

El lugar del arte contemporáneo en tres momentos de la cadena de valor

Ramón Castillo

Profesor de artes visuales, curador y director
de la escuela de arte de la UDP

EL LUGAR DEL ARTE CONTEMPORANEO EN TRES MOMENTOS DE LA CADENA DE VALOR: TRES ELEVACIONES Y UNA PLANTA.

El desafío de este coloquio con vías a una institucionalidad cultural, y del sector de las Artes de la Visualidad, no sólo consiste en ajustar las visiones, sino que en realidad los “mapas” o cartografías individuales y colectivas. Y más aun, no sólo de mapas se trata, sino de puntos de vistas, y en estos días ya hemos visto algunos ejemplos de posturas y opiniones, a veces muy disímiles. En tal sentido, alegóricamente aludiré a este asunto multifocal, como una condicionante a la hora de establecer diálogos ciudadanos, donde el opinante-observador se sitúa desde un punto de vista implicado, es decir inmerso al interior del mapa, o desde una vista aérea, observando desde arriba la escena, la vista general. Como se trata de un coloquio que en el mediano plazo se verá materializado en una arquitectura posible, he decidido utilizar el léxico arquitectónico para referirme a las vistas que a pesar de ser diversas, confluyen en una misma estructura edilicia a nivel conceptual y material, donde pueden convivir las micro y macro áreas implicadas en esta ley sustitutiva.

Me referiré a las *elevaciones*, para distinguirlas o diferenciarlas de las *vistas de planta*, y en este caso, reconocer el punto de vista desde donde se habla y opera en la praxis cultural. La elevación nos permite reconocer el lugar de las cosas respecto a uno mismo. En tal sentido, también es evidente que en general los debates y mayores tensiones se den a partir de estas vistas, pues se trata de los puntos implicados, ya que se habla y mira el mundo desde el propio lugar de la experiencia, del ensayo y error. Y aquí están las mayores dificultades a la hora de socializar estos puntos de vista: el mayor desafío del consejo y de su organización será ver en que medida estas diversidades visuales constituyen un lugar que junto con configurar una cartografía conceptual, también se convierta en política cultural y en ley.

¿Y porqué querer cambiar el actual estado de las cosas en materia cultural? Porque sencilla y complejamente, hemos llegado a un punto de entropía tal, que no sabemos si lo que existe lo hemos elegido, nos ocurre por mala suerte, por negligencia o por abandono. Pero claramente, los diagnósticos en donde muchos coincidimos nos señalan que el estado actual de las cosas debe cambiar, y en tal sentido, desafiar el pesimismo del “todo puede ser peor”, por “no podemos permitir que se empore la cultura porque el costo país a nivel material, intelectual, emocional y simbólico es muy alto. Sólo un ejemplo, piensen por un momento varias generaciones se han formado creyendo que la cultura, el arte contemporáneo, los artistas, la prensa y los museos son como los que les ha tocado conocer y experimentar a lo largo del país. Y durante varias décadas, los escolares y público general no han conocido otra forma de distribución y representación de la cultura, que al día de hoy se ha convertido en indiferencia. Basta recordar el paro de funcionarios e instituciones de la DIBAM que no provocó la más mínima reacción ciudadana, demostrando que el asunto quedaba en un territorio de especialistas, y que los museos no formaban parte de las necesidades ni hábitos culturales, o dicho en términos económicos duros, la cultura y

los museos no están considerados como productos “vitales” dentro de la Canasta Básica Familiar ¹ de las políticas de Estado.

