

En *Nido o átomo* destaca la faceta del trabajo colaborativo que ha desarrollado la pareja de artistas conformada por Johanna Unzueta y Felipe Mujica. Nos pareció una buena idea realizar una exposición colectiva curada por ellos, que incluso alcanzó a itinerar, debido a que fue un buen ejemplo para demostrar la necesidad que desde el principio de su desarrollo artístico han tenido de establecer diálogos en torno a un grupo de artistas con los que no solo se desarrollan obras, sino que también se intenta establecer vínculos con una escena como lo fue *Galería Chilena* en Santiago y lo es *La Nube Loca* en Nueva York.

Es en este sentido que destaco y me interesa esta forma de trabajo. En el caso de Johanna y Felipe se aprecia como una manera de potenciar el discurso de la obra ya que amplían el espectro de las posibles relaciones contribuyendo incluso a realizar vínculos con la historia, que para el espectador siempre es reconfortante.

In *Nest or Atom* (Nido o átomo), the facet of the collaborative work that the artists couple Johanna Unzueta and Felipe Mujica have developed stands out. We thought it would be good to organize a group exhibit curated by them, which even managed to tour, given that it was a good way to show the need that their artistic development has had from the outset to establish dialogues around a group of artists with whom they not only develop pieces but also try to link to a scene such as *Galería Chilena* in Santiago and *Nube Loca* in New York.

It is in this sense that I highlight and am interested in this type of work. In the case of Johanna and Felipe, it is a way of promoting the discourse of the piece because they expand the spectrum of possible relationships. In fact, they even contribute to the creation of connections to history, which is always comforting to the spectator.

Paul Birke
Director
Die Ecke arte contemporáneo

> Inauguración de / *Opening of Guauhaus* de / by
Johanna Unzueta & Patricia Cepeda
Galería Chilena, 1999
De izquierda a derecha: / *From left to right:*
Diego Fernández, Johanna Unzueta, Felipe Mujica,
Joe Villablanca & Patricia Cepeda
Archivo / *Archive* Galería Chilena



JOHANNA UNZUETA (1974, Santiago, Chile) estudió arte en la Universidad Católica de Chile en Santiago y vive en Nueva York desde principios del 2000. Ha exhibido extensivamente en Europa, Norte y Sudamérica, teniendo exhibiciones individuales en Jewett Art Gallery, Wellesley College, Wellesley MA (2017), Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile (2016), Galería Die Ecke, Santiago de Chile (2013), Proyectos Ultravioleta, Ciudad de Guatemala (2013), Galerie Christinger De Mayo, Zürich (2012), Queens Museum of Art, Nueva York (2009), y Or Gallery, Vancouver B.C (2008). Ha participado en exhibiciones grupales en el Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge (2016), *La liberté sans nom*, CRAC Alsace, Altkirch (2016), Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile (2014), Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, Santiago (2012), David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, Cambridge (2012), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2011), A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2007). Ha realizado las residencias en La Tallera, Sala de Arte Público Siqueiros, Cuernavaca, México (2015), Beta Local, en San Juan, Puerto Rico (2013), DIVA, Gobierno de Dinamarca (2012), Capacete, Rio de Janeiro (2007) y Art Omi, Gent, Nueva York (2001). Desde 2008 co-edita y publica libros de artista junto a Felipe Mujica. Ha recibido las becas FONDART, del CNCA, Chile (1999, 2004 and 2010) y la subvención DIRAC, del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (2004 and 2008). Unzueta se encuentra actualmente preparando una exhibición individual para la Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico D.F. (Junio 2017).

JOHANNA UNZUETA (b. 1974, Santiago, Chile) studied art at the Universidad Católica de Chile in Santiago and lives in New York City since early 2000. She has exhibited widely through Europe, North America and South America, having solo exhibitions at shows at the Jewett Art Gallery, Wellesley College, Wellesley, MA (2017), Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile (2016), Galería Die Ecke, Santiago de Chile (2013), Proyectos Ultravioleta, Guatemala City (2013), Galerie Christinger De Mayo, Zürich (2012), Queens Museum of Art, New York (2009) and Or Gallery, Vancouver B.C (2008). She has participated in group exhibitions at the Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge MA (2016), *La liberté sans nom*, CRAC Alsace, Altkirch (2016), Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile (2014), Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, Santiago (2012), David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, Cambridge (2012), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2011) and A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2007). Residencies include La Tallera, Sala de Arte Público Siqueiros in Cuernavaca, Mexico (2015), Beta Local, San Juan, Puerto Rico (2013), DIVA, Danish Government (2012), Capacete, Rio de Janeiro (2007) and Art Omi, Gent, New York (2001). She has co-edited and published artists' books with Felipe Mujica since 2008. Unzueta is a recipient of the FONDART grant, from the Chilean Board of Arts and Culture (1999, 2004 and 2010) and the DIRAC prize from the Chilean Ministry of Foreign Affairs (2004 and 2008). Unzueta is currently preparing a solo show for Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City (June 2017).

FELIPE MUJICA (Santiago, Chile, 1974) vive y trabaja en Nueva York. Estudio arte en la Universidad Católica de Chile entre 1992 y 1996. Sus primeras exposiciones en Chile fueron acompañadas por la creación de Galería Chilena (fundada y dirigido junto a José Luis Villablanca y Diego Fernández), proyecto que comenzó como una galería nómada y comercial y termina como un proyecto colaborativo, un experimento curatorial. En el año 2000 Felipe Mujica se radica en Nueva York donde actualmente vive y trabaja. Ha expuesto individualmente en el Museo Experimental El Eco, México D.F., Galería Nuno Centeno, Porto, Proyectos Ultravioleta (junto a Johanna Unzueta), Ciudad de Guatemala, Christinger De Mayo, Zürich, Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago y Centro Cultural Maticuana 100, Santiago. Ha participado en las exposiciones colectivas *Incerteza viva*, 32a Bienal de São Paulo, São Paulo (2016), *Embodied Absence: Chilean Art of the 1970s Now*, The Carpenter Center for The Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (2016), *Ir para volver*, 12 Bienal de Cuenca (2014), *Ways of Working: The Incidental Object*, Fondazione Merz, Turín (2013); *Parque Industrial*, Galería Luisa Strina, Sao Paulo (2012); *Thinking and Speaking* en la Galerie Nordenhake, Estocolmo (2013); *Contaminaciones Contemporáneas*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2012); *Critical Complicity* en la Kunsthalle Exnergasse, Vienna (2010); *3rd Guangzhou Triennial*, Guangdong Art Museum (2008) y *Linea de hormigas*, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2007).

FELIPE MUJICA (Santiago, Chile, 1974) studied art at the Universidad Católica de Chile. Just out of art school, in 1997, he co-founds with Diego Fernández and José Luis Villablanca the artist run space Galería Chilena (GCH), which operated between 1999 and 2005, first as nomadic and commercial art gallery and later as a collaborative art project, a curatorial "experiment". In early 2000 Mujica moved to New York City where he currently lives and works. He has had solo shows at Museo Experimental El Eco, México D.F., Proyectos Ultravioleta, Ciudad de Guatemala (2 person show), Galería Nuno Centeno, Porto, Galerie Christinger De Mayo, Zürich, Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago and Centro Cultural Maticuana 100, Santiago. Recent group shows include *Incerteza viva*, 32a Bienal de São Paulo, São Paulo (2016), *Embodied Absence: Chilean Art of the 1970s Now*, The Carpenter Center for The Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (2016), *Ir para volver*, 12 Bienal de Cuenca (2014); *Ways of Working: The Incidental Object*, Fondazione Merz, Turín (2013); *Parque Industrial*, Galería Luisa Strina, Sao Paulo (2012); *Contaminaciones Contemporáneas*, Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, Santiago (2012) and Museo de Arte Contemporáneo da Universidade de São Paulo (2011); *The S-Files*, Museo del Barrio, New York (2011); *Critical Complicity*, Kunsthalle Exnergasse, Vienna (2010); *The Nature of Things*, Biennial of the Americas, Denver (2010), *3rd Guangzhou Triennial*, Guangdong Museum of Art, Guangzhou (2009); and *Linea de hormigas*, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2007).

Entrevista vía correo electrónico a Johanna Unzueta y Felipe Mujica

Por Chelsea Culp y Ben Foch de NEW CAPITAL, Chicago

Cuéntennos un poco sobre cómo se inició vuestra colaboración artística, cómo fue el proceso de trabajo originalmente, y cómo ha ido evolucionado. Nos gustaría saber también cómo ha sido vuestra experiencia con galerías de arte gestionadas por artistas y qué impacto ha tenido esta experiencia en vuestro trabajo.

