

# JUDAS

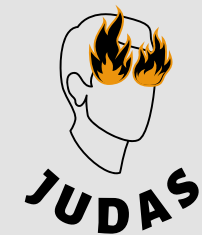


Ana Blanchard  
Anelys Wolf  
Camilo Ortega  
Carolina Agüero  
César González  
Coti Dörr  
Danila Ilabaca  
Danny Reveco  
David Guzmán  
David Manquel  
Felipe Robles  
Fernando Andreo  
Gabriel Holzapfel  
Joaquín Rodríguez  
Jocelyn Muñoz  
José Pemjean  
Mara Santibáñez  
Nancy Mansilla  
Natalia Montoya  
Paula López-Droguett  
Pablo Lincura  
Rosa Valdivia





*Relaves. Nancy Mansilla.*



Somos una galería de arte contemporáneo que, desde el 2018 en Valparaíso-Chile, difunde, exhibe y promueve la producción de artistas nacionales que ejercen y reflexionan desde los bordes.

Género y múltiples identidades, crisis medioambiental y reivindicaciones geopolíticas interactúan en nuestra línea curatorial. Trabajamos tensionando las cartografías hegemónicas, potenciando discursos de territorios regionales históricamente invisibilizados por los centros.

Actualmente, la galería representa a 22 artistas que desde regiones producen de manera descentralizada en Chile.

Judas Galería es co-dirigida por los artistas y gestores Juvenal Barría y José Pemjean.

# JUDAS



**O.T.A** Oficina de Tráfico Aduanero  
Camilo Ortega (2010)

Se instala en Judas Galicia la oficina de tráfico aduanero, un depósito de objetos-mercaderías que transitan o quedan alojados (detenidos en los distritos aduaneros de las zonas portuarias), los que dan cuenta de un registro de los distintos tipos de sustancias, productos y mercancías que atraviesan el continente.

Artículos que de alguna manera permean la cultura local, para incorporarse y conformar la cultura latinoamericana. Estos elementos que ingresan, se reúnen y terminan depositados en misteriosos depósitos, son los que el proyecto busca recrear, imaginar y presentar en esta exposición de arte que, desde la pintura y la gráfica pretende instalar los nodos de educación, producción y consumo.

Desde lo simbólico, la aduana se presenta como una bandera, un límite, o un filtro que divide-discrimina-segunda toneladas de productos que se distribuyen a lo largo del mapa. Objetos, artículos y sustancias de orígenes diversos que hablan de nuestro hábitat, de nuestros deseos y sus satisfacciones.



## Ana Blanchard

Artista visual y profesora, egresada de la Universidad de Viña del Mar, con estudios en la Escuela de Fotografía Cámara Lúcida, Valparaíso. Actualmente cursa el Magister de Investigación-Creación de la Imagen en la Universidad Finis Terrae. Mamá de Ana Juanita, gestora y profesora en Casa 90 taller, ha incursionado también en el diseño y la carpintería. En su proceso creativo se centra en el trabajo por capas como estrategia de performance íntima, desplegando ideas, observaciones, emociones y obsesiones que se van develando desde la escritura al croquis y culminan principalmente en la fotografía, pero también en esculturas, performance y videos. Vive y trabaja en Viña del Mar.



El signo del Fénix,  
trítico.  
Fotografía formato  
medio. 45x45cm c/u.  
2022.

Ante el tiempo de las  
malezas, I, II, III.  
Fotografía BN formato  
medio intervenida con  
acuarela. 100x100cm  
c/u. 2022

Doña Carmen.  
De la serie relatos de  
una familia.  
Fotografía digital.  
45x30cm. 2006.

Magullada.  
Fotografía digital.  
105x70cm. 2013.



## Anelys Wolf

Anelys Wolf es una de las pintoras más interesantes chilenas de este momento, Su pintura esboza el trazo de una mirada multifocal donde el uso de los planos nos habla, en esas escenas -en blanco y negro- como fotografías que el tiempo vela, sobre las relaciones y tensiones entre lo masculino y la figura secundaria, fetichizada o subordinada en que han vivido las mujeres dentro de la historia del arte o de la intimidad cotidiana.

Sus pinturas revelan el deseo retorcido del poder, la intimidad y la amistad entre mujeres, el rol de la mujer dentro de la familia, son las escenas que retrata Wolf, como si esas escenas estuvieran detrás de un velo en que no se distinguen bien los gestos mínimos, tal vez porque los grandes gestos y lo que esbozan esas escenas privadas, fugaces, eternas y secretas, sean el lugar vago que ocupa la mujer en la sociedad, de ser la deseada a la ignorada, pero sola aunque esté rodeada de gente, en contra de sí misma, salvo cuando se encuentra con su propio reflejo o con otra mujer igual que ella es cuando aparece la complicidad del género más explotado por la sociedad.

La mirada de Wolf es feminista, insolente e irónica, los trazos en escalas de grises, velan y evocan, afirman y borran el lugar físico y simbólico que ha ocupado la mujer en la sociedad del siglo XX.

Vive y trabaja en Ancúd.



Pareja sobre la cama 1  
(Basada en la fotografía de Gabriele Basilico 1976, archivo Mufoco).  
Óleo sobre tela.  
40x30 cm. 2022.

Pareja sobre la cama 2  
(Basada en la fotografía de Gabriele Basilico 1976, archivo Mufoco).  
Óleo sobre tela.  
40x30 cm. 2022.

Estudio de cabeza 1  
(Basado en frame de la película Teoréma de Pier Paolo Pasolini).  
Óleo sobre tela. 40x30 cm. 2022.





A. Wolf.



## Camilo Ortega (Zarvo)

Los misterios en el trabajo de Camilo Ortega devienen de la fascinación por la inmensidad de su paisaje local, en el desierto de Atacama, vs lo minúsculo del ser humano.

Esto, intenta revivirlo creando espacios y narrativas ficticias acompañadas de diversos procesos plásticos donde utiliza materiales de bajo costo y medios artesanales de uso popular. Todo esto le significan intensidades vinculadas al juego y la libertad como un compromiso político ante una realidad extremadamente fisurada por los dominios de la razón.

*“Mi relación con el arte tiene lugar con la posibilidad de imaginar mundos, buscando a través de distintas dimensiones, elementos y temas, subvertir el orden de las cosas como una respuesta a las fuerzas hegemónicas. Me interesa descubrir y reconocer la ironía de la cotidianidad, los intentos de supervivencia y las fantasías del progreso que acontecen en el territorio que habito y desde donde dialogo genuinamente con el mundo.*

*Entre lo casero y lo industrial, mis objetivos apuntan a generar disonancias sobre la realidad, provocando contradicciones por medio de imágenes, objetos y acciones que me permitan comunicar simbólicamente el poder como fuerza movilizadora de las historias, y sus múltiples modos de violentar y someter los cuerpos.”*

Vive y trabaja en Iquique.



Bañistas.  
Acuarela sobre papel.  
15x12cm.  
2022.

Napa, corte de agua.  
Acrílico sobre tela.  
50x40cm.  
2020.

Iquique beach.  
Óleo sobre tela.  
90x70cm.  
2019.



## Carolina Agüero

El trabajo fotográfico de Carolina Agüero indaga en sus inquietudes sociales, en base a estas preocupaciones construye temáticas visuales que buscan ser reflexivas para la identidad local. Su interés por temas de gran complejidad socio-política como son violencia de género, Derechos Humanos, lesbianismo, transexualidad y marginalidad, nacen de nuestra manera de relacionarnos con un otro.

*“Me interesa provocar en el espectador análisis, reflexiones y sensaciones profundas. Abordo mis temáticas desde el respeto y la sensibilidad, con una perspectiva estética contemporánea. Fundamentalmente propongo imágenes fotográficas desde la autenticidad, invitando a reflexionar desde un punto crítico y con respeto hacia una sociedad heterogénea y desigual en sus derechos.”*

Vive y trabaja en Valparaíso.

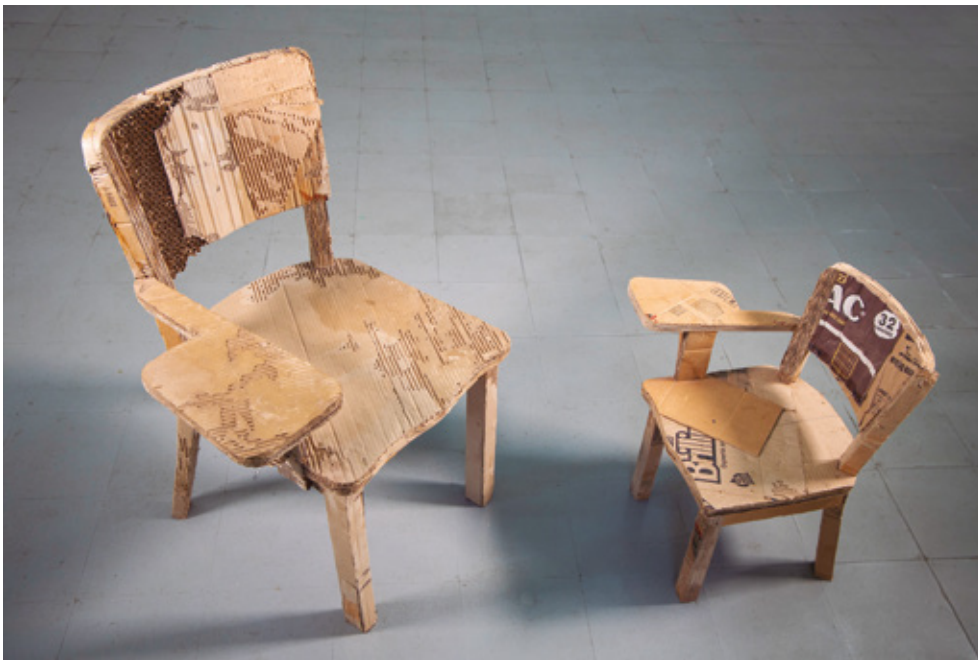
74 Nudos.  
Fotografía con  
bordado. 90x60cm.  
2019.

Chaki-Kitchikouar.  
Fotografía intervenida,  
bordado. 60x42cm.  
2022.

Mapu.  
Fotografía con  
bordado, 30x20cm.  
2022.







## César González

Destaca en su obra la capacidad de construir dispositivos de representación contundentes, fortalecidos por el cruce de datos configurantes recogidos de la oficialidad histórica, principalmente de la crisis de la educación en Chile, la legitimación del arte, la corrosión del paisaje cotidiano, físico y simbólico, y la fragilidad del statu quo.

Como recolector de contenidos y materiales basa su producción en el reciclaje de desechos como son cartones y metales oxidados los que utiliza como soporte y pigmento.

Vive y trabaja en Valparaíso.

Acondicionador.  
Sillas construidas en  
cartón reciclado.  
Dimensiones  
variables. 2021.

Sobras de arte.  
Instalación, cartón  
reciclado. 120x80cm.  
2022.

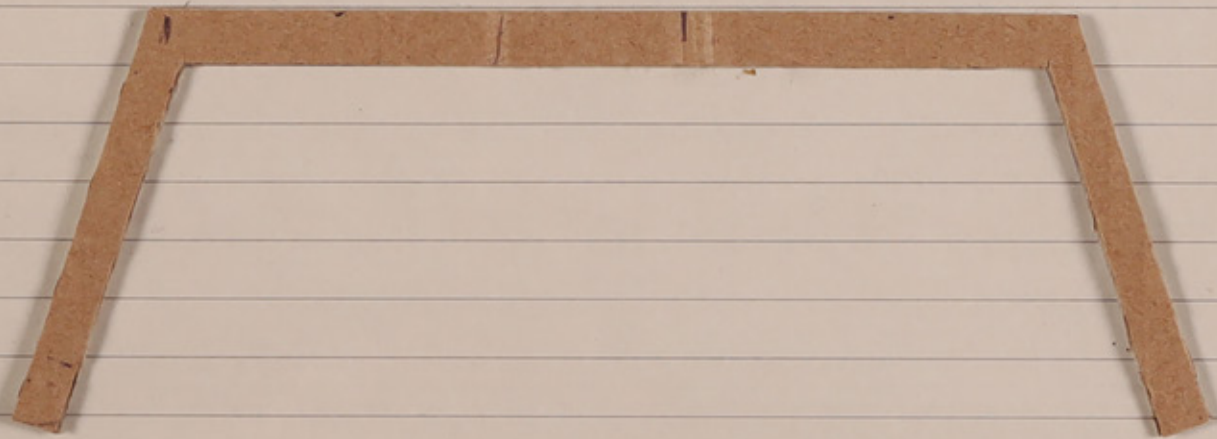
Patrón de  
acondicionamiento.  
Collage de cartón  
reciclado sobre  
hoja de cuaderno.  
25x20cm. 2020.

Ruina.  
Óxido y óleo sobre  
metal. 120x100cm.