ELEVACION UNO: Mientras fui curador del Museo Nacional de Bellas Artes, durante el año 2008 organizamos junto a Milán Ivelic una primera exposición para presentar las recientes adquisiciones, que venían tanto del proceso de desarrollo previo, junto a La Corporación de Amigos del Museo, como de los aportes en ese entonces, directos de la DIBAM para el MNBA, desde el año 2005. A través de estas adquisiciones, se logró integrar obras de artistas chilenos que resultaba urgente incorporar al fondo de colecciones, y por ende, para estructurar una narrativa del arte contemporáneo menos parcial y fragmentaria. Considerando que las colecciones del Museo, hasta esos años eran sólo el resultado de donaciones de diverso espesor y de valor relativo, o escaso. El punto es que el año 2008 hicimos esta muestra, con el orgullo de quien cree que se pone al día, o llega menos tarde, con un presupuesto inicialmente muy reducido que aportó la DIBAM. En medio de este contexto, recibimos la visita del curador mexicano Cuauhtémoc Medina.

Él, junto con celebrar la presencia de obras de Díaz, Dittborn, Dávila, Leppe, Altamirano, C.A.D.A., y Duclós, entre otros, me hizo la pregunta: ¿Y a quién le compraste estas obras? Y yo con mucha seguridad le digo: “a los propios artistas”...hay un silencio del otro lado y me dice: “que extraño, no porque sea algo malo, pero en un sistema más o menos integrado, lo usual es que un museo negocie y trate estos asuntos con los galeristas o coleccionistas.”

Bien, este episodio, indica un primer síntoma de un problema general. Me refiero al sistema del arte o “ciclo cultural”², entendido como un diagrama que tiene unas partes reconocibles, y que en principio señalan y orientan una serie de acciones simultáneas y concatenadas, tendientes a poner en valor, en circulación y en escena, las obras de arte que han sido producidas en la contemporaneidad. Y efectivamente, cuando Medina hace la pregunta, lo hace desde el lugar cultural y de una reglas del sistema del arte que el muy bien conoce, no sólo de México, sino de tantos otros países de Sudamérica y de Europa. Efectivamente, nombró en la Sala Matta un vacío de gestión que ya todos conocemos y diagnosticamos de la escena local; y desde hace ya más de una década, venimos escuchando y viendo con cierta frecuencia, que desde las iniciativas privadas a las públicas, existe una atención a campañas y acciones de conquista y captación de personas para constituir una escena de coleccionistas que, junto con permitir la salida de obras de un taller -con todos los beneficios que conlleva para el artista y el medio-, progresivamente genere ese puente que se debería establecer entre la producción de arte y las distintas plataformas de validación y circulación que llevarían a una obra desde el taller a la galerías y a los museos. Es decir, que el museo se constituiría en el destino final, o al menos, en el lugar, que

¹ Para mayor información respecto de las necesidades de un núcleo familiar respecto de lo que el estado considera “básico” es

http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/ipc_pob_descripcion.php

² De acuerdo a como lo nomina el CNCA en

file:///Users/imac/Downloads/cultura_tiempo_libre_informe_2014.pdf

consolida y da sentido a la carrera de un artista. Bien, cuando no tenemos esos coleccionistas o galerías entre el artista y la institución, quiere decir, a lo menos, que hay un trayecto que no está habilitado, y por lo tanto la red de profesionales y espacios, privados y/o públicos, quedan invalidados, por acto o por omisión.

Los esfuerzos de Ferias como Chaco, jornadas de coleccionismo, simposios, invitados internacionales financiados por el Fondart o por organismos Binacionales, se han convertido en un programa más o menos regular a fin de cubrir ocasionalmente estos vacíos de estaciones intermedias, me refiero al espacio simbólico que hay entre la producción de arte y las instituciones. Ergo, si sólo tenemos a los artistas que producen y de inmediato exponen en el Museo, no sólo estamos acelerando y forzando procesos creativos a fuerza de exposiciones y comunicados de prensa, sino que además hacemos que el llamado “circuito del arte” no sea tal, y que el Museo caiga en la tentación programática de mostrar novedades *pret a porter* no validadas por directorio o comité profesional o de pares alguno, y menos apreciados por un sector ampliado del medio cultural nacional ni internacional. Es decir, que un Museo cuando no hace lo que le corresponde dentro de una trama o retícula mayor y articulada, no sólo falla en su ontología, sino que además falla en su pragmática, y le hace mal al medio en el que existe puesto que deforma el campo del arte, lo achata, lo deja sin perspectiva y sin punto de fuga ni línea de horizonte. Desaparece la oferta museal y no hay hacia donde mirar³. Es lo que tenemos al día de hoy: instituciones museológicas escasamente diferenciadas, y por lo tanto, incapaces de orientar a públicos. Cuando no existe una cadena de legitimación articulada a través de un circuito integrado por una red de diferenciada de instituciones y agentes, las instituciones destinadas a la difusión, promoción, consagración y atesoramiento del patrimonio contemporáneo, los distintos actores quedan atomizados y carentes de una estructura de méritos hacia la que orientar su trabajo.