FELIPE: Nos conocimos en la escuela de arte en 1996. En realidad, ya nos conocíamos de antes, y teníamos amigos en común, pero fue en marzo de ese año que empezamos "a salir"... por lo que tenemos una larga historia. Yo estaba terminando la escuela, pero a Johanna le quedaban todavía un par de años para terminar, por esto yo diría que nuestras primeras colaboraciones "artísticas" se iniciaron de manera espontánea cuando me convertí en su camarógrafo. Johanna estaba trabajando en unos proyectos escultóricos que requerían trasladar unas piezas de amoblado, hechas de cartón corrugado, a distintos puntos de la ciudad. Entonces yo le ayudaba con eso y conducía... Podría decirse que yo era una especie de novio / asistente de la artista. Más o menos en la misma época participé en un seminario que dictaba Eugenio Dittborn, llamado *Puesta en Escena*, en el que instaba enérgicamente a los estudiantes a comprometerse con el mundo real. Nos enviaba todas las tareas y trabajos vía fax y teníamos que realizarlos fuera de la universidad. También nos hacía trabajar en grupos de dos a tres artistas para que pudiéramos aprender a colaborar y a negociar mientras realizábamos proyectos grupales. El curso en su totalidad se trató básicamente de cómo sobrevivir siendo artistas en un medio que ofrece mínimas condiciones de infraestructura, dados los desafíos culturales, sociales y políticos que enfrentaba todo el país. Para el examen final cada estudiante debía buscar un lugar para montar una exposición temporal, fuera de la universidad, y realizar todas las tareas relacionadas con el montaje de una exposición, desde convencer a los dueños para que presten el espacio, preparar el lugar físico, planificar y hacer la producción del trabajo en sí, diseñar la tarjeta de invitación y realizar la difusión de la exposición. Incluso teníamos que organizar una recepción para el día de la inauguración. Esta experiencia, sumado a una serie de exposiciones colectivas de producción propia, y un viaje a Colonia en el verano de 1997, fueron las bases para el nacimiento de Galería Chilena, un espacio gestionado por artistas que fundamos con Diego y José Luis, dos grandes amigos y compañeros de la escuela de arte. Galería Chilena era algo así como la "profesionalización" de esas breves e intensas colaboraciones durante nuestros años de escuela. Y era, al mismo tiempo, una especie de ficción de espacio de arte, ya que, en realidad no teníamos ni sala de exposiciones ni presupuesto. Lo que sí teníamos era tiempo y buenas intenciones, además de un espacio que servía de estudio/oficina/ bodega, el cual se convirtió en nuestro centro de operaciones. Nos reuníamos regularmente para decidir a qué artistas queríamos representar y qué espacios de la ciudad de Santiago nos podrían servir como espacios de exposición temporal. En retrospectiva, estos años (1995 a 1999 aprox.), fueron muy interesantes e intensos. Eventualmente invitamos a Johanna y a Patricia Cepeda (otra artista de nuestro grupo de amigos), para que realizaran su primera exposición pública.

Esta exposición se convirtió en nuestra primera “exposición de mujeres” (luego de un par de exposiciones, en que ya nos habían criticado que estábamos demasiado orientados a lo masculino). Desde un punto de vista “profesional”, yo diría que esta exposición fue probablemente la primera colaboración “seria” entre nosotros. Esta exposición se tituló *Guaulhaus* y se inauguró en abril de 1999.

JOHANNA: Mi formación inicial fue muy distinta, ya que yo no participé en el seminario de Dittborn. De hecho, me enteré de esa experiencia muchos años después. Creo que mi interés por esta idea de colaboración comenzó luego de conocer a Felipe. Con el solo hecho de hacer cosas juntos, nos dimos cuenta de que era mejor unir fuerzas para sacar adelante nuestro trabajo, especialmente teniendo en cuenta cómo era el Chile de ese tiempo. Unos años después, al mudarnos a Nueva York, nos encontramos bastante solos en este gigantesco mundo del arte, por lo que la posibilidad de colaborar en un contexto así nos pareció una manera práctica y muy buena de trabajar. Además, pese a que tanto Felipe como yo tenemos representación en galerías, creemos que trabajar colaborativamente nos permite mantener un cierto nivel de independencia con respecto al mercado del arte. En cierto sentido es un gesto político... además que nos ha permitido conocer y trabajar con otros artistas y espacios a lo largo de estos años. Algunos de estos espacios han sido el Message Salon en Zürich, Sezession Wichtelgasse y Saprophyt en Viena, Capacete en Río de Janeiro, y Perros Negros en Ciudad de México. La posibilidad de realizar proyectos en estos espacios nos da una libertad que es muy gratificante.

Nosotros también hemos enfrentado dificultades similares. Desde un principio sabíamos que queríamos trabajar con artistas cuyas prácticas e intereses no fueran transformados fácilmente en “mercancía”, o con artistas que no encajaran en una narrativa histórica dominante, pero tampoco queríamos buscar o promover ninguna identidad artística en particular. En ese momento lo sentimos demasiado forzado. Lo que en realidad queríamos era ver hacia dónde nos conducirían nuestras redes más inmediatas. Y con la experiencia hemos aprendido que para apoyar narrativas con baja representación, como por ejemplo, las mujeres artistas, es necesario intencionar esa búsqueda, ya que el mundo del arte (así como el mundo en general), ha sido diseñado históricamente para excluir las perspectivas femeninas, y estos modelos excluyentes todavía persisten. ¿Creen que la situación de las artistas emergentes chilenas ha cambiado sustancialmente durante los últimos años? ¿Si es así, de qué manera? ¿Cómo varía esta situación respecto de lo que ustedes ven en Nueva York? ¿Por qué decidieron venirse desde Chile a Nueva York?

FELIPE: En enero del año 2000 Johanna y yo nos vinimos a vivir a Nueva York. Fue básicamente porque teníamos amigos chilenos que nos contaban cosas increíbles de la ciudad y nos entusiasmaron a venir. Por otra parte, sentíamos que el circuito del arte chileno era demasiado pequeño para nosotros, demasiado estrecho de mente, por decirlo de alguna manera, y como éramos muy jóvenes (veinticinco años), teníamos la energía para probar cosas nuevas. Después de algunos años de ajustes prácticos (como tener trabajos durante el día que implicaban pintura e impresión de trabajos decorativos), comenzamos nuevamente a organizar y a participar en nuevos proyectos. Nuestra vida cotidiana es un gran acto de colaboración: no sólo hemos criado a nuestro hijo juntos desde el año 2003, sino que constantemente estamos



*Galería Chilena se reúne con el presidente de
turno de Chile Don Eduardo Frei Ruiz-Tagle,
Palacio de la Moneda, 30 de Septiembre 1998*

Impresión digital / Digital print
300 x 200 cm / Copia única / Unique copy
Exhibida en / *Show*n at *Es*paces d'espaces
Swiss Institute, Nueva York / New York

compartiendo ideas y críticas a nuestro trabajo individual, asistimos a exhibiciones juntos, que luego comentamos, y así todo el tiempo. Somos parte de un pequeño grupo de artistas chilenos que se vinieron a Nueva York más o menos en la misma época (fines de los noventa/ principios del 2000), y también mantenemos un diálogo más amplio con otros artistas de Latinoamérica, Europa y Norteamérica, con quienes compartimos intereses similares. En este sentido, Nueva York es un lugar muy activo que permite ampliar tus intereses conceptuales y al mismo tiempo te hace reconocer ciertas similitudes existentes entre distintos contextos. Yo diría que nuestros proyectos de colaboración han fluctuado más que evolucionado, dependiendo de cuando y donde estamos trabajando, a veces éstos incorporan a otros artistas, otras veces éstos se llevan a cabo en Chile o en Europa. Otras veces somos sólo Johanna y yo montando una exposición o ayudándonos el uno al otro en la producción de una pieza o de una muestra específica. También ayudándonos para escribir una postulación a becas o a fondos. Es bastante intenso, pero también es una buena manera de hacer las cosas.

Ahora, con respecto al tema de las artistas mujeres chilenas, creo que una vez que decides ser artista (en Chile), sabes que es difícil cualquiera sea la circunstancia, y supongo que lo mismo ocurre en Nueva York. En Chile, tal vez hay expectativas más tradicionales para las mujeres de una determinada clase social. Afortunadamente, el mundo del arte chileno es bastante democrático y progresista. La mayoría de los productores culturales en Chile —artistas visuales, escritores, poetas, músicos y cineastas— no son parte de la élite económica, sino que tienen orígenes más bien modestos. No creo que el género sea un factor tan determinante. Por supuesto que Chile sigue siendo, en cierto modo, una sociedad *machista*. Algunas veces puede ser muy superficial y divertida (por ejemplo, la forma de piroppear a las mujeres en la calle, en general, es más poética o romántica que sexualizada o agresiva), en cambio si existen otras manifestaciones más conflictivas... Chile tal vez sea mucho más homofóbico que otras culturas latinas. Nueva York tiene una realidad mucho más compleja: existe mucha diversidad en términos de valores culturales. No existe solo un mundo del arte, sino que muchos mundos paralelos, y en eso radica su belleza realmente. Si trabajas duro, finalmente vas a encontrar un espacio y un contexto en el cual te sientas cómodo, incluso si es marginal.

Johanna, tú mencionaste hace un momento que sentías una cierta libertad a la hora de trabajar colaborativamente y de manera más independiente. ¿Alguna vez has sentido que producir un trabajo para tu propia galería comercial es un camino más seguro y viable en términos económicos? ¿Sientes que sacrificas algo explícitamente? ¿Los agentes que comercializan tu arte te apoyan? Nos parece que el trabajo fuera del circuito comercial beneficia considerablemente el propio trabajo, pero hemos visto casos en que algunos agentes no lo incentivan.

