

Extremo Centro 7 espacios de arte contemporáneo

Area de Artes Visuales 2002

Extremo Centro es un proyecto conjunto, a realizar entre siete espacios de arte contemporáneo de la ciudad de Santiago, que acogen, exhiben y promueven trabajos de arte reflexivo y experimental.

La iniciativa nace a partir de la invitación extendida por el Área de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, a través de Galería Gabriela Mistral, y se plantea como primera instancia de gestión co-operativa, tendiente a establecer un sistema de trabajo en red permanente, articulado sobre los postulados teóricos, curatoriales y de gestión que caracterizan a estos espacios.

Extremo Centro se elabora a partir de la convocatoria anual de proyectos expositivos abierta por Galería Gabriela Mistral a comienzos de año. En esta ocasión, junto con seleccionar aquellos que se exhibirían en Gabriela Mistral, se evaluaron muy positivamente diez proyectos que por calendario no podían ser acogidos por ésta, pero que, debido al interés de sus propuestas, tampoco podían quedar sin concretarse.

De esta manera, se extendió una invitación a trabajar en conjunto un proyecto expositivo ampliado que, junto con acoger las muestras, sentara las bases para una labor futura.

Cada uno de los espacios involucrados ha acogido formas críticas de arte, ya sea desde la institucionalidad (Museo de Arte Contemporáneo, Galería BECH, Galería Balmaceda 1215 y Galería Gabriela Mistral) o desde la autogestión propiciada por los mismos artistas (Murosur Artes Visuales, Galería Metropolitana y Centro de Artes Visuales de Santiago).

Extremo Centro implica, entonces, siete espacios de exhibición, once proyectos de obra y veinte artistas visuales, que abrirán sus muestras de manera consecutiva durante el mes de diciembre, creando un circuito y ocupando un amplio sector de la ciudad.

Desde el arte crítico, desde la crítica de la cultura, artistas e intelectuales tienden a plantearse frente a las instituciones y lo institucional, con tácita reticencia o bien en franca oposición. Volver a pensar críticamente sobre los juegos de relaciones flexibles entre lo institucional y lo no-institucional, es una de las invitaciones que nos hace *Extremo Centro*, al dibujar una composición de lugar(es) que pone a dialogar entidades públicas con circuitos independientes.

¿Qué es una institución? Además de funcionar como un aparato de socialización de aquellas prácticas que entran en su marco de referencia, la institución opera como parámetro de autoridad (administra y controla determinadas cuotas de poder simbólico) y como sistema de valoración cultural (jerarquiza criterios de otorgamiento de sentido y reconocimiento). Poder simbólico y valoración cultural son los modos a través de los cuales las instituciones, además de coordinar políticas de intervención social, fijan reglas de validez y pertenencia; producen y reproducen trazados hegemónicos; forjan consensos y regulan los pactos de integración al consenso en torno a ciertas definiciones del arte o de la cultura; condicionan la recepción de las prácticas sociales y culturales según determinadas equivalencias simbólicas entre valor, significación y legitimidad.

¿Quiere decir esto que las instituciones son meros campos de transmisión y conservación de las jerarquías del poder oficial, que sólo obedecen la escala de valores dominantes de la cultura hegemónica o bien que no saben hablar otro lenguaje que no sea el lenguaje administrativo del conformismo burocrático? Por suerte que no. Desde ya, el ejemplo de Galería Gabriela Mistral¹ ha demostrado, sostenidamente, que un espacio dependiente de una repartición

1 Fundada en 1990 como parte de la División de Cultura del Ministerio de Educación, la Galería de Arte Gabriela Mistral, gracias a la nítida inflexión artística y crítica que se atrevió a darle su directora, Luisa Ulibarri (y gracias también al apoyo curatorial de Cristián Murillo, entre 1993 y 1995), demarcó un programa de exhibición que resultó decisivo para la valoración de las producciones más experimentales del arte chileno contemporáneo.

No habría cómo desconocer el valor inaugural de la gestión de Luisa Ulibarri que convirtió a la sala Gabriela Mistral en un espacio galerístico capaz de trazar nuevas –y exigentes– coordenadas de programación curatorial que, luego, incidieron en la creación de espacios derivados (por ejemplo, la hoy desaparecida Galería Posada del Corregidor). Así surgió la paradoja de una dependencia gubernamental que se orientó hacia lo *crítico*, en lugar de plegarse al sentido común de la cultura oficial de la Transición.

La nueva gestión de Claudia Zaldívar, actual directora, ha renovado enérgicamente el compromiso de la Galería con un *arte que (se) piensa*: un arte que investiga nuevas formulaciones estéticas, nuevos recursos conceptuales y técnicas de la imagen, sin complacencias de mercado. En esta segunda fase, la Galería Gabriela Mistral se ha propuesto, además, extender y dinamizar los circuitos de promoción artística y reflexión crítica cruzando redes culturales diferenciadas. Es esta voluntad política de *articulación múltiple* la que caracteriza el proyecto *Extremo Centro*.

ministerial puede zafarse del sentido común oficial y tomar la delantera en marcar pautas de exploración crítica del arte emergente, no consolidado.

Durante los años del autoritarismo militar en Chile, la relación entre oficialidad (la voz represiva del mando) y disidencia (el campo de hablas rebeldes a su lógica totalitaria) estuvo regida por fronteras territoriales de oposición y exclusión casi inviolables. Digo que esas fronteras eran "casi" inviolables porque, de hecho, a fines de los 70, algunas propuestas artísticas lograron, pese a la censura, infiltrarse en el campo de vigilancia oficial y subvertir, desde dentro, las reglas con que la institucionalidad cultural de la época custodiaba sus fronteras de control y prohibición². En los tiempos más severos del oficialismo militar, fue posible torcer las entrelíneas del discurso oficial. Pese a lo apretado de las mallas del poder, algunos hilos más sueltos pudieron ser corridos para traspasar el límite de la censura institucional jugando –camufladamente– con lo prohibido. Aunque, en esos tiempos, el totalitarismo creaba la imagen de una lógica inexpugnable del sistema autoritario, el arte supo imaginar recursos oblicuos para saltar las rejas de la autoridad y diseminar sus significados de oposición en el interior del campo de fuerzas de las instituciones, aprovechándose de ciertas irregularidades de funcionamiento que desmentían la idea de una sistematicidad absoluta, de una coherencia total del poder, de una organización sin fallas.

Esta lección, entre otros aprendizajes, resultó decisiva para meditar sobre la relación entre arte, crítica e institución. El conjunto de mutaciones que define el horizonte "post" nos enseña hoy que la fluidez circulatoria del poder –económico, político, mediático– es tal que no deja espacios incontaminados. El arte crítico ha debido renunciar definitivamente a la idea de una marginalidad contestataria que se conservaría –pura, heroica– en un afuera del sistema. Ya sabemos que "el enseñante, el investigador, el escritor, el artista, están siempre más o menos implicados en funcionamientos institucionales" (y, también, de mercado) y que, "más que serlo vergonzosamente, es preferible asumir esta implicación en un plano ético-político y crítico-analítico"³ para trabajar *desde y sobre los límites* de los condicionamientos institucionales. Que toda práctica crítica se ubique en algún punto del sistema múltiplemente

2 Son varias las obras de la Escena de Avanzada que podrían servir de ejemplo. Quizás las más "espectaculares" operaciones de camuflaje/subversión artística realizadas bajo dictadura, sean las que relatan los miembros del grupo CADA, a propósito de "Para no morir de hambre en el arte" (1979) y "¡Ay Sudamérica" (1981). Ver: Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago, Cuarto Propio, 2001.

3 Félix Guattari, "Nuevas formas de intelectualidad crítica" en *El devenir de la subjetividad*, Santiago, Dolmen, 1995.

fetichismo del consumo, etc.), aunque esta distancia marcada no debe entenderse como atrincheramiento en una guerra de posiciones fijas -desde ya, algunos de los artistas que exponen en esta red del “centro” circulan sin problemas desde la Galería Gabriela Mistral hacia, por ejemplo, Galería Animal. Pero más allá de la ubicación geográfica del arte en el mapa de las socialidades urbanas, la toma de partido que explicita el gesto de *Extremo Centro* a favor de ciertos espacios, dice privilegiar lo “experimental” y lo “no comercial”. Estos énfasis son mayoritariamente compartidos por los espacios en sus discursos de autopresentación y también orientan la mirada que los proyectos buscan atraer sobre sus formulaciones artísticas⁵.

