

## “Nunca usar la palabra ‘yo’, salvo en cartas”<sup>i</sup>

Esta historia trata sobre una serie de colaboraciones entre algunos artistas, estudiantes de arte en Santiago de Chile a mediados de los noventa, quienes luego emigraron a Nueva York, pero mantuvieron fuertes vínculos con los amigos y colegas que se quedaron en ese lugar que, alternativamente, podría ser digno de desprecio y de añoranza. (Un relato secundario sobre el dejar el hogar y sobre la nostalgia que esto acarrea es la parte no escrita de esta historia). Todo comienza con una anécdota narrada incontables veces en charlas de artistas y en otras presentaciones informales, a menudo con el fin de hacer reír, debido a su naturaleza casi inverosímil. A comienzos de 1996, Felipe Mujica y Diego Fernández estaban viajando por Europa y, estando en Colonia, hicieron un recorrido por las galerías de la ciudad. Aunque una de las más importantes estaba cerrada por montaje, ellos decidieron, de todos modos, entrar y se encontraron con Mark Dion trabajando en su exhibición; una vez allí, le pidieron a la asistente de la galería información sobre otras galerías. Resultó que el galerista se encontraba en su oficina, escuchando en secreto la conversación y, quizás impresionado por la desvergonzada ingenuidad de los artistas, salió para preguntarles quiénes eran, y si estaban intentando mostrarle su trabajo. Así nació una amistad y, una vez los artistas regresaron a Chile, comenzaron a enviar, cada seis meses, portafolios actualizados al galerista. Para agosto de 1997, les habían ofrecido una exhibición –en el peor mes posible para presentarla, pero eso no les importó– y así pasaron el verano en Colonia –junto a su amigo José Luis Villablanca, quien se les unió durante el viaje– quejándose ante quienes les preguntaban por la falta de una escena en Chile, a lo que el galerista anfitrión una vez les contestó: “¡Ustedes tienen que hacer su propia escena!” Como estudiantes de algunos de los pioneros de la *Avanzada*<sup>ii</sup> de los ochenta (entre quienes se destaca Eugenio Dittborn), ellos y sus pares recibieron una educación intensiva en el arte del “hazlo tú mismo” de la administración artística. Quizás, entonces, fue la novedad de trabajar con un espacio de exhibición que era riguroso intelectualmente y sostenible en términos económicos –una combinación antitética de la cultura de las artes visuales que habían conocido en Chile, aún oprimido por una historia de censura política, marginación y subdesarrollo económico y cultural– lo que los llevó a formar, a su regreso a Chile, la “Fernández, Mujica y Villablanca Ltda.”, también conocida como “Galería Chilena” –una empresa de tres recién graduados sin dinero, sin espacio físico y con limitados contactos que, a riesgo propio, intentaba crear un mercado para el arte contemporáneo en Chile–.

En el curso de los años siguientes, Galería Chilena, (“GCH” o *galchi*) –con sus iniciales inscritas en un corazón que, a manera de logo, hacía referencia al Chapulín Colorado, la estrella de la muy exitosa comedia mexicana, caracterizado como un personaje torpe y cobarde (una especie de antihéroe latinoamericano) confrontado a perpetuidad por incontables obstáculos y enemigos– organizó una serie de exhibiciones y de otros eventos que buscaban hacer visible a una generación de artistas que habían crecido en los años de ese consenso político de la post-dictadura, marcados simultáneamente por la euforia y por la blandura cultural de la rápida avanzada de la globalización. Algunas de las primeras iniciativas incluyeron una exhibición, de una semana, de Cristóbal Lehyt en una ruinoso casa de comienzos de siglo (en la que yo había vivido y que luego cedí a José Luís Villablanca cuando regresé a los Estados Unidos, pocos años