ELEVACIÓN DOS: En un par de oportunidades fui evaluador Fondart, en infraestructura o en creación. En dichos momentos pude constatar que se había producido un cambio de hábitos en la manera de concebir el proceso creativo y la gestión cultural, en la medida que los mismos formularios determinan una forma de “nombrar” los asuntos materiales, procedimentales e intelectuales en torno al arte. Y claro, vi desde ese lugar que a través del Fondart se inyectaba una fuerza productiva para que desde el año 2003 fuéramos testigos de la emergencia de una serie de obras de artistas emergentes, de media carrera y consagrados, que al día de hoy, han generado un ámbito de talleres, bodegas, oficinas y pasillos privados y públicos, sobrepoblados de productos que no siempre han sido conocidos, distribuidos ni

³ Por oferta museal entendemos la capacidad que poseen las instituciones en un país, ciudad o comunidad, para organizarse desde sus especificidades y en función de un plan maestro que permita señalar el rol de cada una según el contexto social, económico y cultural. Países vecinos como Argentina, Perú o Brasil, son reconocidos por la diversidad de opciones y objetivos patrimoniales y artísticos que poseen sus instituciones, lo que permite a sus comunidades grados de identificación y por lo tanto, de requerimiento. Lo indiferenciado, aleja a los públicos, y esta es una clave tal vez para entender la indiferencia y abulia en la que permanecieron los medios y la opinión pública durante el paro de 25 días que protagonizaron los funcionarios de la DIBAM a fines del año 2016.

difundidos, y menos, atesorados en alguna colección. En tal sentido, reconocemos que tras fortalecer el sector de la producción se ha producido una hipertrofia, que en el mejor de los casos ha permitido la realización de procesos creativos, obras y exposiciones; pero que a la vez, se ha convertido en la forma de resolver parcialmente la falta de circuito y profesionalización en el arte, provocando la ilusión, más o menos perversa, de que hay artistas que pueden realizar obras “desinteresadamente” sin tener que “venderse” o “venderlas al sistema”. Ya hemos conocido que a esto se le ha llamado *fondarización* del arte chileno, precisamente porque tiene que ver con este asunto tremendamente delicado: la provocación de una escena artificial a partir de un contexto más administrativo que propiamente artístico. O digamos, el riesgo es producir arte sin considerar la distribución ni el consumo, por lo tanto mientras no exista distribución y consumo se hace arte sin destino ni destinatario.

Es por ello, que resulta fundamental reconocer que durante varios años, la producción de arte ha recibido en apariencia las mayores atenciones, tendientes básicamente a descomprimir sectores postergados, al tiempo, que algunas disciplinas como la fotografía y las artes mediales lograban sus reivindicaciones sectoriales y “puestas al día” respecto del estado del arte contemporáneo: mismos circuitos, mismos apoyos y accesos a fondos. Pero a la vez, todas estas acciones a las que nos somete el Fondart, año a año, a través de sus fondos concursables, debido a su burocracia interna o sus reglas, termina por afectar la imagen país en la medida que no siempre apoya, o a veces incluso, perjudica logros alcanzados por artistas o profesionales del área que han recibido reconocimientos o invitaciones internacionales a exposiciones, bienales, residencias o simposios de alto prestigio y validación, y sin embargo esto se desconoce, y un nuevo jurado local, no siempre idóneo, juzga y pondera los méritos del proyecto. Ninguna estructura estatal ni privada, ha querido asumir formal ni estructuralmente la magnitud y diversidad de estos problemas, sobrepasando al rol y capacidad de la “oficina ejecutiva” del CNCA.