Tal como lo entiendo, lo “experimental” nombra un trabajo de desmontaje y rearticulación crítica de los lenguajes del arte (de sus dispositivos conceptuales, de sus resoluciones formales, de sus imaginarios estéticos) que se sostiene en una línea investigativa y reflexiva de creación artística. Lo “no comercial” no supone, al menos para mí, que estos trabajos no se rozan nunca con los engranajes de difusión y promoción comerciales (sería ingenuo pensar así), sino que son obras que no trabajan a favor de las determinaciones del mercado: son obras que buscan más bien contrariar el facilismo con que el mercado quiere absorber todos los signos de la cultura en una traducción meramente consumista. El “partidismo de la diferencia” que, entonces, exhibe *Extremo Centro* consiste en manifestar un compromiso selectivo y preferencial con trabajos y espacios que creen en la autoreflexividad crítica del arte y que evitan ser complacientes con el frenesí neoliberal; un frenesí que contagia también a un cierto modelo vistoso de cultura empresarial (la cultura-“evento” o la cultura-“feria”) que ha acaparado demasiado protagonismo en los escenarios de la Transición, en desmedro del rigor crítico-reflexivo.

Que este compromiso con lo “experimental” y lo “no comercial” (con lo que se desvía

5 Los proyectos aquí convocados son: “*Terreno baldío*” de Andrés Durán; “*Pésimo retiniano*” de Camilo Yáñez; “*6 mts. x 60 cms.*” de Catalina Gelcic, Yennyferth Becerra y Carolina Hernández; “*A Good Business Partner*” de Cristián Gallardo y Carolina Bellei; “*Cut & Paste*” de Patricio Vogel, “*Ruinas*” de Pablo Langlois Prado, Juan Pablo Langlois Vicuña y Manuel Torres; “*Configuraciones improbables*” de Magdalena Atria y Malú Stewart; “*No palabra*” de Claudia Missana; “*Intersecta*” de René Valenzuela, Daniel Cruz y Verónica Troncoso; “*No se gana como robando*” de Claudio Correa; “*Menores, imágenes vigilantes*” de Rodrigo Flores; y “*Entrada y salida III*”, *catastro*, de Angela Ramírez.

La iniciativa de diseñar una articulación múltiple de lugares que armara constelación con la Galería Gabriela Mistral nació de la siguiente coyuntura: las escasas fechas disponibles dentro del calendario anual de la Gabriela Mistral y el interés de la Galería en posibilitar la exhibición –en espacios afines– de un conjunto de proyectos muy bien calificados y seleccionados por la Comisión Evaluadora (una Comisión compuesta por Claudia Zaldívar, Francisco Brugnoli, Rodrigo Cabezas y Nelly Richard).



7 espacios de arte contemporáneo

Galería Gabriela Mistral

Galería Gabriela Mistral es un espacio público especializado en la exhibición y difusión de arte contemporáneo. Su gestión depende del Área de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

Se ha caracterizado por trabajar una línea curatorial centrada en propuestas experimentales e investigativas en cuanto a formulaciones estéticas, recursos conceptuales o técnicas de producción de imágenes, elaboradas tanto por artistas jóvenes como consagrados en el medio nacional, en el convencimiento de que es labor del Estado posibilitar el riesgo y la experimentación en el arte, así como difundir las obras que son producto de esta experimentación.

Galería Gabriela Mistral ofrece una oportunidad única desde el ámbito público de difundir expresiones y lenguajes que abordan las interrogantes y reflexiones, que caracterizan la producción de arte desde la segunda mitad del siglo XX. Ha suscitado además una permanente discusión a niveles académicos y de crítica que la certifican como un referente obligado de la actividad de las artes visuales contemporáneas en nuestro país y el extranjero.

En sus 12 años de funcionamiento, Galería Gabriela Mistral se ha posicionado como un espacio de exhibición gravitante en la producción de arte contemporáneo chileno. Entre los años 1990 y 2002 se han realizado 100 exposiciones, las que han contado con la presencia de aproximadamente 280 artistas nacionales y 35 extranjeros, y ha sido visitadas por unas 111.000 personas.

Terreno Baldío¹

Andrés Durán



Instalación

1. Abrir el contenedor², extraer de su interior todos los componentes: carpa, parantes, vientos, estacas, cinta de video.
2. Desenrollar y extender el rollo de tela PVC sobre un lugar plano.
3. Cuando la base esté completamente estirada y ubicada en el lugar deseado, fijar las cuatro esquinas con estacas.
4. Ensamblar los parantes e introducirlos dentro de la carpa, levantando los dos extremos de la parte superior.
5. Tensar primero los dos vientos perpendiculares a la parte frontal y posterior, a una distancia de 2 mts., produciendo un eje central entre parantes y vientos.
6. Luego tensar los vientos laterales a una distancia de 1,5 mts.
7. Preparar la cinta de video para ser proyectada en la muralla contraria a la carpa.
8. Finalmente dejar la caja de madera abierta en la entrada.

1 Baldío, se aplica a tierras de dominio público y aprovechamiento común destinadas a pasto, terreno abandonado sin cultivo.

2 Contenedor, caja de madera la cual contiene todos los elementos de la muestra. Su interior está organizado en compartimientos a la medida de cada pieza.

Balmaceda 1215

La Galería Balmaceda 1215 funciona en la Corporación Cultural del mismo nombre y nace como un espacio de extensión dentro de la misma. En Balmaceda 1215 se realizan talleres gratuitos, durante todo el año, dirigidos a jóvenes interesados en perfeccionar la práctica artística, los que trabajan durante tres meses junto a artistas profesionales en distintas áreas. Es así como la Galería establece un especial puente entre este particular proyecto pedagógico y las artes visuales contemporáneas, acogiendo en este espacio propuestas de artistas nacionales de carácter experimental.

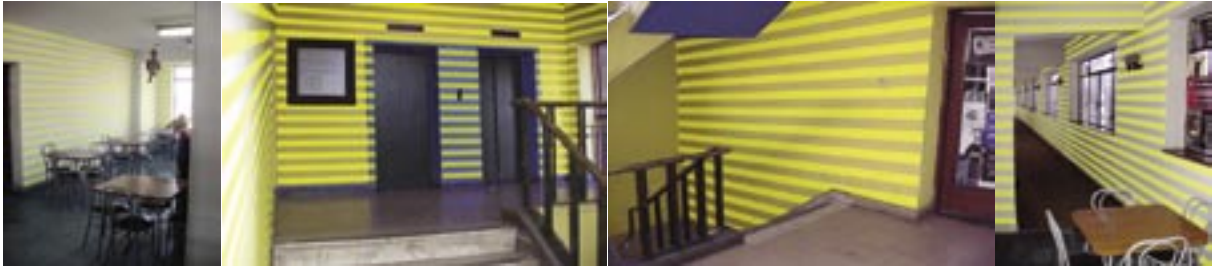
Los ciclos de exposiciones (Laboratorios de Artes Visuales, Proyectos Comunes, entre otros) han tenido una excelente convocatoria de público y prensa, lo que ha consolidado a esta pequeña galería como una cita obligada en el circuito de espacios de arte contemporáneo de Santiago.

Una de las características del espacio de Galería Balmaceda 1215 es su versatilidad como soporte: muchas de las propuestas son intervenciones directas sobre la superficie de sus muros y espacio, convirtiendo cada exposición en una nueva y casi completa transformación del lugar.

La selección de las exposiciones se realiza una vez al año mediante una convocatoria abierta. En ella se establecen los parámetros que serán considerados posteriormente para la selección de los artistas. Entre los más relevantes está la propuesta de considerar el espacio de exhibición como soporte de las obras y realizar un proyecto específico. Estas bases dadas a los artistas pertenecen al contexto del arte contemporáneo, dando lugar a obras reflexivas, no comerciales y experimentales.

Pésimo Retiniano

Camilo Yáñez



Camilo Yáñez, *Pésimo retiniano* 2002

Pintar: "Representar un objeto en una superficie, con líneas y colores convenientes. Cubrir con un color una superficie. Empezar a tomar color y madurar ciertos frutos. En ciertas frases negativas o interrogativas, importar, valer, representar. Darse colores en el rostro o en alguna parte de él." (Rances, diccionario ilustrado de la lengua española, Ed. Sopena, 1980)

- La historia del arte ha sido testigo de la lucha que muchos pintores han realizado por tratar de liberar a la pintura de sus características temáticas descriptivas y narrativas, proponiendo formas más elementales.
- Lograr realizar una obra pictórica libre de todo relato que se sustente por su visualidad y materialidad.
- Este proyecto busca esencialmente trabajar en ese borde. Pintar plana y monótonamente, pintar una galería por fuera, como se pintan las casas; para proteger, para cubrir, para borrar, para hermosear y mantener.
- No hay soporte transportable, se pinta la arquitectura del lugar, se pinta por encargo, se pinta con rodillos de esponja y con esmalte al agua, se pinta por pantone y con masking tape.