TAREAS:

Julio - 2020 -

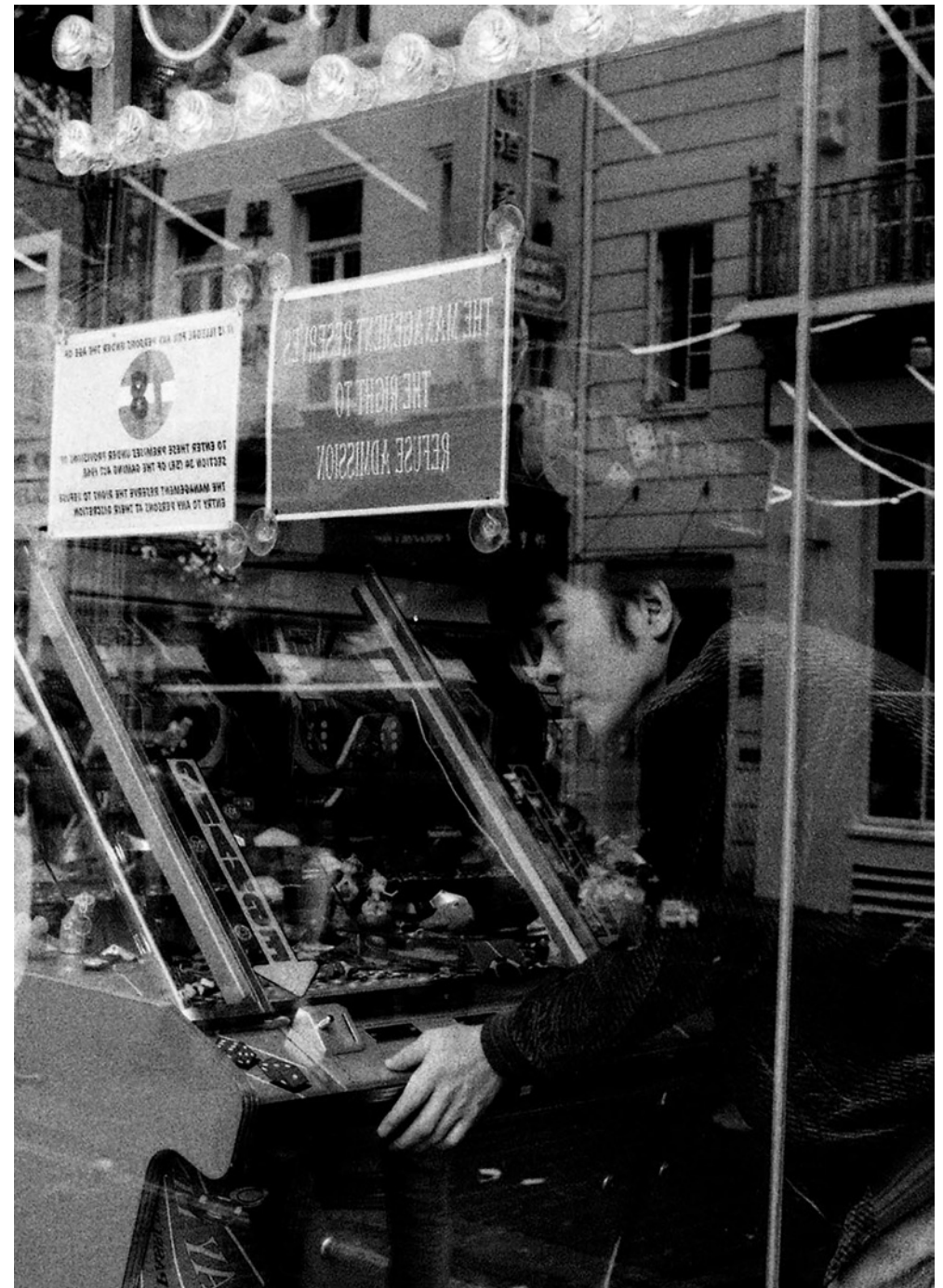


## Coti Dörr

Desarrolla su trabajo fotográfico en Nueva York y Londres durante las décadas del noventa y del dos mil. Explorando los límites entre el fotoperiodismo y la fotografía autoral construye un importante archivo que en momentos interpela a la memoria colectiva, global y local, intermediada por los medios de comunicación.

Archivos guardados por más de dos décadas, hoy toman otro significado y valor. En un ejercicio arqueológico de revisión y selección de imágenes nos permite viajar en el tiempo, recordar esos hechos que dejamos atrás, que marcaron un antes y un después en la historia común.

Vive y trabaja en Valparaíso.



Reflejos.  
Fotografía 35mm.  
90x60cm. 1999.

Under Arrest! London  
1998.  
Fotografía 35mm.  
45x30cm.

Lady Di 1997.  
Fotografía 35mm.  
30x45cm.







## Danila Ilabaca

Trabaja con la imagen combinando técnicas análogas y digitales. El dibujo, el collage y el diseño se manifiestan a través de un imaginario que surge de la gráfica popular. Su obra gira en torno a la idea de borrar fronteras visuales mediante el collage análogo, técnica en donde incorpora el volumen y la composición por capas. En este contexto, el viaje ha tomado protagonismo para coleccionar piezas de distintas partes del mundo que luego recontextualiza en sus obras.

Ha realizado diversas exposiciones individuales en Chile y el extranjero, nominada a mejor arte de disco en *Premios Pulsar*. Tiene estudios de diseño en la PUCV y estudios de dibujo en India. En el ámbito del diseño ha realizado gráfica para diversos proyectos culturales, afiches para cine, festivales, portadas de disco, libros, animación, gif y visuales para bandas.

Vive y trabaja en Valparaíso y forma parte del *Colectivo Pésimo Servicio*.

Inmaculada.  
Collage análogo con  
volumen. 28x30cms.  
2019.

Puerto de la fama y  
el olvido.  
Serigrafía sobre  
papel. 49x34cm. 2014.

Vacaciones en pangea.  
Collage análogo con  
volumen. 62x105cm.  
2018.







## Danny Reveco

Artista multimedial con estudios de Arte y Cultura Visual en la Universidad ARCIS. Utilizando diversos medios como murales, performances, videos, dibujos y otros dispositivos, reflexiona críticamente en torno a la historia y el territorio que habita. A través de su propio cuerpo y el anonimato como sustento de obra en el espacio público, genera operaciones y acciones disruptivas que cuestionan la identidad local, la devastación y las distintas opresiones que el colonialismo en su más reciente versión neoliberal ha implementado en todo ámbito de la vida. Desde una mirada decolonial habita un paisaje simbólico marginal y vernáculo, visibilizando cuestionamientos críticos a la sociedad.

*“En mi trabajo artístico reflexiono desde mi contexto, abordando la complejidad de nuestra identidad jaspeada. Pienso en la potencialidad de la calle como un espacio político en disputa, percibiendo al cuerpo como contenedor de historia y el ocultamiento de identidad como herramienta popular y mágica. Habiendo nacido en las periferias de la ciudad asumo una poética precaria y popular, resolviendo con lo que se tenga a mano para habitar la contradicción de una identidad híbrida, en resistencia a este extractivismo voraz que se cuela en todo ámbito de la vida.”*

Vive y trabaja en Valparaíso.



Miedo.  
Cuchara de palo con pendrive encriptado con tres videos.  
30min, 37x8x2.5cm.  
2020.

Humo negro.  
Escultura objetual con arduino, 28x30x10 cm.  
video-performance  
12 minutos. 2020.

Humo negro.  
Video performance  
12min. 2020.

Miedo/Brandon.  
Video 13:40min. 2020.





## David Guzmán

Artista visual autodidacta, especializado en fotografía, collage digital y arte sonoro.

El paisaje onírico que compone el trabajo de David Guzmán nos dirige a diferentes lecturas que van desde la exuberante sensualidad en la mixtura hombre-naturaleza, el reencuentro con lo natural hasta una discursividad ecológica.

Podemos observar cierta temperatura y carga erótica que David plasma en sus collages, insertando casi como una mimesis melancólica de aquello que hemos dejado atrás: nuestra relación con la tierra y el paisaje natural, tan presente en la realidad carioca y tan ausente en nuestra realidad local. A su vez, nos propone e invita a retomar esta relación hombre y naturaleza como un todo, ser parte de este sueño tan necesario en los eclécticos tiempos que vivimos hoy.

Transita y trabaja entre Valparaíso y Río de Janeiro.



Selvagem M.  
Fotografía y collage  
digital. 83x58cm. 2018.

R Feather.  
Fotografía y collage  
digital. 70x48cm. 2019.

Beija Flor a M.  
Fotografía y collage  
digital. 83x58cm. 2018.





## David Manquel

La obra de David Manquel cuestiona de manera crítica la memoria de Chile. En su producción reciente utiliza imágenes y textos de la dictadura de Pinochet evocando con material de archivo el estallido social de octubre del 2019. De esta manera, aborda la historia como una memoria latente, repolitizando hoy las imágenes del pasado proponiendo una mirada inconclusa de la memoria.

*“Mi trabajo se ejecuta por medio de la técnica de la serigrafía, inscribiendo imágenes de acontecimientos del pasado sobre el presente. Busco experimentar con diferentes soportes, que citen la memoria y diferentes significaciones del ayer.”*

Vive y trabaja en Villa Alemana.

La memoria como arma.  
Instalación y serigrafía sobre equipo celular y cuchillo.  
32,8x15,2x7,5cm. 2022.

Juntxs hacemos lo que solxs no podemos.  
Serigrafía sobre teléfono. Dimensiones variables. 2022.

Tu cuerpo es un bosque.  
Cerámica gres serigrafiada con engobe, quema Rakú  
60x30x6cm. 2021.



Tu cuerpo es  
un bosque  
Crecerás  
de nuevo  
una y  
otra vez





## Felipe Robles

El trabajo de Felipe transita entre el dibujo y la pintura, componiendo y conceptualizando obras a partir de ciertos tópicos recurrentes vinculados a la cultura pop, el retrato, el género y la construcción de identidad. Su trabajo también enfatiza en la Intertextualidad, aludiendo a la historia del arte, la representación de figuras humanas y animales en escenas que buscan incomodar y desautomatizar la percepción del observador. A partir del apropiacionismo que se despliega de la superposición y composición de imágenes, se nutre un imaginario que luego es reutilizado para componer arsenales simbólicos que buscan ser resignificados y enriquecidos a través del dibujo, la acuarela, el óleo, el acrílico, el gouache, el collage y técnicas digitales como el montaje experimental en video y la posproducción digital de imágenes.

Transita y trabaja entre Valparaíso y Barcelona.



Lapsus.  
Instalación, pintura  
sobre sábana, video  
4\_13min. Dimensiones  
variables. 2022.

Manu Guevara.  
Dibujo, coloreado  
digital. 60x43cm. 2018.

Chicas.  
Acuarela sobre papel.  
40x50cm. 2020.





## Fernando Andreo

La obra de Fernando Andreo puede ser gruesamente definida como marginal bajo dos acepciones: en primer lugar, se mueve entre los márgenes de la pintura y el video performance; en segundo lugar, su trabajo alude a la marginalidad impuesta a ciertos cuerpos y ciertas identidades. Pero inclusive su pintura se margina de los materiales y cánones tradicionales de realización para dar paso a un tipo de trabajo sucio, sobrecargado, barato y difícilmente considerable como decorativo, es decir, consecuente con el peso que la marginación supone en los individuos desplazados del centro social: el travestismo, la masa presa de su asfixiante atiborramiento constitutivo, la lucha civil contra la fuerza represiva del estado, o bien una espalda tatuada son, en la propuesta de Andreo, emblemas de subversión.

La obra de Andreo molesta, incomoda, pues pareciera que su propósito es precisamente intervenir la sedada complacencia de quienes detentan o suscriben a los discursos tradicionales del poder, anestesia fracturada con la llegada del cuerpo marginado, con la sola presencia de aquel "otro" obligado a la invisibilidad. Cuando aquel que no quiere ser visto aparece, lo que genera es una herida al ojo de quien lo observa, pues recuerda a la mirada que el "otro" no ha dejado de existir, sino que ha sido excluido.

Vive y trabaja en Chaihuín, Corral.



Ñero, recuerdo de San Andrés.  
Óleo sobre cajas de dulces mello.  
35x32cm. 2020.

Shorcitos blancos en la piscina.  
Óleo sobre madera recogida en Niebla.  
30x29cm. 2020.

Educación tchilena II.  
Esmalte sintético sobre diplomas de enseñanza media.  
150x120cm. 2013.



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE EDUCACION MEDIA

LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA

Certifico que, según consta en el Registro respectivo N° \_\_\_\_\_ año \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ se otorgó LICENCIA DE ENSEÑANZA MEDIA a Don/ta \_\_\_\_\_ R.U.N. \_\_\_\_\_ quien aprobó los estudios correspondientes a este nivel.

Nombre, Apellido, Firma y Fecha  
Director/a del Establecimiento



## Gabriel Holzapfel

La obra de Gabriel Holzapfel contiene una gran carga política donde el humor y el absurdo dialogan con los procesos sociales, los fenómenos culturales y la historia reciente de forma lúdica y poética.

Durante los últimos 10 años ha centrado su producción artística en torno a tópicos como la memoria, la desaparición, la entropía y las complejas huellas que va dejando la actividad humana sobre nuestros territorios, sensibilidades e imaginarios.

*“Pienso mi trabajo en artes visuales como un espacio sensible desde donde puedo plantear preguntas o sembrar algunas dudas. Mi intención es darle forma al pensamiento y para ello empleo objetos cotidianos o cosas que guardan un valor simbólico de conocimiento colectivo.”*

Vive y trabaja en Valparaíso.

Esqueje #1. Instalación escultórica, rama de Arrayán, yeso, pala y tierra de hoja. 300x70x40cm. 2020.

Jornada escolar completa (enseñanza media). Instalación pupitre, lapices grafito, espejo y chicles. 60x60x70cm. 2022.

Corte en trámite. Escultura manguera y fierro forjado, llaves de agua. 400x100x5cm. 2022.







## Joaquin Rodriguez

La intimidad, la amistad, el deseo y el cuerpo como territorio están presentes en la fotografía de Joaquín Rodríguez.

Fotógrafo y realizador audiovisual con estudios de fotografía en la Escuela de Fotografía Cámara Lúcida de Valparaíso y de Dirección de Fotografía en la Academia de Cine La Toma de Santiago de Chile. Se dedica a la docencia y a la fotografía independiente.

Vive y trabaja en Valparaíso.

Serie El patio.  
Fotografía formato  
medio. 60x60cm. 2018.

