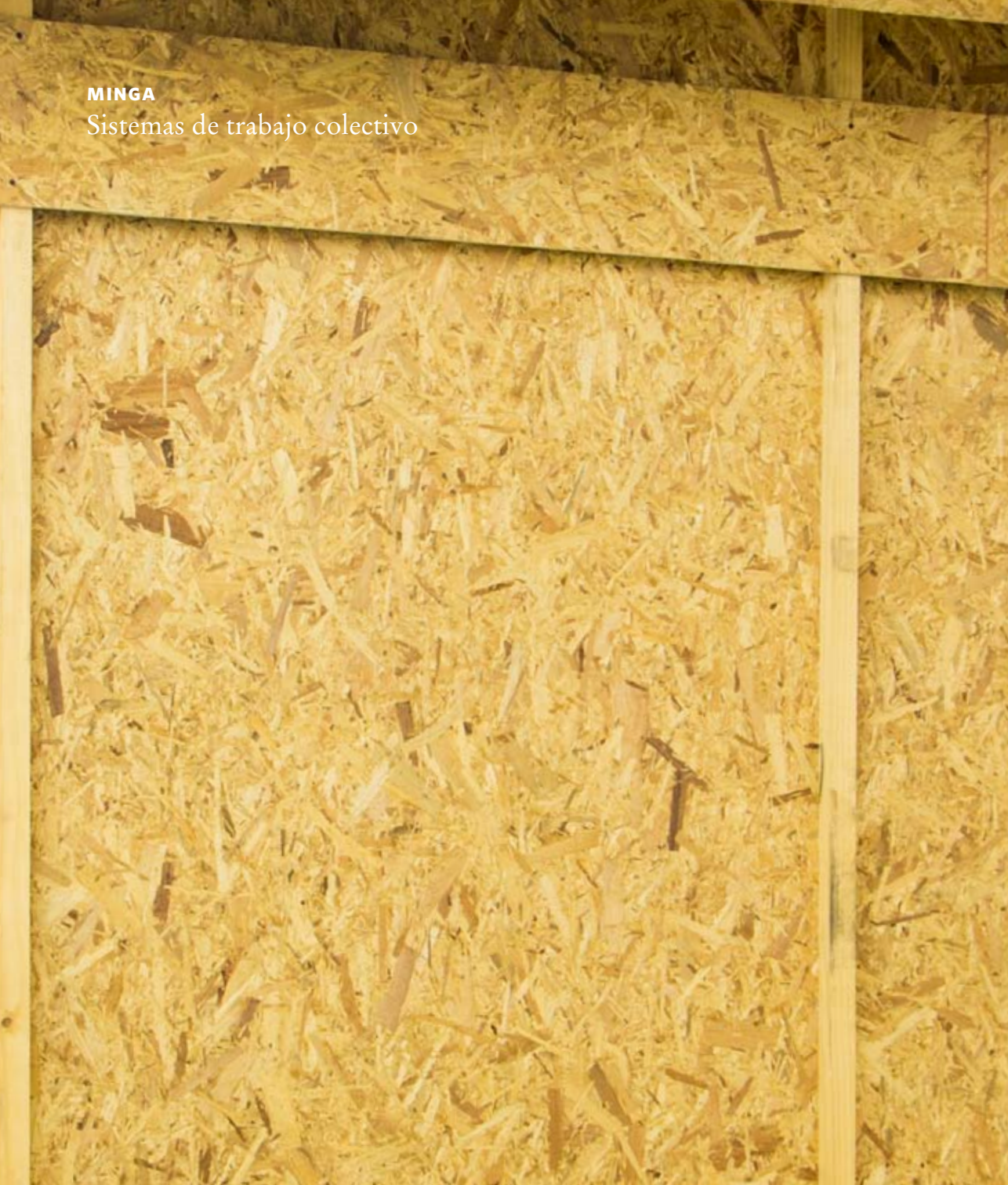


**MINGA**

Sistemas de trabajo colectivo





Carolina Vergara

*Lorenza*

2011

Fotografía análoga  
e impresión digital

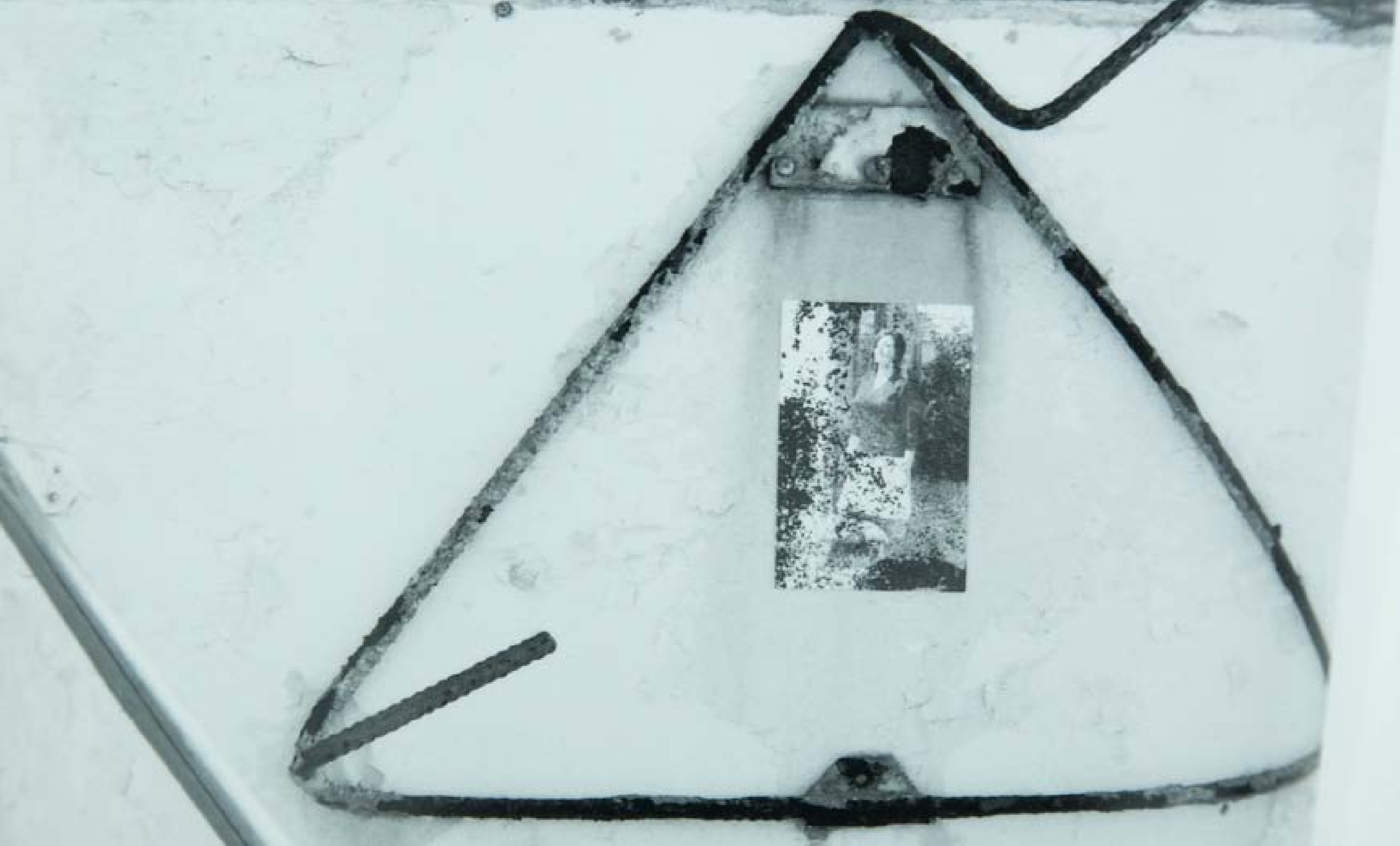
Exhibida en diciembre  
de 2013 en Proyecto Móvil  
(Concepción)





**MÓViL:**





Leonardo Portus

*Remodelación*

2011

Impresión digital sobre backlight.