6 mts x 60 cms

Catalina Gelcic, Yennyferth Becerra, Carolina Hernández



Gelcic-Hernández-Becerra, 6 mts. x 60 cms. 2002

En particular, críticos y artistas se sintieron a disgusto con esta general decadencia del oficio, ocasionada por la revolución industrial, irritándose de esas imitaciones en serie y estridentes, de los adornos que en otro tiempo habían poseído nobleza y sentido por sí mismos. Desde ese momento se ambicionó una completa reforma de las artes y los oficios, así como la sustitución de la producción en masa. El humilde trabajo manual por el que abogaban, demostró ser en las condiciones modernas, el mayor de los lujos.



Vasko, Graffiti 2001

extremo centro 7 espacios de arte contemporáneo

Galería Metropolitana

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

Lugar: La galería es un galpón metálico cuyas dimensiones son: 12,5 mts. de largo por 6,5 mts. de ancho y 4 mts. de altura. La construcción corresponde a la idea de una extensión de la propia casa, reproduciendo un gesto típico en los sectores populares: agregar nuevas habitaciones a la vivienda para procurarse un espacio donde ejercer alguna ocupación adicional.

Programa: Galería Metropolitana funciona a partir de un programa de trabajo que puede ser señalado como hipotético, respondiendo con esto al condicionamiento dado por los límites difusos entre casa y galería: a) Ambos espacios se ubican dentro de un mismo recinto: frontera y territorio común; b) Galería Metropolitana no cuenta con financiamiento y su funcionamiento depende casi exclusivamente de sus capacidades de autogestión; y c) El tema introducido por el barrio necesariamente obliga a las obras a pensar las relaciones entre espacio privado y espacio público.

Relación Centro/Periferia: La operación que Galería Metropolitana realiza, consiste en un intento por autoconstruirse como centro, dislocando los ordenamientos espaciales que obligan a la periferia a mantener su confinamiento. Su operación crítico-paródica tensa lo local con lo global, a partir de un centro "des-ubicado".

Deconstrucción concepto de galería de arte: La galería realiza una operación de revisión, desmontaje crítico y ampliación de los sistemas de estratificación cultural, interpelando tanto a las instituciones del arte "culto" como a la cultura "popular-poblacional".

Galería Metropolitana: Un espacio de investigación y experimentación. Un espacio de mediación entre arte y comunidad. Un espacio autónomo y autoreflexivo que trabaja con la historia del arte y la historia del barrio. Galería Metropolitana es una toma de terreno.

A Good Business Partner

Cristián Gallardo, Carolina Bellei

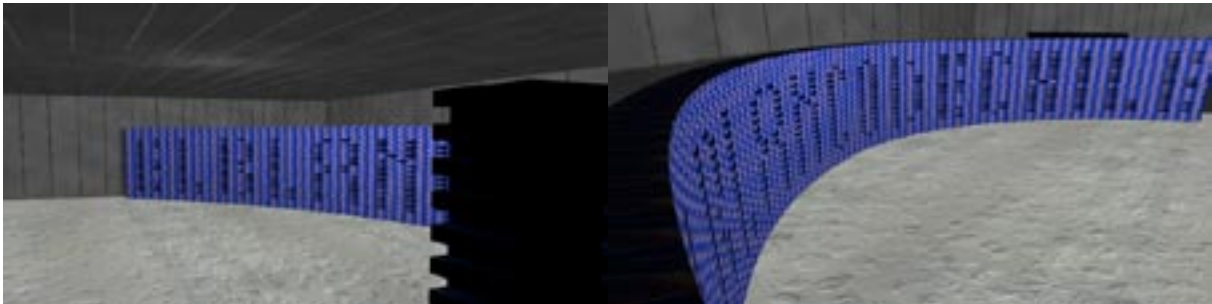
A good business partner es el lema que Chile hace circular en el extranjero como marca país a la hora de captar inversionistas.

A good business partner es el dueto de obras de Carolina Bellei y Cristián Gallardo instaladas en el Galería Metropolitana.

Ambas obras: *Givemefive* y *Made in...* se apropian de esloganes más que vistos en el circuito publicitario urbano: *El blanco de Chile* y *Siempre en obra*, respectivamente.

"Con estas obras se realiza una operación de *Lavado y construcción de la imagen de Chile*, puesto que las obras ponen en escena las prácticas de embellecimiento de los recursos publicitarios actualmente en uso en el espacio público de la capital.

Ambas obras trabajan extensivamente nociones como la de circulación de la obra (de ahí el lugar de exhibición) y el de arte público, que son parodiadas desde las estrategias del marketing publicitario"¹.



Carolina Bellei, *Givemefive* 2002

¹ **Alberto Madrid:** licenciado en literatura, magister en literatura hispanoamericana y doctor en filología.

Ambas resuenan con el lugar, son obras de construcción y (de)construcción de una imagen. En ellas se parte de los referentes visuales públicos: la imagen publicitaria que se encuentra a modo de impresión en sus envases. Estos envases son ocupados y apilados como ladrillos de construcción conformando en la repetición de los sacos y cajas estructuras de tapicería y división de ambientes. De este modo, el muro *Made in...* afecta la sala bajo la modalidad de revestimiento, en cambio, en *Givemefive* el muro es autónomo y separa las dos situaciones de la galería, por ser por un lado una "casa de barrio" y por otro un espacio de circulación de obras. La espectacularidad de la imagería publicitaria ha llevado a una sobre representación de la imagen, visible en cualquier sector de la urbe e incluso en nuestros hogares y, por otro lado, a resoluciones visuales que ya deseara un artista. Estos problemas en el contexto de galería periférica se encuentran aquí en Metropolitana.

Cristián Gallardo, *Made In...* 2002



extremo centro 7 espacios de arte contemporáneo

Museo de Arte Contemporáneo

Los extremos del centro

La exploración de sentidos pareciera justamente lo contrario a la idea unificadora que atrae el centro, así el extremo del centro aparece justamente como su paradoja.

Paradoja que se acentúa cuando nos detenemos sobre la condición reflexiva del arte más actual y su ineludible relación con todo el movimiento de oposición simbólica a toda forma de institucionalidad, que caracterizó la producción de arte post 1973. Paradoja porque ahora es esta misma institucionalidad, en su aspecto formal, la que abre sus espacios y exigencias para esta exploración.

El acuerdo del MAC, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, con Galería Gabriela Mistral, de la División Cultura del Ministerio de Educación, no puede ser más representativo de la inversión aludida. Por su parte el MAC, dada su adscripción, no puede si no cumplir su tarea misional, atendiendo principalmente al cuestionamiento de todo saber. En arte esto sólo puede significar habitar la *zona de riesgo*, el borde de la convencionalidad, para volverse contra ella. De este modo el proyecto ahora en marcha, interrogándola y a pesar de sus enormes dificultades, trabaja abriendo fronteras y límites, intentando oponerse a toda la complacencia, creando situaciones inductoras de reflexión y apoyando su desarrollo.

Creemos que para un museo universitario no es posible pensarse de otra forma y, más aún, debe ampliar esta posibilidad en el máximo de sus potencialidades, ampliación que se realiza ahora en este acuerdo con Galería Gabriela Mistral que ya cumple una historia relevante en este mismo camino.

Francisco Brugnoli

No palabra
Claudia Missana



Claudia Missana, *No palabra* 2002

No palabra es una intervención gráfica producida por la proyección de la forma de la parrilla de luces sobre el suelo. Este depósito de pigmento negro -fluctuante y efímero- es perceptualmente la figura de un vacío, que recibe los efectos de las condiciones del entorno.

Es un trabajo centrado a la inestabilidad del material, haciendo referencia a la fragilidad del trabajo de arte y en último término, del propio lenguaje. Como otros proyectos anteriores, expande la marca gráfica a la noción de huella efímera sobre un espacio. En este caso es una sombra como cuerpo, o la sombra de un cuerpo faltante, que por su rastro parece revelar el espacio y lo trae al campo de la obra. Sin embargo, el destino de este gesto inscriptivo es desvanecerse.

La palabra parrilla, donde se cocina la carne y también soporte de tortura, me sugirió el nombre de esta intervención, centrada en el silencio.

