

¿Qué es el arte contemporáneo?

Campo, circuitos y controversias en la era de la contemporaneidad

FRANCISCO JAVIER PAREDES GALLEGOS

Licenciado en Artes Visuales UACH Valdivia. Título Honor PHAS Desarrollo de las sociedades contemporáneas.

Filiación institucional: Editor Boletín de Arte Spacio Nomade

ORCID: 0009-0001-3958-8003

Mail contacto: fjparedes.ceospn@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

What is contemporary
art? Field, circuits and
controversies in the
contemporary era

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 11-20

Recepción: agosto 2024

Aceptación: septiembre 2025

RESUMEN

Este artículo sostiene que el arte contemporáneo no puede reducirse a “el arte de ahora”, sino que emerge de la contemporaneidad como condición histórica y experiencia temporal compartida. Se configura a través de tensiones entre lo local y lo global, la institución y la autonomía, el valor simbólico y el precio, enmarcándose en infraestructuras transnacionales como museos, bienales, ferias y plataformas digitales.

Se propone un marco que comprende al arte contemporáneo como una estructura tangible que sostiene la carrera de un artista, distinguiendo entre el reconocimiento de la obra y el del propio artista como marca. Además, se identifican actores clave (curadores, críticos, coleccionistas, marchantes, gestores, aseguradoras, transporte, fondos públicos y privados, entre otros) y eslabones de valor en este circuito.

Palabras clave: Arte contemporáneo, Circuito artístico, Instituciones culturales, Circulación, mercado del arte, infraestructura cultural, Temporalidad múltiple, carrera artística, Institucionalidad del arte.

ABSTRACT

This manuscript argues that contemporary art cannot be reduced to “the art of now” but rather emerges from contemporaneity as a historical condition and shared temporal experience. It is shaped by tensions between the local and the global, institutions and autonomy, symbolic value and price, and is embedded in transnational infrastructures such as museums, biennials, fairs, and digital platforms.

A framework is proposed that understands contemporary art as a tangible structure that supports an artist’s career, distinguishing between the recognition of the work and that of the artist themselves as a brand. Furthermore, key actors (curators, critics, collectors, dealers, managers, insurers, transport, public and private funds, among others) and value links in this circuit are identified.

Key words: Contemporary art, Art circuit, Cultural institutions, Circulation, art market, cultural infrastructure, Multiple temporality, artistic career, Art institutionality.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5288>

CONTEMPORANEIDAD: MÁS QUE UN PERÍODO, UNA INFRAESTRUCTURA.

Para Terry Smith, lo “contemporáneo” no designa simplemente el presente, sino un régimen temporal en el que múltiples tiempos —heterogéneos y desincronizados— coexisten bajo presiones geopolíticas, tecnológicas y económicas compartidas. El arte que surge de este marco se define por su capacidad de responder a un presente “en tensión”, más que por la adhesión a un estilo unitario (Smith, 2009, 2011 p 246).

Peter Osborne complementa esta idea al definir la contemporaneidad como una “unidad disyuntiva de tiempos presentes”, en la que la obra contemporánea se manifiesta como proyecto en red, distribuido y post-medial (Osborne, 2013. p23). Así, la pregunta por el arte deja de centrarse en “qué estilos definen nuestra época” para situarse en “qué formas de tiempo, espacio y circulación configuran la práctica artística hoy”.

Los espacios institucionales del arte participan del carácter post - metropolitano de estos no lugares a través de la estructura de red de lo que es cada vez más un mundo del arte globalmente transnacional. (Osborne, 2013.121p)

Este marco tiene profundas implicaciones curatoriales: la exposición deja de ser únicamente un *display* y se transforma en un dispositivo temporal y discursivo, capaz de negociar asincronías y conflictos del presente y superposiciones de capas. Esta perspectiva fue ejemplificada por Okwui Enwezor en la Documenta 11 y en su noción de “constelación poscolonial” (Enwezor, 2003 revista *Research in African Literatures*, vol. 34, n.º 4, pp. 57–82.).

En este sentido, el arte contemporáneo debe comprenderse como un campo plural, compuesto por corrientes que coexisten sin integrarse en un todo homogéneo.