atrás); una exhibición conjunta de Juan Céspedes y de Rodrigo Galecio, estudiantes de arte que representaban a las dos más grandes (y rivales) universidades chilenas, y quienes fueron reclutados por GCH, en respuesta a las críticas de que el colectivo solo exhibía a los miembros de su círculo más cercano; “GUAUHAUS”, una exhibición de Johanna Unzueta y Patricia Cepeda que intentaba, conscientemente, corregir la inequidad de género percibida por algunos como algo inherente a las cerradas actividades masculinas del colectivo y, finalmente, “Desde el jardín”, la exhibición de un proyecto fotográfico paralelo (nunca antes visto) de Eduardo Vilches, un profesor de arte y artista en ejercicio, quien era una de las figuras más influyentes y queridas para varias generaciones de jóvenes artistas chilenos. Casi nada se vendía nunca pero, aún así, los fundadores de GCH insistían, en textos, entrevistas y catálogos de esos años, en la búsqueda de lucro de su negocio, aunque sus declaraciones tuvieran la forma de una parodia. Quizás donde mejor puede apreciarse este carácter paródico es en el trabajo que Villablanca empezó a desarrollar, dándole un papel protagónico a su labor como empresario. En el video *Gran Santiago*, de 1998, el artista hace una llamada a un talk show local, conducido por dos personalidades de mediana edad de la radio en AM, un programa emitido muy temprano en la mañana y el cual, se presume, nadie ve. Sosteniendo la cámara en una mano (el registro muestra el rostro de uno de los presentadores mirando, desde la pantalla del televisor, a los ojos de quien le habla), Villablanca le cuenta a su público ausente sobre el papel de Galería Chilena en relación con la emergencia en Chile de una nueva escena artística. El presentador asiente pacientemente, intentando sin éxito cortar de un modo sutil la llamada, pues Villablanca está alerta y se muestra insistente. Este es el retrato de un artista solo en su cuarto a las cinco de la madrugada, gastando sus palabras en oídos sordos, consciente de la indiferencia de aquellos que pretenden estarlo escuchando pero, aun así, un poquito esperanzado.

En 1998, invité a Galería Chilena a participar en la primera exposición que curé en mi vida, presentada en el Swiss Institute de Nueva York. En respuesta a mi solicitud de que produjeran algún tipo de trabajo colectivo o una instalación que representara sus actividades como una iniciativa manejada por artistas, ellos orquestaron una reunión con el entonces presidente de Chile, Eduardo Frei, que tuvo lugar en su oficina del Palacio de la Moneda (recordado en todo el mundo por haber sido el escenario de la muerte de Allende). El resultado fue una fotografía del trío posando junto al presidente, ampliada a una escala mayor a la real e impresa sobre vinilo y marcada con el lema “Galería Chilena. Desde 1997” –un documento de la imagen heroica que los artistas tenían de sí mismos, y también de su optimismo juvenil-. Si la exhibición falló en proclamar, como se esperaba, el triunfo de GCH en Nueva York, centro del mundo del arte, e incluso en incidir en el avance de mi propia carrera, la fotografía sí consiguió convertirse en una pieza importante y en una referencia aclamada para el arte chileno de los noventa, ya que ilustraba a la perfección un momento particular de una historia colectiva, y también su ánimo concomitante. En los años inmediatamente siguientes, tanto Mujica –junto a Johanna Unzueta, su esposa– como Fernández, se mudaron a Nueva York, dejando a GCH en un hiato forzoso que solo se ha visto roto por la realización de proyectos ocasionales, entre los que se cuentan “To Be Political It Has To Look Nice”, curado por Pablo León de la Barra en Apexart 2003; “Condoros”, en el 2004, una exhibición colectiva –presentada en la Galería Metropolitana, en Santiago,

y en 24/7, en Londres- en la que se le pidió a artistas chilenos que realizaran pinturas en las que echaran mano a los esquemas de color y a la significación conceptual del cómic chileno Condorito y, por último, “EiEi”, en el 2005, una reunión internacional de iniciativas artísticas independientes, que tuvo lugar en Valparaíso, organizada por Hoffmann’s House, otro colectivo chileno que fue influenciado por GCH pero que supo pensar de un modo más estratégico en la preservación de su eventual legado.