ELEVACION TRES: Las recientes estadísticas de Consumo Cultural arrojaron unos datos preocupantes respecto del consumo de arte y en particular, de la visita a los museos. Si revisamos la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural del año 2012⁴, vemos que mientras un 45,2% de los chilenos había ido al cine, solo un 23,6% había realizado una visita a un museo. En tal sentido, durante el período 2010 y 2012 se reconoce que el cine y el teatro tiene mayor impacto entre las personas. Y claro, esas estadísticas obligaron a buscar nuevamente los culpables de temporada, y como siempre, a falta de temas en el verano reciente, nos llenamos de reportajes, acusaciones y mea culpas de quienes dirigen o gestionan las distintas instituciones. La prensa siempre busca el fuego cruzado con los “opinantes” y profesionales que ya todos sabemos criticarán a las instituciones, y por otra parte, las instituciones se defenderán esgrimando los argumentos de siempre: razones de “abandono” y el aspecto más visible de esta orfandad estructural será la falta de recursos. Claro, se comparan los recursos institucionales de unos y otros, y el resto ya lo sabemos de

⁴ <http://www.cultura.gob.cl/enpcc2012/>

sobra, nadie discute ni las visiones ni los programas que se llevan a cabo. Los recursos nuevamente parecen aplanar el mundo y la posibilidad de cualquier cambio.

Lo interesante, es que esta vez ocurrió algo distinto. En primer lugar se asumió que una de las causas de la falta de visitantes a los museos era la “barrera del costo de entrada”, y para ello, en un gesto inédito y radical se decidió desde el ejecutivo la eliminación del cobro de la entrada a 26 museos pertenecientes a la DIBAM. En el mes de marzo del año pasado la Presidenta Bachelet dijo: "Chile necesita que la ciudadanía se acerque con libertad y sin costo alguno al patrimonio". Sin duda, esto generó altas expectativas, pues supuso creer que tras suprimir esa barrera inicial cambiaría la relación entre las instituciones y los públicos (fidelizándolos, diversificándolos y democratizándolos). Incluso se llegó a creer que se “...incrementarían las visitas, según proyectó el Director de la DIBAM, Ángel Cabeza, hasta en un 30%”.⁵ Pero tras cumplirse un año de la gratuidad, las ideas del aumento de las audiencias comenzaron a relativizarse, pues las estadísticas comenzaron a difundir lo contrario⁶. Aquí hay otro asunto que tendremos que estudiar atentamente en otra instancia, pues extremando esta imagen de ausentismo o indiferencia respecto de los museos, no sería raro escuchar a esas audiencias diciendo: “No voy a los museos aunque me los regalen”.

VSITA DE PLANTA O MIRADA CENITAL: Si asumimos que la cultura se organiza como un todo que tiene sus partes, podemos reconocer a modo de vista aérea o cenital, que en Chile las instituciones y las prácticas instituyentes, han tenido una fisonomía, en la medida que reconocemos que desde el retorno a la Democracia, se han establecido una serie de diagramas o planimetrías que revelan una cartografía cada vez más compleja, y llegando siempre tarde. Es decir, que los fenómenos, la propia realidad del acontecer artístico, en tanto proceso innovador y divergente, se va modificando más velozmente que las planificaciones y estrategias diseñadas para contenerlo y orientarlo a nivel de política pública.