A partir de estas lecturas, pueden distinguirse tres vectores analíticos que, aunque no constituyen escuelas cerradas, permiten mapear dinámicas recurrentes en el arte contemporáneo (Terry Smith p. 299):

a. Retro sensacionalismo

Recupera estrategias de vanguardia en clave de impacto, iconofilia y alta visibilidad. Su desarrollo está estrechamente vinculado a economías del espectáculo y a la *celebrity culture*. Hal Foster (1996) lo analizó en el marco del “retorno de lo real”, mientras Isabelle Graw (2009) lo problematiza a través de la idea del artista como marca.

b. Giro poscolonial

Desplaza cánones, instituciones y geografías, proponiendo contra-cartografías y nuevas ecologías de exhibición y mediación (bienales del Sur, plataformas discursivas, archivos).

Okwui Enwezor lo formuló como “constelación poscolonial”, resituando la modernidad desde historias entrelazadas y marcadas por la violencia colonial.

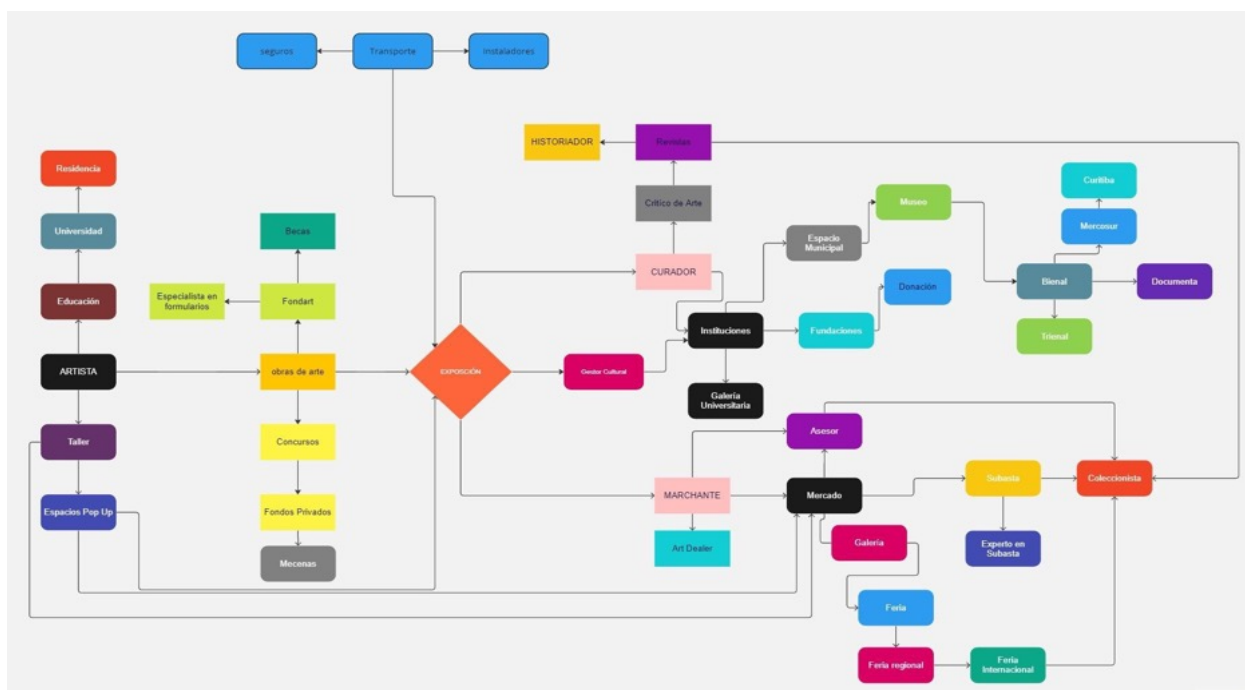
c. Conectividad crítica

Incluye prácticas que trabajan con redes, infraestructuras y públicos en copresencia. Se centra en la circulación de imágenes (Steyerl, 2009), la noción de la exhibición como nodo (Joselit, 2012), las pedagogías colectivas (Bishop, 2012) y los monumentos temporales colaborativos (Hirschhorn).

Estas tendencias pueden coexistir en la práctica de un mismo artista, dependiendo de dónde se exhiba (galería, feria, museo, bienal, plataforma digital) y cómo se movilice su obra (texto, archivo, *performance*, NFT, etc.).

A diferencia del arte moderno, que buscaba romper con el pasado en nombre del progreso, el arte contemporáneo se define como un espacio de tensiones entre lo local y lo global, lo individual y lo colectivo, lo institucional y lo independiente.

Por ello, su análisis requiere atender a distintos niveles:



Mapa estructura arte contemporáneo (Francisco Javier Paredes. Boletín SPACIO NOMADE 2025, p. 7)

- lo material (obras y objetos),
- lo institucional (museos, bienales, ferias),
- lo económico (mercados primario y secundario),
- lo discursivo (crítica, historia, curaduría).