Entre los pocos documentos e impresos que rinden testimonio de la breve e intensa historia de GCH, se encuentra un catálogo barato, hecho de fotocopias, que fue producido para la exhibición en Apexart y que consiste en una serie de conversaciones vía email que sostuvieron los tres amigos, luchando por acortar la distancia geográfica (y psicológica) que los separaba, y por evitar la posibilidad de ser borrados de la frágil historia que ellos mismos habían construido. Villablanca hizo varios intentos de reunirse con sus amigos en Nueva York -uno de los cuales involucró una escala en Bogotá, Colombia, donde presentó una exhibición en el espacio que yo manejaba por aquel entonces, pero luego se distrajo debido a una experiencia transformadora que tuvo con el yagé y regresó a Santiago con un compromiso renovado con el fuerte sentido de localismo que siempre lo distinguió de los otros-. Mientras tanto, en Nueva York, el número de transplantados chilenos crecía y, según el orden natural de las cosas, una compacta comunidad comenzaba a echar raíces, más basada en las relaciones de amistad previas y en la necesidad económica -las fuentes de trabajo eran compartidas, como lo eran los contactos profesionales y demás- que en un sentido común de identidad cultural, implícito y no muy fácilmente aplicable a las lecturas de las obras que luego produjeron estos artistas en calidad de chilenos en Nueva York. Los títulos de las exhibiciones colectivas que tuvieron lugar después del 2001 dan fe del intento consciente de preservar aspectos de una historia local compartida, sin permitir que ésta fuera manipulada ni que se diluyera en una serie de clichés: marcas de diferencia usadas como medio de autopromoción en un competitivo contexto primermundista. Entre los títulos de estas exhibiciones se cuentan “Sudamerican Rockers”, nombrada a partir de una canción de Los Prisioneros, cuya referencia se hace confusa para todo aquel que haya crecido fuera de Latinoamérica en las décadas de los ochenta y los noventa; “Arte Argentino Contemporáneo”, una constatación de que, incluso entre latinoamericanos, hay mucha confusión con respecto a otros países de la región (los chilenos confunden a los colombianos con los venezolanos, mientras los mexicanos tienden a poner en el mismo saco a cualquiera que provenga del Cono Sur; por otro lado, nadie sabe realmente algo sobre Paraguay, y es igual con todos los países...); “Algunas bestias”, el título de un poema de Pablo Neruda, quien es, quizás, el personaje chileno más reconocido a nivel mundial a lo largo del siglo veinte, y “Be Marginal, Be a Hero”, una frase tomada de Hélio Oiticica, cuya propia vida profesional estuvo atravesada con mucha elegancia por la precariedad cultural y el estrellato internacional.

En el 2004, Felipe Mujica me propuso montar una exhibición individual suya en mi espacio de proyectos, La Rebeca, en Bogotá, y yo le sugerí que organizáramos una exhibición de tres personas, incluyendo a Johanna Unzueta -cuyo trabajo admiraba, de lejos, desde hacía varios años- y a Juan Céspedes -a quien conocí mucho tiempo atrás en una visita a su taller, organizada por GCH, y con quien he trabajado varias veces

desde entonces-. Entre las muchas cosas increíbles que tuvo esta experiencia -la reunión de cuatro viejos amigos conviviendo y trabajando felices a pesar de la lluvia torrencial que caía afuera, y la presencia del bebé de Felipe y Johanna en su primer viaje internacional- está la forma en que cada uno de los artistas trabajaba en la exhibición, en relación con los otros. Una cerca de fieltro hecha por Unzueta separaba su espacio del de Céspedes, coexistiendo alegremente con la juguetona pared sobre la que él dibujó, justo a la derecha, una chica inflando una bola de chicle, con un globo de color rosa inteligentemente atado a la pared, mientras fragmentos de radio en FM, de televisión, de cds y grabaciones viejas, entre otros, se desprendían de la escultura sonora lo-fi que Mujica había instalado encima, en el ático, llenando el espacio con eso que terminaría siendo algo así como la banda sonora de la exhibición. Fue por esta época cuando empezó a hacer también pinturas minimales y abstractas sobre la pared que, con el paso de los años, se convertirían en una serie de paneles de madera pintados y, luego, en cortinas, que funcionaban como piezas independientes, pero también como parte del diseño de la exhibición en sí. Puestas o colgadas en un espacio, junto a otros trabajos, estas frágiles paredes dividen, a veces, el espacio de un modo elegante y práctico pero, en otras ocasiones, se imponen a esa apertura aireada y continua que suele considerarse deseable en un recinto de arte contemporáneo. Ni totalmente objetuales, ni exactamente bidimensionales, permanecen apaciblemente suspendidas detrás, junto o alrededor de las otras piezas de la exhibición, mezclándose alternativamente en un trasfondo de color y geometría, para luego afirmar ruidosamente su autonomía, dependiendo de la perspectiva del espectador. Aunque ha seguido desarrollando otras líneas de trabajo -incluyendo dibujos o grabados basados en motivos tomados de la historia del arte, pero también de libros, tarjetas profesionales y volantes callejeros, entre otros-, es en estas piezas donde encontró una forma de incorporar esta tradición de colaboración dentro de la estructura de su trabajo que, a su vez, precisa que la colaboración continúe para el trabajo goce de toda su funcionalidad.