Far from heaven.  
Fotografía formato  
medio. 40x30cm. 2019.

Serie El patio.  
Fotografía formato  
medio. 60x60cm. 2018.







## Jocelyn Muñoz

Su trabajo aborda las formas en que la modernidad tensiona las relaciones entre las imágenes y el poder-colonialidad entrelazado con fenómenos extractivistas a toda escala. A través de proyectos curatoriales, indaga en los regímenes de visualidad en el contexto de las mutaciones geopolíticas y cognitivas del capitalismo tardío, componiendo una investigación estética y política a través de herramientas teóricas y visuales con un enfoque transdisciplinar.

Actualmente desarrolla proyectos sobre archivo y culturas visuales, abordando la visualidad, así como los relatos y narrativas sobre la imagen y las políticas de representación, específicamente a través del programa de creación e investigación expandida Dé\_Tour [etnografía y derivas].

Artista visual, investigadora y productora cultural. Master en Estudios de Cultura Visual por la Universidad de Barcelona. Desde el 2003 hasta el 2015 trabaja como co-gestora del ESPACIO-G cooperativa de Arte en la ciudad de Valparaíso. Se especializa en investigaciones transdisciplinarias en el ámbito del arte y la pedagogía crítica, así como en gestión de espacios de arte autónomos. Transita y trabaja entre Valparaíso y Quillota.



Valpop Contra Visual.  
Video 7.39 min. 2017.

Videografías de una  
nación. Video 29.35  
min. 2012.

Dé\_Tour [etnografía y  
derivas].  
Video 6.38 min. 2021.

EL AGUA VALE + Q' EL COBRE  
EL MELÓN RESISTE  
SEQUÍA ES SAQUEO



Exploración

Viaje a la toma del Pozo 9  
Anglo American  
El Melón  
2019





## José Pemjean

En el campo de la creación en las artes visuales su trabajo se ha centrado en desentramar la relación entre el espacio físico- político del territorio que habita con sus habitantes, haciendo uso de la fotografía, el video, la instalación, la escultura y soportes editoriales.

*“Las prácticas con que me vinculo al arte, responden a las formas de resistencia que adopto frente al modelo de ambición que determina la historia de abuso y control en Chile y Latinoamérica. Veo como esta ambición, representada principalmente por el capitalismo, justifica la devastación de la naturaleza y la degradación socio cultural de las comunidades que con ella conviven, determinando además los modos de habitar y convivir en los espacios urbanos.”*

Vive y trabaja en Valparaíso.

Suelo.  
Fotografía digital.  
73x110cm. 2017.

Cosecha.  
Instalación, Eucalipto  
arrancado de  
raíz. dimensiones  
variables. 2017.

Topografías de  
desastre III.  
Fotografía digital.  
60x90cm. 2016.







## Mara Santibañez

En un mundo plagado de imágenes como nunca antes en la historia, las pinturas de Mara se instalan en lugares donde la producción de imágenes es compleja y a veces imposible.

*“Intento que sean las imágenes con las que trabajo, las me lleven por las fugas que ellas trazan, por sus imposturas. No hago obras para proveer de más imágenes al mundo, mi trabajo se trata de ver la invisibilidad y lograr que ésta ceda a la mirada, pensarla y materialmente afectarla.”*

Observa, edita, archiva, clasifica, reorganiza, analiza y estruja el material para hacer una obra a partir de su rearticulación, determinada tanto por los espacios de exhibición como por la reflexión que emerge de la observación del mismo material.

Desde el año 2016, ha retomado la pintura al óleo, concentrando su obra en el Paisaje. ¿Qué es el paisaje hoy, Cómo se mira el paisaje, a través de qué medios, cómo se habita?

Transita y trabaja entre Horcón y Santiago.



Mar Brava con Ofelia.  
Óleo sobre tela,  
81x100cm. 2020.

Playa.  
Óleo sobre tela,  
30x30cm. 2021.

Cultivo.  
Óleo sobre tela.  
65x54,5cm. 2020.



## Nancy Mansilla Alvarado

Su trabajo en visualidad nace de la relación entre lo sublime, la naturaleza, el poder y la resistencia, desarrollando operaciones cartográficas a modo de arqueología del paisaje. Artista visual, educadora, gestora, curadora e investigadora en procesos artísticos contemporáneos situados.

Desde el 2012 integra *La Pan*, colectiva que se centra en procesos críticos y propone estrategias transdisciplinarias en arte, pedagogía y sociedad. Desde el 2020 la Colectiva internacionalista, malla y curaduría activista que establece relaciones entre discursos, contextos y prácticas, elaborando cartografías sociales y política colectiva de borde.

Vive y trabaja en Valparaíso.



Relaves.  
Registros aéreos  
propios tomados  
desde vuelos  
comerciales.  
2013-2019.  
Video, 1920x1080,  
HD, 7 min.

Serie, archivo  
Aparatos de  
despliegue.  
Fotografía digital.  
17,7x29cm. 2018-2021.

Volcán Quizapu. Serie  
Montañas, las olas de  
piedra. Interpretación  
de 17 volcanes.  
Cerámica esmaltada  
en bajocubierta.  
39x22x18cm. 2018-  
2021.





## Natalia Montoya

La naturaleza del trabajo de Natalia Montoya responde a su necesidad personal de revivir el vínculo simbólico y material entre los procesos culturales de los pueblos prehispánicos y las creencias que actualmente suceden en lo contemporáneo de los pueblos indígenas latinoamericanos.

La perspectiva de investigación de Natalia comienza con el material donde a través de su desarrollo técnico, busca mostrar parte de lo que se ha acumulado en el mundo andino, como evidencia de una constante reinvención simbólica/material, pero que mantiene, ante todo, la importancia del cuidado y la reciprocidad para mantener el equilibrio de todos los mundos.

*“A partir de la observación en las manualidades de trajes y textiles encarnadas en fiestas del norte de Chile, es que me relaciono al concepto de rito, como un acto para llegar a la reciprocidad. De esta manera reflexiono acerca del acto fundamental de la cosmogonía Aymara, el mundo como un lugar en equilibrio donde preconiza la reciprocidad como el único medio para lograr el bien común. Insisto en la herencia artesanal de técnicas manuales, donde encajo con fantasías energéticas de los materiales contemporáneos.”*

Transita y trabaja entre Iquique y Santiago.

Portada al mundo andino.  
Acrílico espejado, fotografía digital.  
150x110cm. 2019.

Manto Cosmogónico.  
Tela bordada y pintada, técnica mixta.  
200x120cm. 2021.

Totem de emergencia nº 1.  
MDF intervenido con acrílico y entorchado.  
90x52x10cm. 2021.





## Paula López Droguett

Paula realiza su trabajo desde la pulsión, con la sensación de molestia, con la necesidad de reparar. En su obra la construcción es emocional.

La recolección/apropiación que realiza corresponde a pequeños fragmentos de historias, para así de lo general entrar a lo personal. Símbolos que provienen de la cultura popular, de la casa y del cotidiano de la infancia, del rol impuesto. La mujer, sus prohibiciones, obligaciones, el nacer para otros, para ser vista, han sido sus preocupaciones y lucha.

*“La imagen me seduce completamente, lo que puede despertar en cada uno, las profundidades a las que puede llegar por su actuación en la memoria y su implantación como experiencia vivida, la capacidad que tiene de construir una realidad, de disfrazarse de cierto, de única verdad irrefutable. Prefiero el hacer y reconstruir de lo destruido, de lo inutilizable y así volver a construir algo que parece que se cae y se destruye pero que se mantiene desde lo mínimo.”*

Vive y trabaja en Valparaíso.

Y cuando llegues a su casa no te olvides de darle los buenos días, y no te pongas a hurguetear en cada rincón.  
Instalación-construcción.  
210x160x100cm. 2014.

Serie Maternidad.  
Fotografía 35mm.  
80x53cm. 2016.

Serie Ellas vida de hogar.  
Fotografía 35mm.  
80x53cm. 2012-2022.







## Pablo Lincura

Pablo Lincura utiliza la pintura al óleo donde trabaja principalmente la figura humana entre otros temas de la pintura tradicional. Destacan en su obra composiciones con falsas perspectivas y elementos decorativos, apropiándose de símbolos de la cultura pop y en ocasiones tomando algunos aspectos de la estética latinoamericana.

En su producción reciente destacan conceptos como cuerpos racializados, tercer mundo, culturas no occidentales y exotismo.

*“Intento hacer algunas reflexiones visuales sobre las relaciones entre género, sexualidad, marginalidad, belleza, vida y pasión, manejando un lenguaje directo, dirigido principalmente a los sentidos.”*

Vive y trabaja en Coronel.



Leo Mendez Jr.  
Óleo sobre tela,  
120x160cm. 2019.

La tigresa del oriente.  
Óleo sobre tela,  
100x100cm. 2011.

Drag queens.  
Óleo sobre tela,  
160x200cm. 2015.





## Rosa Valdivia

Rosa Valdivia relaciona diversos materiales con relatos que le permiten entender la labor textil como cruce de historias, culturas y resistencias. En su trabajo busca experimentar con técnicas de bordado y tejido, cuestionando la función utilitaria y relacionándolas estrechamente con la naturaleza, el archivo y el traspaso de conocimientos heredados.

Acciones importantes que cruzan su trabajo son la recolección, el uso de materiales orgánicos y la realización de imágenes en base a patrones y cuadrículas.

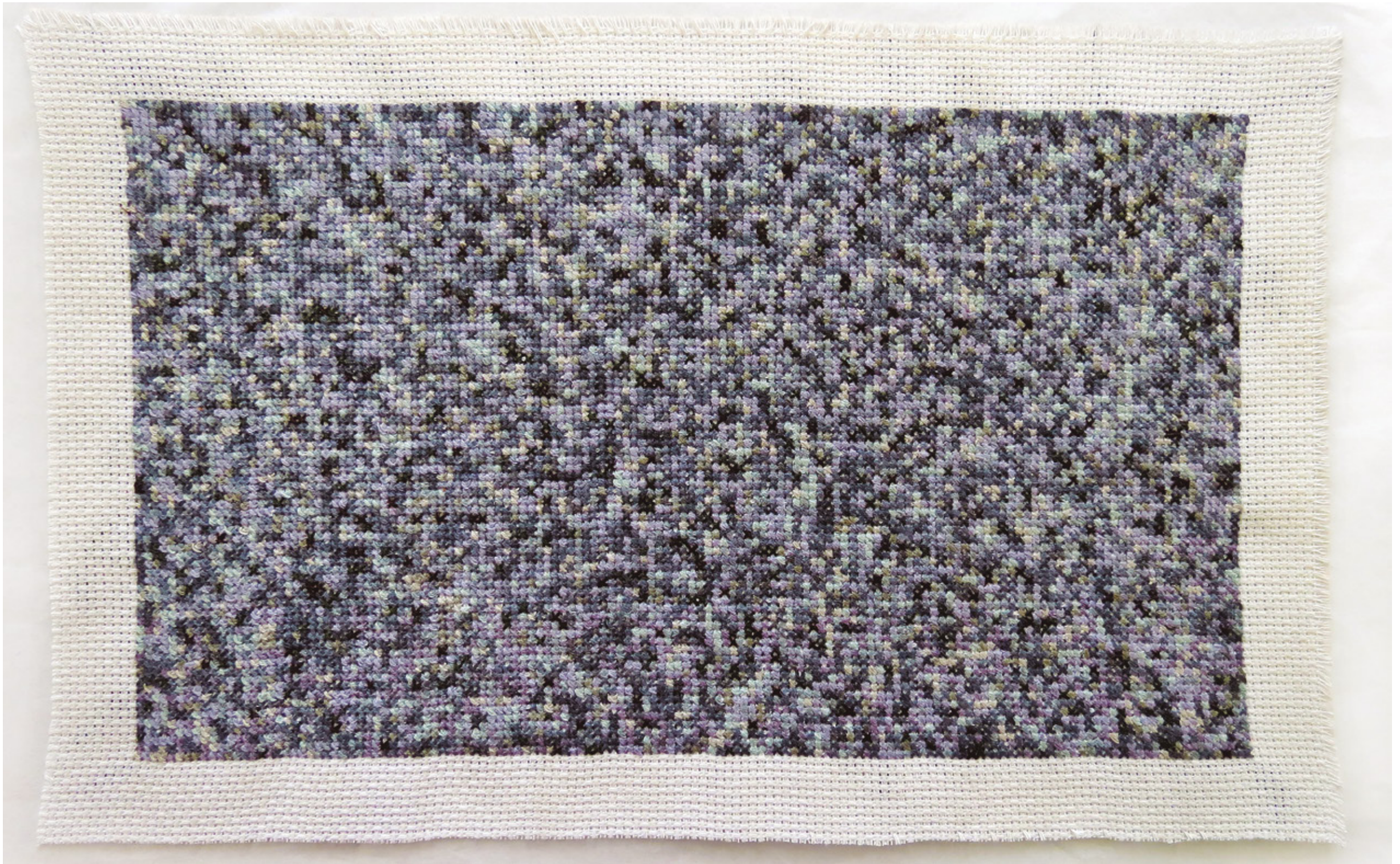
Transita y trabaja entre Chillán e Iquique.

Maule.  
Postal bordada.  
13x9cm. 2022.

Bitácora de las Casas.  
Cáscaras de naranjas  
tejidas a crochett.  
60x40cm. 2022.

Ruido.  
Bordado. 27x16cm.  
2022.







TEXTOS

# JUDAS



*Suelo.* José Pemjean.