Exhibida en enero de 2011

en Proyecto Balcón

(Concepción)





Carlos Silva

*El hueco*

2013

Vídeo Digital/Formato Dvd

8 min 30 seg

Exhibida en septiembre

de 2013 en Worm

(Valparaíso)





Me comentó que había adherido al Trotskismo, yo lo conocía como un chico de la “Jota” —de las juventudes comunistas— cuando fue alumno mío en un taller literario. Y ahora lo veo adherido a unos de esos testimonios de sujetos claves de la revolución del siglo XX, con esa persistencia de la revolución que me parece tan fascinantemente delirante por la relación con el fracaso y con la reescritura o con la reinstalación de los mismos deseos. Eso me hacía pensar que uno ha hecho el mismo camino, y le comentaba yo que me había tocado estar en la casa de Trotsky en México viendo un lugar de trabajo, incluyendo las huellas de las balas de los intentos de asesinato que había sufrido hasta el asesinato final. Como ese episodio del siglo XX en el cual este ingreso de la modernidad, de esta modernidad tan rara que entra por México y entra con esta voluntad de revolución, con su propia revolución, cuando uno definitivamente ha descreído o creído y ficcionado con estos relatos... ¿no? Entonces, necesariamente me tuve que conectar con el delirio de un relato, de un joven alumno, ex alumno, que se aprende un pequeño catecismo funcional y que permite hacerte a la vida, es necesario cuando tú te armas... es como esos chicos anarquistas que se aprenden un pequeño abecedario y con eso funcionan.

Eso también es el reencuentro o sea cuando uno va a viajar o va a establecer rutas de trabajo y de sobrevivencia, tienes que aprenderte un pequeño código que no tenga más de cinco o seis signos claves del alfabeto y con eso funcionas; si es muy complejo o son varios, vas a pasarlo mal, no vas a entender mucho y vas a sufrir más de la cuenta. Entonces hay que establecer un pequeño mito con el cual operar —que es casi un poco la analogía con la razón religiosa— y ahí te puedes establecer, no es un pelambre es simplemente la constatación de una sobrevivencia discursiva y la sobrevivencia discursiva te permite armar un constructo retórico, teórico retórico con el cual tu puedes establecer una sobrevida cotidiana, una sobrevivencia cotidiana que te puede acercar y te puede hacer mirar el mundo y ver el mundo a través de ese prisma, con eso puedes trabajar, puedes sobrevivir. Por lo tanto yo también soy Trotskista en ese aspecto, necesito

permanentemente ese reencuentro, me devuelve a mí la necesidad de establecer siempre e inventar pequeños alfabetos para poder funcionar y esa es la educación del guerrero, a la vuelta, cuando el alumno ya te incorpora y te entrega los conocimientos necesarios en el post, en la situación post, en el después, cuando tu ya empiezas a aprender de los otros en este contacto permanente con el otro. Eso para mí es fundamental y es pedagógicamente válido, cuando tus alumnos con el relato que tal vez uno mismo les entregó, ellos te lo devuelven de una manera distinta que uno tiene que volver a aprenderse.

Por lo tanto, eso me parece súper interesante, incluido también el modelo del emprendimiento, del emprendimiento sobrevivencial que nosotros todos tenemos que establecer ya sea desde el mundo profesoral, desde el mundo de la producción, desde el mundo de la producción de objetos, desde el mundo del diseño, o sea ¡esto es diseño!. O sea, el diseño termina siendo auto-diseño, cómo tú te armas el cuento para poder contártelo y para poder establecer hojas de ruta, que una hoja de ruta no es más que un relato, o sea son un relato en el sentido de zonas de itinerario, establecimiento de itinerarios por donde transita el sujeto para establecer su modelo de sobrevivencia y su comparecencia, cómo te instalas... en el cómo te instalas. Por eso es bueno cada cierto rato moverse, hacer mudanza, hacer muda.

Lo otro también que me parece importante es que esos sistemas que implican modelo de ruta, itinerario, mudanza, el paquetito que tienes que llevar, el pequeño paquetito, el pequeño bolso, es clave para establecer un modelo, un paradigma de ocupación del nicho vacío; del huequito desde el cual tú vas a establecer tu propio negocio, tu propio campo, tu propia habitabilidad, tu propia zona, tu propia particularidad. Ése huequito es súper necesario ubicarlo, es como cuando ubicas, cuando uno se apropia del rincón de una casa, de la casa de tus padres; tu ocupas un lugarcito y lo haces a tu imagen y semejanza y pones tus cositas, lo mismo ocurre en las ciudades. Cuando ocupas un hueco y lo tienes que llenar con tu deseo.

**EL HUECO**  
**CARLOS SILVA**  
**TEXTO Y RELATO: MARCELO MELLADO**



Pia Michelle

*PiaMorfosis*

2011

Módulos de madera  
y estructura metálica.  
PiaMorfosis fue creado como  
dispositivo simbólico  
y de soporte del proyecto  
Pia Michelle durante el año 2011  
(Valparaíso)







Ivo Vidal  
*Lo que el pueblo sabe  
y lo que se sabe de él*  
2013

Técnica mixta,  
dimensiones variables.  
Exhibida en abril de 2013  
en Galería Armada  
(Santiago)





# Versero total se hacia pasar por experto en arte para apropiarse de obras originales Cayó chanta que robó pinturas por 120 paños y secuestró a mujer de anticuario

Un chanta de siete suelas que decía ser un experto en pinturas latinoamericanas fue arrestado por detectives de Las Comas por el robo de 17 obras chilenas y ecuatorianas avaluadas en 120 millones de pesos.

El cuentero Mauricio Castilla, de 49 años, se hacía pasar por especialista en arte y logró engañar a varios coleccionistas del barrio alto.

Para cometer sus fechorías, el bache les aseguraba a sus víctimas que el valor de las pinturas era mucho mayor que el original, por lo que se ofrecía para venderlas en mucha más plata.

Por así como engañó al anticuario Rudy de Miguel Alarcón, a quien logró quitarle 17 obras originales de Oswaldo Guayasamín, Gonzalo Esler, Pedro Lira y Juan Francisco González, entre otros célebres pintores, varios autores desconocidos.

### Cuenteros y secuestrador

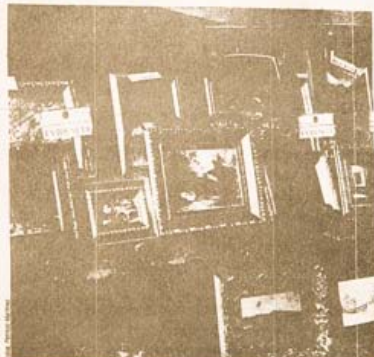
Castilla se llevó las pinturas con la promesa de venderlas a mejor precio y volver con un saco de plata, pero no regresó más. Incluso, antes de echarse el pollo, robó una joyosa corona por cada venta y más encima le exigió al coleccionista la entrega de un cheque por 11 millones de pesos para costear siguientes transacciones... Y se lo pasó.

Al anticuario le salieron ricos esperando el regreso de Castilla, por lo que, tras varios intentos, logró conseguir su teléfono.

Oviamente el fresco nunca comentó las llamadas y ante los constantes pedidos que le dejaban, se ofreció y amenazó con secuestrar a la esposa del coleccionista, además de robarle y ganarse a su víctima.

Las amenazas se convirtieron en realidad el 4 de noviembre del año pasado, cuando Castilla le ordenó a un hombre y una mujer plagar a la señora María del Pilar.

