

GALERÍA TEMPORAL:

UN NAUFRAGIO PROGRAMADO

Loreto Montero

Resumen

Galería Temporal utiliza diversas vitrinas de los paseos comerciales del centro de Santiago para exhibir obras de artistas consagrados y emergentes, a partir de convocatorias asociadas al desplazamiento, la ciudad, la cotidianidad y la temporalidad. Desde la precariedad del circuito, la galería se constituyó como un espacio de exhibición de bajo costo que buscó sacudir al arte de su carácter elitista, emplazándolo en un lugar altamente concurrido por personas de toda la región.

Este artículo analiza cómo el proyecto escenifica la tensión entre el objeto-obra, que ofrece una experiencia sin transacción económica; y el objeto de consumo de las vitrinas circundantes, que interpela al espectador a través del deseo de la apropiación. Asimismo, aborda cómo la lógica del consumo, marcada por la fragmentación y el tránsito, dificulta la constitución de un espacio propiamente público en este territorio, y encausa la experiencia estética hacia una constante disolución. La pretensión de erigirse como un espacio efímero que nace de la debilidad de la institucionalidad artística nacional, aparece aquí como el principal mérito de Galería Temporal, pero también como su principal dificultad, pues la acerca peligrosamente a la resignación frente al mantenimiento de este diagnóstico.

Palabras claves: galería, artes visuales, consumo, espacio público, tránsito, ciudad

Abstract

Temporary Gallery show works by established and emerging artists in different windows of commercial galleries in downtown Santiago, and highlights by calls associated with the movement, the city, the everyday and temporality. Since the precariousness of the circuit, the gallery was created as an exhibition space with low costs, which tried to shake the art of his elitism, placing it in a space frequented by people from across the region. This article discusses how the project represents the tension between the work of art, as an object that provides an experience without the need for economic transaction; and the object of consumption, which challenges the viewer through the desire of appropriation. It also addresses how the logic of consumption marked by fragmentation and traffic, hinders the creation of a truly public space in this territory, and prosecutes the aesthetic experience to his constant dissolution. The attempt to establish itself as an ephemeral space that borns of the weakness of national artistic institutions, appears here as the main merit of Temporary Gallery,

but also as their main difficulty, because takes it to assume a dangerous resignation in front of the maintenance of this diagnosis.

Key words: gallery, visual arts, trading, public space, movement, city

En el local 25 de fotocopias de la Galería Huérfanos, una de las vitrinas de aproximadamente un metro por cincuenta centímetros permanece vacía. El espacio cerrado por dos paredes blancas de concreto y dos de vidrio, indica en su parte inferior “Galería Temporal”.

Rodeada de antiguas peluquerías, restaurantes en remodelación, librerías eternamente cerradas, cafés polarizados y puestos de cerrajería, la pequeña vitrina aparece como el vestigio¹ del proyecto iniciado por los hermanos Ángela y Felipe Cura, en 2011. Un Fondo de Cultura le permitió a este par de artistas, concretar una iniciativa de exhibición sustentada en la inestabilidad temporal y espacial. La idea era depender lo menos posible de la rentabilidad económica, es decir, contar con un espacio que no necesitara ser abierto o cerrado, sino que estuviera disponible de manera gratuita para cualquier tipo de espectador.

Desde entonces, Galería Temporal logró participar en distintas instancias artísticas como la Feria de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, ArteBA, el circuito no oficial de la feria CH.ACO, Off Chacoff, y la convocatoria argentina-chilena, “Equipaje de Mano”. “Desplazamiento Temporal” es el nombre de la última temporada de exhibiciones que activó el circuito de galerías comerciales entre junio de 2014 y enero de 2015.

A la Galería Huérfanos ubicada en el paseo del mismo nombre, número 1373, se sumaron con el transcurso del tiempo, la vitrina del local 5 del Café La Boca, en Galería Alessandri (Huérfanos 1160), y la vitrina del local 23, de la tienda de ropa “Scooter Femme”, en Galería España (Huérfanos 875), todas funcionando desde la misma precariedad delimitada por el financiamiento estatal concursable. En este sentido, el proyecto de los hermanos Cura nace desde una renuncia a la permanencia y a la metáfora del “cubo blanco”² como un espacio de exhibición ideal.

