina. Pero gracias a esta misma condición esperábamos que un público no habituado al arte contemporáneo constatará que diversos materiales y técnicas (pintura, fotografía, dibujo, video, objetos) pueden

comparecer como obras en determinadas condiciones. Por esto los trabajos que se expusieron pretendían ser un indicio del abanico de posibilidades en que hoy se manifiesta el arte, desde las más accesibles (pintura) a las más herméticas (instalación), y así lograr que este reducido espacio se transformara un lugar de creación, reflexión y aprendizaje para el transeúnte.

Aparte de estos objetivos estéticos y pedagógicos, al momento de elegir una vitrina de la Galería Alessandri para transformarla en un espacio de exhibición, nos pareció que el contexto implicaba un interesante marco de referencias para el proyecto. Los pasajes comerciales del centro de la ciudad son espacios destinados al comercio y al tránsito, pero han llegado a constituir una arquitectura y un tipo de sociabilidad bastante particular, por varias razones.

Primero, porque estos espacios arman un circuito peatonal por todo el centro, una extensa red de pasajes que quedan a medio camino entre lo interior y lo exterior, lo público y lo privado. Esta red la constituyen unas setenta galerías que se expanden por el centro de Santiago como una trama oculta, paralela a calles y avenidas. Un laberinto urbano que invita a perderse en el interior de las manzanas y encontrar pequeños y estimulantes espacios como el que, en este caso, se transformó en el soporte de nuestra intervención.

Segundo, porque al igual que muchos edificios que ya tienen unas cuantas décadas, las galerías comerciales están en cierto abandono, en la medida que han aparecido otros formatos más novedosos de arquitectura comercial, como el «caracol» en los 70 y el mall en los 80 (que terminó por desplazar a galerías y caracoles). Por esto, al organizar en el interior de un pasaje este efímero

y apenas perceptible evento cultural, uno de nuestros objetivos era propiciar la reflexión acerca del valor patrimonial de estos tradicionales espacios.

Y tercero, porque el lugar donde finalmente decidimos instalar esta «obra», la Galería Alessandri, resulta especialmente heterogénea, pues posee una amplia gama de rubros entre sus locales: oficinas, cafés (normales y «con piernas»), peluquerías, agencias de turismo, librerías y reparadoras de calzados, entre otros. Esto implica, también, la presencia de un público diverso, que proviene de diferentes contextos socio-culturales, lo que genera un diálogo enriquecedor tanto para los artistas como para los transeúntes-espectadores, y también para las obras exhibidas, ya que su entorno activa nuevos modos de interpretarlas.

En un pasaje comercial, las vitrinas suelen tener como fin exhibir objetos para el consumo. Sin embargo, al instalar en una de ellas una obra que, en cuanto objeto, no está disponible para la venta, esperábamos producir una experiencia que rompiera la rutina del paseo comercial, un gesto que deseamos haya sido apreciado por quienes pasean, compran o trabajan en el centro, y que se encontraron con este inusual cubo transparente.

Otro objetivo que teníamos presente al realizar el proyecto Galería Temporal era el interés por activar o generar espacios de exhibición gestionados por artistas, lo que puede entenderse como una manera de ampliar el campo de acción de los mismos, así como también de abrir nuevas opciones a los espacios ya tradicionales. Así, buscábamos tensionar la relación tanto con el espacio público como con el campo local de museos y galerías.

Intentamos marcar alguna diferencia entre lo que significa un espacio al que accede una elite que

frecuente exhibiciones de arte contemporáneo y un espacio como el que utilizamos, al cual no se accede con la disposición de ver arte, sino que aparece en la vía pública (o semi-pública, en este caso) para ser observado por quien tenga la curiosidad suficiente. Además, se ha suprimido conscientemente el evento social que implica la inauguración o apertura de la muestra para priorizar la permanencia temporal de la obra en la cotidianidad de la galería. Todo lo anterior nos emparenta con emblemáticos espacios independientes que han sido nuestros precursores, tales como h-10, la pequeña galería-vitrina que funcionó durante siete años en Valparaíso, y Galería Callejera, que aún circula por Santiago y sus alrededores.

Para terminar, sólo queremos agregar que postular la idea de una galería «temporal», que puede aparecer y desaparecer en diferentes tiempos y lugares, constituye nuestra respuesta a las condiciones relativamente precarias del circuito local. En el actual contexto, el futuro de ningún espacio de exhibición parece garantizado, por eso la astucia de una galería que se define de antemano como «temporal» resulta una salida posible y a la vez representación irónica de tal condición. Como reza un parangolé de Hélio Oiticica, «de la adversidad vivimos».

Imagen página 8:

José Rosas Vera. Manzana y tipo edificatorio en transformación. El centro de Santiago y las constantes de la ciudad hispanoamericana (tesis doctoral). Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1986. Lámina 9 (detalle).

Doble vidrio

Vanessa Vásquez

artista y gestora galería h-10

Cómo proteger lo que uno quiere, cómo conservarlo a salvo y cómo, al mismo tiempo, compartir con el resto el gozo que produce ver ese algo que, vetado para uno, tranquilizadamente también lo está para la mayoría.

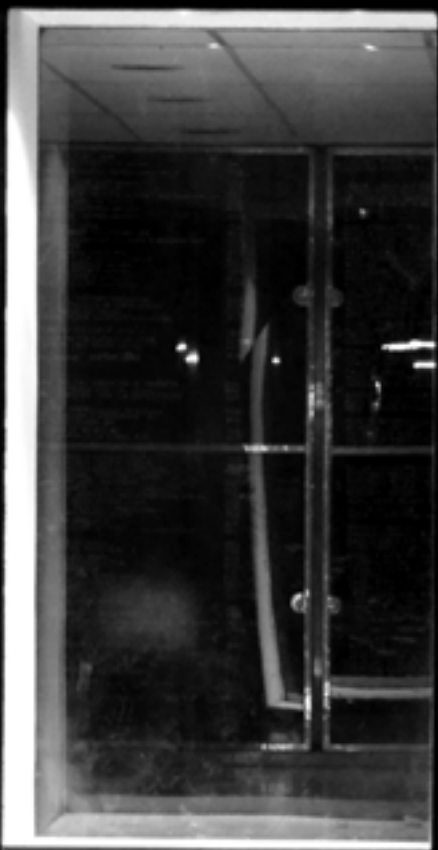
El «no se toca» es atractivo en cualquier situación expositiva, un regulador del conocido deber social, aunque sepamos que la verdadera regulación de una situación como esa la cubre otro sistema. La obra encerrada, en cambio, funda el misterio justamente en la cápsula de aire que existe entre ella y el vidrio de separación: un corte sonoro, de humedad, de presión y de temperatura; cuando se genera el abismo y la suspensión, un exquisito corte temporal. En eso reside la gracia de un espacio como este.

La vitrina como espacio de arte no es lo mejor, pero evidentemente presenta atributos inalcanzables en otros ambientes. Serán estas características las que generen cierta liviandad, y no laxitud; una ligereza prolija y casi perfecta. Una ligereza en el presupuesto, en el volumen, en las expectativas, una ligereza en la importancia, y esto no es menor, más bien es lo mejor. Será la temporalidad lo que le quite gravedad y le sume significancia. La fragilidad entonces se suma al igual que en todo lo profundo: como valor.

El impacto de un trabajo como este puede medirse de muchas formas: desde el arte, desde la sociología o desde la participación ciudadana. Será el desarrollo y la programación que establezcan sus sostenedores lo que vaya indicando hacia dónde fijar la mirada.

Lo que está claro es que cuando un grupo de personas detecta un espacio de la ciudad y decide transformarlo en un prolijo espacio de arte, es porque el deseo de mejorar resulta inaguantable.





GALERIE TEMPORALE
MARTIN LA TOUCHE
PLAN 2

www.galleriatemporal.com





Cuatro pasajes en la historia de la experiencia moderna

Claudio Guerrero

*El surrealismo nació en un pasaje.
¡Bajo el protectorado de qué musas!*

Walter Benjamin

El pasaje comercial y la experiencia moderna

Sabemos por múltiples indicios que el mundo ha cambiado, y bastante. Nos lo dice la historia oficial, pero también nuestros recuerdos, y los de nuestros antepasados, así como los testimonios que heredamos del pasado (fotografías, cartas o libros). Nuestra experiencia cotidiana refuerza esta convicción. Muchos de los que hemos vivido por años en una ciudad tocada por la modernización hemos sentido, en alguna ocasión, que habitamos un lugar que ya no es el mismo en el que nacimos.

Son varias las vivencias que dan cuenta de estos cambios, en especial aquellas que resultaron impensables hace uno o dos siglos atrás. La sensación de ir apretado contra una masa anónima en el metro o que las portadas de los diarios nos anuncien de modo casi inmediato los sucesos de las más alejadas latitudes del globo constituyen ejemplos de esto.

Al modo y a la velocidad con que ha cambiado la experiencia en los últimos dos siglos, convencionalmente le llamamos modernidad. Solemos ponerle como fecha de

inicio la Revolución Francesa de 1789. Y si bien es cierto que el mundo no despertó «moderno» de un día para otro, sabemos que muy pocos lugares en el mundo no se vieron involucrados en el torbellino con que a un tiempo se abrían paso la revolución industrial, la globalización, las revoluciones populares o nacionales, las vanguardias contraculturales, el capitalismo multinacional y la masificación de las urbes.

El nuevo modo de la experiencia formado en ese tránsito se concentró en ciertos dispositivos, en los que el mundo pudo apreciar, primero que en otros lugares, lo que significaba la modernidad en cuanto revolución de la vida cotidiana. En estos dispositivos que pueden tomar la forma de acontecimientos, máquinas o arquitecturas, surgieron los sujetos, valores, conceptos y sociabilidades propios de la modernidad. Fue así con el ferrocarril, y más tarde la autopista, que cambiaron nuestras nociones de viaje, velocidad y distancia. Algo similar sucedió con la fotografía, y luego el cine y la televisión, que transformaron nuestros conceptos de realidad y representación.

Las galerías o pasajes comerciales constituyen otro de estos formatos propios de la experiencia moderna. El filósofo Walter Benjamín dedicó su más ambicioso proyecto de investigación a los pasajes de París y afirmó que eran «la más importante arquitectura del siglo XIX», porque para él constituían un formato de la experiencia que funcionó como laboratorio y síntesis de las contradicciones de la modernidad.

A pesar de que existen variados antecedentes, se considera que las primeras galerías comerciales modernas fueron el Passage du Caire y el Passage des Panoramas, abiertas en 1798 y 1800, respectivamente.

Ambas inauguraron la modalidad más característica de la galería comercial en el siglo XIX: un pasaje recto que casi siempre perforaba una manzana en el centro histórico de la ciudad y comunicaba dos o más calles preexistentes bastante transitadas, protegido por un techo de hierro y vidrio (por entonces la más novedosa combinación de materiales de construcción), que garantizaban una delicada y envolvente luz cenital, además de la protección frente a las variaciones del tiempo; lo más importante era que el pasaje se franqueaba por una hilera de tiendas a cada lado, constituyendo un antecedente directo de nuestros centros comerciales o *malls*.

La expansión del capitalismo mercantil y el ascenso mundial de la burguesía implicaron que el modelo de la galería comercial techada se difundiera rápidamente. En Francia, donde surgió, se llamó *passage*. Pero se llamó *arcade* en Inglaterra, *galleria* en Italia y *ladenpassage* o *passagen* en alemán. Se convirtió en un símbolo de la urbe moderna, por tanto no hubo una ciudad que aspirara a tal categoría que teniendo los medios no construyera una. A fines del siglo XIX, las galerías se habían multiplicado y estaban presentes en todo occidente: de Cleveland a Estambul, de Buenos Aires a Moscú.