En este marco, el **círculo del arte** se vuelve central. Desde los años ochenta, puede entenderse como una red institucionalizada de circulación que genera sus propios valores, discursos y legitimaciones. Allí se ubica lo que llamamos **carrera artística**, concebida como toda investigación seria que un artista sostiene y que logra visibilidad constante en el círculo. (Terry Smith, 2009, p299).

Howard Becker (1982) definió los “mundos del arte” como tramas de cooperación que incluyen desde el bastidor hasta el seguro, del catálogo al embalaje. En sintonía, Pierre Bourdieu (1993) mostró cómo las posiciones en el campo artístico dependen de la acumulación de capital simbólico, social y económico.

La carrera de un/a artista no se entiende como un trayecto lineal, sino como la acumulación de legitimaciones dentro del círculo. En paralelo, las ferias de arte articularon una logística de ventas *just-in-time*, mientras los museos asumieron funciones de archivo y producción de conocimiento, más allá de la exhibición. Hoy, plataformas digitales —desde redes sociales hasta *viewing rooms*— modulan visibilidad y precios.

De esta manera, la “carrera de un artista puede ser medida” y vista como cualquier investigación sostenida que se exhibe con regularidad dentro del círculo institucionalizado (desde 1980 a hoy). (Francisco Javier Paredes, 2025. p14). Sus parámetros combinan:

- Exposiciones y distinciones (galerías, ferias, bienales, museos).
- Producción intelectual y bibliográfica (catálogos, artículos, historia del arte).
- Continuidad y consistencia de la obra.
- Rango de precios (definido por galerías, instituciones y coleccionistas). Presencia en colecciones y museos.

Asimismo, la clasificación **emergente-mediana carrera-consagrado** describe momentos de circulación más que edades: “emergente” implica inteligibilidad curatorial/mercantil del **programa estético**; “mediana carrera” combina volumen de circulación con expectativas de consolidación; “consagrado” refiere a trayectoria y reconocimiento de nombre (en mercado, academia o ambos). Esta gramática dialoga con el **campo** (Bourdieu) y con la **marca-artista** sin reducir la evaluación a precio.

En Chile (política pública): El FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) estructura líneas y convocatorias (nacional y regional) que inciden en producción, circulación y adquisición de obra por parte del Estado, con llamados anuales y modalidades específicas (p. ej., 20—25—26).

Por su parte, el coleccionismo de debate entre gusto y percepción de esta red institucionalizada. Si bien la colección es un **conjunto abierto y lábil** orientado por un deseo que construye sistemas y subsistemas —y que se regula sobre los “otros artilugios” (conservación, documentación, seguros)— coleccionar es también **práctica de conocimiento** y de identidad; en arte, la **due diligence** (procedencia, autenticación, estado, recorrido de exhibición, bibliografía) separa acumulación de **colección con criterio**. Este mismo sistema arte contemporáneo es el que da valor a una obra de arte otorgado por parámetros que se pueden documentar.

- **Valor:** relevancia **histórica, estética, política** de una obra (lo que “dice” y cómo reconfigura discursos/canales).
- **Precio:** magnitud monetaria contingente que **representa y performa** expectativas (Velthuis); puede **desacoplarse** del valor en el corto plazo, pero tiende a **re-ancrarse** mediante crítica, curaduría, colecciones públicas y textos. (Graw; Thornton).

De forma que puede entenderse de dos maneras el valor otorgado:

- **Reconocimiento de la obra:** piezas concretas que **marcan** un campo (innovación formal/discursiva), a veces desligadas del “rostro” del autor.
- **Reconocimiento del artista como marca:** estabiliza demanda y **reduce incertidumbre** en el mercado (Graw), pero también puede **encasillar** programas estéticos si no hay renovación.

De esta manera hemos logrado trazar una ruta que define algunos parámetros con casos y entrevistas, tanto a artistas como galerías, las cuales definen su postura frente al circuito del arte contemporáneo y su infraestructura.

SOBRE EL TALLER DE UN ARTISTA

El taller del artista ha sido, a lo largo de la historia, mucho más que un simple lugar para producir obras: ha sido escenario de mitos, rituales y disputas simbólicas en torno al arte, el cuerpo y el conocimiento. Su forma, función y significado han cambiado radicalmente desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, mutando del atelier gremial al estudio flexible, virtual o expandido del siglo XXI.

En la Antigüedad, el taller se entendía como un espacio de poder, secreto y formación de la figura del artista. Durante el Renacimiento, adquirió una dimensión colectiva, funcionando, a la vez, como escuela y empresa. Con la modernidad, se vuelve más introspectivo y se liga al mito del genio solitario: artistas como Delacroix o Cézanne lo transforman en un lugar de soledad, pensamiento y experimentación.

En el siglo XX, este concepto se fragmenta: ya no todo arte nace en el taller. Con la irrupción del arte conceptual, performativo o relacional, el espacio se vuelve flexible e, incluso, prescindible. Donald Judd lo lleva más allá al integrarlo como parte de su obra total. Cada taller refleja el carácter y método de su autor, operando, a la vez, como un dispositivo estético y político.



>> Fotografía del estudio de Ángela Wilson en Independencia, Santiago de Chile, 2025. Registro de obra fotografía de Monique Rojas.

Entrevista con Ángela Wilson.

Desde su taller en Independencia, en el histórico sector de La Chimba —territorio desplazado de la historia oficial, zona de cementerios, márgenes y pobreza—, la artista activa una geografía simbólica de lo excluido. Como en la novela *La muralla enterrada*, de Carlos Franz, su obra parece escarbar un Santiago oculto, removiendo las capas de olvido que cubren a los muertos, a los niños pobres y a las zonas borradas por el apagón cultural. Wilson no narra esa historia: la filtra, la deja fluir entre hilos, manchas y transparencias. Lo que vemos no es una imagen ilustrativa, sino una herida cartográfica: una forma de hacer visible lo que nunca tuvo representación.

La tinta china que utiliza —negra, líquida, aparentemente densa— no oscurece, sino que ilumina. El negro en sus telas funciona como una paradoja visual: lo opaco se vuelve transparente y lo que cubre revela. En esa operación sutil, Ángela Wilson invierte las lógicas de la visión y de la historia. Como sugiere Hélène Cixous en *Voiles* (junto a Derrida), hay un saber del velo, una poética del cubrir que no oculta, sino que deja entrever. “Velar, para ver”, podríamos decir. Las capas en la obra de Wilson no ocultan una verdad: son la verdad emocional, un palimpsesto afectivo que se escribe entre el duelo y el deseo.



>> Retrato de Ángela Wilson en su taller, fotografía de Monique Rojas.

Las telas que produce —a veces con retratos de familiares fallecidos, otras con planos urbanos distorsionados o figuras borroneadas— funcionan como libros sin palabras, como álbumes familiares imposibles, como encuadernaciones de memoria. En su mundo no existe una técnica sagrada: resina, papel, costura, vidrio, óleo o tela sirven para componer fragmentos, ensamblar sentidos y sostener la fragilidad de una historia afectiva.

Como en la escritura de Cixous, donde la subjetividad se borda con lo corporal, Wilson también cose: une lo roto, lo desplazado, lo que fue dejado fuera del archivo. Y lo hace no desde la denuncia directa, sino desde la intensidad emocional de lo no dicho. Así, sus obras transitan entre la figuración y la abstracción, entre el mapa y el retrato, entre lo íntimo y lo político.

Su taller en Independencia no es solo un espacio de producción: es un archivo emocional, una casa-memoria, una cartografía del duelo. En él, el arte aparece como una forma de reinscribir lo borrado, de darle cuerpo a lo ausente, de trazar rutas invisibles entre los fantasmas de una ciudad que aún no ha aprendido a recordar.

¿Qué lugar ocupa la memoria en tu proceso creativo y cómo se manifiesta físicamente en tu taller?

Mi proceso creativo está ligado a la memoria y al inconsciente. Tiendo a guardar objetos significativos para mí: por ejemplo, de mi madre conservo su Ganesha, al que mantengo con ofrendas e incienso, y una caja de música que me regaló cuando era niña. También fotos y cartas antiguas rescatadas de archivos familiares y patrimoniales, además de “cachureos”, plumas, bolsas, imágenes y... un largo etcétera.

Tengo varias “Cajas de Herramientas” con fotos, escritos, croqueras, dibujos y retazos de telas pintadas con manchas de otros tiempos, a las que recorro para trabajar y componer las obras.

Estos “tesoros” *servirán* en algún momento, aunque nunca sé bien para qué ni cuándo.

Creo que lo más interesante de mi taller es el muro sobre el cual he trabajado muchas obras. He ido acumulando capas de pintura: es un rastro, una huella de los trabajos realizados sobre esa pared. Los sudarios completos de la exposición *Telón de Fondo* están ahí. “El Muro” es como un símil del proceso de la mente para olvidar y recordar. La memoria trae fragmentos al presente, que emergen como imágenes, manchas, paisajes, sensaciones, sueños o pensamientos... fragmentos inconexos.