El espectador de los espacios fragmentados que componen la Galería Temporal, es el locatario del lado, el oficinista asiduo a los “cafés con pierna”,³ el cliente de años del cerrajero, la paseante distraída que trata de hacer tiempo, o los interesados que buscan con determinación la vitrina de la galería de la que oyeron hace unos días en algún círculo artístico (Abell, 2015, p. 43). El intento de comprender esta

1 Este artículo fue escrito en marzo de 2015, período en el cual el proyecto se encontraba inactivo.

2 En referencia al texto “Inside the White cube: The ideology of the Gallery Space” (1986) de Brian Odoherly.

3 Se refiere a un local de café típico de los centros urbanos de Chile, en donde los clientes son atendidos por mujeres que usan minifalda o vestidos cortos.

transversalidad lleva a tensionar diversos aspectos de la iniciativa, relacionados con la intención de sus impulsores de proyectar a través de ella un acercamiento entre el arte y el ciudadano común, en el marco del espacio público: ¿Se puede establecer este tipo de interacción en el marco de una galería comercial en donde la experiencia estética está condicionada por la transitoriedad del consumo?

Se trata sin duda, de un espacio mercantil en donde operan lógicas distintas a las de otros lugares de consumo más frenético, como el mall. En las galerías comerciales del centro es usual la atención personalizada por parte de los dueños de los locales o trabajadores de larga data, así como las relaciones de confianza y cercanía emocional entre ellos y sus clientes más asiduos. Por otro lado, son locales cuya permanencia pareciera verse constantemente amenazada por la existencia de esos otros espacios comerciales que no dependen de ninguna municipalidad o política patrimonial para ser salvados. Galería Temporal invita al espectador a la experiencia de su propio abandono, a un arte que si bien lo interpela desde sus propias inquietudes sociales, está siempre al borde del olvido que demarca el tránsito. Cómo, finalmente, el proyecto de la Galería Temporal intenta no ser absorbido por su propia estrategia de sobrevivencia, en el marco del sistema neoliberal, es sobre lo que reflexionaremos en el presente texto.

El frenesí del tránsito

En primer lugar, el proyecto de los hermanos Cura debe ser entendido en un marco que responde a la definición de Frederic Jameson sobre posmodernismo, es decir “una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí” (Jameson, 1991, p. 16). Porque más allá de llamar la atención de los transeúntes, las vitrinas que ocupa la Galería Temporal en el centro de Santiago, se camuflan en medio de la diversidad de rubros y personajes contenidos en los locales que los rodean. Si la vitrina de Galería Huérfanos se inserta con cierta desolación en pasillos amplios y poco visitados, con locales a medio funcionar, la de la Galería Alessandri goza de una ambientación mucho más amable. El lugar está mejor iluminado, es más limpio y recibe más transeúntes. A su alrededor se repiten los cafés con y sin pierna, y se suman agencias de viaje, notarías y salas de masaje exprés para apalea el estrés oficinista.

El éxito de las galerías parece ir aumentando a medida que se avanza por Huérfanos hacia el sector oriente. El local 23 de la tienda Scooter Femme de Galería España es el que cuenta con las vitrinas más grandes y mejor iluminadas. El acceso desde la calle es más amplio y fácil, e incluso cuenta con un estacionamiento. La rodean tiendas de artículos computacionales, ropa, loza y antigüedades. Para el caso de los tres espacios en los que están ubicadas las vitrinas, los únicos locales fácilmente reconocibles para un paseante no asiduo son los de Starbucks, Restorán Mamut y Líder Express; el primero de ellos ubicado en dos de las galerías que se ubican a solo una cuadra de distancia.

“A Galería Temporal no se accede desde el espacio público porque ya se encuentra inmerso en él”, reza el “Quiénes Somos” de la página Web del proyecto.⁴ Y la premisa no sólo se refiere a una cuestión de desplazamiento, sino también a ese territorio del que todos debiéramos sentirnos dueños en tanto depende de nuestra capacidad de construir tejido social. Se trata de un enfoque arriesgado si consideramos que el “espacio público” depende principalmente del arraigo y pertenencia a un lugar y, principalmente, del sentido de apropiación que se genera a través de las prácticas y dinámicas que se ejerciten en él. Es evidente que ninguna de esas característica puede ser negada totalmente para el caso de galerías comerciales como las utilizadas para este proyecto, sobre todo cuando consideramos que comportan un estilo arquitectónico y determinan ciertos tipos de interacción que le han permitido insertarse como una prioridad patrimonial de la urbe. Sin embargo, la base de estas interacciones nunca deja de ser el intercambio mercantil.