La esposa del anticuario fue abordada en la



Las pinturas recuperadas por detectives de Las Comas están avaluadas en 120 millones de pesos. Hay obras de Pedro Lira, Oswaldo Guayasamín y de la Generación del '33.

calle y metido a la fuerza adentro de un auto, donde estuvo cautivo durante tres horas.

Los policías a cargo de la investigación encuentran las pinturas en dos direcciones que Castilla tenía en la capital. Los otros estaban

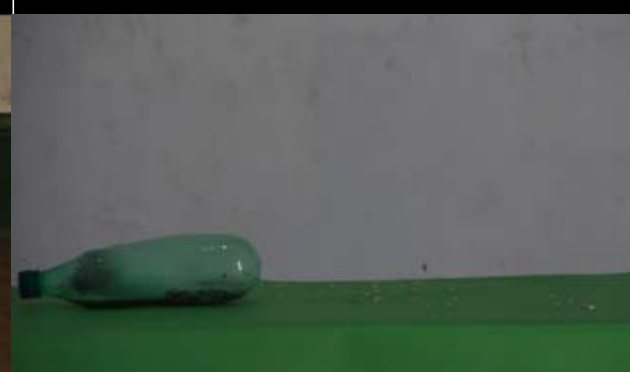
amontonados, mientras el fresco se encargaba de venderlos. También en la venta valían pocas de un porte capab de la Generación del '33.

El viernes ayer fue llamado a declarar el 32° Juzgado del Crimen de Santiago, apropiación indebida, estafa y secuestro, d to en el que Castilla asegura no haber net país.

Carlos Gade







María Gabler

*Mirador*

2015

Pino cepillado  
y madera aglomerada,  
dimensiones variables.  
Exhibida en enero de 2015  
en Galería Tajamar  
(Santiago)





Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

185



*No puedo mencionar lo gravitante del sistema,  
no debo gritar pidiendo que me devuelvan la voz,  
no puedo presentar más quejas sin fundamento.*

*No debo esperar de ellos una acción.*

*Lo que puedo y quiero lo hago.*

*Lo que puedo y quiero haré  
Buscaré la forma, el lugar de las respuestas.*

*Buscaré el modo y también mi porqué.*

*Lo que podemos y queremos, lo hacemos.*

*Lo que podemos y queremos haremos.*

*Buscaremos la forma, la manera de hacerlo,*

*Buscaremos el modo y también el porqué.*

*No puedo mencionar lo gravitante del sistema,  
pero podemos gritar todos juntos con una voz,  
no puedo presentar más quejas sin fundamentos.*

*De nosotros depende, en nosotros esta la acción.*

PRISTACHE <sup>1</sup>

#### MINGA | SISTEMAS DE TRABAJO COLECTIVO

Al revisar el breve periodo entre los años 2010 y 2015 encontramos una serie de sucesos que nos dan cuenta de un cambio en

la forma en que los ciudadanos han comenzado a manifestar su disconformidad con problemas políticos, educacionales y sociales. El 2010 comenzó con un cambio de gobierno (Sebastián Piñera, el primer presidente de derecha electo en la denominada “transición a la democracia”) que se realizó a pocos días de que un fuerte terremoto sacudiera gran parte del territorio nacional y que destruyó varias localidades al sur del país: Concepción, Talcahuano, Talca, Curicó, Constitución entre las más afectadas por el sismo, a las que se suman los daños provocados en Dichato, Pelluhue, Curanipe y el archipiélago de Juan Fernández, entre otras zonas, producto de un tsunami cuya alerta las autoridades desestimaron. El sismo dejó a una amplia zona del país con problemas en la infraestructura pública y privada (más de 500.000 casas destruidas, así como carreteras, puentes, hospitales, comercio, escuelas, etc.).

El periodo entre el 2011 y 2012 continuó marcado por las manifestaciones provenientes del sur, las protestas en Magallanes provocadas por el alza del valor del gas natural (evento que provocó la salida del ministro de energía del gobierno de turno) y luego las manifestaciones en contra de la aprobación del proyecto HidroAysén, el que contemplaba la construcción de cinco centrales hidroeléctricas en la región de Aysén. Esta decisión fue repudiada y logró un gran apoyo

(74% de desaprobación para su construcción en encuestas de mayo de 2011) el que se manifestó en diversas huelgas y marchas en todo el país. Las organizaciones medioambientalistas y ciertos sectores políticos lograron detener este proyecto que con el paso del tiempo fue evidenciando malas prácticas en su implementación, además de conflictos de intereses de políticos y empresarios.

En el área de la educación las cosas no estuvieron menos intensas al exigirse cambios al modelo educacional que persiste en Chile y que fue instaurado por la dictadura militar: fin al lucro, aumento del gasto público en educación, acceso equitativo, la estatización de la educación básica y media, planes y mejoras de infraestructura, entre otras peticiones. El movimiento estudiantil logró apoyo no solo a nivel nacional sino también internacional (se le denominó la *Primavera chilena* por parte de los medios extranjeros) y convocó las marchas más masivas desde el fin de la dictadura: 150 mil asistentes según los organizadores el día 9 de agosto del 2011. A su vez, el rechazo a la excesiva violencia para reprimir las manifestaciones por parte de las instituciones provocó la realización de un cacerolazo la noche del 4 de agosto de ese mismo año, el que paralizó a las principales ciudades en una demostración de apoyo por la vulneración de los derechos de libre expresión, reunión y manifestación.

<sup>1</sup> Nuestro camino. Fanzine poético #4 “La Minga” Poemas seleccionados por el Colectivo La Chinchilla. Cuenca, Ecuador, 2014. Este poema fue encon-

trado de manera casual en la ciudad de Cuenca, Ecuador, a pocos días de inaugurar esta exposición.

Las artes visuales durante este periodo comienzan con el prolongado conflicto entre la relación del Estado con las artes, los graves problemas en la organización de la anunciada Trienal de Chile (2009), evento que fue presentado como “un programa nacional Bicentenario de impacto global, que celebra cada tres años las artes visuales nacionales con un modelo de acción descentralizado”, y que pretendía problematizar y reflexionar sobre las escenas locales y generar “un modelo que se separaba del resto de bienales que buscan dar visibilidad a una sola ciudad. Siete ciudades de Chile (Iquique, Antofagasta, Valparaíso, Santiago, Concepción, Temuco y Valdivia) son activos epicentros culturales, con tres zonas de desarrollo: Norte, Centro y Sur”. El proyecto luego de los problemas de esta primera experiencia no logró continuidad, reflejando la siempre precaria y fragmentada condición del sistema artístico nacional y la deficiente administración estatal, que abandonaba la posibilidad de una construcción simbólica ambiciosa para las artes visuales que implica una trienal. Irónicamente, una de las muestras emblemáticas realizada en el MAC Quinta Normal en el marco de la Trienal se llamaba *El terremoto de Chile*, que tomando como pretexto el cuento de igual título escrito en 1808 por el escritor romántico alemán Heinrich von Kleist, planteaba a través de la curatoría de Fernando Castro Flórez “un sismograma del arte

contemporáneo chileno que hilvana temblores de tierra, situaciones veladas, giros y discontinuidades”.

Los conflictos entre el estado y las artes además se manifestaron anualmente con el proceso de postulación a Fondart. En los últimos años las críticas van no solo hacia lo obsoleto del modelo y su burocratización, sino al énfasis que se le ha dado a la selección de proyectos que apuntan a los conceptos de creación de audiencias –industrias culturales– y que han otorgado financiamiento a instituciones corporativas de carácter privado (CorpArtes, UDD, ChACO, otros), lo que manifiesta el importante rol que el estado ha depositado en los privados para el mantenimiento de la infraestructura artística.