Al año siguiente, Mujica empezó a organizar una serie de exhibiciones colectivas, la primera de ellas junto a Unzueta y Fernández, que incluía trabajos colaborativos e individuales, exhibidos en el message salon, en Zürich, y en planet 22, en Ginebra, seguida por una exhibición para Christian Nagel en el Miami Design District (paralelo a Art Basel Miami), apropiadamente titulada "Trapped by Mutual Affection". Los shows en Suiza incluían obras hechas en colaboración por los tres artistas, usando como medios el performance, la instalación y el video; mientras tanto, en Miami, el mayor énfasis estaba puesto (por obvias razones) en los objetos individuales, con las pinturas y collages de Fernández, hechos a partir de imágenes copiadas o extraídas durante el tiempo que dedica a examinar diariamente el New York Post, y con las esculturas de edificios industriales, inspiradas en los estudios tipológicos de Bernd y Hilla Becher, hechas en fieltro y cosidas a mano, de Unzueta, repartidas entre, o montadas directamente sobre un grupo de los paneles de madera de Mujica, algunos pintados pero otros dejados crudos con el fin de cumplir estrictamente una función utilitaria. En el 2007, varias invitaciones y proyectos autogestionados, incluyendo otra feria de arte, una residencia y exhibiciones en dos espacios de artistas, se consolidaron (por razones prácticas y económicas) en lo que se conoció cariñosamente como "Tour latino". Esta serie de proyectos incluyó la participación de Cristóbal Lehyt quien, en Ciudad de

México, recreó una instalación que había hecho originalmente en La Panadería –un histórico espacio de proyectos que yo dirigí brevemente a comienzos de la década del 2000– junto con un nuevo trabajo que consistía en fotografías de gran formato de dibujos hechos en estado de trance. En Rio de Janeiro, los artistas hicieron una residencia de un mes en Capacete, donde, en medio de charlas, reuniones obligatorias con la burocracia chilena que patrocinaba su estadía en Brasil y unas pocas salidas a la playa (era invierno), prepararon una exhibición en A Gentil Carioca, titulada “Línea de Hormigas”. Unzueta presentó un nuevo cuerpo de trabajo que consistía en esculturas que imitaban elementos arquitectónicos del espacio mismo de exhibición – por ejemplo, una tubería del agua o un toldo– en un rojo brillante que aludía a un interés conceptual más amplio en la historia del trabajo manual y que, por otro lado, se relacionaba formalmente con un video de manchas rojas abstractas, que parecían algo entre especímenes de laboratorio y materiales de arte, que Lehyt había instalado en el baño. Precariamente montadas en frente de una grande y pesada pintura de pared de Fernández –basada en una historia contada por Kippenberger en una publicación alemana de 1991– había un grupo de esculturas de apariencia frágil, hechas con palillos baratos envueltos y pegados entre sí con cinta aislante negra, concebidas a última hora por Lehyt y Mujica al darse cuenta del carácter bidimensional de la exhibición y de la necesidad de algún elemento escultórico que rompiera esa homogeneidad. Elegantes y minimalistas, pero débiles y efímeras simultáneamente, estas esculturas ofrecían una solución oportuna, aunque temporal y, como estructura modular, serían apropiadas por Mujica y utilizadas en varias exhibiciones posteriores como un medio para organizar el espacio y las obras a su alrededor de una manera dialógica.