Si tomamos el proceso de transformación del espacio público trazado por Hanna Arendt, podemos identificar el mapa de la galería comercial como un territorio inserto en el advenimiento desbocado del ámbito privado –en tanto lugar de las necesidades domésticas– hacia lo público. El carácter político que alguna vez tuvo este último como espacio en donde un pequeño grupo de ciudadanos privilegiados ejercía su libertad, queda subsumido en el contexto actual frente a la gran cantidad de habitantes de las ciudades que por su masividad reducen lo público a lo social.

“Tal vez la indicación más clara de que la sociedad constituye la organización pública del propio proceso de la vida, pueda hallarse en el hecho de que en un tiempo relativamente corto la nueva esfera de lo social transformó todas las comunidades modernas en sociedades de trabajadores y empleados; en otras palabras, quedaron en seguida centradas en una actividad necesaria para mantener la vida” (Arendt, s.f. p. 3). Considerando este punto, el auge de lo social implica a su vez la tendencia siempre creciente al condicionamiento de los cuerpos en esta nueva configuración del espacio público, partiendo de la necesidad que los sujetos tienen de acudir a él para adquirir algún objeto o alimento necesario para su sobrevivencia, o algún puesto de trabajo que les permita contar con el dinero necesario para adquirirlos; hasta la normalización del desplazamiento a través de la arquitectura y la señalética urbana.

En definitiva, el tiempo vivido en este espacio público es un tiempo dedicado a la necesidad doméstica, reduciendo al mínimo las oportunidades para el ejercicio de cualquier actividad política o interacción que se acerque a ese ámbito. “La figura del hombre político orientado hacia la vida pública, es reemplazada por la figura predominante del individuo burgués, atomizado, que ya no vive en la comunidad de la civitas, ya no vive por la causa (el sindicato, la población, el partido). Vive para sí y para sus metas.” (Moulian, 2002, p. 120)

En este sentido la pretensión de Galería Temporal de establecer relaciones con “lo público” aparece como un juego estético interesante, pero un tanto ingenuo

⁴ Página Web de Galería Temporal: <http://www.galeriatemporal.com/quienes-somos> Visitada el 20 de octubre de 2016. Actualmente se encuentra inactiva.

en la práctica. Esto, aun cuando el proyecto consideró algunos recorridos abiertos al público en compañía de un historiador, para dar a conocer el contexto de las galerías comerciales, pues más allá de crear un sentido de pertenencia o avivar la discusión sobre su propio proyecto, la inconstancia de estas actividades apuntó a cumplir con el deber comprometido respecto a la difusión patrimonial.

La (no) consumación del deseo

Otro aspecto que pone en tensión la posibilidad de la experiencia estética del espectador en el marco de un lugar que pretende constituirse como “espacio público”, es la dinámica del tránsito y la fragmentación propia del llamado “vitrineo”, “la lenta deliberación antes de la consumación del deseo, el gozo de uno de los pocos lapsos de tiempo, sin ataduras de nuestra vida contemporánea, el tiempo de la elección de los objetos” (Moulian, 2002. p. 112). Se trata de una lógica que responde a otra mayor que es la estructuración de la ciudad moderna y la intensificación de su propuesta en el sistema neoliberal: “es la transformación de los lugares en espacios de flujos y canales, lo que equivale a una producción y un consumo sin localización alguna”. La materialidad histórica de la ciudad en su conjunto sufre así una fuerte devaluación: su ‘cuerpo-espacio’ pierde peso en función del nuevo valor que adquiere su tiempo, ‘el régimen general de la velocidad’” (Martín Barbero, 1994, p. 2).