# SI TE LO VENDE UN ARTISTA, EL ARTE ES EL NEGOCIO. SI TE LO VENDE OTRO, EL NEGOCIO ES EL ARTE.

## José de Nordenflycht

*“Es mentira eso del amor al arte  
No es tan cierto eso de la vocación  
Estamos listos tú y yo para matarnos los dos  
por algún miserable porcentaje.”*

*Los Prisioneros Quieren Dinero, 1986*

Posiblemente el idealismo sea el más radical de los ismos. Ni el surrealismo, ni el dadaísmo pudieron resistir el paso de la “aplanadora” del realismo del mercado tras sus valiosos vestigios. Unos que hoy día, no sólo han logrado convertir a sus obras en fetiches de museos y coleccionistas, sino que igualmente cada objeto asociado al proceso que les permitió, en su día, elaborar esas obras. De ese modo sus talleres, sus herramientas, sus registros, sus archivos, y un sinfín de otros elementos, han permitido mitificar por medio de esos fetiches a sus protagonistas, lo que con toda seguridad aumenta el valor de sus obras. Demostrando que la vida misma del arte es la que tiene en la “producción de valor” uno de sus objetivos más evidentes. Sean estos declarados o no por el artista de turno.

Un síntoma del idealismo es la incomodidad por hablar sobre el dinero. Idealismo de las élites cuando es una impertinencia de mal gusto entre quienes tienen equilibrada su balanza de pagos doméstica. Idealismo de los carenciados, cuando es un antídoto fantasioso para la angustia entre quienes deben más de lo que pueden aspirar a tener en toda una vida de trabajo. Sabemos que son muy pocos los primeros. Y que todos los demás somos los segundos. Por lo que es un tema que no es sólo económico. También es político, social, psicológico, antropológico y cultural. En fin, tan material como espiritual.

Y si esa incomodidad es transversal a los asuntos humanos, que decir de lo poco o nada que se habla sobre el dinero en público y abiertamente entre los artistas. Como si fuera el gran fastidio de un pequeño detalle molesto. La condición insufrible de algo que siempre escasea. Un descalce insalvable entre el valor de mi esfuerzo y el precio que otros le dan.

Por lo mismo es que si el radicalismo idealista se ha resistido a colocar el dinero en el centro de la mesa del arte, es porque nos debemos a los asuntos de importancia y trascendencia. Yo y mi obra, por ejemplo. Provocándose un movimiento pendular desde el deseo al padecimiento.

Y es así como un día en la ciudad de Valparaíso algunos pocos fuimos testigos de cómo ese movimiento pendular fue de un extremo a otro: desde Gálvez Inc. a Judas Galería.<sup>1</sup>

Ese día tuvo como telón de fondo un momento histórico que, sin saberlo sus protagonistas Juvenal Barría y José Pemjean, aconteció de manera adelantada a la crisis que nos llevó a la Revuelta cuya consigna identitaria más pregnante ha sido: “no son treinta pesos, son treinta años”. De cuyo movimiento pendular hacia el otro extremo se podría describir un retruécano con la frase: “son treinta pesos, no treinta años”.

Todo lo cual ya estaba descrito de manera cruda y directa por *Los Prisioneros* en el epígrafe que abre este texto.

Los treinta denarios de Judas, más allá de la parodia y la ironía planteada por Juvenal y José, funciona como arquetipo de la traición a una fe que nos es impuesta por la retórica de la convicción sacrificial. Una traición muy legítima por lo demás, si es que consideramos que los artistas no deberían sacrificarse por otros para poder hacer su trabajo, libre albedrío mediante, si es que seguimos con las metáforas cristológicas.

Y como no somos teólogos, sino historiadores del arte, nuestra mirada está asociada a la investigación histórica sobre el mismo, pero también a la enseñanza de éste entre aquellos llamados por su talento y vocación, a convertirse rápidamente en quienes íbamos a necesitar incluirlos en nuestro relato dentro de nuestro primer propósito. De este modo escribimos sobre artistas muertos y vivos, indistintamente, pues la fricción temporal entre unos y otros solo estaba dada por el modo en que sus imágenes circulaban. Por lo que no hay corrupción ni lucro en ello, sólo un azaroso trueque metodológico con Juvenal y José, quienes fueron nuestros estudiantes de historia del arte y ahora escribimos sobre su trabajo.

Así las cosas, plantearse en la escena local de arte desde una galería comercial resuena en la tradición histórica porteña desde una comercialización de obras bastante desarticulada a fines del siglo XIX, con un trabajo de venta directa monopolizado por artistas. Ahí tenemos desde Alfredo Valenzuela Puelma en el foyer del Teatro Victoria hasta la Casa Mori del mentado pintor porteño Camilo Mori y sus extensiones viñamarinas, donde el arquitecto Enrique Concha ya vendía obras de arte a la discreta burguesía local de los años cincuenta, arribando al actual funcionamiento de un puñado de negocios de imágenes subalternas a las lógicas de los circuitos turísticos.

Hasta ahí los titulares de una historia que falta, la que debe considerar antes de una enumeración de hechos, las lógicas en que estos se enmarcan para ser descritos como tales.

<sup>1</sup> Elocuente es la auto narrativa desplegada en las redes sociales por los dos extremos de este péndulo. Por un lado según leemos en su página de Facebook: “Gálvez Inc. se inserta en Valparaíso como un espacio cuya finalidad es fomentar la circulación de arte y las prácticas contemporáneas en su diversidad, tanto en el territorio local como internacional. Es un proyecto cuyo valor radica en la búsqueda de la autonomía por medio de la experiencia y experimentación de acciones en el espacio donde se desarrolla, en este caso el interior de nuestra casa, cada encuentro aborda todas las habitaciones del hogar, el espacio del arte es el espacio doméstico. Contamos con un espacio exterior Walltoheaven, de exposición continua que forma parte del circuito de la zona patrimonial de la ciudad. También ofrece un espacio de residencia a artistas e investigadores que quieren desarrollar proyectos en Valparaíso.” Y por el otro lado, también en su página de Facebook, leemos respecto de Judas Galería un escueto descriptor: “Galería de arte contemporáneo/ tienda editorial/servicio de impresión fine art.”

Lo primero será entonces despejar los equívocos y malentendidos. El primero es la suposición de que aquellos objetos que hemos bautizado como “arte” sólo dependen del trabajo de una persona autodenominada artista es muy sesgado desde la idea del privilegio de quien no considera cuales son las condiciones que permiten que sus “creaciones” aparezcan en este mundo. El artista es un trabajador, sin duda. Pero para que su obra circule, sea visible y eventualmente se inscriba en un campo de referencias, necesita de muchos otros trabajadores del arte. Por un lado todas y todos los que asumen funciones de asistentes, artesanos, técnicos, montajistas, enmarcadores, conservadores, restauradores, y diseñadores, entre los que podríamos enumerar preliminarmente desde la dimensión material del trabajo. Y por el otro todas y todos los que fungen de curadores, escritores, historiadores, periodistas, gestores, mediadores, educadores y galeristas, entre los que siguen la lista desde una dimensión inmaterial.

Por lo que la pregunta pertinente para afrontar un relato histórico sobre el galerismo en nuestro espacio local sería ¿cómo se financia todo ese ecosistema?, cuyas posibles respuestas instalan otras interrogantes ¿es un gasto perdido?, ¿es una inversión?, ¿es una especulación?

Si tentamos respuestas es bastante claro que la aparición del arte en el medio social es un proceso de valorización. Ya hemos dicho que la obra de arte es el producto de un trabajo, pero de uno muy especial. Por lo pronto el análisis más básico de la economía nos demuestra que el trabajo de los artistas es un monopolio que produce objetos únicos e irrepetibles, alejándose incluso de las artesanías más entrañables y respetadas. El artista puede incluso prescindir de la artesanía y sus objetos singulares, prácticas fugaces y precariedades que se convierten en el poder del intercambio artístico.<sup>2</sup>

La “sociología” del arte local, si existiera, tendría mucho que trabajar en dimensionar el impacto que el trabajo de las y los artistas tienen en nuestro medio. La “economía” del arte local, si existiera, también tendría mucho trabajo en demostrar como ese impacto se puede cuantificar. Números de un lado y números del otro. Pareciera que llevar a guarismos y planillas de excell pudiera dar ciertas certidumbres, más allá del voluntarismo, ese que es el primo activista del idealismo.

La teoría del enriquecimiento<sup>3</sup> nos ha demostrado que un valor asociado al prestigio, más que al gusto, es lo que moviliza la teoría del valor en aquellos procesos de innovación sobre los elementos preexistentes. Lo que en una ciudad como Valparaíso es lo mismo que evidenciar la relación entre patrimonio y arte. Es por ello que para nuestra historia del arte local las distinciones son muy importantes. Al menos las distinciones conceptuales y las distinciones históricas.

Las ventajas de la comercialización del trabajo del artista. No sólo son beneficios directos, sino que hay también beneficios compartidos. Tal como bien indica el crítico William Deresiewicz: “Si le das dinero a un artista, lo convertirá en arte.”<sup>4</sup>

En el camino más oscuro de la pandemia participamos de un conversatorio sobre la circulación de arte.<sup>5</sup> En ese contexto conversamos con Juvenal Barría quien ante nuestra pregunta sobre la sobre la precarización de las condiciones impuestas por ese momento al sistema de arte local, el me insistió sobre el valor de la independencia y autonomía del trabajo

para disminuir la brecha de la invisibilidad y la excesiva dependencia de la fondarización, a partir de la calidad y profundidad de los trabajos, articulados desde redes que, por ejemplo, permitían incluso una incipiente internacionalización de artistas regionales excéntricos al lugar metropolitano del arte, a través de instancias como la participación en ferias internacionales realizadas bajo formatos telemáticos que replican vitrinas “reales” que ahora deviene en “virtuales”.

Con ese testimonio y su énfasis declarativo, nos acercamos a ver como ha funcionado esto en dos de las artistas anidadas por Judas Galería.

La primera es Anelys Wolf<sup>6</sup>, una pintora de media carrera. Formada en la más antigua de nuestras escuelas de arte nacionales, pero que después de unos años largos en el Santiago de la posdictadura, regresó a su lugar de origen en la ciudad de Ancud. Desde ahí es donde trabaja, es reconocida en su espacio local exponiendo en el micro circuito que tiene en el Museo de Arte Moderno de Chiloé, como su espacio de referencia. Ella viaja regularmente al extranjero y ha expuesto en varias ciudades europeas a partir de una paciente autogestión, lo que no es menor. Pasando de las lógicas de mediación escalar que ello supone, sin la ansiedad de inscribir su trabajo primero en Santiago y luego en el exterior. Sino que más bien dando a conocer su trabajo por medio de microrelaciones. Esas operaciones le han permitido que su trabajo haya sido expuesto y vendido en Judas Galería.

La segunda es Paula López Droguett<sup>7</sup>, una artista de carrera emergente. De una generación formada durante la primera década del siglo XXI en la más nueva de las escuelas de arte local. Quien después de una estadía en el extranjero sistematizada por un estudio de posgrado y algunos merodeos por el área de circulación sudamericana, persiste trabajando desde Valparaíso. Es una artista local que se vincula con redes globales a través de festivales de fotografía. Lo que resulta muy interesante, más allá de la eventual especificidad disciplinar y hasta gremial. Se autoeditó un libro de artista con su trabajo fotográfico y por cierto ha expuesto en Santiago. Su trabajo se podría clasificar como una artista que trabaja en soporte fotográfico en expansión,

esto es que no sólo produce objetos derivativos; impresiones sobre papel de tomas fotográficas, sino que también objetos primarios; instalaciones. Su trabajo está latente en Judas Galería, desde donde se han vendido impresiones de sus imágenes.

En ambos casos el modelo funciona más cercano al intercambio de un trabajo cuya plusvalía es asumida a partes iguales por el artista y el mediador de su venta, es decir el galerista.

Por lo que si el artista trabaja, el galerista también realiza un trabajo que no es la simple mediación transaccional de un porcentaje sobre venta, esto porque el trabajo del artista debe funcionar y servir a propósitos que nunca son los que quiso el artista. La satisfacción de un artista respecto de la valía de su trabajo está más cerca del momento de la selección que se haga de él por otros agentes del campo, que pueden ser otros colegas, curadores o los mismos galeristas, y de la recepción de su trabajo en fugaces e intensos comentarios emocionales de audiencias empáticas, precisos argumentos técnicos de algún colega entendido y los análisis críticos, hasta llegar algún día a tener una línea en las reseñas y narrativas históricas.

<sup>2</sup> Graw, Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.

<sup>3</sup> Bolstanski, Luc y Arnaud Esquerre (2022) *Enriquecimiento. Una crítica de la mercancía*. Barcelona: Anagrama.

<sup>4</sup> Deresiewicz, William (2021) *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Madrid: Capitán Swing Libros.

<sup>5</sup> El día 9 de noviembre de 2020 nos correspondió moderar una conversación organizada por el Festival Puerto de Ideas, que llevó por título “Artes Visuales en Pandemia”, en que participaron Juvenal Barria, Renato Órdenes, Daniella Bertolini y Roberto Acosta. Recuperado en línea el 20 de agosto de 2022: [www.youtube.com/watch?v=wIVyxK9SWDE](https://www.youtube.com/watch?v=wIVyxK9SWDE)

<sup>6</sup> [anelyswolf.com](https://www.anelyswolf.com)

<sup>7</sup> [paulalopezdroguett.com](https://www.paulalopezdroguett.com)

Pero todo lo anterior no es lo que “compra” el cliente, una definición que a nivel del gran negocio del arte contemporáneo mundial está caracterizado y muy bien descrito por autores como la periodista Sarah Thornton o el economista Don Thompson<sup>8</sup>, pero que en nuestro micro mercado local es difícil de definir.