Estas colaboraciones continuaron durante los años siguientes con nuevos participantes –ya que han involucrado a nuevos amigos, y que algunos de los viejos han llegado o se han ido–. Por ejemplo, en el 2008, se dio la inclusión de la artista vasca Itziar Okariz para una exhibición colectiva en Thrust Projects, una pequeña galería comercial (ahora cerrada) en el Bowery, en Nueva York. El trabajo de Okariz está cargado de referencias a la cultura local vasca, que tiene cierta resonancia conceptual con la chilena, en tanto debe negociar constantemente con una serie de equívocos potenciales debidos a la incapacidad del espectador global para diferenciar entre lugares distintos de la periferia geográfica. (Me imagino que Okariz debe soportar el ser identificado como un “artista español”, del mismo modo en que un artista latinoamericano debe aceptar la inevitable desaparición de toda referencia a su nacionalidad. Tomemos como ejemplo el error garrafal de Roberta Smith en su reseña del New York Times sobre Juan Céspedes, en la que se refiere a él como un “artista mexicano”. Ni siquiera los revisores de datos detectaron el error pero, por supuesto, a nadie le importa realmente). En Sezession Wichtelgasse, un espacio de artistas en Viena, Lehyt, Mujica y Unzueta montaron una elegante y austera exhibición de escultura, fotografía y video en colores suavizados, que tenía una coherencia formal que conectaba visualmente los trabajos, a pesar de que los puntos de partida de los artistas eran, conceptualmente, divergentes: del abierto interés político de Lehyt en la historia chilena, a la insistencia de Unzueta en la importancia social de la biografía personal, y al análisis comparativo de los tropos visuales del modernismo y la cultura popular propuesto por Mujica.

Así que, eso que comenzó hace casi dos décadas debido a una urgencia particular en un lugar específico, se transformó en un medio sencillo para desarrollar actividades independientes y autogestionadas junto a otras de naturaleza comercial o institucional, en medio de una multitud de “escenas” y posibles protagonistas. En una situación con mayores posibilidades, la práctica colaborativa entre artistas (opuesta a la obra en colaboración con no-artistas, que es un asunto completamente distinto) no tiene la misma función que tendría en una situación más limitada, ya que hay un rango más amplio de motivaciones –el reconocimiento de las posibilidades del trabajo desinteresado en red, una forma más eficiente para acceder a los recursos públicos o, simplemente, un puro gesto de solidaridad: el deseo de apoyar, o de trabajar con alguien que nos gusta o a quien respetamos, más allá de todo cálculo por el ascenso de la propia carrera–. Este texto señala un esfuerzo concertado por Felipe Mujica – quien dio inicio a muchos de estos proyectos, incluido este catálogo– de pensar sobre esta cuestión a través de un documento que acompañará las próximas exhibiciones colectivas en Londres, Colonia y Viena. Si el mundo del arte tiende a promover tanto una cultura individualista del estrellato como un falso sentido de lo colectivo, en el marco de unas escenas locales construidas artificialmente, entonces, la necesidad de preservar una historia común o una identidad colectiva –una historia en flujo constante o una identidad abierta y maleable– en el seno de unas iniciativas autogestionadas en un amplio rango de espacios, parece ser un tranquilo acto de desafío, sobrio pero sustancial.

---

<sup>i</sup> En su ensayo “Crónica de Berlín”, Walter Benjamin afirmaba: “Si escribo en un mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación es, en buena medida, gracias a que he acatado por veinte años una pequeña regla: nunca usar la palabra “yo”, salvo en cartas. *Escritos Autobiográficos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.

<sup>ii</sup> Término acuñado por la crítica e historiadora del arte chilena –nacida en Francia– Nelly Richard, para referirse a un prolífico grupo de artistas conceptuales y escritores, activos a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, que incluía a Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Raúl Zurita, entre otros. Para información adicional, ver: *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, Santiago: ediciones/metales pesados, 2007.