Si a nivel macro podemos ver cómo la doctrina del Shock descrita por Naomi Klein (2007) ha permitido la implantación del régimen neoliberal a través del mundo, a nivel micro ese quiebre semántico tiñe toda la cotidianidad de los centros urbanos. Galería Temporal se asume desde este lugar y el catálogo de artistas que han expuesto en sus vitrinas da cuenta de ello. En diciembre de 2011, Claudia Müller (1983) utilizó un proyector, una cámara de seguridad, un vinilo y una pizarra para presentar “A tiempo real” una obra que invitaba al espectador a pensar el tiempo desde un paradigma antropológico y filosófico, colectivo e individual. A través de la proyección de las imágenes captadas por la cámara, los transeúntes podían ver su propio transcurrir en la realidad paralela de la vigilancia. En noviembre del mismo año, Martín La Roche (1988) presentó “Plan G” una instalación en alusión a la frenética explosión inmobiliaria, que en su plan de urbanización infinita parece derribar la memoria de los habitantes de la capital en pro de espacios siempre nuevos y efímeros. En 2014, obras como “Sindicato de Héroe” de Mario Soro (1957) y “Consigna” de Paula Urizar, apuntaron directamente a las bases sociales representando la lucha del Sindicato de Trabajadores Independientes Discapacitados, en el caso de Soro, y cuestionando el papel de la palabra y el discurso político en los movimientos sociales, en el caso de Urizar.

Galería Temporal constituye así un proyecto que busca captar al ciudadano común desde los roles y jerarquías de poder en las que él mismo se ve envuelto, apostando a la constitución de lo público a partir de la pretensión de deselitización (Wahr,

2012, p. 27) de un arte que es trasladado al lugar del ciudadano, en vez de exigirle a éste que se traslade hasta los lugares que usualmente permiten su puesta en escena.

Nuestro objetivo no es, sin embargo, detenernos en la experiencia estética de los espectadores frente a las obras exhibidas, sino frente al aparato de exhibición en sí, pues, tal como lo han señalado sus impulsores, Galería Temporal se plantea como una obra más que como una galería (Wahr, 2012, p. 26). En este punto recae la importancia de su contexto, pues el proyecto es consciente de que funciona como una especie de parásito de la lógica de la fragmentación de lo que Frederic Jameson (1991) llama la era del capitalismo avanzado. Frente a la crisis de la historia y el tiempo, Jameson declara la supremacía del espacio, afirmando que “si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus pretensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las “colecciones de fragmentos y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio” (Jameson, 1991, p. 61).

En la misma línea, para Jesús Martín Barbero (1994) la ciudad actual se ubica en medio de un proceso constante de des-espacialización y des-centramiento, es decir, que aunque la vida en la urbe se constituya a partir de la valorización creciente del espacio en relación al valor del suelo, la normalización del tránsito provoca el socavamiento de su experimentación y el debilitamiento de la memoria asociada a los sentidos que éste invita a construir. De este modo, aunque el transeúnte de los paseos comerciales se detenga en las vitrinas de la Galería Temporal e incluso genere algún tipo de conexión con las obras expuestas, es todo su entorno el que lo invita a diluir esa experiencia en la nada.

La sobreabundancia de información que implica el ejercicio del vitrineo implica la equivalencia de los objetos de consumo y una homogeneidad que sólo puede ser rota al momento de cotizar sus valores. En este sentido, lo que sí debe reconocérsele a la Galería Temporal es que quiebra la dinámica de la exhibición mercantil schockeando al espectador con un objeto que se sale de los límites clásicos del consumo, pues invita a leerlo de manera gratuita esquivando la necesidad de su apropiación. En otras palabras, mientras el objeto de consumo activa en el sujeto el eterno deseo de aquello que le falta y que al ser consumido deja de existir (Roger, s.f. p. 5), la vitrina de Galería Temporal deconstruye este deseo presentando algo que no es necesariamente deseable, ni obtenible y, por lo tanto, no está expuesto a la destrucción inmediata que impulsa el juego de la carencia. La circulación de la obra de arte como bien público, más que como mercancía es probablemente el mayor mérito de Galería Temporal.

De todas formas, el proyecto se presenta como un oasis constantemente amenazado por la esquizofrenia del modo de vida actual. La multiplicidad de significantes materializados versus la dificultad de asir sus significados, lleva al espectador promedio a olvidar rápidamente su momento de experimentación estética con un proyecto como el que aquí se analiza. La carrera en la ruptura del sentido

individual y colectivo se transforma entonces en la cotidianidad del sujeto actual y en las aguas en las que la Galería Temporal programó su propio naufragio. Y es que “cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica.” (Jameson, 1991, p. 64)

En este sentido, el espectador ideal de Galería Temporal sigue siendo el público clásico que se desplaza hasta el centro para ver específicamente las obras que exhibe, además de frecuentar el circuito tradicional de galerías de las comunas de Santiago, Ñuñoa, Vitacura y Providencia. La disposición con la que este espectador se enfrenta a las obras es clave para generar un proceso de recepción activa y no una simple reacción de curiosidad o quiebre transitorio de la propia cotidianidad, en medio del flujo, que es a lo que se acerca peligrosamente el público mayoritario del proyecto de los hermanos Cura.