La acumulación de capas y velos en mi trabajo es una metáfora de un espacio emocional conformado por la suma de distintos materiales cubrientes: velos translúcidos, géneros, costuras, baños de pintura y tinta china.

¿Cómo imaginas el taller ideal? ¿El que tienes hoy se parece a ese lugar o ha sido una construcción progresiva?

Nunca imaginé que podría tener un espacio como el que hoy disfruto. Me siento muy agradecida por haber conseguido la utopía de un cuarto propio: un lugar fuera de mi casa, de mi familia y de los problemas cotidianos, donde puedo enfocar mi atención solo en el trabajo. No importa que “ensucie”: la mugre es parte del proceso creativo, donde manchar, jugar, escuchar música y experimentar son acciones esenciales para construir identidad.

Es un espacio propicio para la introspección y la reflexión. Cuando recibo visitas en el taller, siempre experimento sentimientos encontrados: entre el pudor de mostrar mi espacio y la desfachatez de ser una misma.

Pero, además, soy doblemente afortunada, porque comparto el espacio común con grandes artistas. Esa convivencia ha generado una sinergia creativa que nos ha beneficiado a todas, propiciando el diálogo, el crecimiento mutuo y una amistad cultivada en medio del trabajo.

Entrevista con Vicente Irarrázabal

El taller de Vicente Irarrázabal se encuentra en un pasaje estrecho, casi secreto, cercano a Barrio Italia. No es solo un lugar de trabajo: es también su hogar, su archivo y su campo de operaciones visuales. En ese cité, donde conviven objetos domésticos, libros, dibujos, retazos de impresos y obras a medio andar, se despliega una práctica que tensiona la imagen hasta el límite de lo legible. Habitar y crear, en su caso, parecen formar parte de un mismo gesto.

Irarrázabal es un artista que piensa con imágenes y escribe con formas. Su obra constituye un diálogo permanente entre lo racional y lo espectral, lo político y lo personal, lo textual y lo inconsciente. Desde sus primeras series — *Taxonomía*, *Anosognosia* o *La suma de las partes*— ya se advierte un impulso por desmontar el lenguaje visual, por interrogar su poder, sus zonas ciegas y sus dobles sentidos. Para él, el arte no busca transmitir un mensaje cerrado, sino hacer visible un conflicto simbólico: aquello que en la comunicación permanece latente, perturbador, sin traducir.

¿Cómo es que te encuentras con esto en tu obra, es decir, en qué momento de tu proceso artístico llegaste a conceptualizar estas temáticas, lenguaje e imagen?

Como cierta ambigüedad es inherente al fenómeno de la comunicación, todos tomamos nuestras propias formas o estrategias para afrontarla. Para mí, desde la infancia, esa ambigüedad se manifestó como algo perturbador. No lo conceptualizaba como ahora, pero comprendía que detrás de lo que se decía había siempre otras motivaciones, conscientes o no. Si alguien decía “soy feliz”, según el caso, eso podía significar lo inverso. Lo siniestro estaba muy presente en mi percepción temprana de las palabras.

Cuando miro mi producción inicial, veo que mi obsesión por lo grotesco, lo monstruoso, lo desbordado y aquello que traspasa lo “moralmente aceptable” tiene relación directa con ese problema planteado: era un intento de exorcizar aspectos de la interioridad y de la exterioridad, límites que nunca fueron claros.

El vínculo entre palabra escrita e imagen surgió de manera orgánica. Con el tiempo, dejé de entender mi trabajo solo como un ejercicio catártico y empecé a incorporar herramientas más racionales, con la intención de comprender. El interés por esa “zona muda” —citando a Lihn—, donde las palabras ya viciadas no alcanzan para expresar lo que se quiere expresar, me condujo a una práctica marcada por la introspección, pero también por una mirada política y colectiva.

En ese tránsito, prioricé la imagen como texto, con una sintaxis distinta a la palabra escrita. En el choque entre ambos lenguajes, la traducción era imposible, pero la interacción, la influencia mutua y la lucha de poder



>> Fotografía de Vicente Irrázabal en su taller en Salvador, a Pasos de Barrio Italia. Fotografía de Monique Rojas.

resultaban inevitables. De ese cruce emergieron paradojas, ironías, sátiras y absurdos que, desde el espacio del taller, iban explicitando problemáticas conceptuales profundamente ligadas a nuestro acervo cultural. (Boletín SPACIO NOMADE, 2025, p. 22)

GALERÍAS Y ESPACIOS DE ARTE

Mediante una serie de entrevistas observamos cómo ciertas galerías y plataformas de arte no solo exhiben obras, sino que también construyen comunidad, fomentan el pensamiento y generan formas alternativas de circulación. Desde la energía experimental de la Universidad Taller de Placeres en Valparaíso —que articula creación, pedagogía y vínculo con el barrio— hasta el trabajo curatorial de Fundación VETA, que propone una escena independiente con perspectiva crítica y enfoque en procesos colectivos.

Hasta la Galería Isabel Croxatto que ha consolidado una visión internacional desde Chile, abriendo caminos para artistas contemporáneos mediante ferias y redes globales, sin perder una mirada cercana sobre lo local y lo *queer*. Al mismo tiempo, Andrea Brunson, desde su galería proyecta un espacio curatorial de alcance global, íntimo y riguroso, que construye puentes entre prácticas sensibles.

Isabel Croxatto Galería

Desde su fundación, en 2012, Isabel Croxatto Galería ha delineado una propuesta radicalmente contemporánea: una plataforma que no solo exhibe arte, sino que concibe la curaduría como una forma de lenguaje, afecto y desobediencia. Creada por la coreógrafa e investigadora escénica Isabel Croxatto, la galería ha operado como un puente entre el circuito artístico internacional y las voces emergentes y críticas del Sur Global.

Con una línea curatorial centrada en la nueva figuración, los artistas representados abordan temas urgentes como el cuerpo, la memoria, el archivo y la disidencia.

Habitar con arte no es colgar cuadros en una pared blanca. No se trata de llenar de objetos bellos una casa ni de buscar armonías estéticas para la sala de estar, nos señala Isabel Croxatto, quien ha hecho de su hogar también su galería. Habitar con arte es asumir que la vida y la creación no están separadas, que el arte no comienza ni termina en los museos, y que la sensibilidad —cuando se entrena— se convierte en una manera de mirar, de pensar y de estar en el mundo.

Vivir con arte es, ante todo, una disposición: permitir que lo cotidiano se interrumpa, que lo funcional ceda espacio a lo poético, que lo inexplicable no se descarte, sino que se acoja. Es aceptar que en medio del orden doméstico puedan surgir preguntas incómodas, formas que no entendemos del todo, colores que nos provocan, materiales que no encajan. Es abrir la casa al desvío.

Cuando una obra convive con nosotros —no como adorno, sino como presencia—, también lo hace el pensamiento que la generó, la historia que contiene, la inquietud que la impulsa. Convivir con arte es convivir con preguntas, con memorias y con tensiones. No hay neutralidad en esa relación: lo que cuelga de un muro o reposa sobre una mesa no solo es un objeto, sino un signo, un fragmento de mundo que insiste en ser mirado de otro modo.

Y es también —como lo hacen algunas galerías que se alojan en hogares, como la de Isabel

Croxatto— una forma radical de borrar la distancia entre vida y obra. Cuando el arte entra a la casa, transforma la casa, pero también transforma nuestra manera de mirar, de movernos y de detenernos frente a lo que parecía insignificante. (Boletín SPACIO NOMADE, 2025, p. 4-p. 8).

Espacio Andrea Brunson

Nacido en 2018 como un gesto íntimo y directo, Espacio Andrea Brunson (EAB) surge de una necesidad profundamente personal: crear un lugar de conexión con artistas jóvenes y con lenguajes visuales honestos, donde el oficio se combine con una visión sensible y crítica del presente.

En sus inicios, sin sede fija, la galería operaba como una plataforma nómade, organizando exposiciones *pop-up*, principalmente en Vitacura, habilitando espacios donde no necesariamente los había. Hoy, con sede en Alonso de Monroy, EAB se ha consolidado como un proyecto curatorial de largo aliento, manteniendo su carácter cercano y conversado.

EAB también ha sido una plataforma para internacionalizar artistas chilenos, participando en ferias como Zona Maco (CDMX), SWAB (Barcelona), PARC (Lima), SP-Arte (Brasil) y FAST (Chile). A través de estas instancias, ha visibilizado la obra de creadores como Isidora Villarino, Daniela Pulido, Juan Treuquemil, Macarena Alvarado, Elena Loson, Diego Martínez, Catalina Quezada y Tully Satre, entre otros. Estas participaciones no se conciben como vitrinas momentáneas, sino como parte de una estrategia sostenida para posicionar el arte chileno contemporáneo en el mundo, con orgullo y solidez.