En tal sentido, un primer paso es reconocer que la práctica artística contemporánea, con sus complejidades y diversidades conceptuales, materiales y contextuales, opera al interior de una cartografía donde identificamos una serie de acciones, agentes e instituciones por donde transitan las obras o bienes cuyo valor estético y/o perceptual estético (como para diferenciarlo de los bienes exclusivos del consumo) requieren de una cierta forma de circulación, organización, archivo y conservación en la medida que se trata de un “material simbólico” necesario para constituir imaginarios locales, y por extensión, capaces de revelar de una historia de la sensibilidad, de un tiempo y de unas condiciones que hacen posible su emergencia.

Tiene pertinencia citar al curador Ivo Mesquita a propósito de la exposición *Cartographies* de 1993:

⁵ <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=227938>

⁶ Op. cit.,.

“Pensar en arte en América, significa proponer una confrontación de las estrategias de producción artística con las políticas de las instituciones culturales. La plástica “latinoamericana” es una figura que cuyas condiciones de manifestación dependen del grado de articulación de las instituciones que producen su necesidad.”⁷

El asunto consiste entonces en identificar de que manera en primer lugar se articulan y luego fortalecen las instituciones y se favorecen las prácticas instituyentes (digamos que el valor y poder que tiene el individuo, la persona natural de hacer institución desde su propia capacidad de transformación del mundo desde lo micro), que permitan la existencia de una trama local que contenga y de sentido a los gestos y prácticas artísticas aisladas, más allá de su propio marco de producción disciplinario, fragmentario, desregulado y local. Y para ello, es urgente reconocer las relaciones de parentesco y contigüidad con otras escenas próximas de la región. Las bienales, el corredor de exposiciones, los intercambios y transferencias entre artistas, coleccionistas y curadores es un asunto relevante para esta cartografía aun incipiente.

Podemos concluir que el arte en Chile, visto desde la producción, parece “gozar de buena salud”, en la medida que efectivamente reconocemos a varios autores que producen una cantidad variable de bienes o productos considerados artísticos (por los propios productores, o por el contexto social, en clave Bourdieu). Estos distintos productores de calidades y cualidades materiales diversas, y de contenidos muy variopintos, realizan algo a condición de que exista alguien al otro lado de la cadena de valor, o incluso, al otro lado de la emisión de la señal, es decir, de un receptor. Pues bien, a menudo nos encontramos con que el arte en Chile, pareciera ser un asunto de los propios productores, de los que hacen arte, y por lo tanto, en ellos mismo recae la responsabilidad, ya no sólo de producir ciertos objetos o situaciones artísticas con estándares establecidos por las relaciones de intercambio con otras culturas, escenas o países, sino que el propio productor pareciera gozar de una libertad que es a la vez su condena. Es decir, que el artista contemporáneo en Chile, está irremediamente entregado a su propio destino y suerte, puesto que no existe una escena articulada que le permita proyectar su trabajo y discurso hacia otros. En tal sentido, se debe reconocer que las universidades y en particular las Escuelas de Arte, preocupadas de establecer la zona de la producción de arte emergente, también han establecido un sistema paralelo que ha permitido, la formación, reproducción y enseñanza de artistas emergentes y a la vez, los futuros públicos. La formación universitaria puede provocar la ilusión de una escena artística activa y exitosa, si no es contrastado con intercambios, programas de difusión y redes dentro y fuera de Chile.