Considerando este punto, se puede cuestionar el carácter político de Galería Temporal en relación a la propuesta de Jacques Rancière, de acuerdo a la cual el arte no es político por los mensajes o impresiones que expresa sobre el mundo y sus componentes y estructuras sociales, sino más bien “por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière, 2009, p. 4). Y si bien es cierto que Galería Temporal interpela al espectador como un sujeto capaz de leer los significados plasmados en la materialidad que despliega, es nuevamente su entorno el que le niega la posibilidad de ejercer esta capacidad coartando su tiempo. Esto, porque para Rancière “la política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento.” (Rancière, 2009, p. 4)

Rehuyendo la institución

Por otro lado, Galería Temporal se constituye como un intento de renuncia a la galería de arte tradicional en tanto institución del poder de la elite. En un país como Chile en donde cientos de artistas egresan año a año de las escuelas universitarias e institutos, los espacios de circulación son cada vez más solicitados. Sin embargo, la diversidad de proyectos que surgen en esta línea es inversamente proporcional a su capacidad para sostenerse a través del tiempo. Para el director de la revista “Arte y Crítica”, Daniel Reyes, “estos síntomas nos hablan de una diversificación de los ámbitos de gestión –sinónimo de una cultura relativamente sana–; sin embargo, nos plantean una particularidad (...) Me refiero a esta nueva ética del arte como dominio de la ironía, en el sentido de no plegarse a las modas de un mercado determinado, sino a replegarse en torno a la parodia, la copia pobre y un nihilismo tardío.” (Reyes, 2012)

Galería Temporal se erige sobre la aceptación de su propio desvanecimiento y es este aspecto el que constituye tanto su rebelión contra la institución artística, como el peligro de su inserción en ella. Su mismo nombre responde a la precariedad del rubro y a la renuncia respecto al anhelo de la permanencia (Abell, 2015, p. 43). Si en este sentido, el proyecto rehúye a la institución, en su calidad de “nueva forma de exhibición” permanece siempre al borde del abismo de ese marco, porque aunque se trata de una iniciativa que sigue la línea experimental y transitoria de otros, se inscribe dentro de un paradigma que es rescatado como original por parte del engranaje exhibitivo. La mención del proyecto en la prensa, en la trayectoria de los artistas que lo impulsaron, así como en ensayos como el presente, va delineando inevitablemente el camino de Galería Temporal hacia la institucionalidad, al menos en el ámbito del archivo.

En este sentido, la galería se inserta en la estrategia clásica de la vanguardia descrita por Boris Groys (2002), de acuerdo a la cual el museo se convierte en un tabú y, por tanto, en un referente permanente. El museo es aquel lugar que alberga todo “lo coleccionable” y conserva el poder de delimitar qué es lo que debe ser creado en relación a ese grupo de obras. La novedad en el arte, para Groys, está delimitada por la institución, “a esto se debe, paradójicamente, que cuanto más quieres liberarte del museo, más sujeto estás, en el modo más radical, a la lógica de las colecciones de los museos, y viceversa.” (Groys, 2002, p. 3) De esta forma, Galería Temporal corre siempre el peligro de ser absorbida por la institución que intenta trascender, aunque desde el inicio son sus propias vitrinas las que establecen esa distancia con el resto de los objetos de consumo de la galería comercial que la rodea.

Galería Temporal constituye, por un lado, un síntoma de la siempre conflictiva relación entre arte y neoliberalismo, y por otro, un intento de resistencia que parasita las propias dinámicas que este sistema ha impuesto a la cotidianidad actual. Sin embargo, su función sirve principalmente a la institución paralela que intenta construir. La decisión de reunir en un mismo catálogo a artistas consagrados, como Cristian Silva y Ximena Zomosa, y también a otros emergentes; Javier Rodríguez, Claudia Müller, Ofelia Andrade y a otros recién egresados como Martín La Roche, así como a artistas de distintas escuelas (U. de Chile, UC, Finis Terrae y U. Metropolitana de ciencias de la Educación), apunta a una pretensión de inclusividad que vendría a contrastar con el sesgo elitista del espacio de arte tradicional.