Un aspecto clave de EAB es su compromiso con la experiencia del espectador. Las visitas guiadas, los encuentros con artistas y las instancias de conversación no son actividades complementarias, sino el corazón del proyecto. En estas instancias se genera un vínculo real entre el público y el arte: preguntas, miradas pausadas, resonancias personales. Se trata de conectar con la obra no desde el saber experto, sino desde la curiosidad y la emoción.

La galería apuesta por un arte que se instala desde lo sensible, lo concreto y lo humano. Un arte que no busca el espectáculo ni la tendencia, sino la presencia



>> Andrea Brunson, directora de la galería Espacio Andrea Brunson (EAB) Fotografía de Monique Rojas.

silenciosa de una pintura bien hecha, la fragilidad de una imagen dibujada a pastel, la fuerza de una investigación comprometida con la tierra, el cuerpo o la memoria.

Espacio Andrea Brunson no exhibe por cumplir: exhibe para acompañar, para hacer comunidad, para dejar que las obras hablen en voz baja, pero con claridad. Y es en esa ética de lo pequeño, lo preciso y lo verdadero donde se construye una de las plataformas más coherentes y necesarias del circuito chileno actual. (Boletín SPACIO NOMADE, 2025, p9 - p12).

ESPACIO Y GALERÍAS UNIVERSITARIAS

Universidad Taller de Placeres. Valparaíso.



>> Exposición *Ex votos* en Galería Homónima, marzo 2025. Imagen cortesía de Universidad Taller de Placeres.

En el marco del creciente protagonismo de las galerías universitarias como plataformas activas de pensamiento, producción y circulación artística, conversamos con el equipo detrás de la Galería Homónima, Mario Soro y Paula Jorquera, ubicada en la Universidad de Placeres, Valparaíso. Esta iniciativa se ha convertido en un espacio de encuentro entre pedagogía, investigación y creación, articulando saberes provenientes de distintas tradiciones educativas —como Waldorf y Montessori—, con metodologías de artistas contemporáneos. Desde el cerro Placeres, la galería se posiciona como un nodo que vincula formación técnica, universitaria y comunitaria, integrando escuelas de Bellas Artes, juntas de vecinos, museos y espacios independientes en un entramado territorial y reflexivo.

Su enfoque, más que comercial, es formativo, metodológico y experimental: una propuesta que entiende el arte como proceso y no solo como resultado. En esta entrevista se profundiza en la propuesta educativa de su taller, sus vínculos con la comunidad y sus exposiciones emblemáticas, como *Ex Votos*, una muestra que materializa el espíritu interdisciplinario y relacional de este proyecto.

¿Qué diferencia a su galería de una galería comercial o independiente?

Nosotros no nos oponemos a los proyectos independientes ni comerciales. Sin embargo, el enfoque de nuestra galería —Galería Homónima— está puesto en entender que las obras expuestas son también objetos de análisis, tanto desde lo reflexivo como desde lo operativo y lo distributivo.

Por eso, hemos establecido vínculos con diversas entidades para fortalecer esta triple dimensión: teoría, metodología y circulación. Trabajamos en diversos formatos, pero uno clave es el formato *carta*, que se adapta bien al espacio físico y además permite movilidad y exhibición en otros contextos. Así se pensó la muestra *Exvotos*, nuestra primera exposición, que contó con el trabajo de artistas como Jorge Opazo Eliker, Daniel Fiorda, Leonardo Portus, Mario Soro, Edgar del Canto, Virginia Vizcaíno, Antonio Sánchez, Antonella Auda, Cristóbal Gazmuri, Monique Rojas, Patricio Bruna, Antonio Guzmán, Paula Jorquera, Verónica Soto, Cinthya Araya, Jennifer Pérez, Máximo Caín, Marcos Rosales, Andrés Figueroa, Nemesio Orellana, Sebastián Rojas y Pablo Jorquera D'Albadie.

En cuanto al aspecto comercial, no es nuestra prioridad, pero lo consideramos parte de la tercera fase del ejercicio artístico. También estamos abiertos a lecturas interpretativas, como las que han surgido en las múltiples visitas que hemos recibido en la galería. Estas se complementan con otras actividades, como conferencias, lanzamientos de libros y futuras propuestas que queremos seguir desarrollando.