En todas partes funcionaban de modo similar. Walter Benjamin recoge la descripción de una *Guía Ilustrada de París*, pero podría referirse a cualquiera de estas ciudades: «Estos pasajes, reciente invención del lujo industrial, son corredores cubiertos de cristal, con los entablamentos de mármol, que atraviesan bloques enteros de edificios, cuyos propietarios se han unido para esta clase de especulación. A ambos lados del pasaje, que recibe la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de manera que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un

mundo en miniatura». Un mundo que proveía todo lo que el burgués necesitaba para distinguirse como tal: telas finas, pipas, sombreros, paraguas, porcelanas, bastones, objetos exóticos y pinturas, además de las peluquerías y sastres que podían garantizarle el estar a la moda en su apariencia personal. Fundamental era que todo este heterogéneo aglomerado de objetos y oficios se exponía en vitrinas, desde donde debían captar la atención y el deseo del paseante. El consumo, la mirada, el deseo, el ocio, el trabajo, el fetiche, el paseo y la mercancía, todos estos objetos se encontraban en el pasaje comercial en una constelación que era indudablemente moderna.

El Pasaje Bulnes y la Galería San Carlos en el Santiago burgués

Santiago, por cierto, participó también del ansia mundial por la modernización que vio en París, «capital del siglo XIX», la combinación perfecta de elegancia y modernidad. Como toda América Latina, Chile vivió un importante proceso de expansión económica en la segunda mitad del siglo XIX, y buena parte del dinero que la elite local ganaba con la exportación de materias primas lo ocupó en importar los objetos que alhajaran, al «estilo europeo», su vida cotidiana, así como en transformar la ciudad de Santiago en un espacio propicio para su existencia burguesa.

Este constituye el comienzo de la verdadera modernización de Santiago, la que aún no se detiene, la que se evidencia en una ciudad en constante transformación, con arreglos y reformas que nunca son suficientes, con remodelaciones que aún no están terminadas cuando ya quedaron obsoletas. La ciudad moderna, en realidad, es la ciudad en permanente modernización.



En el siglo XIX la modernización comenzó como un afán por acabar con la imagen de una «gran aldea» que caracterizaba a la ciudad colonial (casas bajas en fachada continua y muy pocas construcciones en altura), y transformarla a través de la arquitectura modernista ecléctica, ya neoclásica, ya neogótica, ya orientalista, para que se adecuara al nuevo gusto que reinaba en Europa y reflejara las nuevas relaciones y tipos sociales que caracterizaban el Santiago de la modernización. El síntoma más potente de este proceso fue el completo plan de transformación de Santiago que desarrolló Benjamín Vicuña Mackenna durante su intendencia, en la década de 1870.

El impacto de estas transformaciones fue considerable, pero ninguno fue comparable a la conversión del «peñón» de Santa Lucía en el moderno parque urbano que hoy conocemos, que apenas inaugurado se convirtió en el símbolo de la gestión de Vicuña Mackenna y un ícono del Santiago moderno. Los dichos de un personaje de la comedia de costumbres *Como en Santiago*, publicada por Daniel Barros Grez en 1870, constituyen uno de los mejores testimonios de lo que significó este parque urbano para sus contemporáneos, en este caso, para los habitantes de una ciudad de provincia, lejos de la capital:

¡Ah, señorita! El intendente de Santiago es un verdadero mago, que con su varita de virtud ha escrito sobre aquellas rocas la palabra del buen gusto, convirtiendo aquel montón informe en un grupo de cristales, obeliscos, pirámides, agujas, rampas, explanadas y escaleras... Este pueblo, siguiendo como hasta ahora los pasos de la capital, una vez que tenga un cerrito, por pequeño que sea, se convertirá en un pequeño paraíso.

Debemos a la misma ansiedad de modernización que puede adivinarse tras estas líneas la construcción en Santiago de la primera galería comercial bajo el modelo francés, el Pasaje Bulnes, inaugurado hacia 1860. El arquitecto francés Lucien Henault diseñó el edificio, tal como se había encargado del diseño o construcción de un conjunto de obras que por ese entonces se ostentaron como las más modernas de la capital: el Teatro Municipal, el Palacio Pereira, el ex Congreso Nacional y la Casa Central de la Universidad de Chile, entre otras.

El Pasaje Bulnes cruzaba de norte a sur y de este a oeste toda la manzana del costado este de la Plaza de Armas, la misma que hoy ocupa el Pasaje Matte. Poco después, en la manzana del costado sur de la misma plaza, se instaló la Galería San Carlos, el segundo pasaje comercial de Santiago. Inaugurada hacia 1874, la Galería San Carlos había sido diseñada por Ricardo Brown (primer arquitecto profesional titulado en la Universidad de Chile) con la colaboración de Daniel Barros Grez (autor de la comedia antes citada y de profesión ingeniero), y de inmediato se instaló como un paradigma del buen gusto. Cruzaba de norte a sur la manzana del costado este de la Plaza de Armas, donde hoy se ubica el Pasaje Phillips.

A diferencia del Pasaje Bulnes, la Galería San Carlos seguía una variación del modelo francés original, y que se caracterizaba porque los techos de hierro y cristal se disponían en forma de bóveda de cañón y se articulaban de modo más armónico con las paredes de los pasajes, inspirados en la llamada “arquitectura ideal” que pusieron en boga arquitectos como Filippo Brunelleschi y Donato Bramante durante el Renacimiento, y que también plasmaron en pintura Rafael Sanzio y Jacopo Bellini,



entre otros. Uno de los objetivos de este diseño es ofrecer al peatón perspectivas profundas y monumentales, lo que se hace evidente en el tipo de fotografías con que han quedado registradas estas galerías.

El significado de esta mezcla de estilos, materiales y funciones no ha pasado desapercibido. Walter Benjamín llamó a los pasajes «templos del capitalismo mercantil», y el diseño de la Galería San Carlos y todas las de su especie puede entenderse como un templo renacentista en que las capillas laterales se han reemplazado por tiendas. Algunas galerías, incluso, utilizaron una planta central similar a la que difundiera Bramante, algo que se vio favorecido por el nuevo renacimiento del ideal clásico en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII (como en los diseños de Étienne-Louis Boullée). A nivel mundial, el más famoso ejemplo de esta fórmula fue la suntuosa Galería Víctor Manuel II, en Milán, que de seguro era el modelo de la Galería San Carlos.

Además de su elegante y luminoso techo abovedado, la Galería San Carlos incorporó en sus muros laterales pilastras coronadas por capiteles corintios que separaban los arcos que servían tanto de puerta como de vitrina a cada una de las tiendas. Sobre estos arcos se dispusieron las ventanas del segundo piso que incluían cariátides diseñadas por Nicanor Plaza, uno de los primeros escultores profesionales formados en Chile. Las cariátides cumplían también con la función de sostener las lámparas de gas que iluminaban el pasaje de noche. Recordemos que los pasajes, como buenos dispositivos y símbolos de la experiencia moderna, establecieron una temprana alianza con esta tecnología, y tanto en Santiago como en París las galerías fueron de los primeros edificios que se iluminaron a gas.

Ambas construcciones, sin embargo, constituían un testimonio de la transformación del rol social de la Plaza de Armas en la trama urbana de Santiago y del lugar que el comercio ocupaba en la sociedad chilena. Si durante la Colonia la plaza constituía el indiscutido centro político, social y económico de la ciudad y por tanto era su espacio más representativo, con la aceleración de la modernización tendió a perder terreno en todos esos ámbitos. Hacia mediados del siglo XIX la casa de gobierno se trasladó a La Moneda. En el transcurso del mismo siglo, además, aparecieron nuevos espacios públicos que le quitaron su sitio como principal paseo de la ciudad, tales como la Alameda de las Delicias y el cerro Santa Lucía.

A la larga, la Plaza de Armas se transformó en un símbolo de tradición, mientras han seguido emergiendo obras públicas y privadas que se han convertido en símbolos de modernidad (que a medida que pasan los años se van sumando a los símbolos de tradición): la estación de ferrocarriles, los palacios de las exposiciones de 1872 y 1875 (que hoy ocupan el Mercado Central y el Museo de Historia Natural), los edificios construidos con motivo del Centenario de 1910 y una larga lista que hoy también incluiría rascacielos y centros comerciales.

Lo que nos importa, en este caso, es que los pasajes constituían una versión sofisticada, protegida y reconstituida del comercio callejero, que integraba funciones diversas, tales como permitir a los peatones acortar caminos a la vez que mirar la oferta de las vitrinas, o también pasear lentamente y perderse en las pequeñas tiendas. En estricto rigor, los primeros pasajes comerciales de Santiago surgieron como extensión y superación del comercio que se desarrollaba en los

portales comerciales tradicionales que existían en los costados sur y este de la Plaza de Armas. El Pasaje Bulnes era la extensión hacia el sur y la Galería San Carlos lo era hacia el este. De hecho, si hoy observamos el mapa de las galerías comerciales de Santiago, veremos que se han desarrollado como un tejido más o menos orgánico que parte de la plaza en las direcciones antes mencionadas.

Aunque los portales podían ofrecer los mismos productos que una galería comercial, no podían ofrecer la misma experiencia que éstos. Los pasajes terminarían por imponerse porque constituían un ambiente y un formato de experiencia adecuados a los hábitos que la burguesía local tendía a imitar de Europa. Eran un espacio protegido, a medio camino entre lo público y lo privado (espacios privados de uso público), que aislaban al paseante de las inclemencias climáticas y sociales a las que estaba expuesto en la plaza y sus portales, pero sin perder la luz natural, gracias a los techos de hierro y vidrio que los caracterizaban. «Túneles de vidrio» les llamaron también en Europa, y no sólo por su techumbre. Las vitrinas que los flanqueaban envolvían a quien ingresara en ellas en un mundo de ensueño donde todos los objetos deseables podían estar presentes, pero ninguno estaba al alcance directo de la mano. Los protegía la misma vitrina transparente que los ostentaba. La misma que también anunciaba cuál era la nueva apariencia que la moda mandaba o el nuevo objeto que se debía adquirir.

Las mercancías expuestas casi siempre constituían objetos importados de las metrópolis. Por eso es que estos pasajes no sólo cumplían una función utilitaria respecto a las necesidades de esparcimiento y adquisición de bienes de la elite, sino que también satisfacía una importante función simbólica. Si el formato arquitectónico era

importado de París, y las mercancías también, significaba que pasear, socializar y comprar en estas galerías era lo más cerca que se podía estar en Santiago de una experiencia «parisina» (la mayoría de los nombres de estos locales estaban en francés o referían a Francia). En estricto rigor, era un modo de acercarse a una experiencia «más moderna» de habitar la ciudad. El sutil encanto de la mercancía, la contradictoria transparencia y distancia de las vitrinas, el constituir un espacio protegido para pasear y comprar, pero también para ver y ser visto, todo esto vuelve a los pasajes un síntoma privilegiado de aquel complejo modo de vida que llamamos modernidad.

El apogeo de las galerías en el Santiago de la época de masas

La modernidad, lo moderno y la modernización han variado su significado a medida que transcurre el tiempo. Los pasajes comerciales, también. Si en el siglo XIX habían sido el símbolo de la burguesía europeizante que constituía la elite de una ciudad «patricia» (como diría José Luis Romero), en el segundo cuarto del siglo XX ese significado evolucionaría de la misma forma que lo hacía la sociedad chilena. Tal como en la década de 1920 entró en crisis el modelo político oligárquico del siglo anterior y se abrió hacia las capas medias de la sociedad que reclamaban el acceso a la representación política, los pasajes comerciales fueron uno de los símbolos de la densificación del casco histórico de Santiago, que ahora era el centro de una sociedad de masas.

Diversos factores participaron de esta transformación. La crisis política, social y económica que vivió Chile hacia 1930 afectó profundamente a las

clases más desposeídas (lo que aceleró el proceso de migraciones desde el campo y la zona salitrera hacia Santiago), a la vez que llevó al primer plano los discursos que reivindicaban un nuevo contrato social. Como si fueran la contracara de las elegantes galerías comerciales, algo más lejos de la Plaza de Armas las manzanas se abrían para dar cabida a otro tipo de pasajes, los conventillos, donde las familias más desposeídas vivían en pequeñas habitaciones enfrentadas en un corredor o un patio.