Un acontecimiento importante de este periodo ocurrió fuera de Santiago y fue la reinauguración, el año 2012, bajo el nombre de Parque Cultural de Valparaíso, de la ex cárcel de esa ciudad, espacio que por largo tiempo aglutinó diversos sindicatos, cooperativas, compañías circenses y de teatro, que asociadas funcionaban como un centro cultural comunitario bajo una administración y gestión de trabajo colaborativo. Luego de su traspaso al gobierno regional y al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, este espacio comienza a visibilizar el conflicto entre las organizaciones comunitarias y la institucionalidad cultural que con

la transformación de este lugar pretendía “expandir la habitabilidad de lo patrimonial hacia la producción de imagen ciudad”<sup>2</sup>, misma finalidad que orientaba la organización de los Carnavales Culturales de Valparaíso que el 2011 fueron reformulados, reapareciendo como Festival de las Artes (FAV). “A grandes rasgos, el problema fundamental de estas emergentes políticas culturales se sitúa en no poder determinar cual es la real visión que se transmite de “lo cultural” y en como las autoridades encargadas de gestionar a las audiencias lo toman y difunden”<sup>3</sup>, provocándose así una distancia entre la programación artística a cargo del estado y la participación e identificación con la cultura local.

En otro ámbito de las artes visuales, durante este periodo surge la primera feria de arte en Chile: ChACO, cuya primera versión se realizó el año 2009 en el exclusivo Club de Planeadores de Vitacura, luego en Casas de Lo Matta, de la misma comuna, para desde el 2011 instalarse en la céntrica y popular Estación Mapocho. Este evento privado ha contando con fondos públicos en varias ocasiones para su realización y a falta de una trienal u otro evento de carácter crítico y de reflexión, se ha “consolidado como el hito de arte más importante de Chile”<sup>4</sup>, según sus organizadoras. “Elodie Fulton, directora general del evento, asegura que buscan apelar a un

público más transversal, sobre todo, a través de la fundación que están armando. “La fundación tiene esta vocación de difusión, educación y también un programa de coleccionismo. La idea es ir demostrando a un público cada vez más amplio que uno puede adquirir obras. Básicamente se trata de romper estas barreras entre el dinero y el placer de adquirir obras”<sup>5</sup>. “(...) crear valor económico por el camino indirecto del valor estético y experiencial: se afirma como un sistema que concibe, produce y distribuye placer, sensaciones e ilusión. Con lo cual una de las funciones principales del arte queda a cargo del universo empresarial”<sup>6</sup>. Acá se entiende el número de asistentes a un evento artístico desde una perspectiva cuantitativa, los ingresos por “taquilla” (cifras) que son importantes para un sistema económico y gubernamental, pero no se ahonda en los fenómenos relacionados con el involucramiento, la participación y el entendimiento del valor cultural por parte de los “consumidores culturales”.

Desde el 2010 ha resurgido una amplia variedad de espacios independientes o autónomos para las artes visuales, iniciativas esparcidas desde Antofagasta (Se Vende) hasta Punta Arenas (LiquenLab), con una importante presencia en Concepción, Valparaíso y Santiago. Estos espacios han experimentado con diversos modelos de gestión (espacios de exhibición,

residencias artísticas, festivales, otros) y financiamiento (desde la economía doméstica hasta Fondart u otros fondos concursables) y se caracterizan por el trabajo colaborativo para la producción artística y porque en la mayoría de los casos están formados por artistas visuales que perfilan su trabajo hacia la gestión. Un ejemplo de ello es el “Circuito de Espacios Domésticos” (CED) que articula iniciativas de Valparaíso y Viña del Mar que desde lo doméstico amplían prácticas contemporáneas en las artes visuales.

Es en este punto desde donde parte la exhibición *Minga: sistemas de trabajo colectivo*. Su objetivo fue realizar una muestra que pusiera de manifiesto la colaboración como instancia de sociabilidad, las redes de operación que existen entre las iniciativas independientes, la precariedad como modo de trabajo, la relación con la contingencia y la relación, oposición o reticencia hacia lo institucional (en este caso nos acoge una institución) que caracteriza a cada iniciativa. “Los llamados “espacios alternativos” no son espacios ajenos a las codificaciones institucionales y de mercado, sí son redes de operación capaces de descentrar los ejes de la cultura establecida para otorgarle visibilidad a lo no legitimizado, a lo difuso o lateral, a lo precario, a lo no-consensual”<sup>7</sup>.

Un antecedente de *Minga* es la muestra *Extremo Centro. 7 espacios*

*de arte contemporáneo*, realizada el 2002 también en Galería Gabriela Mistral. En ella se reunieron siete espacios de exhibición, cuatro desde la institucionalidad (Museo de Arte Contemporáneo, Galería Bech, Balmaceda 1215 y Galería Gabriela Mistral) y otras tres desde el trabajo de artistas llevados al campo de la gestión (Murosur Artes Visuales, Galería Metropolitana y Centro de Artes Visuales de Santiago). Si bien esta muestra se presentó como un trabajo de gestión co-operativa en la que cada espacio desarrolló su propia curatoría, lo importante es que se exhibieron propuestas que se orientaban hacia lo crítico, lo experimental y lo no comercial, que eran puntos de contacto compartidos entre los espacios independientes e instituciones que participaron de la exposición y que son inquietudes y problemáticas que aún subsisten en nuestro medio artístico y que esta curatoría vuelve a plantear. Nelly Richard, en el catálogo de la muestra, escribió: «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 mas o menos implicados en funcionamientos institucionales” (y, también de mercado) y que, “mas que serlo vergonzosamente es preferible asumir esta implicación en un plano ético-político y crítico analítico”»<sup>8</sup>. Otro punto

<sup>2</sup> Justo Pastor Mellado. *Escritura funcionaria*. Editorial Curatoria Forense. Buenos Aires, 2014.

<sup>3</sup> Consuelo Banda. *Fuera y dentro del arte contemporáneo, comunidad y territorio en las prácticas artísticas de Valparaíso*. Adrede editora. Santiago, 2015.

<sup>4</sup> <http://www.feriachaco.cl/todo-listo-para-feria-ch-aco-2014/#.Vb2S5lvR9Pc>

<sup>5</sup> <http://radio.uchile.cl/2014/08/28/directora-de-feria-chaco-queremos-romper-las-barreras-entre-el-dinero-y-el-placer-de-poder-adquirir-obras>

<sup>6</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy. *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2015.

<sup>7</sup> Nelly Richard. *Una política de los espacios; arte, crítica e institución*. Área de Artes Visuales, 2002, Santiago.

<sup>8</sup> Nelly Richard. *Una política de los espacios; arte, crítica e institución*. Área de Artes Visuales 2002. Santiago. El texto que cita Richard es de Felix Guattari.

a destacar que se menciona en el texto de presentación del catálogo es que a través de esta experiencia se intentó articular un sistema de trabajo en red que actuaría de manera permanente, iniciativa que finalmente no logro concretarse o al menos perdurar en el tiempo.

Mink'a o minga, en quechua, significa trabajo colectivo hecho en favor de la comunidad, es una tradición precolombina de trabajo comunitario voluntario con fines de utilidad social o de carácter recíproco que aún es practicado en algunos países de Sudamérica. En nuestro país la palabra minga también alude a la tiradura o traslado de una casa que se realiza, de manera colectiva, en la isla de Chiloé, ubicada al sur de Chile. Utilizamos este concepto para poner en evidencia las formas de colaboración que existen en las plataformas colectivas de arte que han surgido durante los últimos cinco años.