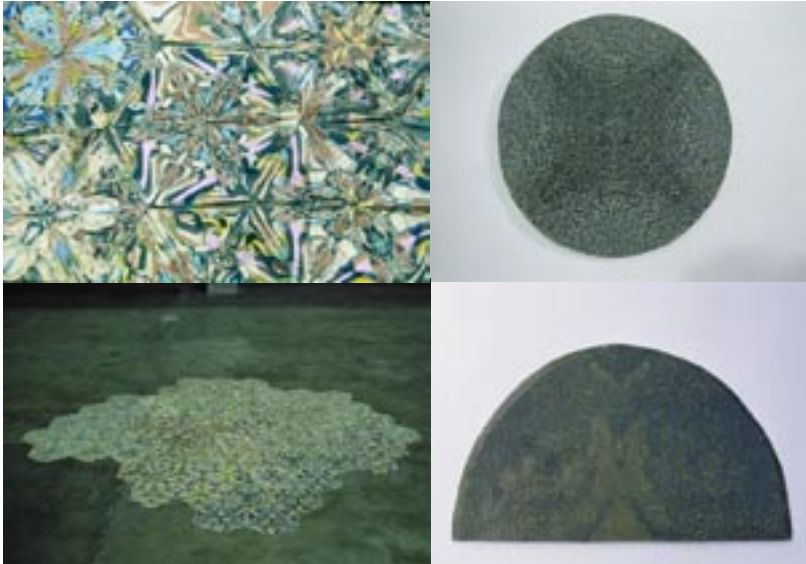
Configuraciones improbables

Magdalena Atria y Malu Stewart

Sentir lo visual

Las obras de Magdalena Atria y Malu Stewart tienen un componente formalista. A primera vista estas obras aparecen como simples superficies pintadas; sin embargo, una inspección más cercana revela que el material se convierte en un sustituto de la pintura. Las superficies están compuestas de elementos tan banales como plumavit o plasticina, elementos que están cargados de implicaciones sociales. Estas formas y estructuras que configuran una pintura están armadas a partir de partes y trozos de realidades e ilusiones, que apuntan a producir un texto y una textura de visualidades o, como podría decirse también, una 'visualidad sentida'.

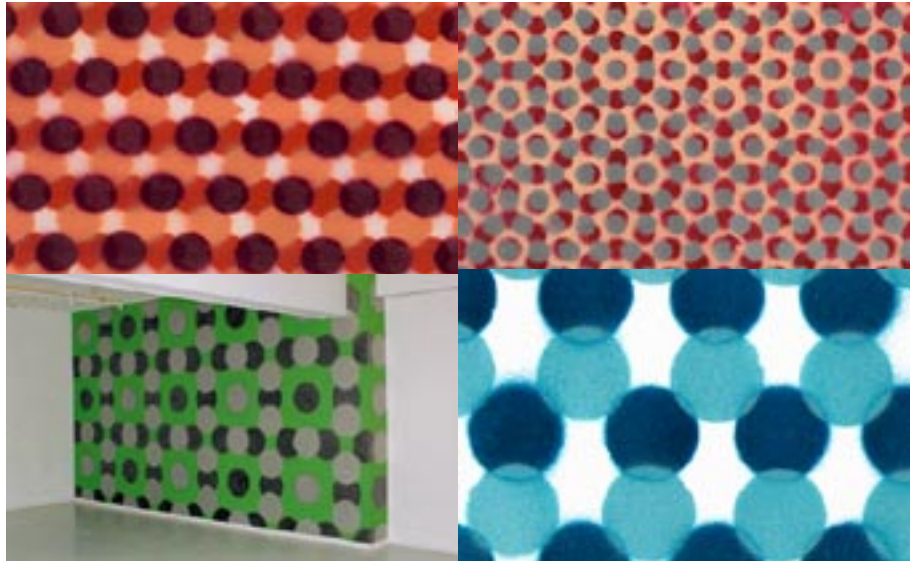
Estos trabajos se sitúan entre dos polos: pueden ser leídos como puristas o como espejismos. Estos dos polos se establecen como la dialéctica dominante, que nos remite a la investigación original de la abstracción histórica en torno a la forma en que se aplica pintura sobre una superficie y a esa búsqueda



Magdalena Atria, S/T 2002

fundamental de una verdad desde los materiales, así como también a su búsqueda más general de sentido más allá de sí misma. No quiero, sin embargo, decir solamente que estos son trabajos de 'artes superiores', sino que, por el contrario, estas dos artistas tienen una tendencia particular a perturbar las 'artes superiores' con 'artes inferiores', de una forma sutil y elegante. El hecho de que esta intervención ocurra en un lugar como Chile es extremadamente complejo. Este tipo de producción artística surge de una historia moldeada en parte por el radicalismo histórico y por períodos subsiguientes de libertad coartada, desencanto y oportunismo, resistencia y conservadurismo, pero también humor y juego. Estas obras introducen la pregunta: ¿Cómo podemos pensar lo estético como una posición política? En otras palabras, ¿cómo pueden ideas de color, belleza y opticalidad convertirse en ideas políticas? Es a través del contexto y del tipo de intervención de estas obras, que el uso de un cierto tipo de 'esteticismo' puede convertirse en una postura política.

Cecilia Brunson



Malu Stewart, *Mapa* 2000

Cecilia Brunson, curadora e historiadora del arte.

Ruinas

Pablo Langlois Prado, Juan Pablo Langlois Vicuña y Manuel Torres

1. Albert Speer, el arquitecto megalómano del Tercer Reich, mientras proyectaba la construcción de la Cancillería (1934), elaboró una "Teoría de los Valores de las ruinas de una Obra" con el propósito de emplear materiales similares a los utilizados por los griegos para visualizar el resplandor del Tercer Reich en un futuro largo y su devenir en ruinas. Su teoría fue una política de la ruina. Política que sabemos fracasó. Falló la escala por querer atrapar la Historia y sus restos desde una política de la ruina.

2. Ruina es una palabra que viene del latín ruere: caer. Habla de la destrucción de una cosa; de la pérdida de una fortuna; de la decadencia de una familia, comunidad o Estado; de la caída física o moral; de los restos de uno o más edificios arruinados. Es entonces la caída, la pérdida, la decadencia la que vincula alegóricamente la exposición de Langlois, Torres y Vicuña con propuestas radicalmente diferenciadas, desde el punto de vista de los materiales, procedimientos o géneros.

3. Batir en ruina -consigna el diccionario de la Real Academia Española- es percutir la muralla de una fortaleza hasta derribar un trozo de ella, de modo que formando las ruinas declive, puedan penetrar tropas en su recinto para hacerla rendir.

También es la época de transición en la que han sido realizadas estas obras el tiempo que las vincula. Modo de ser o estar que pasa a otro distinto batiendo en ruinas modos de vida, torres gemelas, ciudades y relaciones pasionales.

Caída en el tiempo.

Ruinas que el arte transforma en otras cosas.

Rita Ferrer

Rita Ferrer, periodista.

extremo centro 7 espacios de arte contemporáneo



Juan Pablo Langlois Vicuña, *Club del amor* 2001-2002



Pablo Langlois Prado, *Días de visita* 2001



Manuel Torres, *Cajas Collages* 2001

cut & paste
Patricio Vogel



Patricio Vogel, *decoro epidérmico_02* 2002

Estas áreas se pueden disfrazar eficazmente aplicándose una base de un tono más claro sobre el lugar o la marca y combinando cuidadosamente los bordes con el tono del resto de la piel. En algunos casos se puede eliminar dichas áreas mediante una sencilla intervención.

Centro de Artes Visuales de Santiago (CAVS)

El Centro de Artes Visuales de Santiago (CAVS) se propone, desde su centralidad urbana, ser un espacio de discusión, encuentro y exposición, para todos aquellos creadores que vienen pensando desde la obra, una dimensión de Chile que a todos nos es necesario incorporar con seriedad y rigor.

Es un espacio que agrupa a artistas / profesores, reunidos en torno a la enseñanza y difusión de una permanente reflexión conceptual y formal desde el Arte, sobre la realidad cultural y el paisaje continental Sud Americano hoy, vinculando Tradición / Historia / Lugar / Paisaje / Asentamiento urbano, ofreciendo permanentemente a la ciudad un pensamiento y una obra respecto de sí misma.

El CAVS es una obra en permanente transformación.

El CAVS sostiene que la obra de arte contemporánea es una obra inteligente y opinante.

El CAVS propone el rigor de lo bien hecho en la experiencia del oficio.

El CAVS toma como un lenguaje visual válido, a todas las disciplinas contemporáneas a través de las cuales se pueda abrir paso el Arte.

El CAVS no se rige por el buen gusto ni por las convenciones ni por lo vanguardista ni por nada que se le parezca. Trabaja con un cuestionamiento permanente y abstracto del trabajo artístico, en relación a la realidad contemporánea del Hombre y su Paisaje. En este sentido, su trabajo nace siempre de una pregunta.

Intersecta

Verónica Troncoso, René Valenzuela y Daniel Cruz

Sabido es, desde hace no mucho tiempo, que en el campo fotográfico está teniendo lugar la más revolucionaria de las contemporáneas transformaciones de las formas artísticas visuales, ligada justamente a una rápida y espeluznante transformación tecnológica.

Ponerla al servicio de un marco estrechamente academizado de comprensión de los órdenes de la representación y de las formas artísticas, en los términos de una obsoleta taxonomía de 'géneros', es justamente dificultar la comprensión del sentido y alcance de sus desplazamientos actuales.