En nuestro acotado mercado, economía de escala mediante, lo que compra un cliente podría responder a criterios de empatía, armonización del espacio doméstico, una improbable inversión, y tal vez hasta un coleccionismo que podría ser el más complejo y ambicioso de los estamentos dentro de un sistema artístico local. Un coleccionismo que incluso podría aspirar a ser institucional. Aunque por mientras podrían quedar en una curiosa *friendzone* que los califica como posibles compradores cómplices.

Por ello es que en las paredes de Judas Galería las minorías son recurrentes, las mayorías son diversas y el intento de taxonomía fracasa rápidamente en unas suaves asimetrías del compulsivo desorden que introduce el azar objetivado de amparar, cobijar y anidar al otro.

En los momentos de mayor inactividad financiera no hay clientela, solo persisten audiencias cómplices, donde no se reparten pérdidas porque nunca hubo ganancia, y en suma hay una solidaridad expuesta. Una situación muy distinta es cuando el que vende no es un artista, ya que de seguro ahí el negocio es el arte. Uno que pone sus mejores esfuerzos formales, persuasivos y retóricos en ganar sobre la plusvalía del trabajo del otro.

Y tal vez por lo mismo si el que te lo vende es un artista, el arte podría ser el negocio. Uno que en este caso se equilibra entre improbables afecciones, pulsiones y deseos. Un travestido Judas que libera y comparte su bolsa de treinta denarios, porque sabe que para los artistas con quienes trabaja han sido treinta años.

<sup>8</sup> Thornton, Sarah (2009) *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa y Thompson, Don (2015) *La supermodelo y la caja de Brillo. Los entresijos de la industria del arte contemporáneo*. Barcelona: Ariel.

### José de Nordenflycht

Doctor en Historia del Arte. Profesor Titular y Director del Departamento de Artes Integradas de la Universidad de Playa Ancha y Profesor Adjunto de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Autor y coautor de una decena de libros, entre los que destacan *Patrimonio Local* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017) y *Variaciones Patrimoniales* (2022).

# IF AN ARTIST SELLS IT TO YOU, THEN ART IS A BUSINESS. IF ANOTHER SELLS IT TO YOU, THEN BUSINESS IS ART.

## José de Nordenflycht

*“It is a lie, that so-called making art out of love  
It’s no so true, that which they call a vocation  
We are ready to kill each other  
for a miserable percentage.”*

*Los Prisioneros, Quieren Dinero, 1986*

Idealism is possibly the most radical of the isms. Not even surrealism or dadaism could withstand the passage of the “steamroller” of market realism over their valuable remains. The remains that, today, have managed to transform not only their artwork into the fetishes of museums and collectors, but also each object associated with the process that allowed for the creation of those works back in the day. In this way their workshops, tools, registers, archives, and countless other elements, have allowed for the mythification of the protagonists, by means of those fetishes, which most certainly raised the value of their works. The aforementioned demonstrates that the very life of art is one of its most obvious objectives in the “production of value.” Be these prices declared by the artist themselves, or not.

A symptom of idealism is discomfort when talking about money. Idealism of the elites when it is impertinent and bad taste among those who have their scale of domestic payments balanced. Idealism of the impoverished, when it is a fanciful antidote to the anguish of those who owe more than they can aspire to ever possess in a lifetime of labor. We know that just a few are the first ones, and that the rest of us are the second ones. This is not just an economic issue. It is also political, social, psychological, anthropological, and cultural. In short, it is as much material as spiritual.

And if that discomfort is transversal to all human affairs, what about how little or not at all we publicly or openly speak about money among artists. As if this was the big nuisance of a little annoying detail. The insufferable condition of something that is always scarce. An insurmountable discrepancy between the value of my efforts and the price that others give it.

Hence, if idealist radicalism has resisted placing money in the center of the table of art, it is because we respond to matters of importance and transcendence. Me and my work, for example. Provoking a pendular movement that sways from desire to affliction.

And just like that, on a day in the city of Valparaíso, a few of us witnessed how that pendular movement went from one extreme to another: from Gálvez Inc. to Judas Galería<sup>1</sup>.

That day had as a backdrop a historical moment, which none of our protagonists, Juvenal Barría or José Pemjean, had knowledge of, that happened ahead of the crisis that led us to the Social Uprising, whose most pregnant identifying slogan was: "It wasn't thirty pesos, it was thirty years." If that same pendular movement goes to the other extreme, we could write a play on words with the phrase: "It was thirty pesos, not thirty years."

Everything that was already written, in a crude and direct way, by *Los Prisioneros* in the epigraph at the top of this text.

The thirty denarii given to Judas, beyond the parody and the irony suggested by Juvenal and José, functions as an archetype of the treason of a faith that is imposed to us by the rhetoric of the sacrificial conviction. A very legitimate treason, by the way, if we consider that artists should not be sacrificed for others in order to be able to do their work, out of their own Free Will, just to keep using Christological metaphors.

And, given we are not theologians, but art historians, our gaze is associated with the historical research of art, but also the teaching of the latter among those summoned, due to their talent or vocation, to quickly become who we needed to include in our story as our main purpose. This way, we write about dead and alive artists, indistinguishably, because temporal friction between the first and second was given only by the way their images were circulated. Therefore, there is no corruption or profit in it, just an azarous methodological trade with Juvenal and José, who were our Art History students, and about whose work we are writing now.

Thus, outlining the local art scene from a commercial gallery resonated in the historical *porteño* tradition due to a very disjointed commercialization of works at the end of the nineteenth century and the direct sale contracts monopolized by the artists. Among their ranks, were artists such as Alfredo Valenzuela Puelma in the Teatro Victoria's foyer, the Casa Mori of the celebrated *porteño* artist Camilo Mori and its Viña del Mar extensions, where the architect Enrique Concha was already selling art pieces to the discreet local bourgeoisie during the fifties, docking at the current operation of a handful of subaltern image shops to the logic of the tourist circuits.

Hence, the headlines of a history that lacks the logic in which the facts are framed to be described as such, which must be considered before naming those facts.

Our first task will be then to clear up the mistakes and misunderstanding.

---

<sup>1</sup> It is quite an eloquent self-narrative displayed on social media by the two extremes of this pendulum. On one hand, according to what we read on its Facebook profile: "Gálvez Inc. is inserted in Valparaíso as a space whose purpose is to promote the circulation of art and contemporary practices in its broad diversity, either at a local level or an international level. This is a project whose value stems from the search for autonomy by means of experience and experimentation of actions in the space where it is developed, in this case, the interior of our house, in which every encounter addresses all the rooms of this home, that the art space is the domestic space. We also have an exterior space called Walltoheaven, which is a continuous exhibition site, part of the World Heritage Site circuit of the city. Our space also offers a residency space for artists and researchers who want to carry out projects in Valparaíso. On the other hand, in the Facebook profile of Judas Galería we can plainly read: Contemporary Art gallery/ Editorial Shop/Fine Art printing service".

The first one is to suppose that those objects we have baptized as art only depend on the work of a person, a self-designated artist. The aforementioned seems to be too biased, coming from the idea of the privilege of someone who doesn't contemplate what the conditions that allow their "creations" to be shown in this world are. The artist is, undoubtedly, a worker. But for a work to circulate, be visible and, eventually, be inscribed in a field of references, it needs many other art workers. On one hand, there is everyone who assumes the job of assistant, artisan, technician, exhibit preparator, framer, conservator, restorer, and designer, among those we could preliminarily name, from the material dimension of labor. And on the other hand, there is everyone who serves as curator, writer, historian, journalist, manager, mediator, educator, and gallerist, among those who are part of this list from the immaterial dimension.

Due to the aforementioned, the pertinent question to confront a historical story about gallerism in our local space would be: How is this ecosystem funded? And whose possible answers set up other questions like: Would it be a loss of expenditure? Is it an investment? Is it speculation?

If we insist on getting an answer, it is quite clear that the apparition of art in the social means is a process of valorization. We have already said that a work of art is the product of labor, but a very special one. For the time being, the most basic analysis of economics demonstrates that the labor of artists is a monopoly that produces unique and unrepeatable objects, becoming distant even from the most endearing and respectable of craftworks. The artist can even do without the craftwork and its singular objects, brief practices, and uncertainties which are converted in the power of the artistic trade<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Graw, Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.

<sup>3</sup> Bolstanski, Luc and Arnaud Esquerre (2022) *Enriquecimiento. Una crítica de la mercancía*. Barcelona: Anagrama.

<sup>4</sup> Deresiewicz, William (2021) *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Madrid: Capitán Swing.

<sup>5</sup> On November 9, 2020 we agreed to moderate a conversation organized by the Festival Puerto de Ideas, titled "Artes Visuales en Pandemia" [Visual Arts During the Pandemic], in which Juvenal Barría, Renato Órdenes, Daniella Bertolini, and Roberto Acosta participated. Made available online August 20, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wVyxK9SWDE>

The "sociology" of local art, if it existed, would have a lot of work to do in order to measure the impact of the labor the artists carry out in our means. The "economy" of local art, if it existed, would also have a lot of work to do in order to demonstrate how that impact can be quantified. Numbers from one side and the other. It seems like carrying over numbers and excel templates could attest to certain uncertainties, beyond voluntarism, which is the prime activist of idealism.

The theory of enrichment<sup>3</sup> has proven that a value associated with prestige, more than taste, is what immobilizes the theory of value in those processes of innovation over pre-existing elements. What in a city like Valparaíso is the same as demonstrating the relationship between heritage and art. This is why for our local art history the distinctions are very important. At least the conceptual and historical distinctions.

The benefits of the commercialization of artist labor. These are not only direct benefits, but also shared benefits. Just as the critic William Deresiewicz states: "If you give money to an artist, they will turn it into art"<sup>4</sup>.

In the darkest path of the pandemic, we participated in an open discussion about art circulation<sup>5</sup>. In this context, we talked with Juvenal Barría, who, before our question about the over precarization of the conditions imposed at that time on the local art system, insisted on the value of independence and autonomy of labor in order to diminish the breach

between invisibility and excessive dependence on state funding. The latter, starting from the quality and profundity of the works, articulated from networks that, for example, even allowed the emerging internationalization of eccentric regional artists to the metropolitan space of art, through instances such as participating in international fairs conducted under telematic formats that replicate “real” shop windows that now became “virtual.”

With that testimony and its declarative emphasis, we come close to seeing how this worked for two of the artists harbored by Judas Galería.

The first one is Anelys Wolf<sup>6</sup>, a painter in the middle of her career. Educated in the oldest of our National Arts Schools, who after many years living in post-dictatorship Santiago, came back to her native city: Ancud. She works from that space, and is recognized in her local scene exhibiting in the micro circuit within the Museo de Arte Moderno de Chiloé, as her reference site. She travels abroad regularly and has exhibited in many European cities thanks to her own calm self-management, which is worthy of praise. Moving on from the aspirational mediation this supposes, without the anxiety of registering her work, first in Santiago, and then abroad. Nonetheless, she made her work visible by means of micro relationships. These operations have allowed her and her work to be exhibited and sold at Judas Galería.

The second artist is Paula López Droguett<sup>7</sup>, an artist whose career is on the rise. She comes from a generation educated during the first decade of the twenty first century in the newest of the Local Art Schools, and after a residency abroad, systematized by her postgraduate degree and some other prowlings around the area of Latin American circulation, persisted to work from Valparaíso. She is a local artist who is linked to global networks through photography festivals, which is very interesting, beyond their eventual disciplinary, and even union-like, specificity. She self-edited an artist book with her photographic work and, by the way, has exhibited in Santiago. Her work could be classified as the work of an artist who works with an expansive photographic support, this means that not only does she produce derivative objects (prints over photographic paper, for example), but also primary objects (such as installations). Her work lays latent within Judas Galería, from where some prints of her images have been sold.

In both cases the model works closer to the exchange of a work whose capital gains is equally assumed by the artist and the mediator of the sale, meaning the gallerist.

Hence, if the artist works, the gallerist also carries out their work, which is not a simple transactional mediation of a percentage over the price, because the work of the artist must function and serve purposes that never were the ones the artist intended (in the first place). The satisfaction of an artist regarding the value of their work is closer to the moment in which their work is selected by other agents in their field, which can even be colleagues, curators, or the gallerists themselves, and of the reception of their work through futile and intense emotional commentaries made by empathetic audiences, precise technical arguments from a fellow well-versed artist, and critical analysis, up to the point where they have a line in the historical reviews and narratives.

Nevertheless, everything we mentioned before is not what a client “buys,” a definition that, to the level of the great business of global contemporary art, is characterized and very well described by authors

such as journalist Sarah Thornton or economist Don Thompson<sup>8</sup>. However, the latter is quite difficult to define in our local micro market.

In our enclosed market, by means of the economy of scales, what a client buys could respond to criteria of empathy, harmonization of the domestic space, an improbable investment, and maybe, even, a sort of collectionism that could be the most complex and greedy of the sectors within the local art system. A collectionism that could even aspire to become institutional. Although, for the time being, they could stay in a strange *friendzone* which qualifies them as possible complicit buyers.

For this reason, minorities are recurring on the walls of Judas Galería, most of them are diverse and every attempt to taxonomize them quickly ends in failure, a failure over the soft asymmetry of the compulsive disorder that introduces the objectified chance to harbor, shelter and protect the other.

In moments of lack of financial activity there are no clients, only complicit audiences persist, where the loss is not shared because there was never a gain, and, in short, there is an exposed solidarity. A very different situation happens when the subject selling is not an artist, because then, the business is art. One, who makes the biggest formal, persuasive, and rhetorical efforts in order to earn something out of the capital gain of another.

And maybe, this is the reason why, if the one who sells the art is an artist, art could be the business. One, on the other hand, who, in this case balances the improbable affections, pulsations, and desires, a transvestite Judas who frees and shares their thirty denarii bag, because they know that for these artists one works with, it has indeed been thirty years.