El concepto de “independiente” puede entenderse desde muchas perspectivas. Nosotros aspiramos a que este sea un espacio abierto y amplio de discusión, donde entendamos que la labor del artista no se limita a la venta de su obra, sino que abarca su planteamiento conceptual, sus modos de producción y los espacios con los que se ha vinculado. Nuestro objetivo es que este sea un espacio de intercambio, donde las tres fases del arte que mencionábamos —producción, reflexión y circulación— se articulen de manera coherente.

A saber, lo que conocemos como arte contemporáneo, lejos de constituir un estilo o un período cerrado, se manifiesta como una red compleja, un dispositivo legitimador del *régimen cultural de la visualidad* que responde a la globalización, a las transformaciones tecnológicas y a las tensiones políticas y sociales de nuestro tiempo. El arte contemporáneo, tal como lo hemos explorado en este artículo, se entiende hoy como un campo plural y dinámico, donde la obra y la carrera del artista se inscriben en un entramado de instituciones, circuitos, plataformas y comunidades. No se trata únicamente de lo que se produce “ahora”, sino de cómo los tiempos, espacios y formas de circulación configuran el presente del arte (Smith, 2009; Osborne, 2013; Enwezor, 2003). En este sentido, los talleres y espacios de trabajo no son meros lugares de producción,

sino dispositivos que articulan memoria, imaginación y estrategias de reconocimiento simbólico, tal como se evidencia en la práctica de Vicente Irarrázabal, cuyo taller funciona tanto como campo de operaciones visuales como espacio de reflexión sobre el lenguaje, la imagen y lo político (Irarrázabal, entrevista, 2025).

Asimismo, las galerías y plataformas actúan hoy como nodos activos que construyen comunidad, legitiman discursos y posibilitan nuevas formas de circulación. La Galería Homónima, por ejemplo, no solo expone obras, sino que articula teoría, metodología y circulación, ofreciendo formatos que potencian la interacción entre artistas, público y conocimiento (Soro & Jorquera, entrevista, 2025). De manera similar, Espacio Andrea Brunson proyecta un modelo nómade y formativo, combinando la sensibilidad con la internacionalización de artistas chilenos, donde el vínculo con el espectador y la presencia atenta de la obra son tan relevantes como su valor simbólico y económico (Brunson, entrevista, 2025). Isabel Croxatto Galería, por su parte, evidencia cómo habitar con arte implica un desplazamiento de lo doméstico hacia lo poético y crítico, borrando la distancia entre vida y obra y transformando la experiencia cotidiana en un ejercicio de percepción consciente (Croxatto, entrevista, 2025).

De manera integrada, estas experiencias muestran que el arte contemporáneo se articula en tensiones entre lo local y lo global, lo individual y lo colectivo, lo institucional y lo independiente, estableciendo un campo de prácticas donde la carrera del artista, la circulación de las obras y la experiencia del público se entrelazan. Tal como reflejan las entrevistas y observaciones de estos talleres y galerías, la contemporaneidad del arte no reside solo en su temporalidad, sino en su capacidad de generar reflexión crítica, interacción social y reconfiguración constante de significados en un mundo compartido.

REFERENCIAS

- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press. SciSpace
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. Negrophonic
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press. cpb-us-w2.wpmucdn.com
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57–82. Academia
- Filipovic, E., van Hal, M., & Øvstebø, S. (Eds.). (2010). *The Biennial Reader*. Hatje Cantz. historiadelarteylacultura2012.files.wordpress.com
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. MIT Press. MIT Press

- Graw, I. (2009). *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Sternberg Press. Scribd
- Joselit, D. (2012). *After Art*. Princeton University Press. selforganizedseminar.files.wordpress.com
- McAndrew, C. (2025). *The Art Market Report 2025*. Art Basel & UBS. (Resumen de datos de cuota de mercado 2024). United States of America Art Basel
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso. University of Chicago Press
- Smith, T. (2009). *What Is Contemporary Art?* University of Chicago Press;
- Smith, T. (2011). *Contemporary Art: World Currents*. Laurence King. ResearchGate
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *e-flux journal*, (10). En: selforganizedseminar.files.wordpress.com
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 9 de junio de 2025. Visiones del arte contemporáneo.
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 9 de junio de 2025. Visiones del arte Contemporáneo
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 7 de julio de 2025. El dispositivo Galería.
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 14 de junio de 2025. Dentro del taller de un artista.
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 4 de agosto de 2025. Un estudio sobre galerías universitarias.

SITIOS ONLINE

- Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. Granta. artlawpodcast.com
- Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press. c-cyte.com
- Políticas públicas (Chile): Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Portal de Fondos de Cultura / FONDART (convocatorias y bases 2025–2026).