Si seguimos la cadena de valor, la distribución, sería la etapa en la que nuevamente veríamos que los productos, aun sin juicio ni estratificación, son distribuidos a lo largo de una serie de instancias y mediadores que orientan sus acciones hacia un destinatario, un consumidor, espectador o audiencia (estas definiciones o redefiniciones del público o los públicos, nuevamente apunta a la necesidad de

⁷ <file:///Users/ramon.castillo/Downloads/ICAA-807646.pdf>

aclararnos a qué nos referimos, y además, a quién queremos dirigirnos). Es decir, las instituciones en general, tanto públicas como privadas, los distintos sistemas de mediación como lo serán los museos, galerías de arte, centros culturales, coleccionistas, los sistemas informales y ocasionales a nivel comunal o juntas de vecinos; están al servicio de establecer esta *zona de contacto* entre los que producen “artefectos llamados artísticos” y aquellos que demandan, necesitan o valoran lo que se produce. De esta manera, los productos mediados por estos distintos sistemas y agentes de transferencia, quedan condicionados por los mismos canales de comunicación⁸ (“el medio es el mensaje”) con lo cual no es de extrañar entonces que cierto arte, ciertos nombres, ciertos medios circulen al interior de una escena que por lo mismo tiende a ser cada vez más compacta, y elitista, en la medida que no se abre hacia el exterior, sino que más bien se valida y retroalimenta de manera centrípeta. Lo que el curador cubano, Gerardo Mosquera en *Copiar el Edén*,⁹ no duda en denominar como “endogamia”. En este sentido, la escasa calidad e inexistente cantidad de medios de difusión, prensa, tv o internet en Chile, tornan aún más enclaustrada la labor de artística, con todos los problemas de censura del gusto y desconocimiento que conlleva el “encierro” o la “falta de oxigenación”. En este sentido, las universidades han asumido parcialmente el rol del estado al preocuparse de formar públicos, educarlos y por otra parte, han estabilizado laboralmente a los artistas, favoreciendo sus procesos creativos y carreras individuales, en vez de estar contenidos en la cadena de valor como cualquier otro profesional de otras áreas. Leemos el documento de diagnóstico *Cultura y Tiempo Libre* del año 2014 que nos dice:

En el ámbito de la formación, la educación superior universitaria y técnica en 2014 se constatan un total de 25 universidades, 3 institutos profesionales y 2 centros de formación técnica que imparten 63 carreras asociadas a Artes visuales (42) y Fotografía(21). Estas cifras muestran que el 18,8% de las instituciones académicas del país impartirían alguna carrera asociada a estas disciplinas.¹⁰

A este respecto debemos aportar otro insumo, la publicación *Escuela de Arte, Campo Universitario y Formación Artística* editado por Carolina Herrera y Nelly Richard que aportan relevantes cuestiones para sumar a este debate¹¹. Las preguntas que quedan lanzadas: ¿en Chile hay arte fuera de la formación, intercambio y circuito de validación universitario? ¿las escuelas de arte resuelven problemas institucionales, laborales, de formación de audiencias y de internacionalización del sistema del arte chileno?.

Resulta metodológicamente útil reconocer los grados de interacción y pertinencia que tienen estos tres momentos de producción, distribución y consumo en el arte. De esta

⁸ Es elocuente de la precariedad de los medios de comunicación tras advertir la omisión o ausencia de reportajes o noticias en el *Artes y Letras del Mercurio* en torno a la exposición individual de Voluspa Jarpa en el MALBA de Buenos Aires, Argentina.

⁹ <http://www.copiareleden.com/>

¹⁰ <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/anuario-cultura-tiempo-libre-2014.pdf>

¹¹ Ediciones del departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes, Santiago, 2015.

manera podremos identificar que, lo que le ocurre a la institución, también nos ocurre a nosotros (por acto o por omisión). Por lo tanto es posible reconocer la cuota de responsabilidad que cada uno de nosotros tiene en los distintos momentos de la cadena de valor. Y lo dije anteriormente, el asunto no es que sea sólo un problema interno y aislado del sector, es que este asunto afecta a todos por igual en la medida que no participamos del concierto internacional del arte en el que habitualmente Chile genera muchas expectativas a través de sus artistas y sus distintos profesionales. Esto algo incluso, incomprensible. Para muestra de esta percepción ya generalizada, leemos un comentario reciente del Director del Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), Agustín Pérez Rubio:

“Lo que veo es que en Chile hace falta institucionalidad cultural que funcione más vinculada entre ellos y afuera. Nosotros no tenemos contacto con ninguna institución pública en Chile, nunca se nos han acercado, no sabemos cuáles podrían ser nuestros *partners*. Recién, para Yayoi Kusama establecimos contacto con CorpArtes, pero es sólo uno. Trabajamos mucho con México, Brasil, Perú, y en general no se entiende por qué en Chile está fuera del circuito, sobre todo por su solvente economía.”¹²

En general no tenemos instituciones que nos identifiquen ni representen, ni una estructura institucional ni pares profesionales en los lugares adecuados que hayan establecido un puente permanente de intercambio y comunicación internacional que incida en la elevación de los estándares de lo que se hace y circula artísticamente en Chile. Es decir no sólo carecemos de modelos o ejemplos institucionales, que posean estándares de calidad y competitividad probados. Las instituciones están aisladas del mundo, están ensimismadas, imbunchizadas por sí mismas, pero esto ya lo hemos reconocido y hablado desde hace tiempo, y en estos días de Coloquio no ha sido la excepción¹³. El asunto entonces, es superar los diagnósticos más o menos críticos que hemos desarrollado, casi como una capacidad endémica, y superar el *Mito de Sísifo*, el volver siempre al mismo punto del absurdo en el valle central. En un eterno presente, puesto que el pasado y el futuro se presentan de la misma forma. Esta es la imagen de la condena que deberíamos cambiar: no ser capaces de planificar ni establecer políticas culturales que confluyan en una estructura que de lugar a todos los agentes e instituciones. Esa es la condena, que podríamos cambiar con una política cultural

¹² <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2016/05/1453-680648-9-chile-y-su-escasa-oferta-de-arte-internacional.shtml>

¹³ Hace unos días el artista Alfredo Jaar insistió la misma visión crítica respecto de recursos humanos y presupuestarios, como dos condicionantes para el desarrollo de la cultura: “Puede sonar negativo, pero veo en general muchas instituciones en una situación muy desprovista de medios y quiero entregar una voz de alarma al respecto. Una institución debe tener primero un objetivo claro, un grupo idóneo de profesionales que pueda llevar a cabo ese objetivo, es decir, una visión que se implementa en un programa y para ese programa se necesitan recursos. Sin recursos no hay programa, puede haber una visión pero se queda en eso, en la cáscara, en una idea y/o en un espacio físico, y muchas veces incluso el espacio mismo no cuenta con las condiciones de conservación, climatización, seguridad. Es un camino difícil.” <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2016/07/1453-689126-9-alfredo-jaar--premio-nacional-de-artes-en-chile-constate-la-tirania-de-las.shtml>

ampliada, articulada y estructurada para el corto, mediano y largo plazo. Si asumimos que las estructuras institucionales, en cierto, modo traducen metafóricamente lo que somos¹⁴, deberíamos reaccionar considerando la metodología de las dos visiones: planta y elevación. Y como si fuéramos unos urbanistas institucionales, planificar el lugar, el rol y las acciones de cada uno de nosotros, al interior de un sistema racional e integrado del arte local.

Ramón Castillo
Santiago, Julio, 2016.

¹⁴ Tiene pertinencia recordar la relación entre institución e individuo planteado por la artista Andrea Fraser: «Al igual que el arte no puede existir fuera del campo artístico, tampoco nosotras podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadoras, etcétera. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanece fuera, no puede tener efecto alguno sobre él. De manera que, si no hay un afuera para nosotras, ello no se debe a que la institución esté herméticamente cerrada o porque exista como un aparato del mundo totalmente administrado o porque haya crecido hasta ser omniabarcadora en su tamaño y alcance. Se debe a que la institución está en nuestro interior, y de nosotras mismas no podemos salir». Ver en *From the Critique of Institutions to the Institution of Critique*, en John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zúrich, 2006.