---

<sup>8</sup> Thornton, Sarah (2009) *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa and Thompson, Don (2015) *La supermodelo y la caja de Brillo. Los entresijos de la industria del arte contemporáneo*. Barcelona: Ariel.

#### José de Nordenflycht

Art History PhD. Head Professor and Director of the Department of Integrated Arts of the Universidad de Playa Ancha and Adjunct Professor of the Architecture School of the Pontifical Catholic University of Chile. He is a Correspondent Member of the Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Author and co-author of more than ten publications, notably *Patrimonio Local* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017), and *Variaciones Patrimoniales* (2022).

---

<sup>6</sup> anelyswolf.com

<sup>7</sup> paulalopezdroguett.com

# JUDAS GALERIA

## LA EXPERIENCIA CON LO REAL

Jocelyn Muñoz

Durante la primera década del siglo XXI la ciudad de Valparaíso es declarada patrimonio de la humanidad. A partir de esa consagración, que se remite a un área específica, definida como histórica, la ciudad inició una lenta pero sostenida transformación. Parte de las reflexiones de este escrito, conectan con el flujo de aquella transformación y líneas de experiencia, tensiones y regulaciones que condicionan una “ciudad patrimonial” y cuyos efectos se han materializado a lo largo de casi dos décadas. Ya a inicios del siglo XXI, la ciudad puerto se muestra como un territorio en disputa, haciendo evidentes los profundos contrastes y desequilibrios económicos y sociales que ya formaban parte del paisaje regional desde hace siglos, pero que se ven agudizados en la era global. A principios de la década del dos mil, la ciudad turística es consagrada a partir de la inclusión del “Centro Histórico de la ciudad puerto de Valparaíso” en la lista del patrimonio mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (Unesco).<sup>1</sup>

A raíz de este hecho, que representa para la ciudad, la entrada a un nuevo orden normativo, es decir, una lógica de consenso acerca de los valores que merecen ser resguardados, los usos y la gestión del espacio público, así como el diseño estratégico de la ciudad como marca (branding), constatándose rápidamente la entrada en vigencia de fenómenos como la gentrificación y la especulación inmobiliaria. Estas y otras mutaciones urbanas han ido transformando morfológicamente la ciudad, principalmente los espacios de memoria cotidiana, produciendo disonancias entre la ciudad vivida y la explotación propia del turismo. Ambas realidades son un contrapunto a las altas tasas de desempleo, la falta de infraestructura y la gran cantidad de zonas segregadas por efecto de prácticas extractivistas en toda la región chilena.

En este contexto, la cultura visual propia de la ciudad puerto, se traduce en un volcamiento hacia experiencias de agencia colectiva, autoconstruidas y autogestionadas, producto no sólo de una estética, sino de un síntoma de la exigua inversión en políticas culturales, tanto públicas como privadas que evidencia la región entera. Lo que por cierto, intensifica las formas de hacer y pensar realidades autónomas o al margen de la oficialidad.

Este texto se posiciona desde la emergencia de una serie de actores y prácticas en la esfera del arte, que han venido transformando y acelerando no sólo los modos de hacer, anticipando el modelo institucional, sino también los presupuestos artísticos en el marco de un proceso histórico donde observamos una agudización del modelo neoliberal. En los últimos años los espacios de arte, centros culturales y galerías de arte autogestionadas han crecido y se han multiplicado en distintos lugares

<sup>1</sup> Valparaíso es Patrimonio de la Humanidad desde 2003, año en el que la UNESCO le otorgó este reconocimiento a la ciudad gracias a su característico casco histórico.

<sup>2</sup> Gálvez Inc. Nombre del espacio cultural que antecede a Judas Galería, gestionado por José Pemjean y Juvenal Barría 2012-2018.

del mundo, especialmente en ciudades que aspiran a una reconversión cultural. Si bien cada caso tiene sus particularidades, se considera que existen una serie de rasgos comunes que permiten trazar algunas líneas conjuntas de análisis. Estos espacios surgen en su mayoría al margen del circuito tradicional del arte de galerías y museos, pero su trayectoria y grados de autonomía, tanto de las instancias gubernamentales como de las empresas privadas, depende mucho de su propia línea editorial y ética. En cualquier caso, sus decisiones son siempre políticas y varían dependiendo de las condicionantes exógenas que regulan su economía interna. Autogestión y colectivización de la práctica artística constituyen entonces dos conceptos que dialogan en estos espacios emergentes de producción y gestión

En el intento por construir y sostener un dispositivo artístico, en una ciudad con la complejidad social y política como la de Valparaíso, es necesario observar y comprender los profundos cambios en la concepción de cultura que han traído consigo los objetivos y políticas de estado de cuño desarrollista, no sólo en Chile sino en todo el continente. Este fenómeno, que habla más bien de recursos culturales, da cuenta del tránsito entre la fase temprana de globalización de avanzado el siglo XIX y las recientes formas del capitalismo en su fase terminal. Es decir, un espacio tiempo programado, en que la mercancía se expresa en la creación de experiencias, donde las formas culturales de consumo y el turismo como eje central de las economías locales, son claves para comprender las mutaciones en las que se ven envueltas las ciudades. Principalmente aquellas cuya categoría es definida por organizaciones internacionales. Tal como menciona Yúdice, la cultura como recurso cobra legitimidad como mercancía, inversión y protección cultural, en tanto valor de producción. La racionalidad económica absorbió la creación cultural al subsumir a los productos culturales en la lógica de las mercancías hasta controlar la producción de valor, o la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión (Yúdice, 2002: 13). De esta manera, para fortalecer la sociedad civil como soporte del desarrollo del capital, promover el desarrollo del turismo y las industrias culturales en general.

Esta forma de extractivismo cognitivo es parte del complejo escenario en que los espacios y galerías de arte autogestionado se ven inmersas, en tanto formas esenciales de los procesos de transformación de las cadenas de valor contemporáneas. Las estrategias de desplazamiento y posicionamiento frente a la clusterización y la planificación cultural urbana son parte del carácter específico de las galerías y espacios autogestionados a nivel local en Valparaíso. Así, espacios como Judas Galería, cuya trayectoria se enlaza en una primera etapa como espacio de arte independiente (Gálvez Inc.)<sup>2</sup> ya no se sitúan en oposición a la institucionalidad del arte, sino que en la mayoría de los casos vienen a ocupar un vacío, que no reniega completamente del diálogo con la institución, pero se piensan desde un lugar de independencia o autonomía, como otras formas posibles de incidir en el mapa cultural a nivel local. “La función de la autonomía en un grupo corresponde a la capacidad de operar su propio trabajo de semiotización, de cartografía, de injerir en el nivel de las relaciones de fuerza local, de hacer y deshacer alianzas, etc.” (Guattari; Rolnik, 2006, p. 61)

En relación a esto, la lógica de trabajo en contextos regionales como el de Valparaíso ha sido a través de alianzas y redes no formales en su mayoría. Judas Galería, en su larga trayectoria, que incluye su experiencia con distintos formatos de organización y gestión, ha profundizado y formalizado las prácticas sobre una autonomía performativa que entra y sale de la institucionalidad sin perder su control editorial. De esta forma, ha logrado constituirse como un dispositivo autogenerativo al

interior de un *cluster* minoritario de iniciativas regionales. La idea de dispositivo puede resultar demasiado global, pero funciona increíblemente bien cuando lo que queremos describir es una orgánica cuya interdependencia funciona como un frágil pero complejo tejido que se extiende, en palabras de Donna Haraway, desde una lógica tentacular. Si bien el dispositivo es un término técnico, incluso funcional, es también un término capaz de desmontarse, en filosofía Foucault lo utiliza a partir de los años setenta, cuando comienza a ocuparse de la “gubernamentalidad” y ofrece un acercamiento a su definición propia en una entrevista de 1977:

Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos (Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, pp. 229 y ss).

Ahora, la estrategia de los flujos artísticos, en particular la de aquellos flujos aledaños, lejanos de los centros de poder académico o económico, que ostentan una hegemonía simbólica y política en las artes, son el resultado de una politización colectiva, nutrida de experiencias heterogéneas articuladas desde las minorías del arte.

Es, en esa confluencia colectiva, donde el dispositivo se despliega como un entramado de afecciones discontinuas y frágiles, pero también como prácticas sociales, emocionales y subjetivas que generan rupturas y discontinuidades en las políticas de representación.

En definitiva, el dispositivo es aquí un concepto resignificado, entendido como un espacio extendido de confluencias, prácticas y saberes extrainstitucionales. Un espacio de arte o galería cuyo funcionamiento depende de sí misma, es un dispositivo de contención interrelacional que, desplazado a otras manifestaciones del arte, coincide con un cierto tipo de obras visuales que han ido introduciendo en el espacio de la galería diferentes materiales y nomenclaturas que exceden la propia historicidad del arte. Este fenómeno se explica a partir de una época en que el giro visual se vuelve central en la comprensión del mundo. Esta comprensión de realidad contemporánea ha sido intuitivamente abordada por espacios y galerías de arte extrainstitucionales, ampliando el léxico tradicional respecto al arte y a la inclusión de nuevos conceptos para referirse a obras o piezas visuales.

En relación a esto, Judas Galería ha incorporado un espectro de artistas y flujos de obra que proponen nuevas narrativas desde la exploración visual. Danny Reveco, por ejemplo, artista visual asociado a Judas, despliega una serie de tácticas en la investigación y creación de artefactos visuales hechizos. Aquí las imágenes aparecen como experiencia descolonizadora en la que se enuncia la estratificación de tiempos en tensión, los que se activan a partir de encuentros y procesos que dan continuidad a ideas y puntos de observación recogidos a partir del pulso de la calle y el muro. Recrear o reinterpretar en el caso particular del trabajo de Danny Reveco es hacerse cargo de las relaciones de tiempo que nos habitan, a la vez que se compromete con la interrogante acerca de la linealidad histórica del discurso normativo.

Por otro lado, y como contrapunto al cuerpo y el territorio planteado por Danny Reveco, el trabajo de Carolina Agüero, se propone como otro dispositivo desde el cual territorializar el espacio normativo de los cuerpos. Sus series fotográficas generalmente exploran temáticas reivindicativas, oposiciones y resistencias frente al sistema sexo-género. Carolina Agüero ha sabido hilar una delicada trama entre cada una de sus piezas que entrelazan imágenes fotográficas de carácter documental y auto etnográfica, así como performance y archivo.

Su mirada como fotógrafa situada en el territorio, ha explorado en los pliegues de Valparaíso, su alianza subterránea con esa opacidad de los cuerpos disidentes, ha abierto interrogantes en su propia historia, recuperando el espacio político de las imágenes a través de un discurso que da voz y sentido a un transfeminismo muchas veces ausente de la dialéctica oficial.

Es, precisamente, a través de los dispositivos situados que ofrecen los espacios de arte y producción como Judas Galería, y tantas otras iniciativas gestadas desde los márgenes de la representación institucional, donde es posible establecer una acumulación, una sedimentación y un permanente movimiento que hace posible la interlocución con propuestas abiertas a la diferencia, generando procesos, experiencias y prácticas que reconocen su condición relativa y movediza dentro del territorio del arte.

## Bibliografía

- Micropolítica. Cartografías do desejo. Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005.
- Yúdice, George, 2002, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Dicho y escrito (1954-1988), volumen I: 1954-1975. Edición publicada bajo la dirección de Daniel Defert y François Ewald con la colaboración de Jacques Lagrange, Colección Cuarto, Gallimard, Publicación: 16-05-2001.

## Jocelyn Muñoz

Artista visual, investigadora y productora cultural. Master en Estudios de Cultura Visual por la Universidad de Barcelona. Del 2003 al 2015 trabaja como co-gestora del ESPACIO-G cooperativa de Arte en la ciudad de Valparaíso. Desarrolla proyectos sobre archivo y culturas visuales, a través del programa de creación e investigación expandida Dé\_Tour [etnografía y derivas].

Algunos proyectos curatoriales: “Valle de Chili / ecopolítica e imaginarios locales” Museo de la Solidaridad Salvador Allende, MSSA, 2022. Archivo Abyecto Valpop Contra Visual, 2016, Cedoc Centro Cultural la Moneda. Videografías de una Nación, políticas de representación visual décadas del 80 y 90, Centro de Documentación del Centro Cultural La Moneda, 2011, Bajo Tierra, Matucana 100, Santiago 2009.



# JUDAS GALERIA THE EXPERIENCE WITH WHAT IS REAL

By Jocelyn Muñoz

During the first decade of the twenty-first century the city of Valparaíso was declared a World Heritage Site. After that consecration, which refers to a specific area defined as a historical site, the city started a slow but sustained transformation. Part of the reflections of this written piece are connected to the flow of that transformation and paths of experience, the strain and regulations that condition a "World Heritage City" and whose effects have been materialized throughout almost two decades. In the beginning of the twenty-first century, the port city is shown a territory in dispute, making evident the profound economic and social contrasts and inequalities that had already been part of the regional landscape for centuries, but that somehow were aggravated during the global era. During the 2000s, this touristic city was consecrated starting from its inclusion by the "Centro Histórico de la Ciudad Puerto de Valparaíso" [Historical Center of the Port City of Valparaíso] on the list of the world heritage sites of UNESCO<sup>1</sup>.

Due to this historical memory, which represents for the city the entrance of a new normative order, in other words, a consensus logic regarding the values that deserve to be preserved, the usage and management of public space, as well as the strategic design of the city as a trademark (branding), rapidly confirms the emergence of phenomena like gentrification and real-estate speculation. These and other urban manipulations have been morphologically transforming the city, specifically the quotidian memory spaces, producing a dissonance between the city that is experienced by its inhabitants and its own touristic exploitation. Both realities are a counterpoint to the high rates of unemployment, lack of infrastructure, and the large number of marginal zones due to extractivist practices that occur throughout the Chilean territory.