Asimismo, la diversidad de formatos presentados y el pie forzado de adaptar las obras al reducido espacio de la vitrina o explorar su relación con los locales circundantes, representan principalmente el enriquecimiento de las prácticas artísticas y el fortalecimiento de nuevas redes alrededor de los centros tradicionales en las que éstas se concentran. Sin embargo, el transeúnte de las galerías comerciales está condicionado para ignorar este trasfondo e incluso para no sentir interés hacia él. De esta forma, aunque Galería Temporal haya sido construida como un espacio de apertura del arte hacia un público general no instruido, así como un lugar de cuestionamiento a la permanencia de la institución, su propia naturaleza paradójica

hace tensionar estas premisas. Llevándolo al contexto más amplio delimitado por Rancière (2009): “no necesitamos por tanto imaginar ningún fin patético de la modernidad o explosión gozosa de la posmodernidad, que ponga fin a la gran aventura moderna de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha” (p. 6).

En la página Web de Galería Temporal se indica “este proyecto asume la identidad de lo «temporal» porque alude con cierta ironía a una condición generalizada en el campo cultural chileno, donde la supervivencia de los espacios dedicados a las artes visuales no parece estar garantizada, ni siquiera para los espacios comerciales o las instituciones tradicionales (varias se sostienen con importantes problemas financieros y de infraestructura). Al aparecer y desaparecer en diferentes tiempos y lugares de acuerdo a los recursos y las ambiciones, al expandirse y contraerse con propuestas potencialmente tan diversas como los contextos que las alojarán, Galería Temporal convierte a su autoimpuesta inconstancia en una condición de supervivencia” (Página Web Galería Temporal). Sin embargo, cabe preguntarse si plegarse a la lógica esquizofrénica del flujo y la fragmentación permanente, constituye una estrategia real para construir lugares con sentido público, o fomentar su resistencia; o se trata más bien de una justificación particular para la creación de un proyecto que asume el realismo pesimista como eje fundador.

Bibliografía

- Abell, Carolina. (viernes 13 de marzo de 2015). "El arte en una vitrina". Diario La Segunda. P. 42-43.
- Arendt, Hanna. (Sin Fecha) Capítulo 2, "La Esfera pública y la privada" en "La Condición Humana". Publicado en Búho, Revista Electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía. Disponible en: <http://elbuho.aafi.es/buho8/DELARUBIA.pdf>
- Galería Temporal. (Sin Fecha). Página Web. Disponible en: <http://www.galeriatemporal.com/quienes-somos/>
- Groys, Boris. (2002) Sobre lo nuevo. Universitat Oberta de Catalunya. Disponible en: <https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>
- Jameson, Frederic. (1991) "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado". Barcelona, España. Editorial Paidós.
- KLEIN, Naomí. (2007) La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.

- Martin Barbero, Jesús. (1994) “Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación”, en *Sociedad* N° 5, 1994, Buenos Aires; en *Cátedra de Imágenes urbanas* N°5, Caracas.
- Moulian, Tomás. (2002) *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago dvve Chile. LOM Ediciones.
- Naudi, Roger. (Sin Fecha) “La dictadura de la anomia: una perspectiva moral del neoliberalismo económico”. Disponible en: https://www.academia.edu/7261963/LA_DICTADURA_DE_LA_ANOM%C3%8DA_Una_perspectiva_moral_del_neoliberalismo_econ%C3%B3mico.
- Rancière, Jacques. (2009) “Política Estéticas”. En: *Fotocopioteca* N°13, Cali, Colombia.
- Reyes, Daniel. (2012) “Gestión y ortopedia: el boom de los espacios de arte independiente”. Editorial Revista “Arte y Crítica”. Disponible en: <http://www.arteycritica.org/editorial/gestion-y-ortopedia-el-boom-de-los-espacios-de-arte-independientes/>
- Wahr, Andrea. (21 de julio de 2012) “El circuito de la astucia”. En Revista “Vivienda y Decoración” de *El Mercurio*. N° 837. P. 26-29.