El incorporar la imagen fotográfica dentro de un lenguaje artístico híbrido y por consiguiente inestable, hacen que ésta quede sujeta a procesos de manipulación (apropiación-intervención) y, como consecuencia, a su fraccionamiento. En este sentido la imagen fotográfica ya no sirve para restaurar ningún significado original y único, sino como índice / repertorio para el señalamiento de otro dominio de significación.



Intersecta, Verónica Troncoso 2002

Como huella de otra presencia la imagen fotográfica se dimensiona por su condición de ser doble hacia el espacio de la simulación y por consiguiente de la especulación, hacia la interpretación de otro significado distinto de si misma también fragmentario e incompleto.

Los proyectos aquí presentados surgen del cuestionamiento crítico de la fotografía, sobre sus modos de producción, circulación y consumo, y por sobre todo cómo ésta se proyecta en nuestro ser cotidiano, afectando nuestra percepción sobre lo real en la definición de un lugar de especulación e incertidumbre sobre la imagen mediática (Cruz), en la producción y domesticación de la fotografía a partir de la democratización del uso de la tecnología digital (Troncoso) y en su acontecer como transferencia de un campo proyectivo de la experiencia, que domina los hechos en la memoria del espacio y de la acción (Valenzuela).



Intersecta, René Valenzuela 2002



Intersecta, Daniel Cruz 2002

Murosur Artes Visuales

Murosur Artes Visuales es un espacio gestionado por artistas independientes, pensada como un lugar de exhibición de arte contemporáneo experimental.

Ha sido creada para exhibir el trabajo de pares artistas, cuyas obras constituyan un aporte relevante y significativo dentro del desarrollo del lenguaje de las artes visuales chilenas.

Pensado para responder a las necesidades del arte contemporáneo, desarrollando un espacio multiforme que cuente por un lado con una galería, y por otro, que sirva para generar un espacio de discusión, reflexión y crítica sobre la producción del arte chileno. La galería alberga trabajos de arte que estén concentrados en los signos, conflictos, particularidades, disonancias y sensibilidades de nuestra identidad cultural.

Situada en la intersección de los espacios tradicionales de muestra -institucionales y comerciales- acorde con las necesidades del arte contemporáneo, desarrollando espacios físicos y reflexivos afines con las producciones artísticas.

Durante el desarrollo de su programa 1999-2000 marcó un precedente de autogestión de artistas y de proposición de líneas curatoriales. Estas exposiciones buscaban presentar un muestreo de poéticas comunes en trabajos disímiles en cuanto resolución, materialidad, medios y planteamientos. La galería trabaja proponiendo una problemática o temática propia de la visualidad y sus lenguajes para así aglutinar obras de distintos artistas en exposiciones colectivas. De este modo, hemos hecho patente algunas características del arte chileno actual, trabajando a partir de las nociones de producción de obras contemporáneas. En este nuevo ciclo de exposiciones Murosur Artes Visuales cuenta con el apoyo de Prince Claus Fund de Holanda.

¿Inocentes de qué? ¿Qué nos convoca?: la memoria social de individuos asistémicos

No se gana como robando

Claudio Correa

Material de referencia: entrevistas y fotografías a jóvenes delincuentes dentro de un recinto penal.

Situación social: circunscritos por el poder.

Cuerpo de obra: murallas vegetales en bloques de ligustrinas.

Estrategia: delimitación y creación de muros dentro y fuera de la galería.

Objetivo: utilizar la trama vegetal como soporte pictórico susceptible al crecimiento o al perecimiento.



Claudio Correa, *No se gana como robando* 2002

Menores, imágenes vigilantes

Rodrigo Flores

Material de referencia: imágenes de video vigilancia sobre menores de edad en el espacio público.

Situación social: más allá del poder.

Cuerpo de obra: video proyección e impresión digital sobre superficies públicas y privadas.

Estrategia: distribución de segmentos visuales sobre el área de influencia de la galería.

Objetivo: la presentación del cuerpo infantil como soporte biográfico. La obra como provocación cotidiana al público transeúnte. Reemplazo del término de espectador por el de asistente participativo.



Rodrigo Flores, *Menores, imágenes vigilantes* 2002

”Entrada y salida III”, catastro

Angela Ramírez

Al entrar en una galería, lo primero que se oculta a nuestra mirada son sus aspectos tectónicos, siempre nos dirigimos a lo que este espacio contiene. Al pensar en Galería Gabriela Mistral como espacio institucional y espacio físico, resalta la existencia de dos galerías similares a ésta y que pueden desde ellas hablar de Galería Gabriela Mistral: Galería Balmaceda 1215 y Galería del Banco del Estado. Estas galerías se relacionan en varios aspectos no sólo tectónicos sino también políticos, son espacios recortados del contexto gubernamental y receptáculos de la producción artística local.

Tanto el espacio físico necesario para que los artistas muestren el desarrollo de sus obras y su poder de convocatoria, es lo que la galería presta al artista. El artista, tanto como el espectador y las obras, se ven como pasajeros de estos lugares fijos.

Es esta característica la que deseo acentuar en la obra para BECH *”Entrada y salida III”, catastro*, haciendo un catastro de las obras que pasaron este año por este espacio galerístico. Obra formada por obras, que en forma de fragmentos traslapados constituyen la percepción de la obra de paso.

El gesto pretende acentuar la confrontación entre la percepción guardada en nuestra memoria y la percepción de un ahora actual, respecto a un lugar y acontecimiento determinado.



Angela Ramírez, *”Entrada y salida II”* 2002



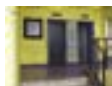
Angela Ramírez, *”Entrada y salida”* 2001

Galería Gabriela Mistral



Andrés Durán, *Terreno Baldío* 2002. Instalación. Caja contenedora (1.80 x 70 x 40 cms.), carpa (1.80 x 2.50 x 1.80 mts.), proyección de video. Dimensiones variables.

Balmaceda 1215



Camilo Yáñez, *Pésimo Retiniano*. Visualización (digital) de la intervención pictórica en Galería Balmaceda 1215. 2002. Pintura mural/esmalte al agua s/ muros exteriores de la galería. Dimensiones variables.



Gelcic-Hernández-Becerra, *6 mts. x 60 cms.* 2002. Instalación. a-Ficha técnica fotografía Bauhaus (“casa de Walter”, Edificio de la Bauhaus, residencia de estudiantes. Walter Gropius) b-Ficha técnica graffiti (Autor: Vasko, intervención urbana en Santiago Centro, Calle Agustinas, 2001). Dimensiones variables.

Galería Metropolitana

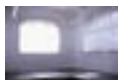


A Good Business Partner
Cristian Gallardo. *Made in...* 2002. Instalación. 600 bolsas de papel de cemento polpaico, rellenas con perlas de plumavit. 0.40 x 3.00 x 12.00 mts.



Carolina Bellei, *Givemefive* 2002. Instalación. 3.120 cajas de Omo (vacías y silicona). 14 x 2 mts. x 50 cms. aprox.

Museo de Arte Contemporáneo



Claudia Missana, *No palabra*, 2002. Intervención gráfica. Pigmento negro. 7 x 5.30 mts.



Configuraciones Improbables
Magdalena Atria, *Sin Título*. 2002. Pintura, plasticina. 4 x 6 mts.



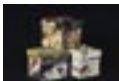
Malú Stewart, *Muro en verde*. 2002. Mural de plumavit de alta densidad. 9 x 5 mts.



Ruinas
Pablo Langlois Prado, *Las Cosas Perdidas (La lectura)*. 2002. Instalación. Alambre de bronce, hilo de plata. Dimensiones variables



Juan Pablo Langlois Vicuña, *Club del amor*. 2001-2002. Instalación. Estructura de alambre, papel de diario encolado, papel blanco de impresión, plasticina roja y negra y pelo. Pareja 1 (170 x 150 x 60 cms.), Pareja 2 (170 x 70 x 70 cms.), Pareja 3 (90 x 40 x 160 cms.) y Pareja 4 (160 x 60 x 40 cms.).

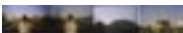


Manuel Torres, *Reunión*. 2001-2002. Instalación. Serie de múltiples triedros y cajas-collages vitrificadas. Papel, cartón y objetos encontrados. Dimensiones variables.



Patricio Vogel, *cut & paste*. 2002. Instalación. 15 paneles de ecoplac de 6 mm, lacados blancos de 120 x 112.5 y 907 cubos de madera lacados blancos. Medida 1 (7,5 x 7,5 x 75 cms. 111 u), medida 2 (7,5 x 7,5 x 7,5 cms. 177 u), medida 3 (7,5 x 7,5 x 15 cms. 249 u), medida 4 (7,5 x 7,5 x 22.5 cms. 190 u), medida 5 (7,5 x 7,5 x 30 cms. 180 u).

Centro de Artes Visuales de Santiago



Intersecta
Verónica Troncoso, *Intersecta*. 2002. Instalación, cuatro imágenes digitales. 150 x 80 cms.