In this context, the visual culture of the port city, is translated into a collapse towards experiences of a collective, self-constructed, and self managed agenda, product of not only one aesthetic, but a symptom of an exiguous investment in cultural policies, either public or private, that is evident throughout the entire region. This, incidentally, intensifies the ways of creating and thinking up autonomous realities or realities that are in the margins of officiality.

This text positions itself from the emergence of a series of actors and practices within the art sphere, which have been transforming and accelerating not only the ways of creating and anticipating the institutional model, but also the artistic budgets within the framework of a historical process in which we observe an aggravation of the

neoliberal model. During the last few years, the art spaces, cultural centers, and self managed art galleries have grown and multiplied in many places around the world, especially in the cities that aspire to a cultural reconstruction. Although each space has its own particularities, a series of common characteristics that allow for the tracing of some conjoint analysis lines is considered to exist. These spaces emerge, mostly, at the margins of the traditional art circuit of galleries and museums, but their trajectory and autonomy rates, either related to government fundings or private companies, depend a lot on their own editorial and ethical policies. In any case, their decisions are always political and vary depending on the exogenous conditions that regulate their internal economy. Self management and the collectivization of the artistic practice constitute, therefore, two concepts that dialogue in these emerging spaces of production and management/creation.

In the attempt to build and support an artistic device, in a city of social and political complexity as is Valparaíso, it is necessary to observe and understand the profound changes in the conception of culture that the objectives and policies of a developmentalist state have brought along, not only in Chile but the entire continent. This phenomenon, which speaks of more than just cultural resources, accounts for the transition between the early stage of globalization of the late nineteenth century and the recent forms of capitalism in its terminal stage. That is to say, a programmed space and time, in which goods are expressed as the creation of experiences, in which the cultural forms of consumerism and tourism as central axes of the local economies, are key to understanding the mutations in which cities are involved. Especially those cities whose category is defined by international organizations. As Yúdice mentions, culture as a resource develops its legitimacy as a good, investment, and cultural creation, depending on its production cost. Economic rationality absorbed cultural creation by including cultural values in market logic to control the cost of production, or management, conservation, access, distribution, and investment (Yúdice, 2002: 13). In this way, in order to strengthen civil society as a support of the development of capital, it is necessary to promote the development of tourism and the cultural industry in general.

This form of cognitive extractivism is part of the complex scenario in which contemporary art spaces and galleries are immersed, becoming essential parts of the transformation processes of the contemporary value chains. The mobility and positioning strategies for cultural and urban clusterization and planning are part of the specific character of self-managed galleries and spaces at the local level in Valparaíso. Thus, spaces such as Judas Galería, whose trajectory is linked, in its early stage, to an independent art space (Gálvez Inc.<sup>2</sup>) are no longer in opposition to art institutions, but, in most cases, they come to occupy an empty place which doesn't completely reject dialogue with these institutions, however, they are positioned from a place of independence and autonomy, as other possible ways to influence the cultural map at a local level. "The function of autonomy in a group corresponds to the ability to operate their own semiotization and cartography, their intervention in the level of power relations, and of creating or destroying alliances, etc. (Guattari; Rolnik, 2006, p. 61)

In relation to the aforementioned, the logic of work in provincial contexts such as Valparaíso has been mostly developed through informal alliances and networks. Judas Galería, in its long trajectory, which includes its experience with different formats of organization and management, has deepened and formalized the practices on a performative autonomy that enters and leaves the institutionality without losing its editorial control. In this way, this gallery has been constituted as a self-generating device

---

<sup>1</sup> Valparaíso has been a World Heritage Site since 2003, the year in which UNESCO awarded the city with this recognition thanks to its distinctive historical quarter.

<sup>2</sup> Name of the cultural space that precedes Judas Galería, managed by José Pemjean and Juvenal Barría. 2012-2018.

within the minority cluster within regional projects/ideas. The idea of a device may sound too global, nonetheless it works incredibly well when what is intended to describe is an organic model whose independence works as a fragile but complex tissue which is extended, in Donna Haraway's words, using a tentacular logic. Whereas the device is a technical concept, even functional, it is also a concept that is able to be disassembled. In philosophy, Foucault starts using this concept in the seventies, when the word "governmentality" started to appear and he offered an approach to its own definition in an interview in 1877:

By device I understand a sort of formation that, in a given moment, has had as its main function to respond to a certain urgency. In this way, the device has a dominant strategic function [...]. I've said that the device would have a nature that is essentially strategic; this supposes that the execution of a certain manipulation of power relations, whether it is to develop them in that direction or another, to block or stabilize them, or to use them. Thus, the device is always inscribed in a birth, but, after reaching its limit or the limits of knowledge, which give birth to it, but, above all, condition it. This is the device: strategies of power relations supporting types of knowledge, and being supported by those (Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, pp. 229 and ss). Now, the strategy of the artistic flows, in particular of those that are adjacent, far from the academic or economic power, those that show off a symbolic and political hegemony in arts, are the result of a collective politicization, nurtured by heterogenic experiences, articulated from the art minorities.

It is this collective confluence, where this device is displayed as a scheme of discontinuous and fragile affections, but also as social, emotional, and subjective practices that generate ruptures and discontinuity in the policies of representation. In conclusion, the device represents here a redefined concept, understood as an extended space of extra-institutional confluences, practices and, knowledge. An art space or gallery whose functioning depends on itself, is an interrelational containment device that, displaced to other manifestations of art, coincides with a certain type of visual works that have been introducing into the gallery different materials and nomenclatures, that exceed historicity of art itself. This phenomenon is explained from a time when the visual twist became central to understanding the world. This understanding of contemporary reality has been intuitively addressed by extra-institutional art spaces and galleries, broadening the traditional lexicon regarding art and the inclusion of new concepts in order to refer to visual works or pieces.

Regarding this, Judas Galería has incorporated an artist and work flux spectrum that proposes new narratives from visual exploration. Danny Reveco, a visual artist associated with Judas, for example, displays a series of tactics for researching and creating hand-made visual artifacts. Here, the images appear as a decolonizing experience in which the stratification of the tense times is stated. These times are activated starting from encounters and processes that provide continuity to the ideas and observation points collected to the rhythm of the streets and the walls. To recreate or reinterpret, in the particular case of Danny Reveco's work, is to take responsibility for the time relations that inhabit our lives, while engaging with the question about the historical linearity of normative discourse.

On the other hand, and as a counterpoint to the body and territory proposed by Danny Reveco, the work of Carolina Agüero is proposed as another device from which the normative space of the bodies can be territorialized. Her photographic series explore, generally, vindications,

oppositions, and resistances to a sex-gender system. Carolina Agüero has known how to string together a delicate plot between each of her pieces, which interweave photographic images with a documentary and self-ethnographic character, as well as with the performance and the archive.

Her gaze as a photographer, positioned in the territory, has explored in the foldings of Valparaíso, its underground alliance to that opacity of the dissident bodies, it has led to questions in its own history, retrieving the political space of the images through a discourse that gives a voice and meaning to a transfeminism that has many times been absent in the official dialectics.

It is precisely, through the positioned devices that the art and production spaces, such as Judas Galería, provide, as well as so many other projects that were birthed within the margins of the institutional representation, where it is possible to establish an accumulation, a sedimentation, and a permanent movement that makes possible the interlocution with proposals open for different, generating processes, experiences, and practices that recognize their relative and uneasy condition within the art territory.

---

## Bibliography

- Micropolítica. Cartografías do desejo. Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005.
- Yúdice, George, 2002, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Dicho y escrito (1954-1988), Volume I: 1954-1975, Edition published under the direction of Daniel Defert and François Ewald with the collaboration of Jacques Lagrange, Colección Cuarto, Gallimard, Publication: 16-05-2001.

### Jocelyn Muñoz

Visual artist, researcher, and cultural producer. Master in Visual Culture Studies from Universidad de Barcelona. She worked from 2004 to 2015 as co-manager at ESPACIO-G cooperativa de Arte in Valparaíso. She developed studies on archive and visual culture for the "*creación e investigación expandida*" *Dé\_Tour [etnografía y derivas]* program.

Some curatorial projects: "*Valle de Chili / ecopolítica e imaginarios locales*" Museo de la Solidaridad Salvador Allende, MSSA, 2022. "*Abyecto Valpop Contra Visual Archive*", 2016, Cedoc Centro Cultural la Moneda. "*Videografías de una Nación, políticas de representación visual décadas del 80 y 90*", Centro de Documentación del Centro Cultural La Moneda, 2011, "*Bajo Tierra*", Matucana 100, Santiago, 2009.

# ARTISTAS DE PROVINCIA

## Juan Yolin

Escribo desde un presente desangelado y en apariencia sin esperanza (*la gran falsificadora*, como reafirma el poeta Jaime Pinos) donde hasta hace poco la visión de una vida distinta, de otra experiencia en el mundo, fuera arrasada por un movimiento desprovisto de arte. En fin, ganó el Rechazo<sup>1</sup>, pienso al apoyarme en la baranda de un paseo turístico mientras observo la plaza Anibal Pinto, su estructura triangular, que a determinadas horas y con indeterminado número de tragos, se asemeja a la proa de un barco viejo que navega por la noche porteña, con un sojero<sup>2</sup> que simula ahogarse a bordo. Allí puede estar el salvavidas, la señal de que más allá de estos tiempos inciertos el arte aún logra generar ondas de lucidez que nos tocan con el filo intacto. Ante este escenario en que se cierra una apuesta social se abre la posibilidad de persistir con las fuerzas vivas de la revuelta. Y si bien nada está decidido en la trampa que llamamos democracia, preocuparse por los otros se mantiene como un mandato en varias de las prácticas artísticas. Un gesto que implica la fuerza de una pulsión política en cada acto, instalación, video, fotografía o acción que busca tocar al otro para hacerlo parte de un momento de transformación. ¿Hasta qué punto la producción artística ha sido capaz de revelar los anhelos de distintas comunidades, independiente de la peligrosidad o vehemencia de los mismos? En este punto de la historia, cabría cuestionar si los y las artistas han sabido convertirse en los catalizadores de un modo desesperado de cambio. Ninguno de ellos ni de ellas, por supuesto, sabe con certeza dónde terminará estrellándose el carro del orden neoliberal. Pero empujarlo cerro abajo parece un mandato ético y estético ineludible.

Una amiga nacida en el interior, como casi todas las personas que conozco en Valparaíso, habla a menudo de las ventajas de vivir en la ciudad: una, quizá la principal para ella, es el anonimato, que ni siquiera el vecino pueda saber gran cosa acerca de su vida. Poder moverse ajena al rumor, al espionaje que en los pueblos es tan determinante. Es una ventaja relativa (el mismo argumento suelen usar los santiaguinos cuando quieren justificar su migración a algún rincón de la provincia, desean ardientemente conocer a sus vecinos), si uno quiere saber sobre alguien es relativamente fácil lograrlo. Todos nos movemos en círculos más pequeños que la ciudad, en las mismas zonas y entre la misma gente. Basta interceptar uno de los puntos por donde pasa la vida de una persona para conocer al resto en poco tiempo. Algo similar ocurre con las expresiones artísticas locales que surgen fuera del centro emisor que es la capital, a la manera de los disparos que cada tanto detonan en algún punto indeterminado de los cerros. Nadie da señal de alarma ni el menor gesto de atención a alguna presunta tragedia que acaba de concluir o iniciarse a menos de doscientos metros. Quizá el acontecimiento

---

<sup>1</sup> El 4 de julio de 2022 fue presentado el texto definitivo de la propuesta de Constitución Política de la República de Chile de 2022, que fue sometida a plebiscito el 4 de septiembre y finalmente rechazada por un resultado del 62% en contra de esta propuesta.

<sup>2</sup> Sujeto que se dedica a la venta informal de comida vegana, ropa usada, alcohol, entre otras mercancías.

en sí sea opacado por la bocina de un buque en la niebla, un camión de basura, aunque los escuchemos; o estamos demasiado acostumbrados a los disparos durante la noche. La inseguridad nos vuelve sordos a las detonaciones.

Caminar por el puerto, una de las ciudades con mayor número de artistas por habitante. Pocos logran dedicarse de lleno a su oficio y suelen emerger como artistas que se mueven en la espera: trabajan, accionan o escriben para ir viviendo de a poco pero sin desespero. La mayoría pasa por anarquistas, progresistas, vendedores de lo que sea. Y ofendidos por las tribus de hoy, como un chiste largo y escabroso, se convierten en personas para todos invisibles, inclusive para sus amigos. Acciones en el espacio público, montajes teatrales, exposiciones, libros, entre otros acontecimientos culturales, pasan frente a nosotros y rara vez alguien escribe o comenta al respecto, es decir, el arte del puerto no suele ingresar en los espacios de crítica. En la plaza Sotomayor, frente a la fealdad del Monumento a los Héroes de Iquique o el Edificio Armada de Chile que paulatinamente se va transformando en un cagadero de gaviotas, se abre un muelle expresivo donde casi nadie habla. Si no fuera por suplementos de literatura como *La palabra quebrada* o medios alternativos como *La Antorcha Magacín*, *La Juguera Magazine* y *Plataforma Crítica*, un sinnúmero de acciones y obras quedarían en el olvido, con suerte descritas en una página web de escaso tráfico.

A falta de plataformas que den pie a la crítica, persisten los espacios de arte. En el ámbito local algunos ejemplos: desde el extinto Circuito de Espacios Domésticos (CED)<sup>3</sup>, pasando por la agrupación Valparaíso Arte Contemporáneo (VAC), a los centros culturales y ciertas galerías legitimadas. Sobre estas últimas, algunas se posicionan como tiendas de suvenires donde las exposiciones conviven con imanes para refrigeradores, posavasos y llaveros. Sería innecesario ahondar en un fenómeno que hace del objeto artístico ya no una mercancía glorificada sino mero objeto de consumo, pero aprovechando el impulso, mencionar el trabajo que realiza Judas Galería como espacio para la representación de artistas y puesta en escena de obras, en ocasiones, transgresoras; un lugar donde si bien es poco lo que se escribe da oxígeno al surgimiento de distintos abecedarios que sirven de acompañamiento a los procesos de los artistas y sus respectivos contextos.