Ante las consecuencias de la masificación de la ciudad, y con la intención tanto de mantener el orden social como de integrar a la ciudad a quienes se habían visto marginados de ella, comenzó en estos años un impulso modernizador que esta vez no sólo actuó en el casco histórico y los barrios de la elite, sino que comprendió a Santiago como una totalidad que debía intervenir en todos sus segmentos. Esta política recibió un apoyo sustancial con la llegada a Chile, en 1929, del urbanista austriaco Karl Brunner.

Lo anterior no significó que se dejara de actuar en el centro de la capital. Al contrario, bajo la influencia de Brunner se produjo la más conocida de estas intervenciones, como fue la construcción del Barrio Cívico alrededor del Palacio de La Moneda, que creó la hoy llamada Plaza de la Ciudadanía, la Avenida Bulnes, y propició la construcción de un conjunto de ministerios y servicios públicos alrededor de la casa de gobierno en forma de grandes volúmenes regulares, con altura homogénea y escasos elementos ornamentales. El conjunto pretendió dar forma urbana y arquitectónica a una matriz simbólica del estado chileno moderno, al articular un espacio público unitario de perspectivas monumentales como una forma de renovar el centro político del país.

El proyecto de Brunner, a su vez, favoreció la densificación racional del centro de Santiago, para lo cual consideró fundamental horadar la tradicional manzana cerrada heredada del Santiago colonial y crear una red de pasajes peatonales que conectaran las calles preexistentes y establecieran nuevos recorridos. Este proceso había comenzado en el siglo XIX a través de la apertura de pasajes, galerías comerciales (como el Pasaje Bulnes y la Galería San Carlos) y plazoletas en varias manzanas ubicadas entre la Plaza de Armas y la Alameda.

El impulso definitivo vino con el plan regulador de la comuna de Santiago promulgado en 1939 llamado «Brunner-Humeres», por sus principales autores, ya que estableció estímulos para aquellas construcciones que incluyeran galerías. Con esto se iniciaría la época de oro de los pasajes y galerías comerciales en Santiago, cuando se construyó la gran mayoría de los que hoy existen en la capital, y que duró hasta la década de 1970.

Si bien el incentivo legal fue el impulso principal, la popularización de los pasajes se debió también a que éstos asumieron diversas funciones de acuerdo a los desafíos que la modernización (la planificada y la espontánea) impuso a la ciudad. La masificación de la capital, que casi triplicó su población entre 1940 y 1970, y el aumento exponencial de su parque automotriz supusieron que el centro de la ciudad se convirtiera en un lugar abarrotado de personas y automóviles, lo que convirtió a las galerías comerciales no sólo en atajos protegidos de las inclemencias del tiempo, sino también en alternativas para los peatones que querían evitar las atochadas veredas de una ciudad que no fue planificada para los millones de habitantes que ahora la poblaban.

Las galerías también se convirtieron en nuevo modo de articular interiores y exteriores. Ya en el siglo XIX constituían un dispositivo que implicaba una nueva articulación urbana de lo público y lo privado, pero en la ciudad masificada del siglo XX adquirieron nuevas funciones. Como la densificación del centro se logró a partir de la construcción en altura, se tendieron a dejar los pisos bajos para establecimientos comerciales que articularon a las galerías con áreas de recepción, escaleras, ascensores y pasillos, formando verdaderos laberintos peatonales.

Todo esto convirtió a los pasajes en un estimulante desafío de diseño. Varios de los arquitectos locales más importantes del siglo XX dejaron alguna galería comercial en Santiago: Emilio Duhart la Galería Astor, Sergio Larraín García-Moreno la Galería Edwards, Josué Smith Solar remodeló el Portal Fernández Concha, Jorge Arteaga y Alberto Cruz Eyzaguirre rediseñaron el Pasaje Matte. Especial interés tiene la Galería Juan Esteban Montero, para la que su arquitecto encargó un mural y el diseño de su piso al destacado pintor y grabador Nemesio Antúnez, quien homenajeó la tradicional alfarería negra de Quinchamalí (también realizó murales en los cines Nilo y Gran Palace).

Fue la visión de arquitectos como éstos la que otorgó otra función a las galerías del siglo XX y que hoy constituye una de sus características más particulares respecto de las que existen en otras ciudades. Muchas galerías del centro se encuentran perfectamente conectadas, lo que permite transitar circuitos paralelos a las calles que recorren varias manzanas.

Otra de las nuevas articulaciones de las galerías en el siglo XX vino de la mano del proceso cultural de masificación, que tuvo uno de sus fenómenos más

visibles en la popularización del cine. Como dos imanes de la modernización, cines y galerías comerciales establecieron una suerte de acuerdo tácito por el que muchas edificaciones de las décadas de 1940, 1950 y 1960 incluyeron ambas funciones como parte de su programa arquitectónico. Fue el caso de los cines Gran Palace, Victoria, Windsor, Huelén, Mayo y España, entre muchos otros. Los nuevos espectáculos de masas se articulaban con los nuevos modos de transitar, consumir y sociabilizar; las nuevas experiencias de la modernidad tendían a concentrarse.

La mayoría de las galerías que se establecieron en este contexto combinaron diversos tipos de comercio, aunque varias con los años se han especializado. De una u otra forma, como ya observaba A. Delvau sobre los pasajes de París en el siglo XIX, «cada uno tiene su público y su fisonomía, que no son la fisonomía ni el público de otro pasaje vecino». Así tenemos la Galería Metropolitana, con especial dedicación a los insumos y accesorios fotográficos (lo que está cambiando a medida que se impone la fotografía digital), la Galería del Rey, donde desde la entrada sentimos el característico aroma a cera que despiden los varios centros de depilación que existen en su interior, y el Pasaje Matte, con su conocida concentración de joyerías y relojerías. Quienes viven, trabajan o transitan en el centro de Santiago, ya saben a qué pasajes acudir si buscan variedad en rubros como peluquerías, ópticas y cordonerías.

El último cambio de función de las galerías comerciales en el siglo XX que destacaremos fue su identidad social. Si en el siglo XIX habían simbolizado al modo de vida burgués que adoptó la elite, a mediados del siglo XX los pasajes representaban la imagen de una



sociedad mesocrática y de masas, mientras los símbolos de la elite como los clubes deportivos exclusivos se desplazaron hacia la zona oriente de la capital.

Hoy las galerías del centro muestran ciertos signos de decadencia y descuido. Es cierto que algunas mantienen un alto tráfico e intenso comercio, pero otras lucen locales vacíos y un aspecto descuidado. La proliferación en algunas de los famosos «cafés con pierna» no ha ayudado, ya que la mayoría ciega las vitrinas para ocultar su actividad y así restan a la galería una de sus experiencias fundamentales, el «vitrineo».

Algo similar sucede con los cines, que habían establecido una alianza con las galerías comerciales cuando ambos vivían su gloria, en el segundo cuarto del siglo XX. Tras la llegada de la televisión estos espacios comenzaron una lenta pero decisiva declinación, y hoy la mayoría de los grandes cines del centro de Santiago están abandonados, fueron subdivididos y reciclados como bodegas o centros comerciales; en el mejor de los casos, los cines se han mantenido, pero se han convertido en «multisalas» o se han dedicado a la pornografía (esto último también ha aportado a la imagen de abandono de ciertas galerías). La decadencia de los cines y las galerías del centro lo es también de un tipo de experiencia urbana que desaparece o se ha transformado de modo sustancial.

La declinación de las galerías comerciales del centro comenzó tímidamente con la instalación de las «tiendas de departamento», que dejaron obsoletos a los pequeños comercios que caracterizaban a las primeras. Sin embargo, ésta se agudizó hacia los años 70 y 80 junto con el establecimiento de la economía de libre mercado y la consecuente formación de espacios independientes de la ciudad dedicados por completo al consumo. Esto

hicieron tanto los caracoles, que dirigen al paseante a un circuito ciego y sin salida a la vía pública, como los grandes centros comerciales, que constituyen una suerte de pasaje comercial emancipado del espacio público, que ha cortado los lazos con la vereda y generado una fuerte alianza con el automóvil, disolviendo la antigua asociación entre peatones y galerías.

Cambian las experiencias y por tanto cambian sus dispositivos. El centro comercial deja atrás a la vieja galería tal como el cine «multisala» deja atrás a los grandes cines de antaño. Sin embargo, la modernización se instala por estratos, y a pesar de las constantes demoliciones, los nuevos y los antiguos dispositivos conviven. La capacidad de sostenerse de los antiguos pasajes del centro de Santiago dependerá de que encuentren nuevas experiencias con las cuales articularse en el estadio de la modernidad en que estamos viviendo.

Galería Temporal: de la decoración de escaparates considerada como una de las bellas artes

A través de este ensayo hemos argumentado que los pasajes constituyen verdaderas máquinas de la experiencia moderna, es decir, dispositivos privilegiados en donde se han manifestado ejemplarmente las contradicciones y transformaciones de la vida moderna.

En especial, las galerías han sido laboratorios que han modelado lo que hoy es nuestra experiencia cotidiana del consumo y la mercancía, así como las dinámicas de la mirada y del fetiche que caracterizan la visualidad contemporánea. Recordemos que nuestro tiempo ha sido caracterizado como «época de la imagen del mundo» (Martin Heidegger) o «sociedad del espectáculo» (Guy

Debord), entre otras posibilidades, porque con dinámicas como la de la vitrina (el simultáneo ostentar y proteger que ya referimos) la visualidad ha llegado a ocupar un lugar fundamental entre las dimensiones de nuestra experiencia y en nuestra conciencia del mundo.

En tal sentido, no resulta accidental que las galerías comerciales y las galerías de arte (o sus precursores, los salones y museos) se hayan desarrollado en el mismo ciclo histórico, la época de expansión burguesa, en el siglo XIX. Fue en el París que pasó de los estrechos pasajes a los bulevares con vitrinas iluminadas de la *belle époque* donde entraron en crisis los salones oficiales, comenzaron a proliferar las exposiciones independientes y luego se desarrollaron las galerías estables dedicadas al arte contemporáneo. Se trata de una misma genealogía en la que encontramos a escritores como Charles Baudelaire, Honoré de Balzac y Walter Benjamin, y que comunica a la Academie Julian, que se ubicaba en el Pasaje de los Panoramas de París, con el Pabellón del Realismo, en donde Gustave Courbet expuso sus pinturas en 1855.

En Chile sucedió algo análogo. Las primeras galerías o pasajes comerciales fueron contemporáneas de los primeros salones artísticos; ambas entidades fueron consideradas símbolos innegables de modernidad. Pero ya en las primeras décadas del siglo XX observaremos la voluntad de organizar salones alternativos a las exhibiciones oficiales, y al promediar el siglo XX ya estaba establecido cierto circuito que incluía museos «oficiales» y galerías independientes (la mayoría de carácter comercial). Todo esto al mismo tiempo que se multiplicaban los pasajes comerciales en el centro de Santiago; aunque no tenemos ninguna certeza, es tentador imaginar que entonces pudo funcionar alguna

galería de arte al interior de una galería comercial. Hoy, sin embargo, más de medio siglo después, podemos presenciar el encuentro de estos dispositivos modernos en Galería Temporal.

Este encuentro entre la historia de la experiencia y el arte moderno con la historia de la modernidad en Chile constituye el punto de partida de Galería Temporal, la intervención artística que convirtió en galería de arte una vitrina del paseo comercial Galería Alessandri. Decimos «intervención artística» porque no se trata propiamente de una galería ni de una obra o, más bien, se trata de ambas cosas a la vez.

Galería Temporal opera a través de la designación arbitraria de la vitrina de un pasaje comercial como galería de arte, del mismo modo en que un objeto cotidiano puede ser designado como obra de arte, en un procedimiento que Marcel Duchamp bautizó como *ready-made* (el más famoso consiste en un urinario que, tras firmarlo con un seudónimo y titularlo *Fuente*, este artista presentó a un salón independiente en 1917, donde no fue admitido). En este caso, se trata de un gesto de astucia, de montar un espacio de exhibición con la menor cantidad de recursos posibles, lo que también constituye una investigación acerca de su esencia: ¿cuál es el mínimo necesario para que podamos hablar de una galería de arte? La respuesta de Galería Temporal parece ir, transitoriamente, por la economía de ostentación y distancia propia de la vitrina o escaparate al ser dispuesta en el espacio público.