René Valenzuela, *S/T*. 2002. Collage s/ muro. Dimensiones variables.



Daniel Cruz, *Be(lie)ve*. 2002. Video instalación. Dimensiones variables.

Murosur Artes Visuales



Claudio Correa, *No se gana como robando*. 2002. Instalación. Bloques de ligustrinas, aparato reproductor de sonido y textos. Dimensiones variables.



Rodrigo Flores, *Menores*, imágenes vigilantes. 2002. Impresión y proyección digital. Dimensiones variables.

Galería BECH



Angela Ramírez, *Entrada y Salida III*, *catastro*. 2002. Instalación. Estructura de fierro y fibra de vidrio. Dimensiones variables.

Magdalena Atria Lemaitre (1966), matria@netline.cl

1997 Master of Fine Arts. Parsons School of Design. New York, EEUU.

1991 Licenciatura en Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.

1990 Licenciatura en Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2001 George Billis Gallery. New York, EEUU.

2000 Cualquiera puede hacer esto. Galería Bech. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Sub sole. Espacio Cu.Mu.Lo. Guadalajara, México.

Update 4. Matucana 100. Santiago, Chile.

2001 Las cosas en su lugar. Laboratorio 2. Galería Balmaceda 1215. Santiago, Chile.

Personal/Impersonal. Galería Animal. Santiago, Chile.

2000 Espacio tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.

Yennyferth Becerra Avendaño (1973), yebecer@hotmail.com

2000 Postítulo en Arte, mención Propuestas y Técnicas Contemporáneas. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

1996 Licenciatura en Artes, mención Pintura. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2002 Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos? Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

2000 La cuarta categoría. Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Piel artificial. Centro Cultural Matucana 100. Santiago, Chile.

Carolina Bellei Córdova (1979), caria@uole.com

2002 Alumna Magíster en Artes Visuales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

2000 Licenciatura en Arte. Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, Chile.

Exposiciones Individuales

2000 Ejercicios de arte en San Antonio. Edificio Gobernación Provincial. San Antonio, Chile.

Exposiciones Colectivas

2000 Intervenciones urbanas a escala. El Blanco de Chile, instalación en el Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

Colectivo Offsite. El genio del lugar. Intervención en la Facultad de Artes, Universidad de Playa Ancha.

Valparaíso, Chile.

Claudio Correa Vassallo (1972), correavision@yahoo.es

1998 Egresado Magíster en Artes, mención Artes Visuales. Universidad de Chile. Santiago, Chile

1997 Licenciatura en Artes, mención Artes Plásticas. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Frutos del país. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Declaración de (in)dependencia. Kent Explora Instalaciones. Santiago, Chile.

2001 Campo de Marte. Galería Metropolitana. Santiago, Chile.

Sala de oficina, dupla Correa-Preece. Galería Animal. Santiago, Chile.

2000 El lugar no ideal. Galería Muro Sur. Santiago, Chile.

Daniel Cruz Valenzuela (1975), dcruzcl@yahoo.com

1999 Licenciatura en Artes, mención Fotografía. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

2002 Magíster en Artes Visuales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Hechos de la Historia de Chile. Galería Muro Sur. Santiago, Chile.

Encontros da imagen. Oporto, Portugal.

Stgo-Zgz. Universidad de Zaragoza, España.

2001 Bial de Vídeo. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

2000 Exposición Vídeos Latinoamericanos. Generalli Foundation. Viena, Austria.

Salón Anual de Estudiantes. Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Andrés Durán Dávila (1974), andresdurand@hotmail.com

2000 Licenciatura en Bellas Artes. Universidad Arcis. Santiago, Chile.

1994/96 Estudios de Arquitectura. Universidad Central. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2002 Instante de Exposición. Metro de Santiago, Chile.

2001 Intervención Casa Cartel. Proyecto Fondart. Instalada en Exequiel Fernández con Departamental. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Speak system 2. Muestra Colectiva Caja Negra. Centro Cultural Borges. Buenos Aires, Argentina.

Pizarra mágica. Muestra Colectiva Caja Negra. Galería Metropolitana. Santiago, Chile.

Paisaje inaugural. Kent Explora Instalaciones. Santiago, Chile.

2001 Ménsulas. Videoinstalación, V Bial de Vídeo Arte y Nuevos Medios. Santiago, Chile.

Rodrigo Flores Castro (1972), correo@demolicion.cl

2000 Egresado del Magíster en Artes, mención Artes Visuales. Universidad de Chile.

1996 Licenciatura en Artes Plásticas, mención Fotografía. Universidad de Chile.

Exposiciones Individuales

2002 Lanzamiento del Video Novela, Taldo La Tourette. Edición Impresa Limitada. Santiago, Chile.

2000 Sicografía. Galería A y D. Santiago, Chile.

Exhibición del Video Sicógrafo. Bienal Ars Digital, Suiza.

Exposiciones Colectivas

2002 Frutos del país. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Exposición de Ex Alumnos. Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Cristian Gallardo Gallegos (1976), cgallardo@da-da.cl

2000 Licenciatura en Arte. Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, Chile.

Exposiciones Individuales

2000 Transición. Sala Manuel Robles, Renca. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Update, Pequeñas revisiones de artistas visuales emergentes. Centro Cultural Matucana 100. Santiago, Chile.

2001 XXIII Anual de Arte Joven. Universidad de Valparaíso, Instituto Chileno Norteamericano. Valparaíso, Chile.

Siempre, pero siempre en obra. Hall Central, Universidad Tecnológica Metropolitana. Santiago, Chile.

Catalina Gelic Crossley (1976), cgelcic@yahoo.com

2001 Egresada del Magíster en Arte, mención Artes Visuales. Universidad de Chile.

2000 Licenciatura en Bellas Artes, mención Gráfica. Universidad Arcis. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2000 El gesto mudo, Instalación Taller de Dibujo. Universidad Arcis. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Frutos del país. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Sweet suite. Centro Cultural Matucana 100. Santiago, Chile.

Jam. Galería Animal. Santiago, Chile.

2001 Proyecto Colectivo P/A, Ejercicio 3. Galería Bech. Santiago, Chile.

Proyecto Colectivo P/A, Ejercicio 2. Galería Metropolitana. Santiago, Chile

Proyecto Hoffmann's House, Colectivo P/A, Ejercicio 1. Galería Metropolitana. Santiago, Chile.

Carolina Hernández Esguep (1976), chernaes@yahoo.com

2000 Licenciatura en Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

1997 Licenciatura en Arte, Universidad Arcis. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2001 La ortopedia o el arte de corregir. Auditorio Facultad de Arquitectura, Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

2000 Extranjeros en México, Video Documental. Sala de Cine Tecnológico de Monterrey, México y Puerto Rico.

Exposiciones Colectivas

2002 Piel artificial. Centro Cultural Matucana 100. Santiago, Chile.

2001 Proyecto Colectivo P/A, Ejercicio 3. Galería Bech. Santiago, Chile.

Proyecto Colectivo P/A, Ejercicio 2. Galería Metropolitana. Santiago, Chile

Proyecto Hoffmann's House, Colectivo P/A, Ejercicio 1. Galería Metropolitana. Santiago, Chile.

Pablo Langlois Prado (1964), langsage@netline.cl

1990 Licenciado en Arte. Universidad Arcis. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2001 Días de visita. Galería Posada del Corregidor. Santiago, Chile.

Juntar y pegar. Galería Animal. Santiago, Chile.

2000 Día, Intervención en salas de la Colección Permanente de Pintura Chilena, Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Vinculo. Museo Pedro de Osma Lima, Perú.

Plus +. Galería Tomas Andreu.

2000 El lugar no ideal. Galería Muro Sur. Santiago, Chile.

Arte y política: anomalías del espacio. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Juan Pablo Langlois Vicuña (1936), juanpalang@hotmail.com

1952/54 Estudios de Arquitectura y Artes. Universidad Católica de Santiago y Universidad Católica de Valparaíso.

Exposiciones Individuales

1997 Miss. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

1969 Cuerpos blandos. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile

Exposiciones Colectivas

2001 Expectra-2001: Fulano, Zutano, Mengano. Galería Animal. Santiago, Chile.

Langlois+Langlois. Galería Posada del Corregidor. Santiago, Chile.

2000 100 Años de Artes Visuales en Chile (2ª Parte). Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

Claudia Missana Mancilla (1964), claudiamissana@terra.cl

2002 Master en Diseño Digital y Multimedia. Tracor, The Art Institute. Santiago, Chile.

1992 Licenciatura en Artes Plásticas, mención Pintura. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2001 Cuerpos sutiles. Galería Carmen Codoceo, La Serena, Chile.

2000 El espacio entre las cosas. Galería Bech, Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Project of a boundary, fold. Fuller Museum Of Arts, Brockton y

Project of a boundary, unfold. Latincollector Art Center, Nueva York, EEUU.