Para esta muestra hemos seleccionado obras producidas para cinco espacios: Pia Michelle, Worm (Valparaíso), Proyecto Móvil y Balcón (Concepción), Galería Armada y Galería Tajamar (Santiago). Y por eso trasladamos a la Galería Gabriela Mistral, de manera temporal y simbólica, a cada uno de estos espacios, a través de obras producidas para ellos. En ciertos casos esto implicó también trasladar sus dispositivos de exhibición para

lograr visibilizar estos sistemas de producción artística, sus modelos de gestión y las estrategias de circulación que logran activar en diversos contextos.

En el proceso de revisión de las diversas actividades generadas por las iniciativas autónomas nos encontramos con que la mayoría nace debido a la escasez de infraestructura cultural y se insertan en contextos donde dialogan con comunidades que destacan por la presencia de un público diverso que proviene de diferentes contextos socio-culturales: los clientes de una panadería en Viña del Mar, los transeúntes de la calle Cochrane en Concepción, la comunidad vecinal de los cerros de Valparaíso, oficinistas del centro de Santiago, además de artistas, estudiantes y otros agentes del sistema artístico. El espacio público es el lugar donde se visibiliza estratégicamente esta carencia institucional y en oposición a los espacios tradicionales de exhibición, estos proyectos voluntariamente renuncian a la neutralidad del cubo blanco, al contexto resguardado donde habitualmente se aprecia arte y para esto utilizan una variedad de dispositivos que van desde vitrinas de locales comerciales a cajas de luz, pasando por plataformas móviles, estructuras multiuso o talleres de artistas que se acondicionan temporalmente. Estos soportes, en muchas ocasiones, se definen como una obra en sí mismos.

*Móvil* es un proyecto que, como dispositivos de exhibición, utiliza una vitrina rodante (*En rodaje*) y una caja de luz (proyecto *Balcón*). Ambos objetos fueron trasladados a Santiago para contener las obras de Carola Vergara y Leonardo Portus, respectivamente. La obra *Lorenza*, de Carola Vergara, surge a raíz de la contingencia nacional, específicamente de la Octava Región, y toma como punto de partida un negativo con el retrato de una mujer que fue encontrado en las calles de un poblado semidestruido luego del terremoto y maremoto del 27 de febrero del 2010. Este trozo de película fue revelado por la artista para posteriormente ser impreso y simbólicamente devuelto al lugar del hallazgo. *Remodelación* de Leonardo Portus fue la imagen que se instaló en la caja de luz de *Balcón*. En esta fotografía se observa una precaria ampliación arquitectónica que suple la falta de espacio de las viviendas sociales que abundan en la periferia de las ciudades de Chile y que conecta además con la coyuntura de algunas fallidas e inconclusas remodelaciones realizadas tras el terremoto, una astuta solución parecida a “un palafito chilote movido por una Minga”<sup>9</sup>, al estilo de “la mediagua de dos aguas, la casucha, la Hoffman’s House”<sup>10</sup>.

Como modo de solución al dejar de contar con un lugar físico en la Galería Tres Palacios de Valparaíso, el colectivo porteño Pia Michelle (Plataforma Independiente de

Artistas) resuelven construir un artefacto multiuso que sirve como una obra en sí y a la vez como un espacio de exhibición que se activa en áreas públicas con problemáticas contextuales específicas; un espacio de emergencia, un objeto para ser activado por los usuarios que al interior de la galería adopta la disposición de un sala de clases instalada para desarrollar su potencial uso como zona de trabajo.

*El hueco*, es un video de Carlos Silva exhibido en Worm, «cantera de arte independiente», durante septiembre del 2013. A través del relato de Marcelo Mellado, el video nos presenta una sutil comparación entre los modos productivos de los espacios independientes y de la economía de supervivencia de un negocio de comida callejera ubicado en una transitada avenida entre Viña de Mar y el puerto de Valparaíso. El uso de un pequeño espacio donde con dificultad se instala este vehículo resulta una analogía a la reducida infraestructura cultural chilena en donde esta precariedad se transforma en astucia para poder subsistir. Ivo Vidal despliega su trabajo *Lo que el pueblo sabe y lo que se sabe de él* aprovechando el subsuelo de la galería. La instalación reúne varios objetos, que aluden a ejercicios de manualidades enseñados en la educación artística en escuelas y liceos, a través de repujados sobre láminas de cobre, arpilleras bordadas y un diario mural foto-

copiado se nos enseña el método de realización de bombas de ruido, artefacto casero popularmente utilizado en las protestas que además fue presentado en un video que registraba varias explosiones que sonorizaban toda la sala. Esta obra fue presentada originalmente en Galería Armada durante el 2013, momento en el que se debatía en el congreso una polémica ley antiterrorista que buscaba aprobación para sancionar a los responsables de los disturbios provocados en las manifestaciones.

Finalmente, el traslado de una réplica escala 1:1 de Galería Tajamar a través de la obra *Mirador*, de María Gabler, es quizá lo más radical, ya que reubica literalmente un espacio en otro, introducir este volumen realizado con madera aglomerada que ocupa gran parte de la sala nos señala la opacidad que aún tienen muchas de las iniciativas “independientes”, pues se transforma en una metáfora de las dificultades para visibilizar el persistente trabajo de sus gestores. Instalar esta estructura bloqueando la gran vitrina que precisamente intenta dar visibilidad a la Galería Gabriela Mistral es un gesto poético que cuestiona las políticas de “acercamiento cultural” de parte de la institución, estar fuera y no tener acceso ni visibilidad a pesar del gran vidrio.

Quizá el espectador de esta exposición se quede con la impresión de precariedad o de obras que

están en construcción. Quizá estos trabajos reflejan nuestro sistema artístico y social, o tal vez son realmente parte de un proceso; una posibilidad para poder levantar algo diferente desde lo colaborativo. Pero lo cierto es que con este gesto decidimos concretar la invitación extendida por Galería Gabriela Mistral a Galería Temporal para realizar una curatoría que revisara las artes visuales locales en el período comprendido entre el 2010 y 2015, en el marco de la celebración de los 25 años de esta entidad pública.

ÁNGELA CURA Y FELIPE CURA  
GALERÍA TEMPORAL

---

#### AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a Florencia Loewenthal y al equipo de Galería de Arte Gabriela Mistral; a José Cortés por su apoyo desde el CNCA; así como también a los artistas con los que trabajamos para esta muestra: Carlos Silva, Carolina Vergara, Leonardo Portus, María Gabler, Ivo Vidal y al Colectivo Pia Michelle: Soledad León, Javiera Marín y Pablo Saavedra. A los responsables de los proyectos Galería Tajamar, Galería Armada, Colectivo Móvil y Worm Gallery. Y finalmente a Rodrigo Alarcón, Lucy Quezada, Alejandra Villasmil, Diego Parra, Cesar Vargas y Claudio Guerrero.

---

<sup>9</sup> José Ignacio Johnson. Hoffman's House, memoria de exposiciones 2000-2003. Santiago, 2004.

<sup>10</sup> Ricardo Cuadros. Hoffman's House, memoria de exposiciones 2000-2003. Santiago, 2004.

## BIOGRAFÍAS

**FELIPE CURA MÉNDEZ** | Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura en la Universidad de Chile (2004).

**ÁNGELA CURA MÉNDEZ** | Licenciada en Artes Plásticas en la Universidad de Chile, donde obtuvo el título de Orfebre (2005).

Como gestores de Galería Temporal han desarrollado la curatoria, producción y edición de: *Desplazamiento temporal* (2014); *Circuito temporal* (2013); *La calle: experiencias, desechos, imaginarios* (ArteBA 2013); *Equipaje de mano* (2013) y *Primera temporada* (2011). Proyectos financiado por Fondart los años 2011, 2013 y 2014. Además han participado de las muestras *Puro Chile. Una mirada de la producción artística chilena* (MMAM, Cuenca, Ecuador, 2015); *Esto no es un museo* (MAC, Quinta Normal, 2013) entre otras actividades.