Este asunto funciona en diferentes niveles. Primero, la conversión de la vitrina en galería intenta trastocar las formas en que tradicionalmente se acercan y se repelen los circuitos del arte y la mercancía.

El transeúnte habitual que «vitrianea» por el centro de Santiago, encontrará en su tránsito objetos expuestos, los cuales puede desear, repeler o simplemente ser indiferente, pero que no podrá comprar. Al contrario, al visitante habitual de galerías y museos de arte se lo invitará a desviarse de su circuito para asistir a una exhibición inmersa en un contexto mercantil atiborrado de estímulos visuales diversos (muy diferente del «cubo blanco» que en estos espacios se estila).

Este espectador habituado a las exhibiciones artísticas podrá ser receptivo o podrá rechazar el gesto de Galería Temporal, pero es probable que tenga ante sí los elementos necesarios para preguntarse por el modo en que la mirada y la designación lingüística vuelven a un objeto una obra de arte, así como por las similitudes y diferencias entre el arte y la mercancía. Esta última resulta una pregunta sugerente como pocas, en especial para la escena artística chilena, que en las últimas dos décadas ha intentado comprender su sistema expositivo a partir de categorías tales como galerías «comerciales», «no comerciales», «oficiales», «independientes» y «alternativas».

Cierta dificultad para incluir a Galería Temporal en alguna de aquellas categorías es constitutiva a este proyecto. El que las obras no se vendan no quita que, de una u otra forma, éstas se expongan en una galería «comercial», así como el que haya recibido financiamiento «oficial» no parece obstáculo para hablar de un espacio «independiente».

De un modo u otro, esta intervención se entronca en una de las tradiciones más fructíferas del arte moderno, y que el filósofo Jean Baudrillard concibió como una estrategia de indiferenciación entre arte y mercancía.

Esta genealogía tendría algunos de sus principales exponentes en los ya citados ready-made de Duchamp, pero también en las cajas Brillo de Warhol, los objetos «banales» de Jeff Koons y las especulaciones en el mercado del arte de Damien Hirst.

Las reflexiones en torno a las economías de la mirada, del fetiche y del deseo, o acerca de la embarazosa relación entre la institucionalidad y el estatuto artístico de la obra de arte, constituyen algunos de los frutos más importantes que estas investigaciones han legado, y que no han estado exentos de polémica. De hecho, se ha afirmado de Warhol, despectivamente, que era un mero «decorador de escaparates», lo que no deja de ser una feliz intuición desde la perspectiva de Galería Temporal. Las vitrinas o escaparates, por sí solas, podrían formar una genealogía en el arte moderno que articularía, por ejemplo, al fotógrafo Eugène Atget con los ya nombrados Warhol, Koons y Hirst.

En un segundo nivel, el gesto de Galería Temporal tiende a identificar la producción de una obra de arte con la «gestión». Esta articulación de la obra con los procedimientos que posibilitan su producción, exhibición e inscripción en el campo artístico (y que muchas veces se consideran externos a ella) convoca una nueva genealogía en la historia del arte. Desde los pintores burócratas de las academias hasta Velásquez y Goya ocupando el cargo de «Primer Pintor de Cámara del Rey», o desde la «sociedad anónima» de los impresionistas hasta el artista contemporáneo que se vuelve un experto en rellenar formularios de fondos concursables.

En otro nivel, Galería Temporal también se plantea como una intervención en el campo artístico local. En este caso, la «independencia» de los espacios existentes y de

los curadores reconocibles no parte de ninguna clase de resentimiento, sino que lo hace desde un principio como un gesto estratégico, de astucia, que permitió mostrar la obra de ciertos artistas en determinado momento y lugar a la vez que investigar la naturaleza de las galerías «de arte» y las «comerciales».

Se trata, sin embargo, de un gesto transitorio. Al fin y al cabo, la única certidumbre que tenemos acerca de la Galería Temporal es su «temporalidad», una calculada incertidumbre que deja en signo de interrogación el futuro del proyecto. Como, en estricto rigor, esta inseguridad constituye la condición habitual de la mayoría de los espacios dedicados a las artes visuales en Chile (incluso algunos de los «institucionales» u «oficiales»), el gesto de Galería Temporal también constituye una referencia irónica a la precariedad propia del sistema expositivo local.

Imagen página 20: Eugène Atget, Passage du Grand-Cerf, fotografía, 1907.

Imagen página 27: Jacopo Bellini, Los doce apóstoles en un pasaje en bóveda de cañón, dibujo, 1440-1470, Museo Británico.

Imagen página 32: F. A. Brockhaus, Galería San Carlos, grabado aparecido en su libro A short description of the republic of Chile, Leipzig, 1901.

Imagen página 39: Autor desconocido, Paseo Ahumada, fotografía, 1977.

PRIMERA TEMPORADA

2011-2012

Octubre	Cristián Silva
Noviembre	Martín La Roche
Diciembre	Claudia Müller
Enero	Ofelia Andrades
Marzo	Javier Rodríguez
Abril	Ximena Zomosa

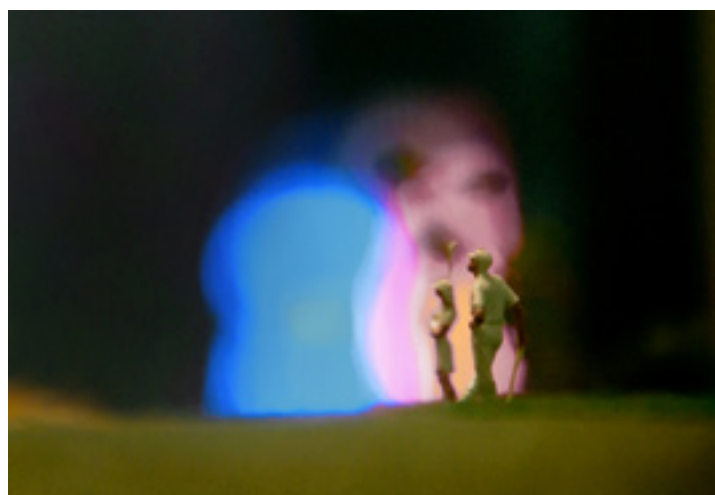
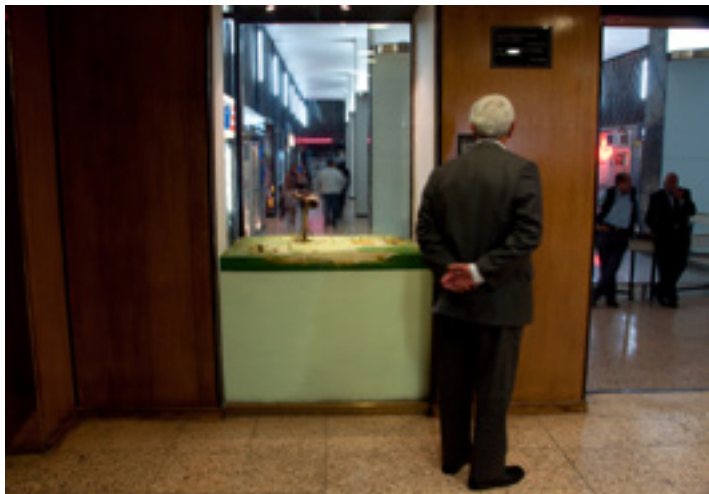


CRISTIÁN SILVA
*Draw & Fade**

Los términos *draw* y *fade* forman parte de la jerga especializada del golf. El primero, *draw*, refiere a un tiro largo en el que la pelota describe una suave curva que va de derecha a izquierda, en caso de que el jugador sea diestro, y de izquierda a derecha, si se trata de un jugador zurdo. El término *fade* indica todo lo contrario. Si el jugador es diestro la bola describirá en el aire una curva de izquierda a derecha y, viceversa, el efecto será de derecha a izquierda si el jugador es zurdo.

En esta pequeña obra apreciamos una escena en la que una pareja de golfistas contempla un gigantesco árbol de morfología muy singular: en lugar de ramas, éste presenta en su copa una deformación que lo asemeja a la célebre ilustración conocida como Conejo y pato, utilizada por pensadores como Joseph Jastrow y Ludwig Wittgenstein para referirse a las paradojas de la percepción humana.

*El enigma del árbol Pato-Conejo
Maqueta / miniatura: madera, musgo, fieltro, tela, figurillas plásticas / 115 x 87 x 18 cm / 2011



¿Cuáles son las líneas de trabajo, intereses o motivaciones transversales a toda tu obra?

Existen varios asuntos que van y vienen, cíclicamente; en los últimos trabajos se ha vuelto recurrente una especie de cruce entre los reinos animal, mineral y vegetal, de una manera muy similar a como interactúan algunos símbolos en el mundo de la heráldica (y en las construcciones alegóricas, en general). Creo que hay también un constante subtexto esotérico, en el que se insinúan con frecuencia situaciones que podrían vincularse con cierto tipo de ceremonias y rituales. Por otro lado, está mi voluntad muy consciente por elaborar una crónica que alude indirectamente a ciertos conflictos culturales y socio-políticos coyunturales; en particular, la aparentemente interminable lucha de clases y los desequilibrios derivados del colonialismo y el post-colonialismo.

¿Qué concepto o idea desarrollaste en tu trabajo para Galería Temporal? ¿Cómo resolviste el problema de los materiales?

La idea que desarrollé en este trabajo nació precisamente desde los materiales; más bien, a partir de un pedazo de rama que me encontré tirado en un bosque en el sur. Como ya lo he mencionado antes, ese palo, que se asemeja muchísimo a la célebre ilustración del «pato-conejo» tan conocida en el mundo de la filosofía, se convirtió en el eje de una pequeña puesta en escena miniaturizada. Pensé de inmediato en convertirlo en un tótem y ubicarlo en medio de una escena «natural» que, en este caso, resultó ser algo así como un fragmento de una cancha de golf.

¿Qué aspectos te interesan del espacio en que se emplazó Galería Temporal?

Por desgracia, muy pocas veces he tenido la oportunidad de instalar trabajos en sitios que no pertenecen al protegido mundo de las instituciones de arte contemporáneo, por lo que la novedad que implicaba la naturaleza de este espacio constituyó un desafío intrigante. Sobre todo, ese repertorio tan especial de sujetos, materiales, atmósferas y colores que conforman la energía de las galerías del centro de Santiago: molduras de bronce, tubos fluorescentes y mármol; olor a cera de pisos, laca para el pelo y café recién tostado; el ruido lejano de los motores de los camiones, la ausencia de luz natural, los conserjes, los repartidores y las señoras del aseo; los letreros y vitrinas de las relojerías, bazares y fotocopiadoras, y un largo etcétera que, en estas circunstancias, de pronto se convirtieron en «compañeros» de exposición. Otro aspecto interesante, desde luego, es el tamaño diminuto de la galería, que te invita a pensar las cosas de otra manera. Me fascinaba la posibilidad de poder infiltrar mi trabajo en esa realidad cotidiana de los habitantes del centro de Santiago, desde una clave más bien modesta, discreta y efímera.



1



2



3



¿Crees que exhibir una obra en la vitrina de una galería comercial implica una experiencia del arte diferente de la que se obtiene en un museo u otro espacio «tradicional»?

Creo que el contexto, sea cual sea, siempre afecta a las obras de una manera determinada. En este caso, resulta evidente que a un espacio tradicional de arte se accede de modo más o menos voluntario, con cierta disposición, positiva o negativa, esperando encontrarse con algún tipo de experiencia trascendente. En cambio, en el caso de Galería Temporal, por ejemplo, operan claramente otras reglas: el eventual público está desprevenido, con la cabeza puesta tal vez en otros problemas, funcionando contra el tiempo y en medio de sus rutinas laborales. La obra, entonces, si tiene la suerte de lograr traspasar esas barreras, tiende a instalarse como una pequeña cuña, ojalá inquietante, entre un instante y otro. Mi expectativa con este trabajo era que alguien -mientras esperaba el ascensor para ir cobrar un cheque, pagar una cuenta, taparse una muela o simplemente sacar la vuelta- pudiera acceder a un momentito de misterio y de trascendencia más allá de su realidad inmediata. Al parecer, nunca me voy a enterar si eso sucedió en verdad, aunque quiero creer que sí.