2000 Laboratorio 6. Balmaceda 1215, Santiago, Chile.

Angela Ramírez Sanz (1966), paranda@puc.cl

1994/96 Estudios de Arte. Academia de Artes Visuales de Dusseldorf, Alemania.

1993 Licenciatura en Artes. Universidad de Chile.

Exposiciones Individuales

2000 Ciclo de Instalaciones. Proyecto Aconcagua. Casa Colorada. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Entrada y Salida II Galería de Arte Edificio del Servicio Electoral. Santiago, Chile.

Entrada y Salida III, Catastro. Galería Bech. Santiago, Chile.

2001 Laboratorio 5. Galería Balmaceda 1215. Santiago, Chile.

2000 Vano. Galería Animal. Santiago, Chile.

Malu Stewart Letelier (1962), malustewart@hotmail.com

1994/95 The Slade School of Fine Art, Londres, Inglaterra.

1990 Licenciatura en Arte, mención Pintura. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2001 En torno al cuadro. Parque Arauco y Mac Valdivia, Chile

Personal/Impersonal. Galería Animal. Santiago, Chile.

Arte-Objeto. Galería Palma-Valdés. Santiago, Chile.

Siart 2001. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

2000 Chilenos en Nueva York. Monserrat Gallery. New York, EEUU.

Laboratorio 4. Galería Balmaceda 1215. Santiago, Chile.

Manuel Torres Zagal (1960), ausonia@entelchile.net

1987 Licenciatura en Arte, mención Pintura. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2002 La regla cilíndrica. Galería Animal. Santiago, Chile.

2000 Reglamento para la casa de los solteros. Galería Posada del Corregidor. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2001 Campo de Marte. Galería Metropolitana. Santiago, Chile.

Verónica Troncoso Guzmán (1973), verotronco@yahoo.com

2002 Egresada del Magister en Artes Visuales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

1998 Licenciatura en Artes, mención Fotografía. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

1992-1994 Estudios de Arquitectura. Universidad Católica de Valparaíso.

Exposiciones Colectivas

2002 Fotografía Digital. Exposición de Ayudantes . Universidad de Chile.

2001 Arte en Provincia. Fotografía Digital. Isla de Pascua. Chile.

2000 Instalación de fotografía. Primera Bienal de Arte Joven. Cuenca, Ecuador.

René Valenzuela Aedo (1972), rva@mail.com

2002 Alumno del Magister en Artes Visuales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

1997 Licenciatura en Artes. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

1998 Fotografía: intervenciones, cruces y desvíos. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

1997 Interferencia. Intervención Muestra Croata. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Patricio Vogel Inostroza (1971), vogel@territoriocifrado.cl

1996 Magíster en Artes Visuales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

1994 Licenciatura en Artes, mención Artes Plásticas. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

2001 Territorio cifrado. Intervención en el Palacio de la Moneda. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Frutos del país. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Publicación en Talp Club, sobre El Phn (Plan Hidrológico Nacional de España). Barcelona, España.

2001 Idensitat, Proyecto de Arte Público Calaf. Barcelona, España.

Camilo Yáñez Pavez (1974), visual00@vtr.net

1999 Egresado Magister en Artes Visuales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

1997 Licenciatura en Artes Plásticas, mención Pintura. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas

2002 Frutos del país. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

Revista Casa Grande, nº8 Edición Transitable, Metro de Santiago, Estación Santa Ana. Santiago, Chile.

2001 A Escala. 27 Artistas, Ciclo de Intervención Urbana, Valparaíso.

Concurso de Arte Digital. Kent Explora. Edificio Birman. Santiago, Chile.

Compulsar. Goethe Institut. Santiago, Chile.

Arte Joven Latinoamericano. Centro Cultural Andrés Bello. Bogota, Colombia.

A politics of spaces; art, art criticism and institutions

Nelly Richard

From the standpoint of critical forms of art, from the point of view of a critique of culture, artists and intellectuals tend to position themselves in unspoken reticency or frank opposition to institutions and the institutional. By outlining a composition of place(s) *Extremo Centro* sets up a dialogue between public entities and independent art circuits in a proposal that invites us to reflect critically again on the play of flexible relationships between the institutional and the non-institutional.

What is an institution? Besides functioning as an apparatus for the socialization of those practices that fall within its framework of references, the institution operates as a parameter of authority (administering and controlling quotas of symbolic power) and as a system of cultural valuation (defining a hierarchy of sense-making and acknowledgement). Symbolic power and cultural valuation are the ways in which institutions, besides coordinating policies of social intervention, establish rules of validity and belonging; produce and reproduce hegemonic layouts; forge consensus and regulate pacts for reaching a consensus about certain definitions of art and culture; they condition the reception of social and cultural practices according to certain symbolic equivalences between value, meaning and legitimacy.

Does this mean that institutions are mere fields for the transmission and conservation of the hierarchies of official power, that they only respond to the dominant scale of values of the hegemonic culture, or rather, that they speak no other language than the administrative parlance of bureaucratic conformism? Fortunately not. For one, the example of Galería Gabriela Mistral¹ has shown, repeatedly, that a space dependant on a ministerial office can break free from official common sense and take the lead in setting the guidelines for a critical exploration of emerging, non consolidated art.

During the years of military authoritarianism in Chile, the relationship between officialdom (the repressive voice of command) and dissidence (the field of voices rebelling against its totalitarian logic)

1 Founded in 1990 as part of the Culture Division of the Ministry of Education of Chile, the Gabriela Mistral Art Gallery, thanks to the clear artistic and critical direction that its director Luisa Ulibarri had the courage to give it (and thanks, also the curatorial support of Cristián Murillo, between 1993 and 1995) it defined a program of exhibitions that was decisive for the appraisal of the more experimental expressions of Chilean contemporary art.

One cannot ignore the inaugural value of the actions of Luisa Ulibarri, who transformed Gabriela Mistral Gallery into a space capable of defining new and demanding coordinates which, in turn, had an impact on the creation of associated spaces (for example, the now defunct Galería Posada del Corregidor). This was the origin of the paradox of a government dependency oriented towards the critical instead of aligning itself with the common sense of the official culture of the Transition.

The new Director, Claudia Zaldivar has put new energies into a renewal of the Gallery's commitment with an art that reflects about itself: an art that investigates new aesthetic formulations, new conceptual resources and imaging techniques without market complaisancies. In this second stage, Galería Gabriela Mistral also proposes to extend and dynamize the circuits of artistic promotion and critical reflection in a crossover between differentiated cultural networks. It is this political will of multiple articulation that characterizes the *Extremo Centro* project.

was governed by almost unbreachable territorial boundaries of opposition and exclusion. I say that these boundaries were “almost” because, in fact, in the late 70s, in spite of censorship, some artistic proposals managed to infiltrate the field of official vigilance and subvert, from within, the rules according to which the cultural institutional framework of the time watched over its boundaries of control and prohibition². In the most severe periods of military officialdom, it was possible to bend the interlinear space of the official discourse. In spite of the rigidity of the network of power, it was possible to shift some of the threads to move beyond the boundaries of institutional censorship in a —camouflaged— play with the forbidden. Although at the time totalitarianism created the image of an impregnable logic of the authoritarian system, art found ways to oblique lines of development within the field of institutional forces, taking advantage of certain operational irregularities that belied the idea of absolute systematicity, of a total coherence of power, of flawless organization.

This lesson, among others, was decisive for a meditation about the relationship between art, art criticism and institutions. The set of mutations that defines the “Post” horizon teaches us that the circulatory fluidity of power—economic, political and of the media—is such that leaves no uncontaminated spaces. Critical art has had to renounce definitively to the idea of an anti-establishment marginality that would remain—pure, heroic—outside the system. We already know that the “teacher, the researcher, the writer, the artist, is always more or less implicated in the workings of institutions”(as well as those of the market) and that “rather than being so shamefully, it is preferable to assume this implication in an ethical-political and critical-analytical”³ position to work *from and on the limits* of institutional conditionings. The fact that all critical practices are located within some point of the system, connected in multiple ways to various branchings of dominant power and value does not mean that this point does not serve, also, for the deployment of opposition and resistance forces that combat the officialdom of institutions and the hegemony of the market. Official systems of value and power do not make up a sealed, fixed and immutable All, but rather *dynamic constellations of conflict-*

2 Several works from the *Avanzada* could serve as an example. Perhaps the most “*spectacular*” operations of camouflage / artistic subversion carried out during the dictatorship are those narrated by the members of the CADA group with respect to the works “*Para no morir de hambre en el arte*” (1979) and “*Ay Sudamerica!*”(1981) See Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*, Santiago, Cuarto Propio, 2001.

3 Félix Guattari, “*Nuevas formas de intelectualidad crítica*” in *El devenir de la subjetividad*, Santiago, Dolmen, 1995.

ing forces in whose play to intervene circumstantially to create tensions between the consensual and the diverging, between the sedentary and those lines of flight or escape that open up creative gaps in hegemonic blocks. It is because institutions are never completely homogenous blocks that critical art and cultural criticism can detect the points of highest instability or dispersion from which to alter the dominant balances of value and power, that the system tries to regulate. It is this critical pressure exerted from the limits and on the limits that leads the organizing center of institutions to open up—even if interstitially—to the plural of the heterogenous, of the uncodified.

I think it is not possible to understand the complex intersections of spaces and networks proposed by *Extremo Centro*⁴ without taking into account that: 1) the format of official institutions—including government institutions—is never totally uniform but rather crossed by breaches and contradictions that make it possible to divert the lines of hegemonic sedimentation towards critical points of rupture and critical flight; 2) the so-called “alternative spaces” are not spaces unrelated to institutional and market codification, however, they do constitute operational networks capable of misaligning the axes of established culture giving visibility to the unlegitimated, to the diverse or lateral, to the precarious and the non-consensual; 3) critical art must constantly reinvent its forms of experimenting with the boundaries of the systems of cultural organization, creating new points of *intersection and unwedging*, as institutional market culture redefines new pacts of official integration. There is nothing totally pre-determined or entirely guaranteed: neither institutions are pure accumulation and sedimentation (conservators) of official values nor alternative circuits, by the mere fact of expressing an institutional nonconformity will construct counter-hegemonic meanings. This situation of permanent risks and uncertainty (due to the fluctuating quality of the limits that, insidiously, outline the official culture and the market between what is included and what is excluded, what is integrated and what is not integrated, what is acknowledged and what is marginalized, what is consolidated and what is emergent, etc.) demands that critical art redouble its vigilance of the place and the modes of enunciation of its counter-discourse.

4 The original design of the multiple articulation proposed by *Extremo Centro* joins institutional spaces (Galería Gabriela Mistral, Galería BECH, which belongs to the Banco del Estado de Chile; Galería Balmaceda 1215, which is part of the Cultural Corporation of the same name; the Museum of Contemporary Art) and so-called “*alternative spaces*” (Galería Metropolitana, Murosur Artes Visuales, Centro de Artes Visuales de Santiago) in an exhibition of eleven art projects under the curatorship of Galería Gabriela Mistral.

The regime of signs favored by the Chilean transition under the neo-liberal ideology was reflected in an exhibition of type of bland pluralism which, in the name of consensus and the market, celebrated diversity as a simple menu of offers. The promiscuous showcases of cultural consumption celebrate the neo-eclecticism of “everything goes”, resulting in a differentiated array of opinions or trends that coexist with each other under the formula —conciliatingly neutral— of addition and multiplication.

Although exalting variety and diversity of expression (of tastes, styles and tendencies) it is a necessary recourse to practice democratic tolerance, the simple alignment of passively juxtaposed manifestations—without marking any differences or antagonistic points of views—conspires against the demands of critical debate. All critical gestures necessarily involve a “*partisanship of difference*” (B. Sarlo): the —selective— act of outlining an option, of enacting a preference, or providing arguments in favor or a taking of positions, of underscoring a trend that will virtually enter into a conflict or confrontation (of meanings and interpretations) with other trends that lean towards an alternative or contrary direction. It seems to me that, by locating in a map certain spaces and not others, *Extremo Centro* acts against promiscuity (of undifferentiated variety) drawing a gesture that renders visible the different at the same time that it articulates a *policy of difference(s)*.

At first sight, the term “center” seems to designate a geographical mark in urban space, a more or less shared play on locations, as most of the spaces included in the map are located in downtown Santiago. To say “*Extreme Center*” (*Extremo Centro*) may be a way of radicalizing an urban insertion of art in a network of social traffic that is more democratically “*street-wise*”, less segregating than that of the “barrio alto” or more affluent areas of the city. *Extremo Centro* seems to want to establish a —symbolic and territorial— distance with what the “barrio alto” stands for (the commercial valuation of privilege and distinction, the fetishism of consumption, etc.), however, this distance must not be understood as an entrenchment in a war of fixed positions from the onset. Some of the artists exhibiting in this “network of the center” circulate effortlessly from galleries such as Galería Gabriela

Mistral to, for example, Galería Animal. However, beyond the geographical location of art in the city's social life, which is implicit in Extremo Centro's gesture in favor of certain spaces, privileges the "experimental" and the "non-commercial". These emphases are shared by the majority of spaces in their discourses of self-presentation and, also, direct the gaze that these projects seek to attract through their artistic formulations⁵.

As I understand it, the "experimental" concerns work involving a disassembly and critical re-articulation of the languages of art (from their conceptual devices, of their formal solutions, of their aesthetic imaginaries) that is sustained in a investigative and reflexive line of artistically creative work. The "non-commercial" does not imply, at least to me, that these works never engage with the commercial diffusion and promotion mechanisms (it would be naïve to presume this) but rather that these are works that do not operate in favor of market determinations. These are works that seek to act against the easy absorption of all cultural signs by the market in a merely consumerist translation. Thus the "partisanship of difference" of *Extremo Centro* consists in manifesting a selective and preferential commitment with works and spaces that believe in a critical self-reflection of art and which avoid being complaisant in face of a neo-liberal frenzy that taints a certain "showy" model or entrepreneur culture (the "event" or "fair" culture) that has had excessive protagonism in the scenarios of the transition, to the detriment of critical-reflexive rigor.

Also, that this commitment with the "experimental" and the "non-commercial" (with which it distances itself critically from the commonplace of institutional and market culture) manifests itself from the "centrality" of an official gallery is one of the "extremes" whose paradoxical nature forces us to think again about the relationship between art, art criticism and institution, setting to one side the schematic binary between "center" (the official) and "periphery" (the critical).

In a context in which the behavior or cultural institutions are rather on the selfish side, *Extremo Cen-*

⁵ The projects included here are: "*Terreno Baldío*" by Andrés Durán; "*Pésimo retiniano*" by Camilo Yáñez; "*6 mts. X 60 cms.*" by Catalina Gelcich, Yenniferth Becerra and Carolina Hernández; "*A Good Business Partner*" by Cristián Gallardo and Carolina Bellei; "*Cut & Paste*" by Patricio Vogel, "*Ruinas*" by Pablo Langlois Prado, Pablo Vicuña and Manuel Torres; "*Configuraciones improbables*" by Magdalena Atria and Malú Stewart; "*No palabra*" by Claudia Missana; "*Intersecta*" by René Valenzuela, Daniel Cruz and Verónica Troncoso; "*No se gana como robando*" by Claudio Correa; "*Menores, imágenes vigilantes*" by Rodrigo Flores; and "*Entrada y salida III, catastro*", by Angela Ramírez.

The initiative of designing a multiple articulation of places that sets up a constellation with Galería Gabriela Mistral was born of the following circumstances: the lack of availability of dates within the annual program of Gabriela Mistral and the Gallery's interest in making possible the exhibition—in appropriate associated spaces—of a series of well-considered projects selected by the Evaluating Commission (which included Claudia Zaldívar, Francisco Brugnoli, Rodrigo Cabezas and Nelly Richard).

tro makes an open and generous invitation: an invitation to a dialogue, to generate mobile connections and articulate conversations between different folds in the fabric of the Chilean cultural-artistic milieu. These folds are invited to compare territorial markings in order to highlight the marking of these boundaries and meeting points, in opposition to a predominance of the undifferentiated difference of market culture. By being selective and positional (by assuming a position with respect to certain differences: which seek to resist the banalization of art and spectacularization of neo-liberal culture) the nature of the invitation made by *Extremo Centro* is, also, political.

Extremo Centro's gesture is living proof of the way the State (represented here by an Official Gallery) could, if it so desired, activate more frequently a "political gaze" over art and culture: a "gaze that would focus on those discourses, practices, actors, events that affirm the right to intervene against unification, exhibiting in face of this unification, the scandal of other perspectives; a gaze that heightens the perception of differences as alternative qualities in face of the lines of development supported by aesthetic tradition or by the inertia (linked to success and the facile) of the market; a gaze that discovers the fissures in what has become consolidated; a gaze that outlines routes between the dispersed and occasionally the inaudible boundaries of the new, a gaze that discovers and establishes relationships between what, from a social and programmatic point of view might not necessarily be there; a gaze that attempts to create a system of relations that do not constitute a new system of hierarchies, whatever their sense may be, but rather a space of *maximum visibility of differences*, oriented towards change, but also interested in the democratization of cultural institutions"⁶.

August 2002

6 Beatriz Sarlo, "*Una mirada política; defensa del partidismo en el arte*" in *Punto de Vista*, Number 27, August, 1985, Buenos Aires.



GALERIA METROPOLITANA