Juvenal Barría y José Pemjean, ambos socios fundadores de esta galería, desde sus poéticas dan cuenta de un cruce fresco entre artistas y galeristas. Barría aborda en su trabajo tópicos de género y dimensiones sociales como la inclusión o la discriminación en obras que incluyen fotografía, performance, video, entre otros formatos. En estas piezas su cuerpo, que se mueve entre el travestismo y lo propiamente trans, encarna un mensaje que se agencia a la teoría *queer* para reflexionar sobre las identidades y las construcciones sociales. Pemjean, por su parte, hace de su trabajo fotográfico e instalativo una deriva que explora las precarias condiciones de esta ciudad, su abandono y la invisibilización de sus aristas más mezquinas. Una labor lejana a la postal turística (más bien cercana a una lectura antipatrimonial) donde las empresas inmobiliarias mueven los hilos que encumbran la pobreza hacia los cerros, testamento fiel de que la ciudad no es tal hasta que empiezan los negocios. Estos dos artistas son reflejo de una conjunción entre creatividad y territorio

en la ciudad de Valparaíso: el arte como expresión de lo que ocurre en la ciudad. Judas es una galería comercial pero también un lugar para la experimentación y la política. Punto de encuentro para públicos y artistas donde destaca la continua presencia de disidencias, lo que configura una sólida vida creativa que desde los distintos cerros viene a converger al plan. No es un espacio de crítica, malentendida como

---

<sup>3</sup> Colectivo integrado por artistas, gestores y espacios vinculados al arte contemporáneo y prácticas culturales de Valparaíso.

el acto de emitir un juicio sobre un objeto determinado, sino una plataforma, siguiendo a Irit Rogoff, para la criticabilidad: los y las artistas representadas aspiran a reconocer su propia imbricación con el objeto y su momento cultural en tanto la crítica adquiere una cierta performatividad en los complejos procesos de producción de conocimiento. En un contexto en el que se señalan injusticias y culpabilidades en torno al modelo que sustenta la sociedad, donde se crean alianzas entre la crítica, la teoría y los proyectos políticos, impera la necesidad de desarrollar un ejercicio analítico capaz de develar, pero también de compartir, las mismas condiciones que analiza. La propuesta de esta galería consistiría entonces en examinar estos procesos de transformación social con la exigencia de producir nuevas subjetividades que erosionen las viejas fronteras entre crear y criticar, producir y aplicar, historiar y exponer, como una manera de reforzar el potencial que tiene la crítica para ocupar la cultura.

El recorrido que traza esta publicación, abierto por las discusiones en torno al arte contemporáneo y su posición en el contexto, permite reconocer un presente donde la moda, como dijo Baudrillard, es más poderosa que cualquier estética; donde la expansión de los signos es mucho más poderosa que la realidad. Cabría examinar si es que los y las artistas de Judas apuntan a desmontar las estructuras del poder que sostienen su trabajo o bien buscan realzar su espectáculo. O quizá podríamos levantar una autocrítica entre los y las agentes del sistema de arte, en tanto somos, también, quienes producimos y hacemos circular los signos de la cultura. Considerando que varias de las obras de su catálogo dan cuenta de un carácter subversivo, aspiraríamos a hablar de obras que deseen un evento, como puede ser la revolución, no su simulacro. Y desde ahí identificar subjetividades que efectivamente quieran que las cosas cambien, no tan sólo desde su reflexión sino desde la intervención de las relaciones de poder en las que emergen.

Juan Yolin

Escritor y curador independiente. Publicó *Ingentrificables* (2022, Ediciones Libros del Cardo), *Techo Ilimitado* (2019, Editorial PLO) y *Ascesis* (2015, Ediciones Puro Chile). Ha trabajado en proyectos de arte latinoamericano entre los que destacan: *Sobre estrellas y raíces* (Galería AFA); *Ad augusta per angusta* (Centro Cultural Gabriela Mistral); *Álbum # 3 / Pintura Sudaka* (Galería LEME, Brasil / Carmen Araujo Arte, Venezuela); *¿Qué es eso entre tus dientes?* (Germinal, Festival de Arte Público, México); También el jugador es prisionero (Galería Metropolitana); *Mi andadura* (Museo Nacional de Bellas Artes) y *Nublado variando a parcial* (Parque Cultural de Valparaíso).

## ARTISTS FROM THE PROVINCES

By Juan Yolin

I write from a soulless and seemingly hopeless present (*la gran falsificadora [the great counterfeiter]*, as the poet Jaime Pinos reasserts) where not so long ago the sight of a different life, of another experience in this world, was devastated by a movement devoid of art. In short, Rechazo won<sup>1</sup>, I think while leaning on a handrail of a touristic place from where I observe the Aníbal Pinto square, its triangular structure, which, at certain times and with an undetermined number of drinks, resembles the bow of an old ship sailing through the port night, with a *soyero*<sup>2</sup> on board, pretending to drown. There may be the life preserver, the sign that proves to us that, beyond these uncertain times, art still manages to generate waves of lucidity that touch us with their sharp edge still intact. Faced with this situation, in which a social bet is closed, the possibility of persisting using the power of the uprising opens up. And, even though nothing is settled in the trap we call democracy, looking after each other is still a mandate in many artistic practices. A sign which implies the strength of a political motivation in each action, installation, video, or photograph that seeks to reach the other in order to make them part of a transformation movement. Up to what point has artistic production been able to unveil the yearning of various communities, independently of how dangerous or vehement they are? At this point in history, one might question whether artists have managed to become the catalysts for a desperate mode of change. None of them, of course, know for sure where the wagon of the neoliberal order will end up crashing. But pushing it down the hill seems to be the unavoidable ethical and aesthetic command.

A friend of mine who was born in the countryside, just like almost every other person I know in Valparaíso, often talks about the perks of living in the city: one, and maybe the main one for her,

is the anonymity, that maybe, not even your next-door neighbor knows a big deal about your life. To be able to move far away from the gossip, from the espionage that is so determining in the towns. It is a relative perk (the people from Santiago use the same argument when they intend to justify their migration to some corner of the province, when they actually intend to fervently meet their neighbors), if one wants to know about someone it is relatively easy to achieve that. We all move in smaller circles than in the city, in the same places and among the same people. One must just identify one of the spots where the life of one person's life happens to get to know the rest of them over a short amount of time. Something similar happens with the local artistic expressions that emerge from outside the emitting center that is the capital city, same as the gunshots that, from time to time, are fired at a random point of the hills. No one gets alarmed or shows any sign of attention to an alleged tragedy that has just happened or just begun less than 200 meters away. Maybe the occurrence itself will be overshadowed by the horn of a ship in the fog, a garbage truck, even if we hear them. Or are we too used to gunshots in the middle of the night? Insecurity makes us deaf to detonations.

<sup>1</sup> On the 4th of July 2022 the definitive text of the 2022 Political Constitution of the Republic of Chile was presented, subjected to a plebiscite on the 4th of September and, in the end, rejected with a 62% against the proposal.

<sup>2</sup> Subject who works as an informer seller of vegan food, second hand clothes, alcohol, among other goods. The word "soyero" comes from the word "soya" [soy], due to the vegan food they sell.

Walk through the port, one of the cities with the highest number of artists per inhabitant. Just a few are able to fully work as one and they tend to emerge like artists who move in the waiting line: they work, perform or write in order to keep living, little by little, not rushing a thing. Most of them pass as anarchists, progressivists, vendors, whatever. And, offended by the contemporary subcultures, just like a long and thorny joke, they become invisible to the rest, even to their friends. Public actions, theater pieces, exhibitions, books, among other cultural happenings, occur in front of us, and rarely does anyone write or speak about it, in other words, the art of the port does not want to enter the critic's spaces. In the Sotomayor square, in front of the ugliness of the monument to the heroes of Iquique or the Armada de Chile building, which is slowly transforming into a seagull shitter, an expressive pier opens up, where almost no one speaks. If it were not for the literature supplements like *La palabra quebrada* or the alternative media such as *La Antorcha Magacín*, *La Juguera Magazine*, and *Plataforma Crítica*, countless actions and works would be forgotten, after hardly being described on a low-traffic website.

Due to the lack of platforms that allow the critical comments to exist, the art spaces persist. Locally speaking, there are a few examples: the now extinct Circuito de Espacios Domésticos [Domestic Spaces Circuit] (CED<sup>3</sup>), the Valparaíso Arte Contemporáneo [Valparaíso Contemporary Art] association, the cultural spaces, and some legitimate galleries. Regarding the aforementioned, some are now positioned as souvenir shops where exhibitions coexist with fridge magnets, coasters and keychains. It would not be necessary to delve into a phenomenon that makes of the artistic object no longer a glorified good but a mere marketable one, but still, seizing the impulse, it is worth mentioning the work that Judas Galería, as an art space, does to represent artists and work exhibitions, that are sometimes, transgressive, a place that, despite writing not being its greatest strength, gives oxygen to the emergence of different alphabets that support the artists' processes and their respective contexts.

Juvenal Barría and José Pemjean, both partners and co-founders of this gallery, from their poetics, account for this fresh cross between artists and gallerists. Barría addresses in his work topics such as gender and social dimensions, like inclusion or discrimination, in works that include photography, performance, video, among other formats. In these pieces, his body, which circulates between transvestism and what we strictly call transexuality, embodies a message which represents itself through queer theory in order to reflect on the social identities and constructions. Pemjean, on the other hand, makes out of his photographic and installation work a drift that explores the precarious conditions of this city; its abandonment and the lack of visibility of its most miserable corners. A labor far off the touristic postcard (or closer to an anti-heritage reading) where the real estate companies pull the strings that fly the poverty up to the hills, a faithful testament of a city that cannot be called as such until business is made.

These two artists are the reflection of a conjunction between creativity and territory in the city of Valparaíso: art as an expression of what happens within the city. Judas is a commercial gallery but also a place for experimentation and politics. A place of encounter for audiences and artists where the continuous presence of the dissidents is highlighted, which configures a solid creative life that, from the different hills, comes to converge in the *plan*<sup>4</sup>. It is not a critical space, sometimes misunderstood as the act of emitting a judgment over a determined object, but a platform. According to Irit Rogoff, in order for criticality to exist: the represented artists have to aspire to recognize their own imbrication to the object and its cultural moment whereas/while the critic acquires a certain performativity in the complex processes of knowledge production.

---

<sup>3</sup> Collective integrated by artists, art managers, and spaces related to contemporary art and cultural practices in Valparaíso.

<sup>4</sup> El plan: The flat area in the port of Valparaíso. It is a deformed version of the word "plano" [flat].

In a context, in which injustice and culpability regarding the model that sustains the society is pointed out, where alliances between the critic, the theory, and the political projects are created, the need to develop an analytical exercise able to unveil, but also to share, the same condition it analyzes becomes mandatory. The proposal of this gallery would consist, then, in examining these social transformation processes with the requirement of producing new subjectivities that erode the old frontier between creating and criticizing, producing and applying, historicizing and exposing, as a way to enforce the power the critic has to occupy the culture.

The path this publication outlines, opened by the discussions around contemporary art and its place in this context, allows one to recognize a present where fashion, as Baudrillard said, is way more powerful than any aesthetic; where the expansion of the signs is way more powerful than reality. It would be worth examining if the artists partnered to Judas aim to, either dismantle the power structures that hold their works, or seek to extol their own spectacle. Or maybe, we could establish a self-criticism between the ones participating in the art system, while we, as well, are the ones producing and disseminating the signs of the culture. Considering that many of the works in their collection give account of a subversive character, we would rather aspire to talk about the works that yearn for an event, such as the revolution, but not its simulation. And from there, to identify subjectivities that effectively want things to change, not only from their reflection, but from the intervention in the power relations those subjectivities emerge on.

#### Juan Yolin

Writer and independent curator. He published *Ingentrificables* (2022, Ediciones Libros del Cardo), *Techo Ilimitado* (2019, Editorial PLO), and *Ascesis* (2015, Ediciones Puro Chile). He has worked on Latin American art projects among which it is worth noting: *Sobre estrellas y raíces* (Galería AFA); *Ad augusta per angusta* (Centro Cultural Gabriela Mistral); *Álbum # 3 / Pintura Sudaka* (Galería LEME, Brazil / Carmen Araujo Arte, Venezuela); *¿Qué es eso entre tus dientes?* (Germinal, Festival de Arte Público, Mexico); *También el jugador es prisionero* (Galería Metropolitana); *Mi andadura* (Museo Nacional de Bellas Artes), and *Nublado variando a parcial* (Parque Cultural de Valparaíso).



Judas Galería  
Juvenal Barría y José Pemjean

judasgaleria.cl  
info@judasgaleria.cl  
+56 9 8290 3837 // +56 9 8534 1812  
Gálvez 167, Valparaíso/Chile

Catálogo  
Edición: Judas Galería  
Escriben: José de Nordenflycht,  
Jocelyn Muñoz y Juan Volin  
Traducción: Jorge Pérez Roldán.  
Asistencia traducción: Meghan Maldjian.  
Diseño: portafoliografico.cl

Imagen de portada:  
Corte en trámite de Gabriel Holzapfel.

Valparaíso 2023



Proyecto financiado por el Fondo Nacional  
de Desarrollo Cultural y las Artes  
(FONDART Regional Valparaíso) 2022.