¿Cuál es tu opinión sobre las políticas de los espacios de exhibición que existen en Santiago?

Me parece que existe en Santiago por un lado un *establishment* dominante y anquilosado, y por el otro una escena independiente, enérgica pero muy menor en volumen. Pienso que la mayoría de los espacios

oficiales en Santiago, tanto los comerciales como los no comerciales (salvo contadas excepciones), están alejados de lo que a mi juicio debiera ser su objetivo central: procurar el encuentro más profundo posible entre obra y espectador. Los espacios no comerciales parecen estar más preocupados por generar asistencias masivas a las exposiciones que por la naturaleza espiritual de la experiencia artística (tal vez para contar con mayor apoyo de eventuales patrocinadores). Los espacios comerciales, por su parte, al vivir obsesionados con la tramposa ilusión de que algún día todos los artistas podrán vivir de la venta de sus obras, tienden a ejercer prácticas que se acercan más a la mercadotecnia y la publicidad que a la construcción de una plataforma consistente de proyección para el capital simbólico.

Imágenes página 50:

1. Ilustración Kaninchen und Ente (pato y conejo).
2. Fotogramas de la serie de animación Loonie Tunes.
3. Fotografía del Club de Golf Los Leones.



MARTIN LA ROCHE

Plan G

En tan solo dos años han levantado cuatro edificios en la manzana y ya van por el quinto. El *Plan G*, la G proviene del film nipón *Godzilla*, nació con la construcción de todos ellos.

Hay quienes dicen que la película del monstruoso lagarto es una alegoría al horror que sentían los japoneses después del ataque nuclear de la II Guerra Mundial.

El *Plan G* quizás sea una nueva respuesta a otro tipo de horror; al pánico que produce este siglo XXI de verdades múltiples e inciertas. Algo así como la urbanización de los miedos personales, proyectados en una maqueta.

El motor del proyecto es la tendencia a querer controlarlo todo a la luz del propio deseo. A menor escala y de manera ficticia, es el mismo juego de las constructoras inmobiliarias. Solamente que en las piezas de estos edificios sobra el espacio para las camas.

Maqueta/video: Cartón, muestrarios de pintura industrial, tempera, lana, cinta adhesiva, madera y otros. Acuarelas sobre papel: dimensiones variables. Video en loop: 5' y 44" / 2011

¿Cuáles son las líneas de trabajo, intereses o motivaciones transversales a toda tu obra?

En todos mis proyectos utilizo un proceso similar, que en la práctica resulta parecido a armar un puzzle. Las piezas iniciales en general son dibujos, acuarelas, mapas de ideas, pequeñas palabras o algún material en particular. Al principio todo parece muy fragmentario, por lo que me dejo llevar por la intuición. Así, en este montón de piezas voy encontrando direcciones por tincadas, tal como en un puzzle se comienza recolectando piezas afines y, con el tiempo, todo se reelabora y encaja.

En mis trabajos, además, utilizo materiales precarios y frágiles como cartón, papel, lana, «pantones» o muestrarios de pintura industrial, palitos de maqueta, yeso y cualquier objeto de consumo cotidiano o «encontrado». Me interesa cómo a través de mi trabajo los materiales y objetos más comunes adquieren una nueva vida y un nuevo uso al integrarlos en maquetas, dibujos, animaciones, esculturas o instalaciones.

Otra motivación transversal a mis proyectos es el problema del espacio, de cómo se inserta el arte en los diferentes contextos. Esto incluye la pregunta por cómo se involucra el arte con los distintos lugares en que aparece, pero también la pregunta por el dónde está hoy el arte, en qué parte de la ciudad y bajo qué condiciones.

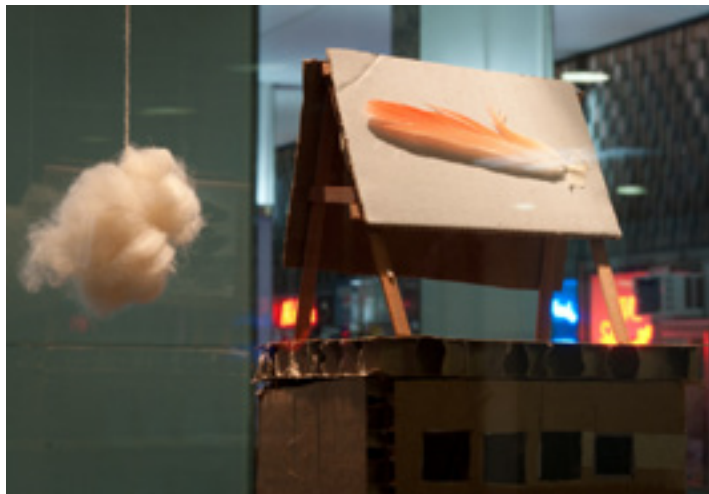
Por último, mi obra siempre se acompaña de unas mujeres que forman parte de mi imaginario o mitología personal, que también contiene ciudades, flores, estampillas, muebles, nubes, ropas, restaurantes, paisajes, plantas, casas, viajes y ballenas, entre otros.

¿Qué concepto o idea desarrollaste en tu trabajo para Galería Temporal? ¿Cómo resolviste el problema de los materiales?

En esta ocasión trabajé con el *Plan G*. Este plan fue elaborado a lo largo de dos años, durante los cuales se levantaron cuatro edificios en la manzana del taller donde yo trabajaba. El nombre del plan proviene del film nipón *Godzilla*, que algunos relacionan al horror que sintieron los japoneses tras del ataque nuclear de la II Guerra Mundial. El *Plan G* es una respuesta a otro tipo de horror. Todos los días al salir del taller veía las moles enormes de los proyectos habitacionales. Me impresionaba cómo el paisaje urbano que me rodeaba podía cambiar tan rápido y el escaso control que sobre este hecho tenían los vecinos que habitaban el barrio. Decidí entonces construir una serie de edificios con cajas de cartón y recrear en sus calles una animación, una versión personal de *Godzilla*, pero esta vez con mujeres como personajes centrales.

¿Qué aspectos te interesan del espacio en que se emplazó Galería Temporal?

Me interesó mucho la ubicación de Galería Temporal. El centro de Santiago, a pesar de ser un lugar por el cual transitan tantos potenciales espectadores, parece algo abandonado por los espacios de arte contemporáneo. Al ser una vitrina, además, Galería Temporal posee un carácter diferente a la mayoría de los espacios de exhibición existentes, porque de seguro la mayoría del público que participa de esta experiencia no pertenece al mundo del arte, por tanto su mirada no está tan mediada por un contexto artístico. Esta vitrina uno puede encontrarla por casualidad, en cambio al museo



o a la galería vamos con la decisión de adentrarnos en otro mundo. Además, por lo general las arquitecturas de los lugares de exhibición de arte excluyen el exterior, lo neutralizan. Esta vitrina es parte del paisaje urbano, establece una continuidad con él.

¿Abordaste en el trabajo exhibido la relación con el público no habituado al arte contemporáneo?

Sí, por que la relación con este público fue un estímulo. Al saber que mi ciudad estaría en Galería Temporal tuve que imaginarla para ese espacio específico, y una de las condiciones era el tránsito de un público formado por personas comunes y corrientes, que además pasaban por ahí por casualidad y no por un particular interés en el arte. Además, me gusta mucho incluir en mis trabajos cierto aire amateur en la forma en que construyo todo. Me guío por una intuición autodidacta en la hechura. También uso imágenes que son cercanas a las de la cultura popular, lo que en ocasiones resulta atractivo para un público que está alejado de una formación docta o profesional en artes. No obstante, también considero variables de mi formación como artista visual y cuestiones que se relacionan con el trabajo de otros artistas. La idea es que confluyan públicos múltiples, que pueda ser una experiencia interesante para cualquiera, sin exclusión.

¿Cuál es tu opinión sobre las políticas de los espacios de exhibición que existen en Santiago?

Pienso que existe un número flotante de galerías que nacen y mueren. Siento que algunas son llevadas con ligereza y poca convicción. Por otro lado, están las

instituciones de exhibición, como museos y centros culturales, que generalmente son pesadas grúas que llevan una enorme carga con muy pocos rieles y poleas. El interés oficial por el arte resulta escaso si lo comparamos con otros países, vecinos o lejanos. Aún así, veo que hay una serie de estrategias y nuevos proyectos independientes dándose a conocer. Soy optimista en lo que respecta a estos últimos. Gracias a internet y a la interdisciplinariedad alcanzada por la visión sistémica de nuestro siglo, creo que se pueden construir plataformas muy diferentes a las tradicionales. A Galería Temporal la incluyo en este último grupo de iniciativas.

¿Cuáles eran tus expectativas para la exhibición de tu obra en este espacio?

Quería generar un diálogo con quienes miraran mi proyecto. En algunos casos, ocurrió que las personas que miraban la maqueta estaban en una situación similar a mi animación, con las mujeres gigantes sobre la ciudad. Eso me agradó. Más allá de esto no tenía expectativas muy claras, aunque siempre había querido hacer algo en una vitrina. Resultan espacios muy entretenidos por su relación con quienes transitan por la ciudad. Me gusta mucho caminar y siempre voy observando lo que hay en las calles, avenidas, edificios y espacios, públicos o privados. A su vez, las vitrinas son cercanas a la forma en que algunos museos disponen sus piezas. Creo que por estas ambigüedades constituyen un dispositivo muy interesante, pues son muy características de nuestra época.

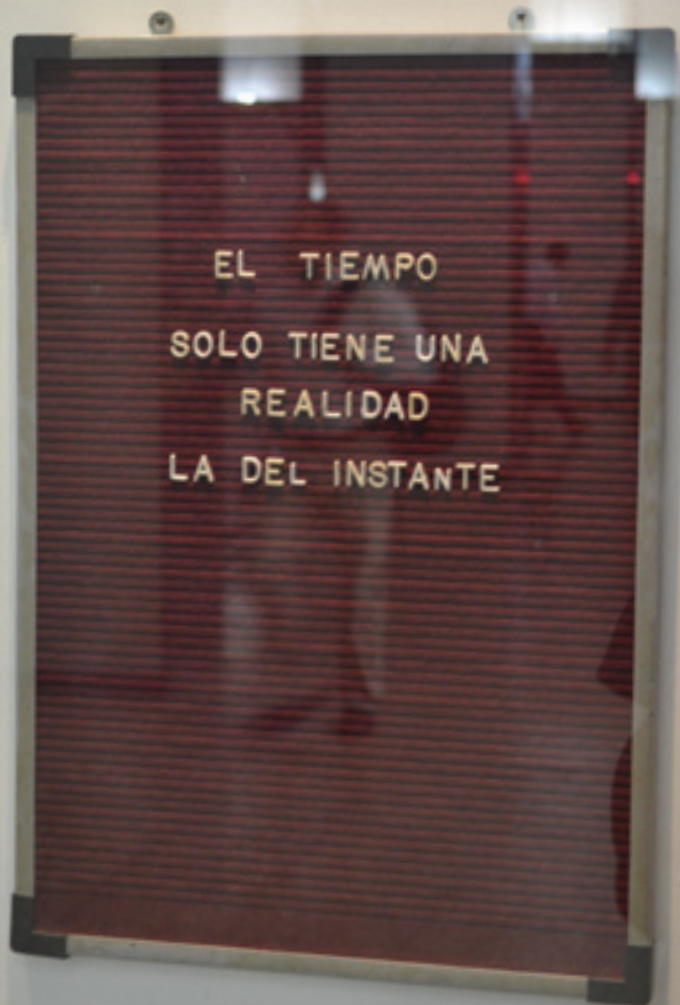
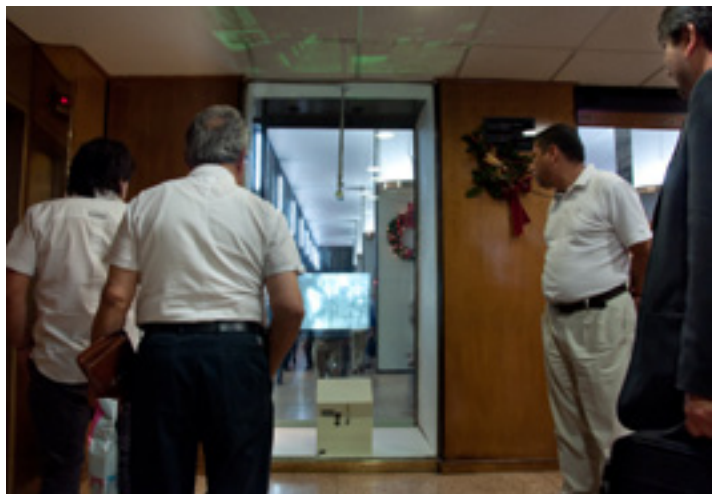




CLAUDIA MÜLLER
A tiempo real

El horizonte de esta obra es, por una parte, el problema antropológico y filosófico del tiempo: la existencia del presente y de un tiempo real, la relación entre la percepción individual del acontecer cotidiano y la sanción colectiva del tiempo. Pero, por otra parte, su horizonte también es la condición de existencia propia de cualquier gran ciudad: hoy por hoy, millones de cámaras «de seguridad» registran el andar de anónimos transeúntes, aumentando hasta lo inconmensurable una realidad otra, un fragmentario e infinito espejo del mundo. En definitiva, esta obra nos muestra que el problema del tiempo no sólo constituye un asunto filosófico, sino también político. O, al revés, nos muestra que los dispositivos de vigilancia contemporáneos también poseen una dimensión filosófica. Proust, Borges y Foucault no podrían hallarse mejor convocados.

Instalación: Proyector, cámara de seguridad, vinilo, pizarra ranurada
Dimensiones variables / 2011



¿Cuáles son las líneas de trabajo, intereses o motivaciones transversales a toda tu obra?

Tengo la impresión de que en nuestro trabajo siempre existen intereses que se repiten y que muchas veces no alcanzamos a visualizar al momento de elaborar un nuevo proyecto. Por ejemplo, en *A tiempo real* se produce una situación de simulacro o de doble realidad generada a partir del uso de la cámara de seguridad; esta misma situación especular o de «vértigo» se manifiesta en varios de mis trabajos anteriores con diferentes puestas en escena y materiales. Otro aspecto que se repite es el uso de la imagen en movimiento, que puede funcionar mediante un video o a partir de un mecanismo que acciona un material. Esta última característica me ha permitido involucrar espacialmente al espectador en mis proyectos, y además ofrecerle diferentes tiempos y espacios dentro de un mismo trabajo, todo en función de problematizar nuestra noción de lo «real».

¿Qué concepto o idea desarrollaste en tu trabajo para Galería Temporal?

En el proyecto de *Galería Temporal* me interesaba trabajar con algún elemento presente en la misma galería que fuese activado por la mirada del transeúnte. Al pensar en el gran flujo de gente apurada que transita por la *Galería Alessandri*, y la cantidad de tiempo que cada persona dedica a observar su entorno, se me ocurrió elaborar un dispositivo en donde el espacio recorrido y el paseante fuesen incorporados en esta pequeña vitrina. Para eso instalé una cámara de seguridad que transmite «a tiempo real» un fragmento del ambiente que rodea al espectador,

de tal manera que el transeúnte se encuentra con una obra donde observa por segundos su propia imagen y la del contexto que lo rodea. Con esto quería tornar visible el lapso de tiempo que existe entre el momento en que miramos algo y el momento en que esto desaparece al ser desplazado por otra cosa o situación. Por eso asocié al trabajo una conocida sentencia de Gaston Roupnel: “El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante”.

¿Qué aspectos te interesaron del espacio en que se emplazó Galería Temporal?

Me interesó mucho el emplazamiento de la galería, en especial por el flujo de personas que la recorre cotidianamente. Cuando transitas por las calles y galerías del centro estás obligado a mirar innumerables estímulos, lo que de algún modo convierte al observador en un extranjero, en alguien que transita por un entorno en donde cualquier cosa podría suceder. Las galerías comerciales, en particular, constituyen una especie de «no-lugar», por el tránsito constante y por estar llenas de elementos propicios para la observación. Por esto mismo existía una gran cantidad de material y la decisión de con qué trabajaría no fue fácil. Entonces me fijé en cómo la dimensión formal de la vitrina se relacionaba con el espectador: su distribución espacial, su mirada especular, los rectángulos en perspectiva que se forman desde diferentes puntos de la galería y que son réplicas de un mismo pilar arquitectónico. A partir de esto surgió la idea de trabajar con una imagen que calzara con el lugar donde estaba situada la galería y causara una situación ajustada a su naturaleza: una simetría ambivalente entre lo que estaba afuera y adentro de la vitrina de *Galería Temporal*.



¿Crees que exhibir una obra en la vitrina de una galería comercial implica una experiencia del arte diferente de la que se obtiene en un museo u otro espacio «tradicional»?

Creo que la experiencia de observar una obra de arte siempre está sujeta a un contexto particular. Por esto resulta interesante imaginar cómo afectó al público que transita por la Galería Alessandri esta pequeña vitrina y los objetos que ella contenía. Cuando el arte sale al espacio público se encuentra en una condición igualitaria con el espectador. Lo valioso de esto lo constituye la posibilidad de encontrar una recepción o un comentario en el público que no pertenece al mundo del arte. La honestidad absoluta de estos espectadores acerca de lo que aceptan como «arte» permite formular estrategias y tensiones para elaborar una obra de mayor contingencia. Desde mi trabajo, creo que la incorporación de la imagen del transeúnte dentro de la vitrina acercaba, en cierta medida, la relación entre la obra y el espectador. A pesar de que el trabajo poseía una fuerte dimensión conceptual, existía una primera mirada que partía desde el reconocimiento de la propia imagen por parte del público.

¿Cuál es tu opinión sobre las políticas de los espacios de exhibición que existen en Santiago?

Debido a la oferta relativamente escasa y al difícil acceso a los espacios institucionales, supuestos dispositivos de validación del arte chileno, en la actualidad se han abierto diferentes espacios de exhibición fuera de estos circuitos, muchas veces administrados por los mismos

artistas. Me parece que estas instancias cubren de algún modo la necesidad que tenemos todos los artistas de mostrar nuestra producción, además de la necesidad por parte de la población completa (artistas y críticos, pero también las personas no relacionadas al medio) de observar las imágenes interesantes y reflexivas que en ocasiones podemos encontrar en el arte contemporáneo. Que el arte se despliegue en la ciudad y que existan espacios destinados a la exhibición y reflexión artística no sólo es responsabilidad de quienes, en cierto modo, manejan el medio, sino también de los mismos artistas.

¿Cuáles eran tus expectativas para la exhibición de tu obra en este espacio?

Me hubiese gustado registrar todo lo que sucedía alrededor de la vitrina, todos los pequeños acontecimientos de los que seguro fue protagonista. Por ejemplo, al momento de desmontar me faltaba un martillo, por lo que me conseguí uno con un caballero muy gentil de la peluquería cercana, el que aprovechó de contarme que mi obra le había servido muchísimo. Me explicó que él cantaba y que estaba invitado a participar en un programa de talentos en la televisión, y por eso cada día por la mañana entonaba una canción frente a la cámara para observarse proyectado en la vitrina, todo esto cuando la galería estaba sola. Puede que muchas personas no hayan reparado en mi instalación, pero con este comentario me doy por pagada.



OFELIA ANDRADES

Inauguración

Inauguración. Este es el título de un trabajo reciente en el cual intento recrear escenas que susciten momentos de diversión y de festejo. Estas dos primeras pinturas, contienen elementos que parten de la realidad y que forman composiciones ficticias.

El escenario para estas se da espontáneamente. Son personas cercanas, fotografiadas naturalmente, sin posar con este propósito. En el proceso de composición no hay un trabajo previo de fotomontaje, sólo dibujos o bocetos. Todo se arma directamente en la tela y sin la recurrente retícula.

El título se vuelve significativo por diferentes motivos. Uno de ellos es que alude al día en que fueron tomadas las fotos, luego de la inauguración de una exposición meses atrás. También inaugura el año del que tanto se habla. Y por qué no empatizar un poco irónicamente, con el nuevo concepto de Galería que se propone aquí. Esta será la única inauguración en Galería Temporal, pero que estará encerrada en la vitrina de un café, a la que solo se puede asistir como espectador.

Pintura 1: 65 x 80 cm. Óleo sobre tela / 2012

Pintura 2: 80 x 100 cm. Óleo sobre tela / 2012

¿Cuáles son las líneas de trabajo, intereses o motivaciones transversales a toda tu obra?

Un elemento constante en mi trabajo lo constituye la representación de la figura humana, con un especial interés por el retrato. He desarrollado también, con particular dedicación, la descripción de ambientes y detalles en la representación de objetos y figuras. Si bien en mis primeras composiciones la acción casi no existe (todas las figuras están en reposo y cuidadosamente personificadas a través de la actuación y la pose), ellas forman parte de un estudio que ya mostraba un gran interés por la composición de una «escena», con todos los problemas que esto conlleva. En mi trabajo actual la acción y el movimiento están incorporados como temáticas centrales. La espontaneidad que aporta la fotografía, con la ausencia de una pose «cuidada», tiene especial relevancia. Estas últimas composiciones las armé tras seleccionar varios personajes repartidos en una serie de fotografías, para luego mezclarlos y dar vida a una escena que es ficticia, aunque sus referentes pertenecen a la realidad. Este montaje provoca combinaciones de gestos y movimientos que configuran un ambiente sugerente y lúdico.

¿Qué concepto o idea desarrollaste en tu trabajo para Galería Temporal? ¿Cómo resolviste el problema de los materiales?

Para esta ocasión pensé en el juego de la vitrina como una ventana. Dadas las características del pequeño espacio, quise incorporar una escena de interior alegre y cotidiana que pudiera mezclarse con las escenas de la

vida diaria de la galería comercial, que pueden verse a través de los vidrios hacia el pasillo o hacia el ascensor, esperando o caminando. Para lograr esto, el formato de una de las pinturas debía abarcar la pared de tope a tope. En la segunda pared, la pintura debía darle continuidad a la escena. De algún modo, además de esa primera impresión, sea de corte o de imagen continua, debía producirse una sensación similar al estar mirando el interior de una habitación a través de una ventana.

¿Qué aspectos te interesaron del espacio en que se emplazó Galería Temporal?

Me pareció estimulante la idea de una galería-vitrina ubicada en uno de los típicos paseos comerciales del centro de Santiago, en la medida que rompía con el recorrido de los peatones habituados al café con piernas, la notaría y el bazar. Quienes anduvieran «vitrineando» de pronto se encontrarían con una exposición de arte, una curiosa galería o una instalación. Por esto es que me pareció importante mimetizar mis pinturas con el lugar (ya que representaban gente común en posturas o situaciones comunes), pero también que el peatón se convirtiera en espectador, que hiciera un alto en su ruta, y no para saber el precio de un objeto, sino para contemplar algo inusual.



¿Abordaste en el trabajo exhibido la relación con el público no habituado al arte contemporáneo?

Siempre he deseado que todo tipo de personas puedan disfrutar o admirar mi obra, ofreciéndoles algo fácil de descifrar. Creo que el lenguaje de la pintura realista tiene la importante ventaja de ser objetivo, abierto y democrático.

¿Cuál es tu opinión sobre las políticas de los espacios de exhibición que existen en Santiago?

En mi opinión, el hecho de que existan pocas instituciones y espacios artísticos financiados por el Estado o de características similares ha dado paso a una proliferación de exhibiciones y espacios autogestionados en la forma de proyectos expositivos, galerías temporales e independientes, y pequeñas vitrinas o departamentos convertidos en galerías de arte. También ha surgido la figura del *art-dealer* o simplemente del artista independiente que prefiere otras alternativas para hacer circular sus obras. Si bien no son muy visibles las políticas públicas destinadas a promover la cultura y el arte, tengo la impresión, de todos modos, que algo se está avanzando en este punto. Sin embargo siguen siendo los espacios privados e independientes, alternativos y *undergrounds*, los que por ahora están cubriendo en parte esta carencia y ofreciendo una nueva mirada, enfocados en un tipo de público diferente y diverso.





JAVIER RODRÍGUEZ
Silent Hill

Silent Hill es el título de esta exposición, y se toma prestado de un popular video juego de Play Station en el cual un hombre busca perdidamente a su hija en un pueblo que, al parecer, está poseído por el diablo. A partir de este cruce, *Silent Hill*, muestra, primero, un muñeco a escala humana realizado a partir de materiales precarios y que lleva puestas un par de zapatillas de la marca deportiva Puma. Y segundo, se exhibe un dibujo realizado a lápiz pasta sobre papel imprenta que toma como modelo la fotografía de la misma escena que protagoniza el muñeco. El emplazamiento al interior de la vitrina, tanto del objeto como del dibujo, pretende realizar, por medio de la cita, un segundo cruce entre las escenas dramáticas de la pintura tenebrista del siglo XVII - particularmente, *El martirio de San Felipe* (antes llamado de San Bartolomé), de José de Ribera - y los dispositivos publicitarios que utiliza el mercado.

De esta manera, *Silent Hill*, continua con una línea de investigación en torno a las fricciones que, ante la vorágine de la visualidad contemporánea, pueden establecer la producción de formas y contenidos visuales débiles con aquella imaginaria fuerte proveniente del mercado.

Instalación: tubos de pvc, cinta de embalaje, cartón, zapatillas.

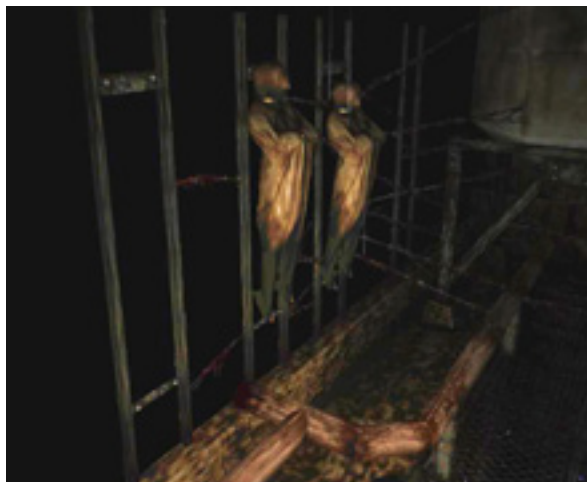
Dibujo: bolígrafo negro sobre papel imprenta

Dimensiones variables / 2011

1



2



GALERIA TEMPORAL
JAIER RODRIGUEZ
SILENT HILL

¿Qué concepto o idea desarrollaste en tu trabajo para Galería Temporal?

Intenté continuar una línea de investigación que he desarrollado en torno a las fricciones que se producen, en la vorágine de la visualidad contemporánea, entre las formas visuales «débiles» y aquella imaginaria «fuerte» proveniente del mercado (esta contraposición la desarrolla el filósofo Gianni Vattimo cuando opone al «pensamiento débil» y nihilista de la posmodernidad un «pensamiento fuerte» y metafísico propio de la modernidad). En tal sentido, tanto el dibujo (desde su arcaísmo, temporalidad y manualidad «aurática») como los materiales de bajo costo empleados, establecían un contraste con los sofisticados y veloces sistemas tecnológicos de reproducción de imágenes de la actualidad, para así apuntar a lo efímero, precario y perecible, y de ese modo distanciarse de la solidez y el alto costo de los soportes publicitarios.

¿Qué aspectos te interesaron del espacio en que se emplazó Galería Temporal?

Si bien el lugar donde se insertó la galería era bastante atractivo, esto no fue lo que me cautivó de este proyecto, sino su predeterminado carácter efímero y evanescente. El resultado fue la crónica de una muerte anunciada (la propia) que doblegó el imperativo monumental que demanda el espectáculo en los grandes y pequeños emprendimientos culturales.

¿Abordaste en el trabajo exhibido la relación con el público no habituado al arte contemporáneo?

No lo hice. Bajo esa lógica, cuando expongo en una galería o museo tendría que hacer un trabajo dirigido a las personas habituadas al arte contemporáneo. Esta idea abre para mí dos problemas muy complejos: primero, pensar en las personas no como sujetos sino en cuanto a su rol de audiencia, lo que puede terminar en una especie de populismo rancio, de pleitesía con una oligarquía sensible y esnob, o en una sumisión a la moda que demandan los constantes cambios del arte actual; segundo, se corre el riesgo de insistir en la noción del «especialista iluminado», y enfatizar la inoperancia crítica de sus discursos autónomos, fragmentarios y profesionalizantes. Pensar el arte o cualquier ámbito del conocimiento desde una audiencia indeterminada, a partir de un público amplio y no categorizado, nos permite articular una serie de experiencias y discursos que podrían recuperar el ejercicio de la crítica en aras de una transformación de mayor alcance.

Imágenes página 86:

1. José de Ribera, *El martirio de San Felipe* (detalle), óleo sobre tela, 1639, Museo del Prado.
2. Captura de pantalla, video-juego Silent Hill 1.



¿Crees que exhibir una obra en la vitrina de una galería comercial implica una experiencia del arte diferente de la que se obtiene en un museo u otro espacio «tradicional»?

El asunto resulta más complejo de lo que parece, porque la particularidad de una experiencia está definida por muchas cosas más aparte del espacio que la alberga. Creo que esa «experiencia particular del arte» se lograría en amplitud si la naturaleza o el contexto habitual del mismo se subvirtieran por completo. Si trasladamos el cubo blanco a la calle, aún será un cubo blanco, es un asunto de física. La particularidad de Galería Temporal por ende, de los trabajos que allí se exhibieron está definida, más bien, por su irrupción sorpresiva, fuerte y al mismo tiempo fugaz en el espacio. En otras palabras, más que por el lugar que ocupó, su particularidad está determinada por el modo en que se reconoció en él.

¿Cuál es tu opinión sobre las políticas de los espacios de exhibición que existen en Santiago?

Esto también es complejo. En el arte contemporáneo, lo político se ha convertido en una cuestión absolutamente lexicalizada e instrumentalizada, donde la naturaleza transformadora del arte ha desaparecido y sólo existe como un objeto de consumo proveniente de un pensamiento dominante y monolítico del tipo «taschen». Por cierto, ¿hay algo más neoliberal que el «arte contemporáneo»? En tal sentido, y en relación a la pregunta de ustedes, me llama la atención la proliferación de espacios independientes en Chile, pero que no siempre constituyen alternativa real respecto a sus homólogos

institucionales o de mercado; muy por el contrario, me da la impresión de que los primeros se rigen por un patrón bastante determinado por estos últimos. Todos, por ejemplo, queremos una inauguración auspiciada por una marca de cerveza, estemos en Vitacura o en La Pintana. Sin embargo, la Galería Temporal fue más escurridiza y, me gusta pensarlo así, no coqueteó tanto con ese contexto.



XIMENA ZOMOSA

En otro lugar, otra vez

PUNTA ARENAS/SANTIAGO

Exhibo paralelamente en dos ciudades, la lámpara de pelo y la fotografía tomada por Paz Errázuriz en 1992.

Extremo sur y extremo centro

Mujer extremadamente única

Transeúnte extremadamente anónimo



Instalación/fotografía: Lámpara de pelo, fotografía intervenida sobre foam, texto ploteado. Dimensiones variables / 2012

¿Cuáles son las líneas de trabajo, intereses o motivaciones transversales a toda tu obra?

Hay líneas en mi trabajo que se han definido con el tiempo y comenzaron en el contexto del aprendizaje, como búsquedas formales. En el taller de grabado de la universidad, la idea de trabajar en el universo de los objetos versus el de la representación, constituyó en sí mismo un motivo de investigación. Luego la serialidad y una mirada social cruzada con la autobiografía definieron varias de las temáticas que he abordado. Un concepto importante, y aún vigente, lo constituye la «caja de herramientas», un conjunto de materiales recurrentes y obras anteriores donde siempre vuelvo a ver, a reeditar y a resignificar. Es una poética en espiral de la que conversamos bastante en los años de formación con otros artistas que consiste en pasar por el mismo lugar muchas veces, pero desde distintas perspectivas. En la actualidad estoy trabajando en un proyecto colectivo con obras pensadas para transitar por varios trayectos fuera de Chile; comenzamos esta búsqueda en países de habla inglesa y ahora nos enfocamos en Latinoamérica. Una de las motivaciones más importantes es realizar un circuito desde nuestras propias redes, inventándolas, saltándonos de alguna forma los protocolos del poder, los curadores, la carrera entendida como un asunto vertical. El espiral representa una manera horizontal de avanzar.

¿Qué concepto o idea desarrollaste en tu trabajo para Galería Temporal?

En esta ocasión me interesó hacer un cruce con una exposición paralela que estuvo en el Museo Regional de

Magallanes, en Punta Arenas, y que forma parte de Fuera de borde, la ruta que desarrollaremos este año con las artistas Paz Carvajal y Claudia Missana. Quise mostrar esta obra, que propone un objeto y una imagen que en principio vinculé al extremo sur, en Galería Temporal, ubicada en pleno centro de Santiago. La fotografía corresponde a un retrato de Paz Errázuriz y el objeto, una lámpara de pelo, pertenece a mi «caja de materiales». Resulta interesante lo que ocurrió con este objeto: cuando lo exhibí por primera vez fue buscando una relación con lo doméstico, un campo en el que he trabajado anteriormente. Al replantearlo ahora en el contexto de la mujer kawéskar y de la temática del viaje, las lámparas adquirieron un sentido antropológico nuevo, pasaron a ser una especie de objeto metafórico en relación a la extinción violenta de estos habitantes de nuestro territorio. A su vez, ese significado se trasladó a la muestra en Galería Temporal y sumó las nuevas «cargas» que aportaba el lugar, por ejemplo, el vínculo con una peluquería vecina.

¿Crees que exhibir una obra en la vitrina de una galería comercial implica una experiencia del arte diferente de la que se obtiene en un museo u otro espacio «tradicional»?

Galería Temporal constituye un regalo al transeúnte y al edificio, una intervención que no desea nada más que estar ahí. Es un ejercicio generoso hacia la ciudad, quizás más que el museo o la galería, que se plantean desde un lugar instalado en «lo cultural», sea o no institucional. Esta vitrina, que no busca más que dar un punto de vista distinto al de la funcionalidad, resulta en sí misma una obra, la de los hermanos Cura.



¿Cuál es tu opinión sobre las políticas de los espacios de exhibición que existen en Santiago?

No creo que exista una mirada muy política en nuestros espacios de exhibición. A veces las obras se plantean desde una política, o las curatorías poseen un carácter que apunta a «lo social», pero no creo que sean gestos verdaderamente incisivos, en general, y tampoco veo por qué una galería debería tener un sello político. Lo que sí se echa de menos es una mirada amplia, como país y sociedad, hacia el arte, algo en lo que inciden las famosas políticas públicas. ¿Cómo fortalecer la trama de las artes visuales? ¿Cómo insertar sus contenidos en educación básica y media? Y esto no en función de los artistas ni del arte, sino por los propios ciudadanos, que sumergidos en una vida estresada se han transformado en clientes del sistema. ¿Cómo introducir en la vida cotidiana la libertad de pensamiento, la reflexión y la creatividad? El arte constituye una manifestación de esa libertad, un contrapeso al sistema. Galería Temporal, en medio del centro, aporta un grano de arena al interrumpir el tráfico rutinario, sumiso y sin esperanza de cambio, con imágenes o escenas que no desean vendernos nada, como sucede con la publicidad circundante.

¿Qué aspectos te interesan del espacio en que se emplazó Galería Temporal?

Primero, de Galería Temporal me interesó la autogestión, la apertura de este espacio por parte de dos artistas jóvenes, Ángela y Felipe Cura. Este proyecto tiene como referentes otras galerías enmarcadas en el espacio público y que han pasado ya a la bitácora histórica del

arte contemporáneo chileno, como h-10 en Valparaíso, otra vitrina en un espacio peatonal. En el caso de Galería Temporal, en la experiencia de todas las exhibiciones se observaba una tensión con la funcionalidad. En una galería comercial todo tiene un fin y es muy inquietante ofrecer una experiencia reflexiva o estética entremedio. El trayecto normal del transeúnte se ve sacudido por relaciones nuevas, impensadas y de las que no necesariamente sabremos, pero tenemos la intuición de que se han producido, que el trabajo ha detonado algunas ideas, recuerdos o sensaciones. Como en toda obra, existen muchas capas de lectura, y la de un público no habituado al arte contemporáneo es una de las más libres y abiertas. Me interesa la gratuidad de este encuentro.



RESEÑAS BIOGRÁFICAS

Ángela Cura (1978) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciada en Artes Plásticas en la Universidad de Chile, donde obtuvo el título de Orfebre (2005). Actualmente se desempeña como docente en esa misma institución. Entre sus exposiciones colectivas destacan: **Quiltro: Diseñando la nueva joyería chilena**, Museo José Hernández, Buenos Aires (2012); **Joyaviva**, RMIT Gallery, Melbourne (2012); **A B C Diseño. Códigos creativos**, Centro Cultural GAM (2011); **Zíper: 16 versiones**, Sala de Arte CCU (2011); **Proyecto Cartografía Natural**, Centro Cultural Matucana 100 (2010); **El Lugar de la Fragilidad**, Galería Balmaceda 1215 (2008); **Colección de Invierno**, Galería AFA, (2008); **Nada nos enseña nuestra historia**, Sala Ana Cortés, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (2007); **De la mano a la boca**, Salón de Estudiantes de la Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo (2006); **Antropometrías de un Sistema Permeable**, Centro de Extensión Universidad de Talca, Sede Curicó (2005); Selección Concurso Nacional de Arte y Poesía Joven, Centro Cultural de España (2003).

Felipe Cura (1979) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura en la Universidad de Chile (2004). Entre sus exposiciones colectivas destacan: **Nada nos enseña nuestra historia**, Sala Ana Cortés, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (2007); **De la mano a la boca**, Salón de Estudiantes de la Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo (2006); **Consumo Cuidado**, Galería Balmaceda 1215 (2006); **Arte con Mayúscula**, Galería Espacio G (2006); **Philips Art Expression**,

Galería Marta Traba, Memorial de América Latina, Sao Paulo (2003); **Selección Concurso Nacional de Arte y Poesía Joven**, Centro Cultural de España (2003); **Concurso Arte Philips**, Museo Nacional de Bellas Artes (2002). Ha obtenido las siguientes distinciones: Mención honrosa en la versión Latinoamericana del Concurso Arte Philips (2003) y primer premio en la versión local de este certamen (2002).

Claudio Guerrero (1983) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Teoría e Historia del arte en la Universidad de Chile (2012). Actualmente se desempeña como docente de la Escuela de Arte y Cultura Visual de la Universidad Arcis. Formó parte del comité editorial de la revista **Punto de Fuga** (2007-2008), equipo con el que organizó la primera y segunda versión del **Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y Estética**. Como parte del centro Estudios de Arte es coautor del libro **Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)**, primera entrega de un proyecto de investigación histórica sobre la relación entre artes visuales y educación superior en Chile. Es co-autor del libro **Toda película era la última. Una mirada al Nuevo Cine Chileno**. Ha publicado una docena de artículos relativos a la historia del arte y del cine latinoamericano en Chile y el extranjero.

Cristián Silva (1969) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Arte con mención en Grabado en la Universidad Católica de Chile (1992). Actualmente se desempeña como docente y curador independiente en Chile y en el extranjero. Ha realizado exposiciones individuales, entre las que destacan: **Monte verde**, Museo de Artes Visuales (2010); **Irish Spring**, Curro y Poncho, Guadalajara (2009); **La montaña artificial**, Galería Maisterravalbuena, Madrid (2008); **Die Zauberflöte**, The Project, Nueva York (2006); **Tornado**, Galería h-10, Valparaíso (2004); **Caddie atacado por queltehués**, Museo de Arte Carrillo Gil, México, (2004); **Yagán**, Galería Gabriela Mistral (1998). Algunas de sus últimas exposiciones colectivas son: **Ionisation**, Galería XS, Santiago (2012); **Canciones de amor y otras pasiones... Vol. III**, Galería Florencia Loewenthal (2012); **Fuerzas básicas**, Museo de la Ciudad, Guadalajara (2011); **Epitogo**, MAZ - Museo de Arte de Zapopan, Guadalajara (2010); **Like a River that Stops Being a River**, Temporary Gallery, Colonia, Alemania (2010); **Sitio, tiempo, contexto y afecciones específicas**, Centro Cultural GAM (2010); **ARCO '10**, Madrid (2010); **El terremoto de Chile**, Trienal de Chile, Museo de Arte Contemporáneo (2009); **La trinchera**, Museo Raúl Anguiano, Guadalajara (2007); **Transformer**, Matucana 100 (2005).

Martín La Roche (1988) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Artes Visuales en la Universidad de Chile con mención en Pintura (2010). Ha participado en exposiciones colectivas entre las que destacan: **No nos conoce Nadie**, Centro Cultural La Perrera (2010); **Sudaca Paradis**, Centro Cultural Scuola Italiana (2010); **Colisiones Espaciales**, Sala Cero, Galería Animal (2011); **Canciones de amor y otras pasiones de origen romántico**, Galería Florencia Loewenthal (2011); **Flesh Garden**, Centro Cultural Casa Brandon Buenos Aires y Biblioteca de Santiago

(2012). Ha recibido las siguientes distinciones: primer lugar en concurso de dibujo **250 años Faber Castell** (2011), primer lugar en concurso **Cabeza de Ratón**, Museo de Artes Visuales (2011).

Claudia Müller (1983) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciada en Artes con mención en Grabado en la Universidad Finis Terrae (2004); Magíster en Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad de Chile (2012). Entre sus exposiciones colectivas destacan: **Máquinas para un parque humano**, Sala Artek (2011); **Transcripción Local**, Sala de arte Collahuasi, Iquique (2011); **En tres tiempos**, Galería Macchina U. Católica (2011); **Zíper**, Sala de arte CCU (2010); **Binario**, Galería Animal (2009); **Oscilación: pensar el // trabajar con // sonido en espacios intermedios**, Sala Egenau (2009); **Multiplicity**, Sala de Exposiciones UFT (2008); **Ensayo**, Casa Abarzúa (2007); **En su Laberinto sobran tres líneas**, Centro de Artes Visuales (2005). Recibió la beca FONDART para cursar Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile (2009-2010).

Ofelia Andrades (1982) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciada en Artes Visuales en la Universidad de Chile donde obtiene el título de Pintora (2010). Ha realizado exposiciones individuales entre las que destacan: **Lo inconsolable del cotidiano**, Sala Blanca, Pontificia Universidad Católica (2011); **Proyecto mosaico**, Sala Juan Egenau, Facultad de Artes de la Universidad de Chile (2010); **Figuras del original**, Galería BECH y Biblioteca de Santiago (2009); Algunas de sus exposiciones colectivas son: **Valdivia y su río**, Exposición itinerante (2010); **Realismo y no tanto**, Salón Tudor (2009); **Otro autorretrato de pintor**, Sala Concreta Matucana 100 (2009); **Exposición de**

anatomía, Universidad de Talca (2007); **6° Concurso Marco A. Bontá**, MAC (2007); **Laberintos de amor y erotismo**, Casona Nemesio Antúnez (2006); **La suntuosidad de lo real**, Hall Central de la Facultad de Medicina, Universidad de Chile (2005); **AKIS** Salón anual de alumnos de artes visuales de la U. de Chile, MAC (2003); **Pinturas y Dibujo**, Estudiantes del Liceo Experimental Artístico, Galería Bucci (1999).

Javier Rodríguez Pino (1982) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Educación de las Artes Plásticas (2003) y Profesor de Artes Plásticas (2004) en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile. Es Doctor © en Bellas Artes y Master en Producción Artística por la Facultad de Belles Arts de Sant Carles de la Universidad Politécnica de Valencia (2007). Ha realizado exposiciones individuales entre las que destacan: **Véndeme 36 retratos**, Galería Bech (2005); **Sobre alimentos/aceites saturados**, Galería h-10 (2006). Algunas de sus exposiciones colectivas son: **Isla en Caja**, Museo de Arte Moderno de Chiloé (2011); **Yerros**, Galería Pasaje 17, Buenos Aires (2011); **On books and translation, 98 weeks research project**, Beirut (2011); Becados DKV 2008–2009; **Vacuna el virus debilitado**, Galería Wschodnia, Lodz, Polonia (2010); **Hay ropa tendida**, Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza (2009); **Desmedidas de la representación**, Sala Luis Alburqueque, Matto Grosso du Sul, Corumbá, Brasil (2009); **Generador público**, Sala Naranja, Valencia (2007); **Consumo Cuidado**, Galería Balmaceda 1215 (2006). Recibió la beca de residencia artística DKV Grand Tour en la Academia Sztuk Pieknych, Gdansk, Polonia (2008).

Ximena Zomosa (1966) vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciada en Arte con mención en Grabado en la Universidad Católica de Chile (1991). Actualmente se desempeña como Coordinadora de las áreas de artes visuales y danza de Balmaceda Arte Joven. Ha realizado exposiciones individuales, entre las que destacan: **Welcome Tour**, Galería Cecilia Palma (2010); **Iluminaciones**, Galería Florencia Loewenthal (2008); **Historia Ornamental**, Centro Cultural de España (2007); **Mucho que Aprender**, Sala Gasco Arte Contemporáneo (2005); **Colección de la artista**, Galería Gabriela Mistral (2003). Algunas de sus exposiciones colectivas son: **Fuera de Borde/Punta Arenas**, Museo Regional de Magallanes, Punta Arenas (2012); **Arte Mujer y Compromiso político**, Museo de Solidaridad Salvador Allende (2009); **Sur Scène**, Arte contemporáneo de Chile Tours, Francia (2007); **Bienal de Santa Cruz**, Museo de Arte Contemporáneo, Santa Cruz Bolivia (2006); **Project N11**, Muro Sur Arte Chileno Contemporáneo, Bienal de Shangai (2004); **Project of a Boundary** (fold), Latincollector Art Center, Nueva York, (2002); **En otro lugar**, Galería Balmaceda 1215 (1998); **La estética de la dificultad**, C A Y C, Buenos Aires, (1993). Ha recibido numerosas distinciones y premios, entre los que destaca: Premio Altazor (2003).

Agradecimientos

A nuestra familia y amigos por su constante apoyo. A los artistas que desde un principio se comprometieron con este proyecto: Cristián Silva, Martín La Roche, Claudia Müller, Ofelia Andrades, Javier Rodríguez y Ximena Zomosa; también a Claudio Guerrero por su constante y generoso apoyo. A Jorge Gaete, Vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y Jaime Cordero, Director del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, quienes nos avalaron en diversas instancias. A Vanessa Vásquez, por sus sugerentes palabras.

Al café «La Boca» y sus administradores: Tomás Correa y Román González. También a su amable personal: Catalina Sotomayor, Denisse Osorio, Johanna Navarro y Fabián Pinto.

A todos quienes han colaborado en la difusión de este trabajo, en particular a Sebastián Riffo de *Museo Internacional de Chile* (MICH), a Claudia Rodríguez de *Escáner Cultural* e Isis Díaz, periodista de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Por último, a quienes directa o indirectamente han sido parte de este trabajo: Marco Rivas, Pablo Guerrero, Daniel López, José Rosas, Felipe Santander, Rodrigo Vera, Rosario Ateaga, Raimundo Edwards, Daniela Acuña, Tatiana Peña, Belén Bascuñán, Carolina Rodríguez, Paula Espinoza, Ivo Vidal y Francisco Rodríguez.

El catálogo Galería Temporal se terminó de imprimir en el mes de septiembre del año 2012, en los talleres de Andros impresores.

De esta edición se tiraron 1000 ejemplares, en papel bond de 106 g en su interior, y papel couché opaco de 350 g para la cubierta.