JOHANNA: Es cierto que cuando trabajas con una galería es una experiencia distinta a cuando trabajas solo o en colaboración con otros artistas en proyectos independientes. Con la galería tienes que comprometerte, ya que hay razones comerciales de por medio, tu representante debe ser capaz de vender tu trabajo, y tú como artista debes ser capaz de proteger la calidad de tu trabajo, a la vez que

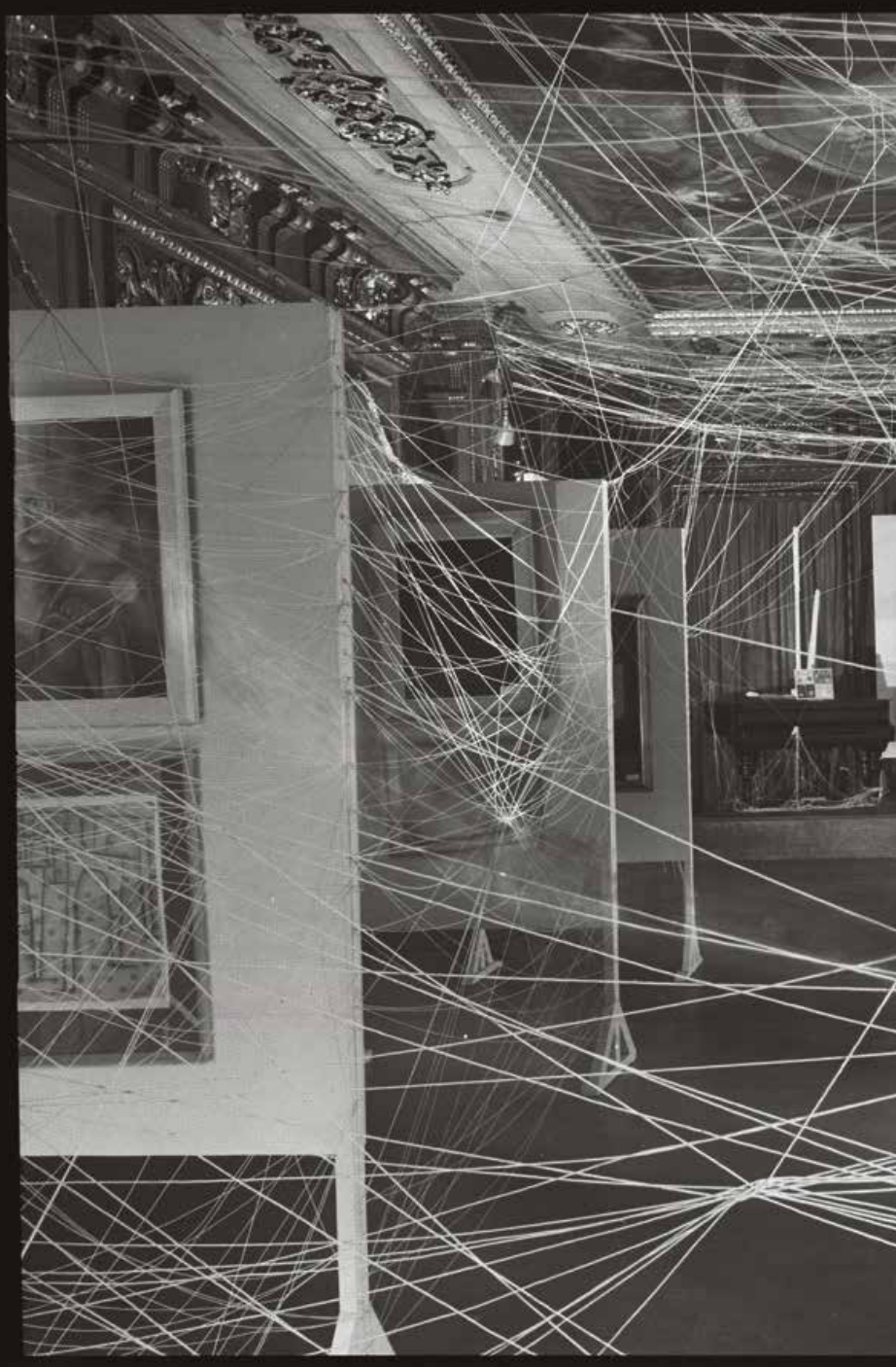
concebirlo como un producto o un objeto tangible. Sé que mis galeristas realmente gustan de mi trabajo y lo respetan, de lo contrario, no serían mis representantes, pero también sé que ellos deben tomar ciertas decisiones basadas en las ventas, y sobre cómo lograr que mi trabajo atraiga a potenciales compradores. La gran diferencia con los proyectos independientes es que estos factores no están en juego, y eso puede ser muy vigorizante. También pienso que todos los espacios tienen algún tipo de agenda, por ejemplo, los museos y las instituciones por lo general requieren que el trabajo que ellos exhiben se ajuste a algún tipo de marco teórico o histórico. Siento que trabajar en espacios independientes es una experiencia un poco más directa, incluso diría que más democrática, sobre todo en aquellos espacios gestionados por artistas. Trabajar para una galería es como tener un trabajo formal (¡es como estar en el mundo real!), mientras que cuando trabajas de manera colaborativa e independiente parece más utópico, —trabajamos con lo que tenemos, que no es mucho. Hoy en día es posible encontrar galerías híbridas, que comienzan como espacios para proyectos, y de a poco comienzan a experimentar con la venta de trabajos. Estos proyectos son interesantes porque intentan ser lo mejor para ambos mundos. Tengo la suerte de que las galerías con las que trabajo no interfieren con mi práctica no-comercial. Realmente creo que los artistas se benefician al trabajar en distintos sitios: espacios independientes, galerías comerciales, museos, e instituciones. La posibilidad de experimentar diversas condiciones de trabajo nos permite, como artistas, explorar distintos aspectos de nuestro trabajo —cómo se produce, en qué circunstancias, cómo y quién lo lee, etc.

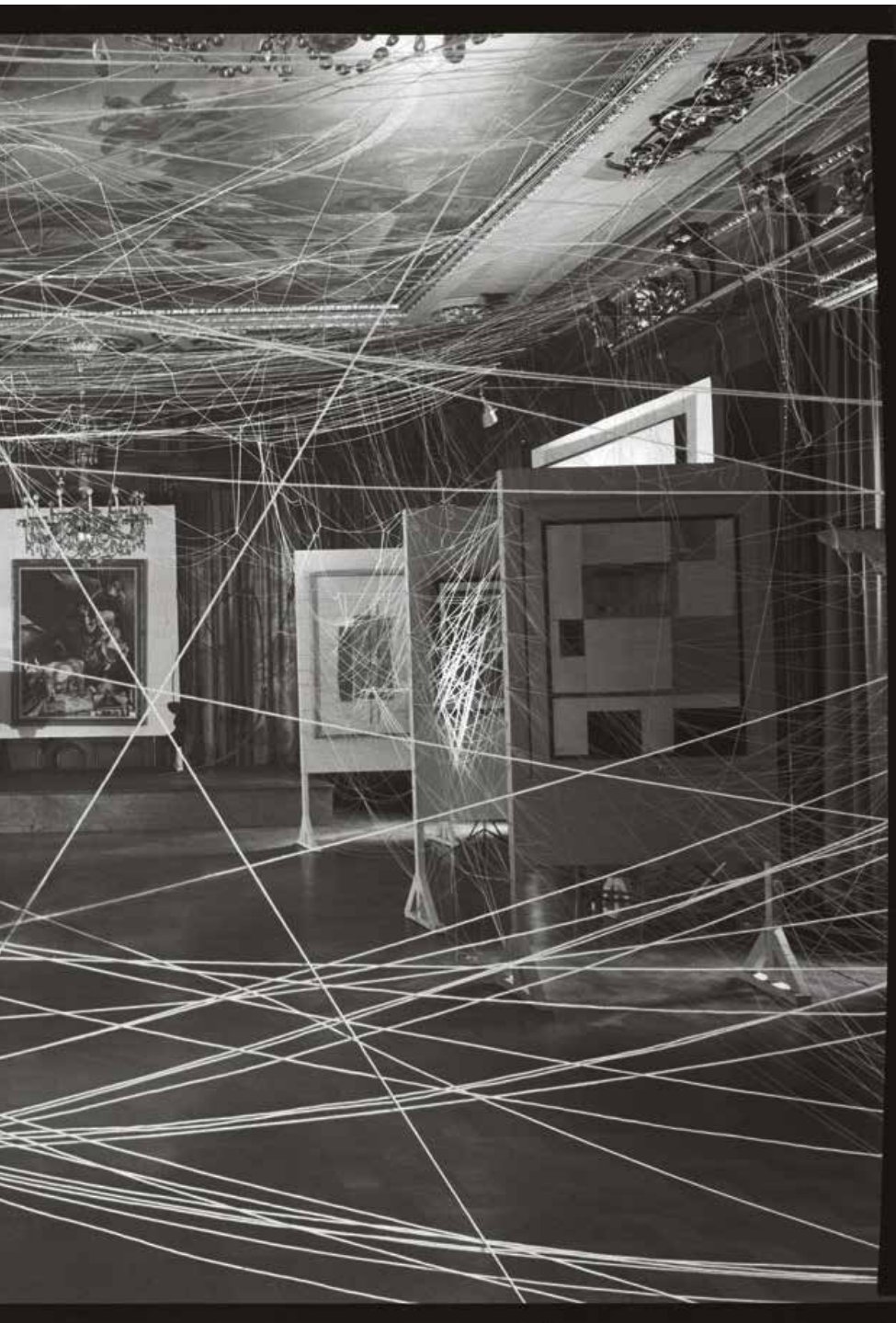
¿Cuáles son algunas similitudes y diferencias específicas entre los contextos e intereses de artistas provenientes de América Latina, Europa y Estados Unidos con quienes ustedes sostienen un diálogo?