**CAROLINA VERGARA** | Artista Visual y fotógrafa. Trabaja en Concepción, donde se dedica a la ilustración infantil hace tres años. Sus exposiciones más destacadas han sido *Bibliografía del Recuerdo: trabajo en proceso infinito y para no olvidarse*, Galería Bech 2013; *LIM/CCP*, Centro Cultural de Bellas Artes de la Ciudad de Lima, 2012; y *Nuevos Imaginarios* Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, 2011, entre otras. Su trabajo ilustrativo ha sido reconocido en varias exposiciones en el extranjero, en ciudades como *Rieti*, *Cattolica*, *Rocca Sinibalda*, y *Borgo Di Farfa* en Italia, y en las ciudades de Kail y Leverkusen en Alemania.

**LEONARDO PORTUS** | Artista visual autodidacta. Arquitectura y memoria son los ejes de su investigación, lugares emblemáticos de nuestra historia, simbólicos y autobiográficos como la vivienda social, y el valioso legado del patrimonio modernista. Entre sus muestras individuales destacan: *LIMBO*, Pinacoteca U. de Concepción y Galería Die Ecke (2011 y 2012); *¿Esta será mi casa, cuando me vaya yo?*, Sala Gasco Arte Contemporáneo (2012); y *Estación Utopía* en el Museo MAVI (2014). Se han publicado dossiers de su obra en Revista Arquitecturas del Sur, U. del Bío Bío; Revista Alzaprima, U. de Concepción y Mark Magazine de Holanda.

**CARLOS SILVA** | Con formación en Diseño, Arquitectura y Artes Visuales, es Licenciado en Bellas Artes Universidad Arcis. Su trabajo visual opera desde una noción territorial, en la observación de la ciudad contemporánea como paradoja de lo moderno, en la revisión de sus objetos y paisajes como formas apropiación, resistencia y desvío. Esto en operaciones de visualización que van desde el uso de medios fotográficos, video, a la intervención de espacios públicos.

**PIA MICHELLE** | Es un proyecto, una plataforma de trabajo y un equipo que se dedica a explorar otros modos de construcción y emplazamiento en el arte contemporáneo. Buscamos generar obras-proyectos-procesos abiertos y elásticos que posibiliten una experiencia estética lejana de la pura contemplación. Pia nace en Valparaíso el 2009 y actualmente está conformado por Javiera Marín, Soledad León y

Pablo Saavedra, artistas visuales de profesión, pero con intereses múltiples y una búsqueda permanente de relación con otras disciplinas como la curaduría, la carpintería, la botánica, la recolección, el diseño, el juego, la cocina, la solución de problemas, el diálogo y la sobrevivencia.

**IVO VIDAL** | Es solo Licenciado en Artes Plásticas de la U. de Chile. Por medio de video, performance, pintura, artesanías y en un lenguaje vernáculo cargado de imaginería política y referencias biográficas su trabajo investiga desde el interior del mundo popular. Bajo distintas tradiciones culturales, resignifica las investigaciones artísticas de las vanguardias históricas, desplazándolas a códigos locales y de la industria, en espacios expositivos y de consumo cultural como museos, galerías, disquerías, bares y plazas. Su trabajo pretende interactuar con los alcances de un movimiento cultural integrado a los procesos sociales y los del lugar del arte dentro de su contexto.

**MARÍA GABLER** | Ha participado en diversas exposiciones entre las que destacan las muestras individuales *Mirador* (2015) en Galería Tajamar; *Lo posible, lo real y lo necesario* (2012) en MAC Quinta Normal; *La Vitrina* (2011) en Galería Animal; y *Ruina* (2011) en Galería BECH. Entre sus exhibiciones colectivas destacan: *Ciudad H* (2015) en Matucana 100, *Angstrom* (2014) en Galería D21, *Plantas en una tormenta eléctrica* (2014) en Galería Macchina. Ha sido premiada en varias ocasiones, recibiendo el 3<sup>er</sup> lugar de la Beca Arte CCU 2015 y siendo ganadora de *Showroom* el Pabellón del CNCA en Feria Ch.ACO del 2011.

*I cannot mention the force  
of the system,  
I must not scream, asking them  
to give me back my voice.  
I cannot lodge more complaints  
without justification.  
I must not expect action from them.  
What I can and want, I do.  
What I can and want, I will do.  
I will seek the form, the place  
of the answers.  
I will seek the mode and my reasons*

*What we can and want, we do.  
What we can and want we will do.  
We will seek the form, the way  
to do it.  
We will seek the mode  
and the reasons.  
I cannot mention the force  
of the system,  
but we can all scream together,  
in one voice,  
I cannot lodge more complaints  
without justification.  
It depends on us, the action is ours.*

PRISTACHE <sup>1</sup>

## MINGA | SYSTEMS OF COLLECTIVE WORK

Looking back on the years between 2010 and 2015, we come across a series of events that tell a story of change in the way citizens have begun to express their dissatisfaction with a number of political, educational and social problems. 2010 began with the inauguration of Sebastián Piñera,

<sup>1</sup> Our path. "La Minga" poetic fanzine #4. Poems selected by La Chinchilla collective. Cuenca, Ecuador.

the first right-wing president elected in the so-called "transition to democracy," a few days after a massive earthquake struck a significant portion of the country and destroyed various cities and towns in the south: Concepción, Talcahuano, Talca, Curicó, and Constitución were among the most gravely affected at first, but they were soon followed by Dichato, Pehelhue, Curanipe and the Juan Fernández archipelago, which were just some of the towns and areas obliterated by the subsequent tsunami, for which the authorities did not provide sufficient prior warning. The earthquake caused serious damage to both private and public infrastructure over a massive stretch of the national territory. In addition over 500,000 homes were destroyed, to say nothing of roads, bridges, hospitals, businesses, schools, and other structures.

The 2011-12 period was also marked by troubles in southern Chile: the Magallanes region witnessed frequent protests against the rise in natural gas prices (a situation which eventually forced the resignation of the energy minister at the time), and then against the approval of the HidroAysén project, which entailed the construction of five hydroelectric power plants in Chile's Aysén region. The repudiation of this decision gained major traction: according to polls in May, 2011, the construction project had a 74% disapproval rating, which was made evident in marches and

strikes up and down the length of the country. Environmental organizations and certain political sectors managed to halt this project which, in time, was revealed to have been plagued with shoddy implementation and management as well as conflicts of interest among politicians and business leaders.

In the area of education, the situation in Chile was no less intense during this period, with sweeping demands for changes to the educational model established by the military dictatorship, which continues to exist to this day. The main demands included putting an end to profit-earning through education; increasing public spending in education; establishing equality of access; establishing the state as the principal provider of primary and secondary school education; and improving infrastructure. The student movement garnered both national and international support (the foreign media used the term "Chilean Spring" to describe the phenomenon) and organized the most widely attended protest marches since the end of the dictatorship: according to the organizers, 150,000 people attended the march on 9 August 2011. Also during this time, vast numbers of people repudiated the excessive violence that the governmental institutions had used in their efforts to suppress the protests, culminating in a cacerolazo on the evening of 4 August 2011, which paralyzed Chile's main cities in a show of support to those

This poem was found by chance in the city of Cuenca, Ecuador a few days before the opening of this exhibition.

who had suffered violations of the rights of freedom of expression, association and protest.