FELIPE: Como ya lo mencionamos, hemos tenido la oportunidad de colaborar con artistas y espacios en distintos países, y lo interesante aquí, es que si bien existen diferencias culturales significativas que hacen de cada situación algo peculiar, también existen ideales básicos y patrones de conducta que son comunes y atraviesan estas divisiones culturales. En Chile tenemos grandes problemas: no hay coleccionistas serios, el discurso del arte local es demasiado académico, no existen revistas impresas de arte, las colecciones de los museos apenas se mantienen, y su programación habitual carece de visión o enfoque. Galería Chilena intentó dar respuesta a todas estas problemáticas, y decidimos implementar un modelo, que a nuestro juicio era el más apropiado y factible: un espacio comercial, no obstante crítico y nómada. Aun cuando compartimos el mismo idioma y tenemos antecedentes históricos similares con Argentina, Brasil o México, cada situación es también muy distinta. En estos tres países existen museos con colecciones serias y revistas que publican críticas de arte. En Brasil existe la Bienal de São Paulo, y en México la escena del arte contemporáneo es increíblemente dinámica —Zona Maco se ha convertido en una de las principales ferias internacionales de arte de la región. Sin embargo, todavía existen proyectos independientes y espacios gestionados por artistas en todos estos países, y lo mismo puede decirse de Viena, Londres y Chicago. Entonces, esto te hace pensar que tal vez más que la necesidad de abordar una problemática puntual, lo que estos proyectos buscan es crear y trabajar dentro de un sistema basado en relaciones personales, transparentes, como dijo Johanna hace un momento, y hacerlo con afecto.

EASLMAN SAFELLY KODAK

1882





También es importante poner esta situación en su contexto histórico: ¡la historia del arte es mucho más interesante y divertida cuando está llena de acciones y eventos producidos por los mismos artistas! Existen innumerables ejemplos, como el “Pabellón del Realismo” de Courbet, que montó una estructura temporal justo al lado de la exhibición oficial llamada: “Exposición Universal” de París en 1855, con el fin de mostrar su trabajo, el que había sido rechazado por el jurado. También habían muchas salas de exposición alternativas (que desde entonces se han transformado en instituciones internacionales), como la Secesión de Viena, fundada en 1897 por Gustav Klimt y sus amigos, en respuesta al “conservadurismo dominante de la Künstlerhaus de Viena, con su tradicional orientación hacia el historicismo imperante” (Gracias *Wikipedia*). Existen muchos otros ejemplos históricos de proyectos gestionados por artistas: “Brücke” (Dresden, 1906), fue la primera exposición de un grupo de jóvenes grabadores que convencieron a una empresa de lámparas para presentar sus obras en la sala de exposiciones, o el mismo Duchamp y Breton con sus “Primeros Manifiestos Surrealistas” (Nueva York, 1942), que benefició al Consejo Coordinador de las Sociedades de Socorro Francesas (*Coordinating Council of French Relief Societies*). La instalación tipo telaraña de Duchamp alteró todo el espacio de exhibición, haciendo casi imposible ver las obras. Casos más recientes incluyen la creación de la escena artística en el Soho de Nueva York durante los años 60' y principios de los 70', o la publicación SIGNALS y la galería en Londres en esa misma época. Supongo que se trataba de personas que simplemente intentaban ejecutar proyectos interesantes, fuera del circuito de la institucionalidad cultural dominante, y con mucho amor por lo que hacían. Sin duda, nosotros nos sentimos vinculados a eso.

¿Podrían referirse a la relación entre sus dos prácticas, colaborativa e individualmente, con el modernismo, el minimalismo, la performance y el espacio social?

JOHANNA: Cuando pienso en mi práctica y en la historia que hay detrás, siempre recuerdo que he estado muy interesada, incluso un poco obsesionada, con la economía de los materiales que utilizo para hacer mi trabajo. Cuando realizo una escultura o un proyecto, hago el intento de utilizar cada centímetro del material que tengo a mi disposición. Durante mi último año en la escuela de arte, utilicé cartón para hacer formas muy simples, con el fin de capturar una idea formal con los mínimos medios. Siempre he creído firmemente que gestos mínimos pueden hacer una gran diferencia en el trabajo y en cómo éste funciona en el mundo. La forma en que utilizas los recursos refleja un punto de vista particular. Aunque en ese tiempo yo no estaba tan familiarizada con este dicho, siempre he creído que “menos es más”. En este sentido, el gesto político, o como me gusta pensarlo también, la respuesta social, es algo que está presente en mi trabajo. Por lo tanto, aunque mi obra no está conectada visualmente o formalmente al modernismo o al minimalismo, está relacionada con ellos a través de la economía de los medios de mi proceso de trabajo.

Mis videos siempre implican una “performance”, pero yo prefiero llamarlos “acciones” ya que no hay un público en vivo. Mis acciones siempre comienzan con objetos, inicialmente hechos de cartón, pero hace unos diez años comencé a utilizar el fieltro. Mi modo de trabajo con los videos es similar al utilizado cuando fabrico el objeto: por lo general no edito, sino más bien los filmo de la misma manera en que pienso que

éstos deberían ser vistos. El espectador, luego, se puede hacer una idea completa, de la ubicación, el espacio, los alrededores o el paisaje. Lo que importa aquí es presentar el objeto (hecho en fieltro) como un nuevo personaje sobre este escenario y cuestionar la importancia del objeto y el paisaje que éste habita. El objeto ahora tiene una historia o una trayectoria propia. Y en las acciones, por lo general, o yo me visto con el objeto como si fuera un traje escultórico o lo utilizo como utilería, todo depende del objeto y de mis intenciones. La mayoría de las veces la acción es muy simple y no muy lógica. Por ejemplo, en uno de mis videos, yo vierto agua en un recipiente que ha sido cosido a mano y hecho de fieltro. La fuente del agua es el río que se ve en el fondo. Obviamente el agua se desparrama fuera del “recipiente”, y esto determina la duración del video. Otro punto importante es que la mayoría de las películas son filmadas en formato de Super-8, por lo que nunca superan los tres minutos.

FELIPE: El modernismo es un referente muy importante en mi trabajo colaborativo e individual, tanto en lo formal como en lo conceptual. Yo lo veo de esta manera, el modernismo consistió en numerosos pequeños grupos de artistas locales que compartían el deseo de una experimentación formal y material comprometida con la idea de transformación social —de crear nuevas formas para el nuevo mundo— y variaba según cada contexto individual. Las ideas eran promovidas a través de los contactos personales y sociales, y difundidas dentro de un contexto internacional más amplio, pero sin ninguna de las posibilidades que hoy día ofrece la comunicación instantánea. En aquellos días, los artistas tenían que físicamente viajar y reunirse con los otros artistas personalmente, esto es algo que todavía hacemos hoy día, por supuesto, sólo que a un ritmo más vertiginoso. Muchos de estos viajes se hicieron por elección, pero muchos otros fueron resultado de la migración forzada a causa de la guerra y las persecuciones. Aún cuando esta historia es bien conocida, todavía me sorprende que pocos historiadores hayan indagado en los aspectos personales de toda esta interacción social: tal vez este tipo de anécdotas es desestimada por considerarlas meros chismes ¡Pero, entonces, no tendríamos tantos *-ismos* si no hubiese sido porque los artistas entablaron amistad, intercambiaron ideas, y luego se articularon a través de acciones colectivas, declaraciones y manifiestos!

El minimalismo es como la extensión estadounidense del modernismo. Es interesante como, a medida que la tecnología avanza, ésta se ha vuelto más accesible para los artistas en la producción de sus obras. Personalmente, creo que este matrimonio entre industria y arte es complicado: es interesante desde el punto de vista del trabajo y la producción, sin embargo, cada vez que veo una escultura de Judd o de Serra, experimento una sensación de desagrado e incomodidad. Las esculturas industriales suelen verse excesivamente lustrosas, pulidas, o grandilocuentes, lo que me hace preguntarme si reflejan una secreta complicidad con el capitalismo ¿Son estas obras verdaderamente desafiantes? ¿Amplían y desarrollan realmente los ideales modernistas (en un contexto local)? ¿O son sólo esculturas que reforzaron una mentalidad capitalista en el momento de su producción y continúan haciéndolo hasta el día de hoy como “objetos preciosos” en un mercado del arte inflado? Yo respeto a esta generación de artistas: ellos también colaboraron en proyectos divertidos, sin embargo, hay algo respecto de cómo su obra se lee hoy día que me hace cuestionar su propósito. En este sentido, me siento mucho más atraído por las variantes del



modernismo europeo, sobre todo del modernismo ruso, tanto por su técnica artesanal y estética, como por sus propuestas políticas y sociales. En América Latina, las obras que abordan el legado modernista son igualmente utópicas y modestas en términos del material, un buen ejemplo son los parangolés de Helio Oiticica.

Galería Chilena fue una constante performance: jugábamos el papel de galeristas y empresarios. Cada inauguración creaba un espacio social cohesionado e intrincado, que ahora pienso, era exactamente lo que Santiago necesitaba en ese tiempo. Hoy día, como los artistas se mueven cada vez más, el mundo del arte puede parecer mucho más fragmentado, aunque obviamente, la Internet ayuda a fomentar un tipo distinto de espacio social o comunitario. Sólo tenemos que cuidar este espacio, mantenerlo honesto y transparente... y hacer que las cosas sigan moviéndose.

Vista parcial de / *Partial view of*
Condoras / Mistakes exposición colectiva de 6 horas
organizada por Galería Chilena, en colaboración con
24/7 Gallery / *a 6 hours group show organized by*
Galería Chilena, in collaboration with 24/7 Gallery
Londres / *London*, 2004



Email Interview with Johanna Unzueta and Felipe Mujica

By Chelsea Culp and Ben Foch from NEW CAPITAL, Chicago

Tell us a bit about how your artistic collaboration began—your original working process— and how it has evolved. Could you also tell us about your experience with artist-run galleries and the impact this has had on your work?

FELIPE: We met in art school in 1996 . . . actually, we had met before and had some friends in common, but it was in March 1996 that we actually became a couple, so we have a long history together. I was finishing art school and Johanna still had a couple of years to go, so I would say that our first “artistic” collaborations were when I spontaneously became her cameraman. Johanna was working on some sculptural projects that required her to move these furniture pieces made of corrugated cardboard to different places around the city. So I would help her and drive her around . . . I was kind of like the boyfriend/artist assistant. Around this time I had just taken a seminar with Eugenio Dittborn called *Puesta en escena*, in which he strongly encouraged students to engage with the real world. All of our assignments were sent to us by fax and we were to execute them outside of the university. He also made us work in groups of two to three artists, so that we would learn to collaborate and negotiate while working on group projects. The whole course was basically about surviving as an artist in a scene that offered little infrastructure given the cultural, social, and political challenges faced by the country as a whole. For the final exam each student had to find a temporary exhibition space outside of the university

Johanna Unzueta *Street Fence*, 2005
Filtro, costura y registro fotográfico
Felt, thread and photographic documentation

and to do all the work related to putting together an exhibition—from convincing the owners of the space to loan it, to preparing the physical space, to planning and producing the actual work, to designing an invitation card and promoting the show. We even had to have an opening reception. This experience, along with a series of self-produced group exhibitions and a trip to Cologne in the summer of 1997, was the basis for Galería Chilena, the artist-run space I founded with Diego and José Luis, two good friends and classmates from art school. Galería Chilena was something like the “professionalization” of these short, intense collaborations during our art school years. It was also a fiction of an art space, as we had no real exhibition space or budget. What we did have was time and good intentions, as well as a studio/office/storage space that became our headquarters. We met regularly there to decide which artists we wanted to represent and which spaces in Santiago we could acquire as temporary exhibition venues. In retrospect these were very interesting and intense years (roughly 1995–99). We eventually invited Johanna and Patricia Cepeda (another artist from our group of friends) to have their first public exhibition, and this became our first “women’s show.” (After only a couple of shows we had been already criticized for being too boy-oriented.) So from a “professional” point of view this was probably our first serious collaboration as artists. The show was titled “Guaúhaus” and it opened in April 1999.

JOHANNA: My early development was very different, as I did not take that class with Dittborn. I actually learned about it many years later. I think I became interested in the idea of collaboration after meeting Felipe. Just by doing things together we realized that it was better to join forces to get things done, especially given what Chile was like at that time. After moving to New York a few years later, we found ourselves pretty much alone in this huge art world, so continuing to collaborate in this context seemed like a very good and useful way to work. Also, although both Felipe and I have gallery representation, we find that working collaboratively allows us to maintain a certain level of independence from the art market. In this way it is a political gesture . . . and it has also allowed us to meet and work with other artists and spaces over the years, like Message Salon in Zürich, Sezession Wichtelgasse and Saprophyt in Vienna, Capacete in Rio de Janeiro, and Perros Negros in Mexico City. To be able to do projects with these spaces gives us a freedom that is very rewarding.

We have also confronted similar issues. Early on we knew we wanted to work with artists whose practices and interests are not easily commodified or do not fit into a dominant historical narrative, but we also didn’t want to seek out and promote any particular artistic identity. At the time it felt too forced, rather, we wanted to see where our immediate networks would lead. Through experience we learned that in order to support underrepresented narratives, for example women artists, it is necessary to intentionally look for them, because the art world (like the world at large) has historically been engineered to exclude female perspectives, and these exclusionary models still linger. Do you think the situation for emerging female Chilean artists has changed much over the years? If so, how? How does the situation vary from what you see in New York? Why did you decide to move from Chile to New York?

FELIPE: In January 2000 Johanna and I moved to New York . . . basically because we had Chilean friends here who were saying great things about the city and encouraging us to come. At the same time we felt that the Chilean art circuit was maybe too small

for us—too narrow-minded in a way—and as we were very young (twenty-five), we had the energy to try something new. After some years of practical adjustments (like having day jobs that involved painting and printing decorative work), we started to organize and participate in new projects again. Our daily life is one big collaboration: not only have we been raising a child together since 2003, but we constantly share ideas and critiques regarding our individual work, see shows together, discuss them, and so on. We are part of a small group of Chilean artists who moved to New York more or less around the same time (late '90s/early 2000s), but we also maintain a broader dialogue with other artists—from Latin America, Europe, and North America—whose interests we share. In this sense, New York is a very active place; it allows you to broaden your conceptual interests while recognizing the similarities between different contexts. I would say that our collaborative projects have fluctuated more than evolved, depending on when and where we are working . . . sometimes they involve more artists, sometimes they take place in Chile or in Europe. Sometimes it's just me and Johanna putting together a show or helping each other in the production of a specific piece or exhibition, or helping each other write a grant application. It's very intense but it's also a nice way to get things done.

Now about the issue of female Chilean artists, I think once you decide to be an artist (in Chile) it is difficult no matter what, and I guess the same applies to New York. In Chile there might be slightly more traditional expectations for women of a certain social class. But luckily the Chilean art world is fairly democratic and progressive; most cultural producers in Chile—visual artists, writers, poets, musicians, and filmmakers—are not part of an economic elite but are from more modest backgrounds. I don't think that gender is such a big factor. Of course Chile is still, in some ways, a *machista* society. Sometimes it can be light and funny (for example, the Chilean form of cat-calling is usually poetic/romantic rather than sexualized/aggressive), while other manifestations are more problematic (Chile might be more homophobic than many other Latin cultures). New York is much more complex: there is so much diversity in term of cultural values. There is not one art world but many parallel ones, and this is the beauty of it actually. If you work hard you eventually find a space and context where you feel comfortable, even if it is marginal.

Johanna, you mentioned before that you felt a certain freedom when working collaboratively and more independently. Do you ever feel that producing work for your commercial gallery is a safer, more economically viable path? Do you feel you make explicit sacrifices? Are your respective dealers supportive? It seems to us that working outside of a commercial circuit greatly benefits your work, but we've seen instances in which certain dealers do not encourage it.

JOHANNA: Of course when you work with a gallery it's a different experience than just working by yourself or in collaboration with other artists or independent projects. With a gallery you have to compromise, as there are commercial motives involved: the dealer must be able to sell your work, but you must be able to protect the quality of your work while conceiving it as a product or tangible object. I know my gallerists really like and respect my work—otherwise they wouldn't represent me—but I also know they must make certain decisions based on sales, on how successfully my work appeals to potential buyers. The big difference with the independent projects is

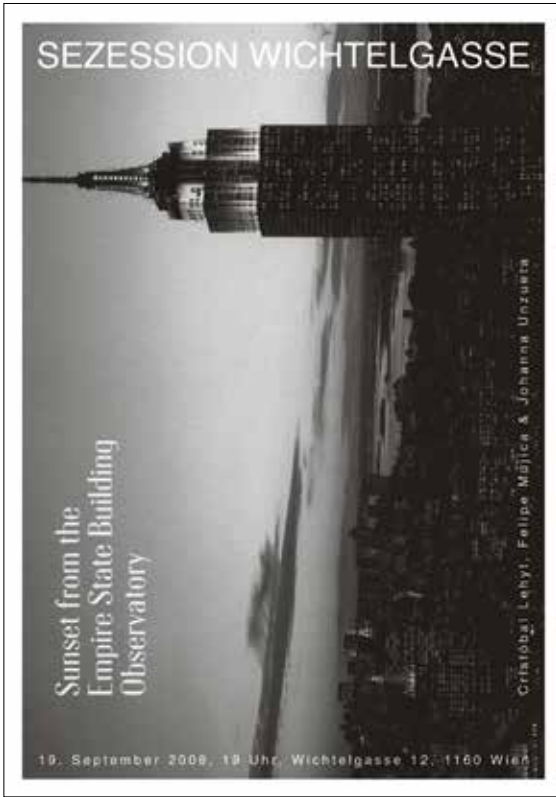




Sala de espera

1998

Documentación de Galería Chilena esperando al presidente de Chile Eduardo Frei Ruiz-Tagle
/ Documentation of Galería Chilena waiting for the president of Chile Eduardo Frei Ruiz-Tagle
Palacio de la Moneda / La Moneda Government Palace, Santiago, Chile



Sunset from the Empire State Building Observatory

Invitación de la exposición colectiva de

/ Invitation of the group show by

Cristóbal Lehyt, Felipe Mujica y Johanna Unzueta

Sezeession Wichtelgasse, Viena / Vienna, 2008

that these factors are not at play, and that can be really refreshing. I also think that every kind of space has some sort of agenda, for example museums and institutions usually require that the work they exhibit fit into some sort of theoretical or historical framework. I feel that working with independent spaces is a bit more direct—perhaps more democratic—especially artist-run spaces. Working with a gallery is like having a job (like being in the real world!), while working collaboratively and independently seems more utopian—we work with what we have, which is not much. Now sometimes you can find galleries that are hybrids: they start off as project spaces and slowly begin to experiment with selling work. These projects are interesting because they try to be the best of both worlds. I am lucky that the galleries I work with do not interfere with my noncommercial practice. I really think that artists benefit from working with all kinds of venues—independent spaces, commercial galleries, museums, and institutions. The possibility of experiencing such different working conditions allows us, as artists, to explore different aspects of our work—how it is produced and under what circumstances, how and by whom it is read, and so on.

What are some specific similarities and differences between the contexts and interests of the Latin American, European, and American artists you are in conversation with?

FELIPE: As we mentioned before, we've had the opportunity to collaborate with artists and spaces in various countries, and what is interesting is that while there are significant cultural differences that make every situation unique, there are also basic ideals and patterns of behavior that are shared across cultural divides. In Chile we have major problems: there are no serious collectors, the local art discourse is far too academic, there are no print art magazines, the museum collections are barely maintained while their regular programming lacks vision or focus. Galería Chilena attempted to respond to all of these issues, and the model we decided upon was the one we felt to be most appropriate and feasible: a commercial yet critical, nomadic space. Even though we share the same language and similar historical backgrounds with places like Argentina, Brazil, or Mexico, each situation is also very different. In these countries there are museums with serious collections and magazines that publish art criticism. In Brazil there is the São Paulo Bienal while the contemporary art scene in Mexico is incredibly dynamic—Zona Maco has become one of the leading international art fairs. Yet there are still independent projects and artist run-spaces in all of these places, and the same can be said for Vienna, London, and Chicago. So this makes you consider that perhaps more than the need to address a specific problem, such projects are more about creating and working within a system based on personal, transparent relationships, as Johanna said before, and doing so with affection.

We also have to put all of this into historical context: art history is much more interesting and fun when it is filled with artist-produced actions and events! There are so many examples, like Courbet's "Pavilion of Realism," where he set up a temporary structure next door to the official 1855 "Exposition Universelle" in Paris to show his work, which had been rejected by the jury. There were also many alternative venues (that have since become international institutions) such as The Vienna Secession, founded in 1897 by Gustav Klimt and his friends in reaction to the "... prevailing

conservatism of the Vienna Künstlerhaus with its traditional orientation toward Historicism." (Thanks, *Wikipedia*.) There are many more historical examples of artist-run projects: "Brücke" (Dresden, 1906), was the first exhibition by a group of young printmakers who convinced a lamp company to host their work in its showroom, or Duchamp and Breton's "First Papers of Surrealism" (New York, 1942), which benefited the Coordinating Council of French Relief Societies. Duchamp's weblike intervention altered the entire exhibition space, making it almost impossible to actually see the works. More recent instances include the activities of New York's Soho art scene in the '60s and early '70s, or the SIGNALS publication and gallery in London around the same time. I guess these were people just trying to do interesting projects outside mainstream cultural institutions, with lots of love for what they were doing. We can definitely relate to this.

Could you talk about the relationship between both your collaborative and solo practice and modernism, minimalism, performance, and social space?

JOHANNA: When I think about my practice and its history, I always remember I have been very interested in—even slightly obsessed with—the economy of materials I use to make work. When I produce a sculpture or project I attempt to utilize every single inch of the material I have at my disposal. During my last year at art school, I used cardboard to make very simple forms, in order to capture a formal idea with minimal means. I have always strongly believed that minimal gestures can make a big difference in the work and how it functions in the world. How you utilize resources reflects a particular viewpoint. Although at the time I wasn't familiar with this saying, I think I have always believed that "less is more." In this sense, a political gesture, or what I like to think of as a social response, is incorporated in my work. So while my work is not visually or formally connected to modernism or minimalism, it is related through the economy of means of my working process.

My videos always involve "performance," but I prefer to call them "actions" as there is no live audience. My actions always begin with objects—initially made out of cardboard but about ten years ago I began to use felt. Here I work in the same manner as when I make the object: I generally do not edit but, rather, film them in the way I think they should be watched. The viewer, then, can get a sense of the entire idea—the location, the space, the surrounding area or landscape. The important thing is to introduce the object (created in felt), as a new character on this stage and to question the significance of the object as well as the landscape it inhabits. The object now has a history or trail of its own. And in the actions, I am usually either wearing the object as a sculptural costume or using it as a prop, depending on the object and my intentions. Most of the time the action is very simple and not very logical. For example, in one video I pour water into a hand-sewn canister made out of felt. The source of the water is the river seen in the background. Obviously the water leaks out of the "can," and this determines the length of the video. Another important point is that most of the films are shot in Super 8, so they never exceed three minutes.

FELIPE: Modernism is a very important reference in my solo and collaborative work, both formally and conceptually. The way I see it, modernism consisted of many small groups of local artists who shared a desire for formal and material experimentation while engaging with the idea of social change—of making new forms for the new

world—and varied according to each individual context. Ideas were promoted through personal and social connections and diffused within a broader international context, but without any of the possibilities of instant communication that we have today. In those days artists had to physically travel and meet with other artists in person, which we still do today, of course, just at a faster pace. Many of these trips were made by choice, while others were the result of forced migration due to war and persecution. This history is common knowledge, yet it still amazes me that few historians have examined the personal aspect of all of this social interaction: perhaps these kinds of anecdotes are dismissed as mere gossip. But then we wouldn't have so many -isms if it weren't for artists becoming friends, exchanging ideas, and then articulating them through collective actions, statements, and manifestos!

Minimalism is like the American extension of modernism. It's interesting that as technology developed it became more accessible to artists in the production of their works. Personally I find this marriage between industry and art complicated: it is interesting from the point of view of labor and production, yet every time I see a Judd or Serra I get a nagging, uncomfortable feeling. Industrial sculptures often seem a little too glossy, sleek, or massive, and it makes me wonder if they reflect a secret complicity with capitalism. Are these works really challenging? Do they really extend and develop modernist ideals (in a local context)? Or are they just sculptures that reinforced a capitalist mentality at the time of their production and continue to do so today as precious commodities in an inflated art market? I respect this generation of artists: they also collaborated on fun projects, yet there is something about how the work is read today that makes me question its motives. In this sense I am much more drawn to European, especially Russian, variants of modernism, for both their handcrafted technique and aesthetic and their political and social agendas. In Latin America, works that address the modernist legacy are similarly utopian and modest in terms of material—Helio Oiticica's parangólés are a good example.

GCH was a constant performance: we played the roles of gallerists and entrepreneurs. Every opening created a tighter, more intricate social space, which I think is exactly what Santiago needed at that time. Today, as artists move around more and more, the art world can seem much more fragmented, although obviously the Internet can help foster a different kind of social space or community. We just have to be careful to keep it honest and transparent . . . and to keep things going.





Vista parcial de / Partial view of *Linha de hormigas*, exposição coletiva de / a group show by Diego Fernández, Cristóbal Lehyt, Felipe Mujica & Johanna Unzueta A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2007





Vista parcial de / *Partial view of [Sunset from the Empire State Building Observatory](#)*
exposición colectiva de / *a group show by [Cristóbal Lehyt](#), [Felipe Mujica](#) & [Johanna Unzueta](#)*
Sezession Wichtelgasse, Viena / *Vienna*, 2008





Registro fotográfico de intervenciones en el espacio público por Johanna Unzueta /
Photographic documentation of Johanna Unzueta public interventions
Santiago, Chile, 1997



< Vista parcial de / *Partial view of **Sunset from the Empire State Building Observatory***
exposición colectiva de / *a group show by*
Cristóbal Lehyt, Felipe Mujica & Johanna Unzueta
Sezession Wichtelgasse, Viena / Vienna, 2008



Vistas generales de / Installation views of *Be Marginal, Be a Hero*, exposición colectiva organizada por / a group show organized by Johanna Unzueta junto a / alongside Cristóbal Lehyt, Itziar Okariz & Felipe Mujica. Thrust Projects, Nueva York / New York, 2008



Vistas generales de / Installation views of *Like a river that stops being a river or like a tree that is burning on the horizon without knowing it is burning* exposición colectiva organizada por / a group show organized by Felipe Mujica junto a / alongside Gabriel Acevedo Velarde, Juan Céspedes, Adriana Lara, Alessandra Pohlmann & Cristóbal Lehyt, Itziar Okariz, Cristián Silva, Javier Téllez, Joe Villablanca & Johanna Unzueta Temporary Gallery, Colonia / Cologne, 2010

NIDO O ÁTOMO HE AQUÍ LA ESTRELLA

Margarita Azúrdia

Ana María Millán

Johanna Unzueta

Jorge González

Felipe Mujica

Javier Téllez

4 septiembre - 10 octubre 2015

COLECTIVA

NIDO O ATOMO

4 SEP-10 OCT

MARTES A VIERNES 15 A 19 HORAS
SABADOS 11 A 14 HORAS



Javier Téllez
One Flew Over the Void (Bala perdida), 2005
Videograma. Proyección de vídeo, color, sonido, 20"
/ Videostill. Video projection, color, sound, 20"

A Rehearsal

Cristóbal Lehyt

Originalmente publicado en Artischok.cl, 22 de Junio 2015

Johanna Unzueta y Felipe Mujica han podido conectar en la exposición "A rehearsal" (un ensayo) en el ISCP de Nueva York —expo que se presentará en septiembre en la Galería Die Ecke en Santiago de Chile— diferentes momentos, prácticas e ideas de un arte geométrico siempre en formación. Se articulan, así, formas de ver funcionamientos de líneas, ángulos, conceptos y aspiraciones de un arte abstracto geométrico latinoamericano que se abre al observador sin un límite determinado. Para hacerlo, establecen relaciones de tiempos, trabajos, de afinidades y contrastes; obvian lo evidente y proponen algo no establecido. No se trata de criticar lo ya dicho por las instituciones, eso sería un movimiento en contra: lo que hacen es hacer presente más formas de ver abriendo espacios.

La decisión de Felipe y Johanna de poner sus trabajos junto a los de Ana María Millán, Javier Téllez, Jorge González y Margarita Azurdia es muy precisa. Ellos se inmiscuyen y aportan con su trabajo, se insertan en un diálogo que es potencialmente sutil: no todas las obras son evidentemente geométricas, pero sí todas son permeables a las ideas de potencialidades del arte geométrico: la posibilidad de establecer situaciones sociales longitudinales, de coordenadas, de conexión entre personas con ganas de entender y experimentar espacios fuera de sistemas económicos e ideológicos momificados. Eso no es fácil de hacer, como tampoco lo es que una exposición sea realmente abierta a la comprensión del observador, que las obras se abran en significados y se relacionen entre ellas y que uno aprenda a ver algo de otra forma.

Ese es el mérito de la muestra (o su ensayo): el espectador es invitado a meterse en un entretejido que ya estaba andando, que sigue y cambia.

La exposición cambiará al llegar a Chile porque depende del espacio en sí, las obras están instaladas realmente y tendrán otras lógicas en Die Ecke. Pero, por eso mismo, me parece importante dejar una impresión de lo que vi en el ISCP.

Al entrar se ve una cortina de Felipe, muy bonita, pero uno se aleja de ella al primer encuentro; una gracia de esos trabajos, creo yo, es que pueden ser de tránsito si uno las encuentra en movimiento. Uno se mueve hacia la izquierda y ve una obra de Johanna, unas tuberías "dándose un beso" o algo más sexual tal vez, es una obra bonita de verdad. Inmediatamente, al fondo de la sala, se ve un video proyectado en un ángulo con espacio cortándolo y doblándolo, en bisagra suspendida: es una mujer vista desde arriba, en un patio interior en blanco y negro, jugando elegantemente con un hula hoop, la geometría en movimiento. El video tiene un semicírculo cortándolo dibujado en la pared, se conecta perfectamente con la acción en él. Los movimientos son casi irreales en el video, al mismo existen en el espacio físicamente con esa línea; en el suelo hay un palo largo que se conecta con ella. Pensé que era una obra pero son dos: el video de Johanna y la línea y palo de Jorge González. Al saber esto me alegré y decepcioné al mismo tiempo, algo que pasa con el arte social-abstracto continuamente. La exposición colapsó diferencias y produjo otra obra que existe y no.

En una pared contigua hay una foto en blanco y negro de una escultura de Ana María Millán, muy graciosa, y que claramente critica al minimalismo y la decoración de bancos, museos, casas y edificios aburridos de latinoamérica. Es un cubo –negro/gris en la foto– con una tortuga blanca de cerámica encima (hecha por la artista). Esta obra está y también no está, la foto es un reemplazo hasta que llegue a Chile. Es bueno ponerla porque abre el show; ahí se sabe, con seguridad, que la cosa es un desempacar y desdoblarse.

Luego está la cortina de Felipe, ahora ya se tiene más tiempo para estar con ella, ver su color, transparencia y pensar en cómo funciona, se mueve –literalmente y alegóricamente– se conecta con toda la tradición del arte abstracto modernista y post, desde Ródkchenko pasando por Oiticica, hasta los objetos liminales de los 90 –fondo (y no) para comer y tomar!– y se sienta ahora en frente de uno, no definida pero trajinada, optimista aún, funcionando y re-estableciendo ideas y deseos.

Detrás de la cortina, al lado de una pared y cerca de una ventana abierta, hay otra obra de Johanna. Una tubería en el suelo, haciendo eco al edificio, típica tubería de Nueva York. Ese camuflaje que no es funciona muy bien, es un encuentro, un reconocer que es sutil y ahí se re-piensa la otra obra que se estaba dando un beso, esa también es un eco al espacio, solo que al principio parecía muy bien puesta, ahora, al ver esta obra pasa a tener y a generar otro espacio también.

Después se entra a otro espacio con una sorpresa más grande: una artista guatemalteca, Margarita Azurdia, que parece inventada. Es raro sentirse tonto frente al arte –pasa mucho, claro–, pero en este caso uno aprende que ella existió y se conectó con las tradiciones del centro –el minimalismo, vivió en EEUU en los 60, el performance...– y volvió a Guatemala para ver qué hacer, y su trabajo fue cambiando. Ese cambio es fascinante de verdad y difícil de absorber parado viendo todo esto en el flatscreen. Uno queda pasmado y feliz, también se imagina la vida de Margarita Azurdia, pensando en lo que sabe de latinoamérica y su relación con el arte contemporáneo.

Por último, en un sala de video proyectada, está la obra de Javier Téllez, un clásico. Una obra que funciona de mil formas. Primero se conecta con algo más grande que el arte contemporáneo, es una obra que puede entender cualquier persona: el hombre bala, que cruza la frontera entre México y EEUU. Que la fiesta esté musicalizada por pacientes de un hospital psiquiátrico de Tijuana la define, no es un chiste vacío contra los gringos, es algo más. En esta exposición es una la línea que conecta y se abre.





Vista parcial de / *Partial view of Nido o átomo. He aquí la estrella*
exposición colectiva organizada por / *a group show organized by Felipe Mujica & Johanna Unzueta*
junto a / *alongside Margarita Azurdia, Jorge González, Ana María Millán & Javier Téllez*
Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, 2015





Felipe Mujica

Arriba como ramas que un mismo viento mueve
(Cortina #1), 2014. Tela e hilo

/ Fabric and thread. 285 x 150 cm

A Rehearsal

Cristóbal Lehyt

Originally published in Artischok.cl, June 22, 2015

In "A Rehearsal" -an exhibition that I viewed at the ISCP in New York which will be presented at Galería Die Ecke in Santiago, Chile in September-, Johanna Unzueta and Felipe Mujica have been able to link up different moments, practices and ideas of a geometric art that is in a constant state of formation. They articulate ways of viewing the workings of lines, angles, concepts and aspirations of a Latin American geometric abstract art that opens itself up to the viewer without a specific limit. To do so, they establish connections of time, works, affinities and contrasts; they preclude the obvious and propose something unestablished. They do this not to criticize what has been expressed by institutions, for that would be a movement in opposition. Instead, they do so by opening up new spaces and ways of seeing.

The decision of Felipe and Johanna to present their work alongside that of Ana María Millán, Javier Téllez, Jorge González and Margarita Azurdia is very specific. They intrude and contribute with their work. They enter into a dialogue that is potentially subtle: not all of their works are obviously geometric, but all are permeable to ideas about the potential of geometric art. This includes the possibility of establishing longitudinal social situations, coordinates, connections between people who wish to understand and experience spaces outside of mummified economic and ideological systems. That's not easy to achieve. Nor is it easy to create an exhibition that is truly open to the understanding of the observer, or for the works to open up in terms of their meanings and interact with each other, or for the individual to learn how to see something from a different perspective. And that is the merit of their show (or rehearsal): the viewer is invited to enter an interweaving that was already functioning and that continues and changes.

The exhibit will change when it arrives in Chile as it is dependent on the space itself; the works are actually installed and will display a different logic in Die Ecke. But for that same reason, I believe it is important to provide an impression of what I saw at the ISCP.

At the entrance to the exhibit, you see a curtain by Felipe that is very pretty, but you move away at the first contact; one of the interesting aspects of these works, I believe, is that they appear to be in transit if one views them in movement. If you move to the left you can see a work by Johanna, pipes "kissing" or perhaps something more sexual. It really is a beautiful piece. To the back of the exhibition space, you immediately see a video projected at an angle with the space cutting and folding it in a suspended hinge: it is a woman viewed from above in an inner patio in black and white. She is elegantly playing with a hula hoop – geometry in movement. The video is cut by a semicircle drawn on the wall, perfectly connecting with the action of the images. The movements are almost unreal in the video, and the same physically exist in the space with that line. On the floor there is a long pole that connects to the video. I thought it was a single work but there are two: Johanna's video and the line and pole by Jorge Gonzalez. Knowing this I was pleased and disappointed at the same time,

which is something that happens continuously with social-abstract art. The exhibition collapses differences and produces a work that does and doesn't exist.

On an adjoining wall there is a monochrome photograph of a sculpture by Ana María Millán. It is very amusing, and clearly criticizes the minimalism and décor of the boring banks, museums, houses and buildings of Latin America. It is a cube (blackish-gray in the photo) with a white ceramic turtle on top (made by the artist). This work is and is not present: the photograph is a replacement until the work arrives in Chile. It is good to present it as it opens the exhibition; here one can surely understand that the point is unpacking and unfolding.

Then comes Felipe's curtain, and now there is more time to take it in, see its color, its transparency and think about how it works: it moves (literally and allegorically), connecting with the entire tradition of abstract, modernist and post-modernist art from Ródchenko through Oiticica, right up to the liminal objects of the 1990s (the basis {or not} for eating and drinking!). It eventually places itself in front of the viewer, not defined but well-worked, still optimistic, functioning and re-establishing ideas and desires.

Behind the curtain, next to a wall near an open window, there is another work by Johanna. A pipe on the floor, echoing the building, a typical New York pipe. That camouflage that doesn't work very well, is a re-union, a re-cognizing that is subtle and in which one re-thinks the other work that was kissing, which is also an echo of the space, just that at first it seemed very well placed, but now on seeing this work it also appears to have and generate another space.

You then enter yet another space with an even bigger surprise: a Guatemalan artist, Margarita Azurdia, who seems to be invented. It is strange to be dumbstruck by a work of art, although of course that frequently occurs; however, in this case one learns that she existed and connected with the traditions of the center (with minimalism, she lived in the United States in the 60s, with performance art). She then returned to Guatemala to see what she could do, and her work started to change. That change is really fascinating and difficult to take in while standing in front of a flat screen monitor. You feel amazed and happy, and you also imagine the life of Margarita Azurdia, what she knew about Latin America and its relationship with contemporary art.

Finally, in a room with a video being projected, one finds the work of Javier Téllez, and it's a classic: a work of art that functions in a thousand ways. First it connects with something greater than contemporary art; it is a work of art that anyone can comprehend: the bullet man who crosses the border between Mexico and the United States. That the party is set to music performed by patients in a Tijuana psychiatric hospital is no vacuous joke against "gringos." It is something more. In this show there is a single line that connects and opens.





Vista parcial de / *Partial view Nido o átomo, he aquí la estrella*. exposición colectiva organizada por / *a group show organized by* Felipe Mujica & Johanna Unzueta junto a / *alongside* Margarita Azurdia, Jorge González, Ana María Millán & Javier Téllez Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, 2015



Vistas de / Views of *A Rehearsal*
exposición colectiva organizada
por / a group show organized by
Felipe Mujica & Johanna Unzueta
junto a / alongside Margarita
Azurdía, Jorge González, Ana
María Millán & Javier Téllez
ISCP, Nueva York / New York, 2015





MARGARITA AZURDIA was born in 1931 in Antigua, Guatemala and died in 1998. She studied at the Escuela Nacional de Artes Plásticas in Guatemala City and the McGill University of Liberal Arts-College of San Francisco, California, USA. She was part of a generation of Guatemalan artists who experimented with performance art in the 1970s. Her work can be found in the permanent collection of the Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala. Azurdia also participated in the Bienal de São Paulo (1969), the Bienal de Medellín (1970) and more recently her work was presented at the 19 Bienal Paiz in Guatemala (2014). For personal reasons Margarita Azurdia was also known as Margarita Anastasia, Margo Fanjul and Margarita Rita Rica Dinamita.

JORGE GONZÁLEZ was born in 1981 in San Juan, Puerto Rico, where he currently lives and works. Part of his practice is to learn and expand materiality and local production processes, questioning present and future value within the context of biological, cultural, ethical and aesthetic productions. Since 2012 he has worked with Beta Local establishing pedagogical links within the organization, and exploring how this model can form part of the educational system of Puerto Rico given the current conditions. He has recently exhibited at Kunsthalle Osnabrück in Germany; the International Studio and Curatorial Program, New York; Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico; and Jardín Borda, Cuernavaca, Mexico.

ANA MARIA MILLÁN was born in 1975 in Cali, Colombia. She works between Bogotá and Berlin. Her work places a personal and skeptical voice in the narrative spaces of video. She explores different ways of transmitting information with relation to subcultures, ideas of violence, and discourses of exclusion. Millán's work has been shown in exhibitions such as Mutis Mutare, El Matadero, Madrid (2015); Video Sector, Miami Art Basel, Miami (2014); Dinastía (Individual), Instituto de Visión, Bogotá (2014); Ir para Volver, 12 Bienal de Cuenca, Cuenca (2014); Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art (with Helena Producciones), SFMOMA (2012); Creative Time, New York (2011); ¿Tierra de Nadie?, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2011); AUTO-KINO! presented by Phil Collins, Temporäre Kunsthalle, Berlin (2009); and I Still Believe in Miracles - Part I, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2005).

JAVIER TÉLLEZ is a New York-based artist of Venezuelan origin who was born in 1969. His work reflects a sustained interest in bringing peripheral and invisible communities to the center of contemporary art. Through this process, he addresses and reflects on institutional dynamics, disabilities and mental illness as conditions of marginality. He has exhibited internationally at important institutions and recently had solo exhibitions at Kunsthaus Zurich, SMAK, Ghent, San Francisco Art Institute, and REDCAT in Los Angeles. His work has been included in exhibitions such as dOCUMENTA 13, Kassel, Whitney Biennale, Manifesta, Sydney Biennale and the Venice Biennale. Téllez received a John Simon Guggenheim Memorial Foundation grant in 1999.

JOHANNA UNZUETA is a Chilean artist who was born in Santiago de Chile in 1974. She currently lives in Brooklyn, New York. Unzueta uses sculptures and installations to generate a discussion about the notion of work and its technological, historical and social impact on the human condition. She complements her three-dimensional work with drawings and 8mm films. She has exhibited at the Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, Massachusetts; CRAC Alsace, Altkirch, France; Proyectos Ultravioleta, Guatemala City; Christinger De Mayo, Zurich; David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, Cambridge; Museo de Arte Zapopan, Guadalajara; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile; The Queens Museum of Art, New York; and the Or Gallery, Vancouver.

FELIPE MUJICA was born in Santiago de Chile in 1974. He studied art at the Universidad Católica de Chile from 1992 to 1996. His first exhibitions in Chile were accompanied by the creation of Galería Chilena, which he co-founded and directed with José Luis Villablanca and Diego Fernández. This project began as an itinerant commercial gallery and grew into a collaborative project or curatorial experiment. In 2000, Felipe Mujica settled in New York, where in addition to continuing to exhibit internationally he organizes various collaborative projects. He has exhibited at the Museo Experimental El Eco, Mexico City; Galería Luisa Strina, São Paulo; Biennial of the Americas, Denver; the 3rd Guangzhou Triennial, Guangzhou; and more recently at the 12 Bienal de Cuenca, Ecuador and more recently at the 32 Bienal de São Paulo and at the Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, Massachusetts.

MARGARITA AZURDIA nació en 1931 en Antigua, Guatemala, y falleció en 1998. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la Ciudad de Guatemala y en el McGill University of Liberal Arts-College de San Francisco, California, EEUU. Fue parte de una generación de artistas guatemaltecos que experimentaron con *performance* en los años 70. Su trabajo está en la colección permanente del Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala. Azurdia, además, participó en la Bienal de São Paulo (1969), en la Bienal de Medellín (1970) y recientemente en la 19 Bienal Paiz en Guatemala (2014). Por motivos personales Margarita Azurdia también fue conocida como Margarita Anastasia, Margo Fanjul y Margarita Rita Rica Dinamita.

JORGE GONZÁLEZ nació en 1981 en San Juan, Puerto Rico, donde actualmente vive y trabaja. Parte de su práctica es aprender y expandir la materialidad y los procesos locales de producción cuestionando el valor actual y futuro, en el marco de producciones biológicas, culturales, éticas y estéticas. Desde 2012 ha trabajado con Beta Local estableciendo nexos pedagógicos presentes en la organización, y cómo puede este modelo participar dentro de las condiciones presentes en el sistema educativo de Puerto Rico. Recientemente ha expuesto en Kunstthalle Osnabrück, Alemania, International Studio and Curatorial Program, Nueva York, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico y en Jardín Borda, Cuernavaca, México.

ANA MARÍA MILLÁN nació en 1975 en Cali, Colombia. Trabaja entre Bogotá y Berlín. Su trabajo localiza una voz personal y escéptica en los espacios narrativos del video. Indaga en las diferentes formas de transmisión de información en relación a subculturas, ideas de violencia y discursos de exclusión. Su trabajo ha sido mostrado en exposiciones como *Mutis Mutare*, El Matadero, Madrid 2015; *Video Sector*, Miami Art Basel, Miami 2014; *Dinastía* (individual), Instituto de Visión, Bogotá 2014; *Ir para Volver*, 12 Bienal de Cuenca, Cuenca 2014; *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art* (con Helena Producciones), SFMOMA 2012; *Creative Time*, New York 2011; *¿Tierra de Nadie?*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz 2011; *AUTO-KINO!* presented by Phil Collins, Temporäre Kunsthalle, Berlín 2009; *I Still Believe in Miracles – part I*, Musée d'Art Moderne de la Ville de París 2005.

JAVIER TÉLLEZ es un artista radicado en Nueva York de origen venezolano, nacido en 1969. Su trabajo refleja un interés sostenido en acercar comunidades periféricas e invisibles al centro del arte contemporáneo y en el proceso aborda y reflexiona entorno a dinámicas institucionales, discapacidades y enfermedades mentales como condiciones de marginalidad. Ha exhibido internacionalmente en importantes instituciones y recientemente ha exhibido individualmente en Kunsthau Zurich, SMAK, Ghent, San Francisco Art Institute y en REDCAT, Los Ángeles. Su trabajo ha sido incluido en exhibiciones tales como dOCUMENTA 13, Kassel, Whitney Biennale, Manifesta, Sydney Biennale y la Bienal de Venecia. Téllez recibió la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 1999.

JOHANNA UNZUETA es una artista chilena, nacida en Santiago, Chile, en 1974. Actualmente vive en Brooklyn, Nueva York. A través de esculturas e instalaciones su trabajo busca abrir una discusión en torno a la noción de trabajo, su impacto tecnológico, histórico y social en la condición humana. Complementa su obra tridimensional con dibujos y filmaciones hechas en 8 mm. Ha expuesto en el Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, Massachusetts, CRAC Alsace, Altkirch, Proyectos Ultravioleta, Ciudad de Guatemala, Christinger De Mayo, Zürich, David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, Cambridge, Museo de Arte Zapopan, Ciudad de Guadalajara, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, The Queens Museum of Art, Nueva York y Or Gallery, Vancouver.

FELIPE MUJICA nació en Santiago de Chile en 1974. Estudio arte en la Universidad Católica de Chile entre 1992 y 1996. Sus primeras exposiciones en Chile fueron acompañados por la creación de Galería Chilena (fundado y dirigido junto a José Luis Villablanca y Diego Fernández), proyecto que comenzó como una galería nómada y comercial y terminó como un proyecto colaborativo, un "experimento" curatorial. En el año 2000 Felipe Mujica se radica en Nueva York, donde además de continuar exhibiendo internacionalmente ha continuado organizando diversos proyectos colaborativos. Ha expuesto el Museo Experimental El Eco, México D.F., Galería Luisa Strina, São Paulo, Biennial of the Americas, Denver, 3rd Guangzhou Triennial, Guangzhou, la 12 Bienal de Cuenca, Ecuador, y más recientemente en la 32a Bienal de São Paulo y en el Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, Massachusetts.



This catalog forms part of a collection of 21 exhibition summaries edited by Die Ecke Contemporary Art and designed by Fig.1, with the support from Fondart of the National Council for Culture and the Arts of Chile. 500 copies have been printed, 50 of which have been signed by the artist.

Este catálogo forma parte de una colección de 21 ejemplares cuyo trabajo editorial estuvo al cuidado de la galería Die Ecke Arte Contemporáneo y su diseño a cargo de Fig.1, gracias al apoyo de Fondart del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Se han impreso 500 ejemplares de los cuales 50 fueron firmados por los artistas.