In the field of visual arts, this period began with a protracted conflict between the State and the arts community, revolving around some very serious problems in the organization of the planned Triennial de Chile (Triennial of Chile) in 2009, an event that was touted as “a national Bicentennial program of global impact, held every three years with the objective of celebrating the visual arts in Chile through a decentralized model of action.” The Triennial purportedly aimed to offer analysis and reflection upon the local art scenes and to generate “a model that is different from those biennials that seek to lend visibility to a single city. Seven Chilean cities (Iquique, Antofagasta, Valparaíso, Santiago, Concepción, Temuco and Valdivia) are active cultural epicenters, with three zones of development: the north, the center and the south.” Because of the problems that emerged, this would be the first and last Triennial, in the end reflecting the perennially precarious, fragmented nature of Chile’s art system and the state’s poor administration of it, having abandoned the possibility of an ambitious symbolic construction for the visual arts that a Triennial implied and entailed. Ironically, one of the most emblematic shows of the Triennial, held at the Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Quinta Normal, was called *El terremoto*

*de Chile* (The Chilean earthquake). The purpose of the show, whose intellectual starting point was the eponymous 1808 story by German Romantic writer Heinrich von Kleist, was to present “a seismograph of contemporary Chilean art that weaves earth tremors, veiled circumstances, twists and discontinuities,” through the curatorial work of Fernando Castro Flórez.

Conflict between the government and the arts community, moreover, were already something of an annual affair with the application process for the government-funded FONDART grants. In recent years, this process has been criticized not only for its obsolete, bureaucratic model, but for its emphasis on selecting projects that focus on the concept of “building audiences” through cultural industries, resulting in financing for private corporate institutions (CorpArtes, UDD, Chaco and others). In other words, this reveals the important role the government has given private enterprises for maintaining the artistic infrastructure.

Another important event during this period occurred outside of Santiago: the reinauguration, in 2012, of the former Valparaíso jail, newly christened as the Parque Cultural de Valparaíso. For a long time this space had been used by a collection of unions, cooperatives, and circus and theater companies that had functioned cooperatively as a cultural community center under

an administrative model based on collaborative work. After the space was transferred to the regional government and the Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (National Council of Culture and the Arts), this space became a visible symbol of the conflict between community organizations and the government-run cultural institutions that aimed to use the transformation of this space to “expand the inhabitability of patrimonial spaces for the development of the city’s image,”<sup>2</sup> the same objective that guided the organization of the Carnavales Culturales de Valparaíso (Valparaíso Cultural Carnivals) which, in 2011, were reformulated and renamed the Festival de las Artes (Festival of the Arts). “In general terms, the fundamental problem of these emerging cultural policies is that it is impossible to determine the real vision that is being suggested for the definition of what is ‘culture’ and how the authorities in charge of generating audiences aim to approach and promote it.”<sup>3</sup> As a result of this, a distance grew between the arts programming under the stewardship of the government and the participation of and identification with the local culture.

In another sphere of the visual arts, this period also witnessed the birth of Chile’s first art fair: ChACO, the inaugural version of which was held in the Club de Planeadores de Vitacura (Vitacura Gliding Club). The second year it was held in Casas de lo Matta, also in the district of Vi-

tacura, and in 2011 it moved to the popular, central Estación Mapocho, a former train station in downtown Santiago. On several occasions this private event has benefited from public money for its operations, and in the absence of a triennial or similar event that might offer a space for critical visions and reflection, it has “become the most important art event in Chile,”<sup>4</sup> according to its organizers. Elodie Fulton, the event’s general director, states that ChACO aims to appeal to a more transversal audience, particularly through the foundation they are creating. “The foundation has a vocation of promotion, education and a program for art collecting, too. The idea is to begin showing our audience, which is growing broader and broader, that they can acquire artwork. Basically it is about breaking these barriers between money and the pleasure of buying art.”<sup>5</sup> Ultimately, this is about “... creating economic value through the indirect path of aesthetic and experiential value: this is a system that conceives, produces, and distributes pleasure, sensations, and hope. In this sense, one of the main functions of art is left under the stewardship of the business realm.”<sup>6</sup>

In this context, the number of people who attend a given artistic event and the income from the “box office” are viewed from a quantitative perspective. Such numbers are important for governmental or economic systems, but this system does not offer any insights into the phenomena of getting involved in,

participating in, and understanding culture and its value on the part of so-called cultural consumers.

Starting in 2010, a variety of independent, autonomous spaces for the visual arts have opened their doors in locations as disparate as Antofagasta (Se Venda) and Punta Arenas (LiquenLab), and important projects have taken root in Concepción, Valparaíso and Santiago, as well. These spaces have experimented with different administrative models (exhibition spaces, artistic residences, festivals, and other initiatives) and financing schemes (from domestic economics to FONDART and other state-subsidized funding competitions), and they are characterized by collaborative artistic work, because the majority of these collectives are established by visual artists whose work tends toward cultural administration. One example of this is the Circuito de Espacios Domésticos (CED, Circuit of Domestic Spaces), which articulates domestic-based initiatives in Valparaíso and Viña del Mar that build and explore contemporary practices in the visual arts.

This is the starting point for the exhibition *Minga: sistemas de trabajo colectivo* (Minga: systems of collective work), whose objective was to put together a show that effectively demonstrated collaboration as an opportunity for socialization; operational networking among independent initiatives; precariousness as a working method; the link to

current events; and each initiative’s relationship with or opposition or resistance to the institutional realm (in this case we are sponsored by an institution). “So-called ‘alternative spaces’ are spaces that are not alien to institutional and market-based codes, and they are indeed operational networks that have the ability to decentralize the axes of established culture in order to lend visibility to the non-legitimized, the diffuse or lateral, the precarious, the non-consensual.”<sup>7</sup>

One precedent for Minga is the exhibition *Extremo Centro. 7 espacios de arte contemporáneo* (Extreme Center: 7 contemporary art spaces), held in 2002 also at Galería Gabriela Mistral. For this show seven exhibition spaces came together: four were government-run (Museo de Arte Contemporáneo, Galería Bech, Balmaceda 1215 and Galería Gabriela Mistral) and three were artist-run and -generated (Murosur Artes Visuales, Galería Metropolitana, and Centro de Artes Visuales de Santiago). While this exhibition was presented as a cooperative collective cultural effort in which each space developed its own curatorial proposal, it is important to underscore that all the projects exhibited were oriented around critical, experimental, and non-commercial concepts, which was something of a shared vision among the independent and institutional spaces involved in the exhibition. These concerns and problems, which continue to exist

<sup>2</sup> Justo Pastor Mellado. *Institutional text*. Buenos Aires, 2014.

<sup>3</sup> Consuelo Banda. *Fuera y dentro del arte contemporáneo, comunidad y territorio en las prácticas artísticas de Valparaíso*. Adrede Editora, Santiago, 2015.

<sup>4</sup> <http://www.feriachaco.cl/todo-listo-para-feria-ch-aco-2014/#Vb255lvR9Pc>

<sup>5</sup> <http://radio.uchile.cl/2014/08/28/directora-de-feria-chaco-queremos-romper-las-barreras-entre-el-dinero-y-el-placer-de-poder-adquirir-obras>

<sup>6</sup> Gilles Lipovetsky and Jean Serroy. *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2015.

<sup>7</sup> Nelly Richard. *Una política de los espacios; arte, crítica e institución*. Área de Artes Visuales, 2002, Santiago.



in our artistic milieu, are the same concerns and problems that this curatorial effort aims to address. Nelly Richard, in the exhibition catalogue, wrote that “Critical art has had to definitively renounce the idea of a defiant marginality that would remain preserved—purely, heroically— outside the system. We already know that ‘the teacher, the researcher, the writer, the artist are always more or less implicated in institutionalized operations’ (and in the market, as well) and that ‘rather than doing so with shame, it is preferable to assume this implication on an ethical-political and critical-analytical plane.’”<sup>8</sup> Another important point raised in the exhibition catalogue is that through this experience, those involved aimed to articulate a networked system for working that would function permanently, though this initiative was not carried out, or at least did not stand the test of time.

Mink’a or minga, in Quechua, is a term used to describe collective work carried out for the benefit of the community. It is a pre-Columbian tradition of voluntary community work whose goal is to achieve some type social utility or reciprocity, and it is still in practice in certain South American countries. In the southern reaches of Chile, on the island of Chiloé, the word *minga* also refers to the collective act of dragging or transferring a house from one place to another. We use this concept to exhibit the

forms of collaboration that exist among the collective art platforms that have come into being over the past five years.

For this exhibit we have selected works produced for five spaces: Pia Michelle, Worm (Valparaíso), Proyecto Móvil and Balcón (Concepción), Galería Armada and Galería Tajamar (Santiago). It is for the reason mentioned above that we have transferred each of these spaces, through the artwork they have exhibited, temporarily and symbolically, to Galería Gabriela Mistral. In certain cases this also implied transferring their exhibition devices in order to give visibility to their artistic production systems, their operational models and the circulation strategies that they successfully activate in different contexts.

In the process of reviewing the different activities generated by autonomous initiatives we found that the majority came about as a response to the lack of a real cultural infrastructure, and are inserted in contexts that allow them to dialogue with communities of diverse populations that represent a range of socio-economic conditions: the customers of a bakery in Viña del Mar, the pedestrian passersby on Cochrane Street in Concepción, the local residents of one of the hill neighborhoods of Valparaíso, office workers in downtown Santiago, as well as artists, students, and other agents of the art system. The pu-

blic space is where this institutional absence is strategically exposed and, in opposition to the traditional spaces reserved for art exhibits, these projects voluntarily reject the neutrality of the white cube, that protected context in which art is typically appreciated. To this end they employ a variety of mechanisms that range from storefront display windows to light boxes to mobile platforms, multi-use structures and artists’ workshops that are transformed for temporary use. These supports are often defined as works of art in their own right.

*Móvil* (Mobile) is a project that uses a roving display window (*En rodaje*) and a light box (*Balcón* project) as exhibition devices. Both objects were transferred to Santiago to house the works of Carola Vergara and Leonardo Portus, respectively. Carola Vergara’s work entitled *Lorenza* emerged in response to events of national interest, specifically in Chile’s Eighth Region, and is based on a photographic negative containing the image of a woman found on the street of a semi-abandoned settlement following the earthquake and tsunami of 27 February 2010. The artist developed this small bit of film, printed it, and symbolically returned it to the place it was found. *Remodelación* (Remodeling job), by Leonardo Portus, was the image that was installed in the light box of *Balcón* (Balcony). This photograph shows a precarious architectural addition aimed at resolving the cramped quarters of

the public housing that abounds on the periphery of Chile’s cities; this draws a connection, of course, to the reality of the failed and unfinished remodeling jobs that were undertaken following the earthquake, an astute solution similar to “a *palafito* (house on stilts, a traditional structure found on the island of Chiloé) moved by a Minga,”<sup>9</sup> in the style of a “lean-to that leans too much, a shack, a Hoffman’s House.”<sup>10</sup>

No longer able to physically occupy the Galería Tres Palacios in Valparaíso, the collective Pia Michelle (Plataforma Independiente de Artistas) resolved to build a multipurpose artifact that serves as both an artwork and an exhibition space that the collective activates in public areas with specific contextual problems. It is an emergency space, an object to be activated by its users who, inside the gallery, arrange the space as if it were a classroom, installed to develop its potential use as a working space.

*El hueco* (The hole) is a video by Carlos Silva that was exhibited at Worm, “hothouse of independent art,” in September 2013. Through a chronicle narrated by Marcelo Mellado, the video offers a subtle comparison between the production methods of independent spaces and the subsistence economy of a food truck located on a busy thoroughfare between Viña del Mar and the port of Valparaíso.

The use of a small space with just barely enough room for a vehicle to park becomes an analogy for Chile’s reduced cultural infrastructure, where this precariousness is transformed into survival strategy. Ivo Vidal’s work, *Lo que el pueblo sabe y lo que se sabe de él* (What the people know and what is known about them), takes advantage of the gallery cellar. The installation includes several objects that allude to the kind of manual exercises taught in elementary and secondary school art classes, through embossed copper sheets, traditional Chilean *arpillera* embroidery work, and a photocopied wall display that teaches us how to build noise bombs, a homemade device often used in protest marches, which was also presented in a video that documented several explosions that reverberated in the exhibition space. This work was originally presented at Galería Armada in 2013, at precisely the moment when a controversial anti-terrorist law was being debated in Congress; at stake was the approval to sanction the people responsible for the riots brought on by the protests.

Finally, the transfer of a 1:1 scale replica of Galería Tajamar, through the work *Mirador*, by María Gabler, is perhaps the most radical of all the pieces here, since it literally relocates one space in another. Introducing this volume built of compressed wood, which occupies most of the exhibition space, draws attention to the opacity of so many

“independent” initiatives and becomes a metaphor for how very difficult it is to achieve visibility for the persistent work of their creators. Installing this structure, which blocks the main window that, precisely, aims to lend visibility to the Galería Gabriela Mistral, is a poetic gesture that questions the institutional politics of “cultural dissemination,” as it sits on the outside and with neither access nor visibility despite the massive glass wall.

Maybe the viewer of this exhibition will walk away with an impression of precariousness, or of works still under construction. Maybe these works reflect our artistic and social system, or maybe they are really part of a process, a possibility for building something different through collaboration. One thing, however, is for certain: with this gesture we decided to accept and follow through on the invitation that Galería Gabriela Mistral extended to Galería Temporal to undertake a curatorial project that would offer a look back on the visual arts in the period from 2010 to 2015, in the context of the celebration of this public entity’s twenty-fifth year of existence.

ÁNGELA CURA AND FELIPE CURA  
GALERÍA TEMPORAL

---

<sup>8</sup> Nelly Richard. *Una política de los espacios; arte, crítica e institución*. Área de Artes Visuales 2002. Santiago. The text that Richard cites is by Felix Guattari.

---

<sup>9</sup> Jose Ignacio Johnson. Hoffman’s House, exhibition catalogue, 2000-2003. Santiago, 2004.

---

<sup>10</sup> Ricardo Cuadros. Hoffman’s House, exhibition catalogue, 2000-2003. Santiago, 2004.

**MINGA | SISTEMAS DE TRABAJO  
COLECTIVO**

Publicación a cargo de

**Florencia Loewenthal**

Curadores y Textos

**Ángela Cura y Felipe Cura**

**Galería Temporal**

Artistas

**Carolina Vergara**

**Leonardo Portus**

**Pia Michelle**

**Carlos Silva**

**Ivo Vidal**

**María Gabler**

Diseño Colección

y Dirección de Arte

**Pozo Marcic Ensemble**

Fotografías

**Rodrigo Maulen**

Traducción

**Kristina Cordero**

Impresión

**Ograma**

Tiraje 800 ejemplares

Los textos contenidos en el presente  
catálogo no representan necesariamente  
la opinión de esta institución.

**GALERIA GABRIELA MISTRAL**

Directora

**Florencia Loewenthal**

Encargada Colección

**Ximena Pezoa**

Producción y Montaje  
de la Exposición

**Alonso Duarte**

© Consejo Nacional  
de la Cultura y las Artes  
Registro de Propiedad Intelectual  
N° XXXXXX  
ISBN XXXXXXXXXX  
www.cultura.gob.cl  
2015 — Impreso en Chile

Se autoriza la reproducción parcial  
citando la fuente correspondiente.

**CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA  
Y LAS ARTES**

Ministro Presidente del Consejo  
Nacional de la Cultura y las Artes

**Ernesto Ottone**

Subdirectora Nacional del Consejo  
Nacional de la Cultura y las Artes

**Lilia Concha**

Jefe de Departamento  
de Fomento de las Artes  
e Industrias Creativas

**Ignacio Aliaga**



**Gabriela Mistral**

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



## Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO