

PORTER-CAMNITZER

El New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 1969-2024





Porter-Camnitzer

*El New York Graphic Workshop en
el Museo Nacional de Bellas Artes
de Chile, 1969-2024*



PORTER CAMNITZER

El **New York Graphic Workshop**
en el Museo Nacional de Bellas
Artes de Chile, 1969-2024

Memoria de una contemporaneidad

Varinia Brodsky Zimmerman

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

En 1969, Liliana Porter y Luis Camnitzer, como parte del grupo New York Graphic Workshop (NYGW), expusieron en el Museo Nacional de Bellas Artes. En aquellos años y bajo la dirección del artista y gestor cultural Nemesio Antúnez, el MNBA fomentó la interacción con el arte contemporáneo conceptual, abriendo de forma visionaria el espacio a una diversidad de prácticas artísticas experimentales e interdisciplinarias.

Es en 2024 que, bajo la curaduría de la historiadora del arte Silvia Dolinko, se presenta la muestra *Porter-Camnitzer: El New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 1969-2024*, una revisión de la exposición dando cuenta de las reflexiones que planteaba el NYGW en el contexto de fines de los 60, cuestionando los límites de la gráfica, la edición y sus desplazamientos. Asimismo, y más allá del ejercicio disciplinar y la transgresión de sus propios límites, los contextos sociopolíticos, tanto latinoamericanos como globales, significativos conflictos bélicos y avances históricos en la ciencia y la tecnología influyeron en el trabajo del NYGW proporcionando un espacio crítico para la denuncia de las desigualdades sociales y la reivindicación de derechos.

Las instalaciones que Porter y Camnitzer presentaron en 1969, *Ambientación de la arruga* y *Masacre de Puerto Montt*, respectivamente, son parte de este contexto, representando un momento de ruptura incorporando la crítica social y política como eje central de sus obras.

La obra de Porter, que a través del uso y juego del papel que se pliega y despliega, arruga, interviene los muros y esculturas de la colección del Museo, alude a la economía del consumo utilizando objetos triviales y propone la interacción de los públicos en un ejercicio que va más allá de la simple observación. Por su parte, Camnitzer se refiere al brutal acto de represión que ocurrió el 9 de marzo de ese año en contra de un grupo de pobladores que se encontraba en una toma de terrenos en Puerto Montt defendiendo sus derechos. La obra *Masacre de Puerto Montt* combina elementos visuales y textos creando una narrativa que genera una experiencia inmersiva que invita a reflexionar sobre este acontecimiento, la violencia institucional y el debido respeto a los derechos humanos. Ambos artistas, referentes del arte conceptual latinoamericano, han consolidado su obra desde la desacralización del arte, abordando problemáticas sociales, contribuyendo así a la conciencia crítica en torno a la memoria colectiva y al rol del arte como motor de transformación social.

Al volver a exhibirlas en el Museo Nacional de Bellas Artes después de cinco décadas, no solo se recupera una parte crucial de la memoria histórica del Museo, sino que también se invita al público a reflexionar sobre cómo estas obras y las temáticas que abordan siguen siendo pertinentes en la actualidad. A pesar de que en su momento estas obras no tuvieron gran revuelo y fueron más bien minimizadas por la crítica local del momento, hoy se nos presentan como una oportunidad para su relectura. El regreso de estas piezas significa un reconocimiento al legado de esos primeros pasos del arte conceptual en

América Latina, un recordatorio de cómo el arte puede cuestionar y provocar cambios, así como también del rol del museo como un articulador que observa y es parte de su contexto integrando su contemporaneidad como un permanente. Por ello, la curaduría de Silvia Dolinko ha sumado archivo documental y de prensa perteneciente al Centro de Documentación Angélica Pérez Germain del MNBA, que nos permiten hoy conocer la respuesta respecto del tratamiento de estos temas, la ruptura con las expectativas del arte convencional y el propio ejercicio del MNBA en su tiempo, ofreciendo a las nuevas generaciones la posibilidad de explorar el arte conceptual latinoamericano de los años 60.

El artista Luis Camnitzer para esta ocasión, nos invita a reflexionar acerca del rol de los museos hoy en día como un espacio dinámico donde las personas interactúan con el pensamiento crítico y el conocimiento. La frase instalada en exterior del MNBA: *El museo es una actitud*, queda como una instancia que sugiere una reconceptualización contemporánea del museo en tanto articulador comprometido con el fomento a la educación, la inclusión y como un llamado a la acción individual y colectiva desde la movilización del arte.

Cabe destacar además que esta exposición contó con la colaboración de la Galería Alexander Gray Associates - New York, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella, Centro de Arte Experimental Vigo, Centro de Estudios Espigas, Universidad Nacional de San Martín, Fundación Nemesio Antúnez, Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) - New York, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), a través del préstamo de obras y documentos. Adicionalmente, como parte de una alianza bilateral con el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, la exposición itinerará fortaleciendo nuestras alianzas internacionales.



Liliana Porter, Nemesio Antúnez y Luis Camnitzer en el MNBA, 1969
Fotografía Archivo Fundación Nemesio Antúnez

PORTER CAMNITZER

El *New York Graphic Workshop*
en el Museo Nacional de Bellas
Artes de Chile 1969-2024

El *New York Graphic Workshop* fue un espacio de trabajo y de experimentación gráfica que surgió en Nueva York en 1969. Fue fundado por el diseñador gráfico y tipógrafo Porter Camnitzer, quien buscaba explorar las posibilidades del lenguaje visual y la comunicación gráfica. El taller se convirtió en un lugar de encuentro para artistas, diseñadores y teóricos, donde se desarrollaron proyectos que desafían las convenciones de la comunicación visual y la tipografía. Entre sus obras más destacadas se encuentran las tipografías experimentales, los libros de arte y los proyectos de diseño gráfico que han influido profundamente en el mundo del diseño contemporáneo.





LILIANA PORTER, LUIS CAMNITZER Y LA MUESTRA CHILENA DEL NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP

SILVIA DOLINKO¹

¹ Quiero agradecer a Varinia Brodsky por toda la confianza y el apoyo; a Gloria Cortés, quien impulsó esta propuesta desde el principio; a Pamela Fuentes por la impecable producción; a Eva Cancino por abrirme los ojos a *Ventana*. El diseño de Pamela Ipinza, Daniela Román y Catalina Quintana sumó potencia a la sutileza. El equipo del Museo Nacional de Bellas Artes —Lorena Musa, Eloísa Ide, Adrián Gutiérrez, Jona Galaz, Pedro Fuentealba, Alejandra Wolff— diseñó palabras, realizó sombras, iluminó obras, arrugó papeles, pegó arrugas, montó stickers, rescató documentos. Federico Lobianco posibilitó el acceso a estampas fundamentales. Muchas gracias también a Marita García y Valeria Intrieri, del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba); a Ana María Gualtieri, del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata; a Romina Piriz y Adriana Donini, de Fundación Espigas, Buenos Aires, y a Noelia Bruzzone del CIAP-UNSAM/Conicet, Argentina.

Agradezco sobre todo, y muy especialmente, a Luis Camnitzer y a Liliana Porter por haber aceptado esta propuesta de exposición que revisa su presencia histórica en el MNBA y por hacer posible una nueva lectura de sus obras fundamentales.

Empujamos y empujamos para, a través del grabado, llegar al arte y, sorprendidos, descubrimos que se trataba de empujar al arte para llegar al grabado.

Luis Camnitzer

Nada más feliz que trabajar, pensar y reírnos juntos en un taller lleno de energía, juventud y humor.

Liliana Porter²

Aquella exposición

En 1969, la argentina Liliana Porter y el uruguayo Luis Camnitzer presentaron en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA) obras producidas especialmente para esa institución: Camnitzer realizó la instalación *Masacre de Puerto Montt* y Porter, *la Ambientación de la arruga II* y otras intervenciones con papeles arrugados. Las obras de ambos introducían en el museo chileno algunos planteos que venían desarrollando en el New York Graphic Workshop (NYGW).

En ese espacio, que sostuvieron en los Estados Unidos desde fines de 1964 hasta 1970 junto con el venezolano José Guillermo Castillo, se propusieron redefinir el grabado desde claves conceptuales, experimentar con variables expandidas de la obra impresa, y funcionar como taller abierto a la realización y la reflexión sobre la producción gráfica a partir de las nociones de múltiple y de edición.³ Tanto en el manifiesto del NYGW, de mediados de 1966, como en el manifiesto de ese fin de año en el que presentaron el neologismo FANDSO (Free Assemblage Nonfunctional Disposable Serial Objects), sostenían posicionamientos provocativos respecto de la ortodoxia disciplinar, mientras afirmaban la necesidad de encontrar nuevos modos de producción multiejemplar y de experimentar en torno a la relación entre proceso creativo y discurso gráfico.

Los artistas pusieron en juego distintas estrategias de circulación de sus obras —trabajos individuales realizados en el marco del proyecto colectivo— como forma de difundir su propuesta por fuera de los canales convencionales del sistema artístico.⁴ En este

² Comentarios de Luis Camnitzer y Liliana Porter sobre el NYGW tres días antes de la inauguración de esta muestra, en comunicaciones electrónicas con la autora, 14 de octubre de 2024.

³ Además de la propia obra gráfica, produjeron desde el NYGW estampas de Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Marcelo Bonevardi y Marta Minujín, entre otros artistas.

⁴ En relación con los espacios más formalizados del ámbito de la gráfica contemporánea, se destaca su paso por el Pratt Graphic Art Center, donde se conocieron y también realizaron exposiciones. Cf. Rachel Vogel, “Redefining contemporary print: Luis Camnitzer, Liliana Porter, and The New York Graphic Workshop”, en Lauren Rosenblum and Christina Weyl (ed.), *A Model Workshop: Margaret Lowengrund and The Contemporaries*, New York, Hirmer Publishers, 2024, pp. 85-89.

sentido, se destacan sus “exhibiciones por correo” entre 1967 y 1970. A la vez, como jóvenes radicados en Nueva York desde 1964, la circulación de sus trabajos en el circuito latinoamericano fue un objetivo táctico de visibilidad e inserción regional.⁵ Así, en 1966 se presentaron en pequeñas exposiciones del NYGW en la galería universitaria Aristos de Ciudad de México, en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural de Montevideo y en la galería Plástica de Buenos Aires.

En 1969 llevaron adelante la segunda y última serie de muestras en capitales sudamericanas, organizadas en tres de los espacios institucionales más relevantes de aquel momento: el Museo de Bellas Artes de Caracas, el MNBA de Chile y el Instituto Di Tella de Buenos Aires.⁶ En enero de 1969, Camnitzer montó en Caracas *Living comedor*, una instalación basada en palabras fotocopiadas y pegadas en el piso y las paredes de una sala del museo que remitían a elementos de ese ámbito doméstico; el objetivo era que los visitantes pudieran armar el recorrido mental y espacialmente. En paralelo, Porter llevó al espacio la imagen del papel arrugado que venía desarrollando en estampas en barniz blando; en este caso, realizó una ambientación conformada por un muro de papeles con arrugas impresas que, despegadas en algunos puntos, provocaba una percepción inestable y dinámica.

Porter y Camnitzer retomaron algunas de esas líneas en la exposición en el MNBA de Chile, convocados por Nemésio Antúnez, a quien habían conocido en los Estados Unidos. El director del museo desarrollaba por entonces un importante programa institucional abierto a propuestas innovadoras. Gracias a esa invitación, del 20 de junio al 6 de julio, los artistas llevaron adelante dos exposiciones simultáneas: por un lado, mostraron obras gráficas del período en la Casa de la Cultura del Ministerio de Educación; por otro lado, realizaron intervenciones en la Sala Forestal del MNBA. Aunque sin la participación de Castillo, el catálogo de las exposiciones estaba acompañado por el logotipo que el NYGW había incorporado ese año; allí también se reproducían los registros fotográficos de sus instalaciones de Caracas como marca de pertenencia grupal. El catálogo incluía como prólogo “Algunas líneas por Lucy Lippard”, que la crítica de arte norteamericana les había enviado especialmente para la ocasión. En la Casa de la Cultura presentaron estampas: el conjunto de Luis incluyó piezas como los aguafuertes *Che* y *Horizonte*, junto con la maqueta de 1968 de *Living comedor*; Liliana mostró estampas como *Árbol* o el álbum *Wrinkle*, en el que sostenía un planteo visual sobre el devenir temporal y las relaciones entre representación y realidad.⁷

El papel con arrugas fue el eje del desarrollo de Porter en el MNBA, donde realizó una *Ambientación de la arruga* concebida para el museo chileno. Continuando la propuesta

ya iniciada en Caracas, desplegó en las paredes dos masas conformadas por papeles impresos con la imagen de la arruga –y a su vez arrugados manualmente–, junto con tiras del mismo papel arrugado y una escalera envuelta con arrugas: sus tramos superiores –armados solo con papel, sin madera– terminaban como si estuvieran ablandados o, más bien, arrugados. Además, presentó una instalación con cuatro blocks de hojas con arrugas impresas para que el público pudiera arrancar, abollar y tirar. Esa temática ya se iniciaba en la intervención de la artista en las esculturas del hall central del museo, en las que colocó hojas estrujadas; con ese gesto lúdico, a modo de pista de lo que ocurría en el interior de la sala, intervenía el majestuoso espacio de acceso y, al ubicar esos pequeños bollos de papel, alteraba la solemnidad del “Gran Arte” allí expuesto.

Camnitzer, por su parte, realizó *Masacre de Puerto Montt*, obra en la que retomaba las estrategias visuales y espaciales puestas en juego en Caracas pero introduciendo ahora, en ese nuevo contexto, un giro político a la carga conceptual de la anterior sala-comedor. El suceso ocurrido en el sur de Chile en marzo de 1969, también conocido como Matanza de Pampa Irigoin, fue la motivación para esta instalación-denuncia sobre la represión por parte de carabineros durante un violento desalojo de terrenos en dicha ciudad, donde fueron asesinadas once personas y hubo una cincuentena de heridos. Impactado por esos hechos, el artista “reconstruyó” la escena del crimen en una sala del museo: cubrió el piso y las paredes con palabras y líneas de puntos alusivas a la represión, la ubicación de las troneras, de los soldados y la trayectoria de las balas. Su denuncia, en clave conceptual –y contextual–, tenía por objetivo que quienes recorrieran la instalación pudieran imaginar la escena de la masacre. Con su particular interpretación de ese suceso reciente, Camnitzer realizaba una obra alejada de la denuncia figurativa de la tradición del arte social e introducía una propuesta disruptiva respecto de los lineamientos dominantes en la escena del arte contemporáneo local.

En verdad, toda la línea de exploración gráfica y conceptual tomada por el NYGW resultaba inédita en el campo chileno. Entre la sorpresa, el cuestionamiento y el desconcierto ante estas producciones, se publicaron algunas pocas notas sobre las muestras simultáneas en el MNBA y la Casa de la Cultura. En *El Mercurio*, por ejemplo, se la definió como una “exposición experimental”; en otro artículo sobre la “exposición de la arruga” se hacía mención al trabajo sobre “una masacre”, sin alusión a la coyuntura.⁸ En esa misma nota, junto a la imagen de la joven artista gesticulando con una graciosa mueca –arrugando su boca y mentón–, se incluyó una fotografía de Camnitzer y Porter con Antúnez durante el montaje en Parque Forestal: se trata de la única imagen de la muestra difundida en la prensa de 1969.

⁵ Abordé esta cuestión en “To Develop Images from Thoughts. The South American Travels of the New York Graphic Workshop”, en Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The New York Graphic Workshop (1964-1970)* [cat. exp.], Austin, The Blanton Museum of Art-The University of Texas at Austin, 2009, pp. 30-41. t

⁶ Castillo participó de la muestra en Venezuela, pero no en las de Chile y Argentina.

⁷ Sobre *Wrinkle*, véase Silvia Dolinko, “*Wrinkle*”, en Malba. Colección online, <https://coleccion.malba.org.ar/wrinkle/>, 2017; Sophie Halart, *Wrinkles in Time*, Tate Research Publication, 2018. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/wrinkle/wrinkles-in-time>

⁸ “Actividades en las artes plásticas”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de junio de 1969. Archivo Liliana Porter y Archivo Luis Camnitzer. “Inauguran la Exposición de la Arruga”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 21 de junio de 1969. Archivo Centro de documentación Ágelica Pérez Germain, MNBA



"Inauguran exposición de la arruga"; Santiago, *Las Últimas Noticias* 21 de junio de 1969. Archivo Centro de documentación Angélica Pérez Germain, MNBA

Esta exposición

Porter-Camnitzer. El New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 1969-2024 tiene como clave de acceso aquella fotografía histórica en el museo; la elección no se basa solo en sus protagonistas y en la locación, sino también en que en ese registro se aúnan referencias a las dos instalaciones que desarrollaron los artistas: sobre la cabeza de Antúnez, bajo su gorro de lana, asoman dos hojas de papel con arrugas de la obra de Liliana; en el fondo, se alcanza a ver una de las placas con palabras-denuncia que componían *Masacre de Puerto Montt*.⁹ Aunque la exposición tuvo en su momento cierta repercusión en el medio local, con el tiempo quedó casi olvidada y fuera de los relatos historiográficos; décadas después, a partir de algunas instancias de investigación y revisión, las intervenciones de Camnitzer y Porter realizadas en Santiago durante su período de actividad compartida en el marco del NYGW cobraron una inédita valoración.

Las instalaciones presentadas en este museo en 1969 se reinscriben en el espacio institucional donde tuvieron lugar originalmente, a la vez que se ponen en diálogo con otras obras y documentos producidos por Porter y Camnitzer en el período de actividad en el NYGW. Junto a estampas –algunas escasamente conocidas, como *Ropero*–, fotografías y publicaciones, se reponen otras instalaciones de aquel periplo sudamericano de fines de la década del sesenta. En el caso de Camnitzer, se trata de la instalación *Living-comedor*, presentada en Caracas, y de *Fosa común*, que integró su participación en *Experiencias 69* en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires. En esa instancia, también realizó *Arte colonial contemporáneo*.¹⁰ Si hasta ahora se conocían imágenes de las otras instalaciones de Camnitzer, no se contaba con registros fotográficos de esta intervención, por lo que aquí se concreta una primera reconstrucción de aquella pieza histórica.

En el mismo evento del Di Tella, Porter presentó sombras pintadas –de la silueta de Camnitzer, del artista Osvaldo Romberg y de ella misma– sobre las que podían proyectarse las sombras de los presentes. La propuesta se asociaba al planteo de la artista sobre “la relación entre la ficción y la realidad superpuestas [...] lo que yo hago suceder sumado a lo que naturalmente sucede”, como ya mencionaba en la muestra de Caracas. Formulaba así un juego entre ilusión y realidad, presente en la obra de Porter hasta la actualidad. En relación con esas instalaciones, en los días previos a la apertura de *Experiencias 69*, ambos artistas enviaron una secuencia de ocho exposiciones por correo: Porter mandó tarjetas con sombras para un vaso, para una esquina doblada, para un boleto y para dos aceitunas; Camnitzer, cuatro tarjetas con indicaciones para realizar acciones poético-políticas, como denuncia de los autoritarismos imperantes en la región.¹¹

⁹ Forma parte de un conjunto de registros tomados en el momento del montaje de la muestra. Archivo de la Fundación Antúnez.

¹⁰ En 1970, Camnitzer presentó la ponencia "Contemporary Colonial Art" en el II International Congress of the Latin American Studies Association (LASA).

¹¹ Años después, Edgardo Antonio Vigo lo definió como el “primer antecedente argentino de experiencia de comunicación a distancia vía postal”. Archivo CAEV-La Plata.

Una obra de Camnitzer, realizada durante aquella visita de 1969, se desmarca de la circulación que tuvieron sus producciones por entonces: *Ventana* forma parte de la colección del MNBA, pero no solo no se exhibió en la muestra histórica, sino que recién muchas décadas después tuvo luz pública.¹² Aquí, la noción de arte contextual que sostenían desde el NYGW toma un cariz concreto al remitir a un espacio y un hecho específicos: la locación del museo en Parque Forestal y la represión policial a una manifestación de estudiantes que reclamaban por la reforma universitaria, de la que Camnitzer fue testigo mientras montaba la exposición. Entre el empleo de palabras para crear imágenes mentales y la alusión a un suceso violento de la coyuntura chilena, *Ventana* puede considerarse una obra bisagra entre *Living comedor* y *Masacre de Puerto Montt*.

Hasta la actualidad Camnitzer sostiene el lenguaje escrito como clave de su obra. Aquí se presenta su propuesta más reciente en ese sentido, *El museo es una actitud*, que el artista ha brindado para instalar en el contexto de esta muestra y a la vez excediéndola; en cierto sentido, conforma una nueva instancia en la posible línea que inició en 1969 con *Arte colonial contemporáneo*, que pasa por su reconocido *El museo es una escuela* (2009), y que continúa en esta pieza de 2024. Asimismo, los planteos en torno al tiempo, la representación y la dimensión ontológica en lo cotidiano en las obras de Porter permiten constatar la coherencia de sus búsquedas, desde aquellos años de juventud hasta la actualidad.

Las obras presentadas en 1969 resultaban sorprendentes, considerando la conjunción de sus lineamientos conceptuales, poéticos y políticos, materiales y visuales. Sin embargo, en ese momento apenas fueron registradas; la ambientación de la arruga no se había vuelto a realizar en el formato concebido por Porter para el MNBA, lo mismo que las intervenciones de las esculturas con papeles abollados –entendidos entonces como un “divertimento” por parte de la artista pero que, con la reproducción de aquellos registros fotográficos en algunas publicaciones posteriores, ya integran el historial de sus creaciones–. Por su parte, *Masacre de Puerto Montt* fue reinstalada recién en 2006, en galería Metropolitana.¹³ Esta es la primera vez que se muestran nuevamente en su emplazamiento inicial.

Desde el itinerario del NYGW en 1969, no volvió a haber en América Latina una exhibición que repasara aquella propuesta ni que pusiera en relación las piezas históricas de Porter y Camnitzer como parte de su producción en el marco de ese proyecto que articuló el trabajo individual y colectivo. El MNBA de Chile da lugar a que surjan nuevas miradas sobre esas obras experimentales, a sesenta años del inicio de aquella aventura del taller en Nueva York, y a cincuenta y cinco de la única vez se presentaron en Chile las provocativas instalaciones de aquellos jóvenes artistas, hoy consagrados e indiscutidos. Las intervenciones de Luis y Liliana en Santiago, realizadas en el marco del NYGW, no solo son hitos fundamentales en sus respectivas trayectorias, sino también en la historia del arte contemporáneo. Volver hoy sobre aquella experiencia

histórica permite resignificar una instancia clave del arte latinoamericano y, también, reflexionar sobre la circulación de obras y discursos, sobre la construcción, los olvidos y los rescates en los relatos artísticos e historiográficos.



Luis Camnitzer y Silvia Dolinko en exposición **Porter-Camnitzer**. El New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 1969-2024.

¹² Amalia Cross (cur.), “El museo en tiempos de revolución” [cat. exp.], *Antúnez centenario*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, p. 40.

¹³ Cecilia Brunson (ed.), *Luis Camnitzer*, Santiago, Incubo/Metales pesados, 2008.

Liliana Porter, Luis Camnitzer y Silvia Dolinko
CONVERSACIÓN EN EL MNBA



CONVERSACIÓN EN EL MNBA DE CHILE CON LUIS CAMNITZER Y LILIANA PORTER, 2024

La siguiente conversación con Luis Camnitzer y Liliana Porter, coordinada -y editada posteriormente- por Silvia Dolinko, y presentada por Varinia Brodsky, se realizó en el marco de la inauguración de la muestra *Porter-Camnitzer: el New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile 1969-2024* y tuvo lugar en el auditorio José Miguel Blanco del Museo el 17 de octubre de 2024. Camnitzer participó en forma presencial, mientras que Porter lo hizo por comunicación remota.¹

Varinia Brodsky (V.B.): En 1969 se realizó, bajo la gestión de Nemesio Antúnez en este museo, una exposición que fue muy relevante en aquel contexto porque estaba abriéndose una posibilidad nueva hacia el arte contemporáneo. Desde entonces, en este museo hubo un cambio de paradigma, con una gestión que dio espacio a varios artistas en aquel momento y hasta la irrupción del año 73, con el golpe de Estado. Esta muestra viene a dar cuenta de manera histórica de ese momento, con las obras de Liliana Porter –las arrugas–, y de Luis Camnitzer –la Masacre de Puerto Montt–. Todo esto se hizo bajo la actividad del New York Graphic Workshop, una agrupación que funcionó desde 1964 hasta 1970. Y hoy día vamos a tener la oportunidad de hacer una revisión, un recorrido por aquellas obras que fundamentalmente se hicieron en esos años, y algunas reposiciones actuales de algunas obras que están producidas específicamente para esta exposición.

Silvia Dolinko (S.D.): Quisiera empezar por agradecer a Liliana y a Luis, no solo por esta oportunidad de charlar con ellos, sino también por haber aceptado la propuesta de revisar aquella exposición de 1969 y de aquellos años de producción del New York Graphic Workshop. Profundas, enormes gracias a los dos. El New York Graphic Workshop ha sido objeto de revisiones, de estudios, sobre todo en los últimos lustros. Me gustaría en principio que contaran ustedes, sintéticamente, cómo se inició esa aventura de tres jóvenes artistas latinoamericanos en Nueva York en esos años sesenta.

Luis Camnitzer (L.C.): Liliana tuvo una muestra en Nueva York, y en la inauguración se le acercó un señor y le dijo: “Tengo una prensa de grabado en mi apartamento y me gustaría compartirla contigo”. Liliana decidió que eso era una especie de “levante” (risas de Liliana) e inmediatamente me llamó y me presentó como su novio para asegurar la situación. El tipo dijo: “Ah, genial, ¿por qué no vienen los dos?”. Y resultó que él era un dentista, muy bien intencionado, que efectivamente tenía una prensa en el apartamento; quería aprender a hacer grabado y pensaba que, si nosotros íbamos a trabajar con la prensa, en cambio le íbamos a dar clases de grabado. Entonces, sonó bien, y lo hicimos. Poco después él encontró un taller de grabado ya instalado encima de una estación de bomberos, enorme, perfecto;

¹ La transcripción en este catálogo incluye mínimas intervenciones de edición de lo expresado en ese encuentro –a los efectos de una mayor fluidez en el paso de la expresión oral a la publicación escrita- y algunos pocos agregados a partir de intercambios posteriores de la curadora con los artistas.

decidió mudar todo para allí y hacer un estudio de grabado en serio, y pensó que en ese lugar podríamos tener alumnos. Éramos amigos de José Guillermo Castillo, un artista venezolano, y le preguntamos si él quería formar parte del grupo y dijo “Sí, encantado”, y así se formalizó el taller.

El taller se basó en desafiar los límites que tenía el grabado... El grabado es uno de los medios más reaccionarios en el campo del arte, y empezamos a pensar por qué y cuáles son los límites que hacen que una técnica del siglo XV o XVI siguiera haciéndose en la misma forma –religiosa casi– en el siglo XX, y por qué no se desafiaban esos límites.

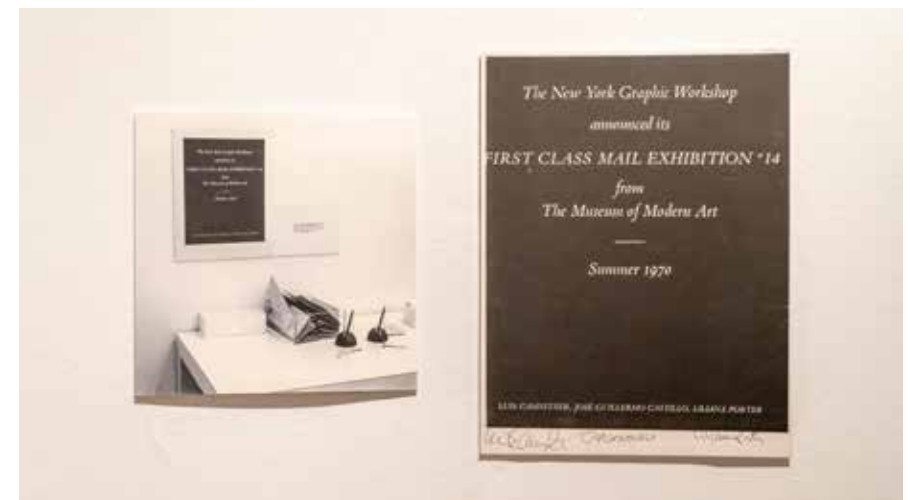
Nos pusimos a cuestionar: por qué hay que imprimir el papel, por qué hay que usar tinta, por qué se llama grabado si el asunto se trata de imprimir, por qué no se sabe bien qué es un original –en esto el original sería la matriz, no la impresión–; en fin, hay cantidad de vaguedades muy extrañas que no se sabe bien cómo empezaron a entrar en el pensamiento civilizado, digamos. Sistemáticamente empezamos a cuestionar eso, y a hacer múltiples y a trabajar en esas cosas. Lentamente llegamos a la conclusión de que en realidad no se trataba de hacer grabado, sea lo que sea eso; para nosotros, mandar un cohete a la luna era un grabado, porque cada vez que repetís las condiciones, el cohete se va a la luna; entonces, ¿qué diferencia hay entre eso y un aguafuerte de Rembrandt? No hay diferencia, conceptualmente. El asunto es que llegamos entonces a la conclusión de que en realidad nosotros estábamos haciendo grabado para hacer arte y que la verdadera historia era al revés: que el asunto se trataba de hacer arte y hacer grabado si el grabado era necesario para hacerlo, para hacer esa producción artística y si no, no hacerlo, era perder el tiempo. No se trataba de elaborar recetas de cocina, sino de producir cambios de conocimiento...

Liliana Porter (L.P.): Era un momento muy especial, donde además, estando en Nueva York y siendo tan jóvenes, y teniendo tantos estímulos, uno empezaba a cuestionar su propia obra. Y entonces, en el grabado, creo que llegamos a la conclusión de que lo más importante era la edición; entonces, al ser la edición, no era solamente una impresión sobre papel, sino que uno llegaba a lo que después se llamó el múltiple. O que podías editar un gesto, también. O sea, uno ampliaba toda esa idea. Y ahí también empezamos las exposiciones por correo: la idea de que en la obra era más importante la idea que hacer el objeto; como las exposiciones por correo, que en ese entonces pensábamos que no eran objetos... ¡Aunque hoy se han guardado muchas! La verdad es que lo que tenía de bueno ese taller es que nos pusimos a analizar cada uno su propia obra y qué era lo importante. Por ejemplo, en mi caso, llegué a la conclusión de que había algo que se repetía siempre, y que era esa conjunción entre la imagen, la representación y la cosa, entre la realidad y la representación de esa realidad.

Entonces surgieron algunas cosas: todos, creo que los tres, nos dimos cuenta de que estábamos demasiado metidos en la técnica y comenzamos a darle énfasis a la idea. En mi caso, en que los grabados que estaba haciendo hasta ese momento eran muy barrocos, muy llenos de alardes técnicos, de golpe se hicieron sumamente ascéticos, yo diría... era un fondo blanco donde sucedían pequeños incidentes, por ejemplo, un barniz blando de la marca de un hilo y después a su lado un pedazo del



Afiches de exposiciones del New York Graphic Workshop en Montevideo y Buenos Aires, 1966
Impresión offset
Colección Liliana Porter



First Class Mail Exhibition #14, 1970
Registro de la participación del NYGW en la exposición
Information, Museum of Modern Art, New York
Vista de la exposición y envío postal
Archivo Liliana Porter

The New York Graphic Workshop, 1970
(Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter)
Archivo Liliana Porter

hilo de verdad. O sea, se produjo esa conjunción entre lo real y la representación; pero también las imágenes se fueron súper simplificando.

S.D.: Sí, totalmente. Hay muchas cuestiones que plantean que podríamos ir retro-mando. Antes, les quería pedir si pueden comentar algo sobre el nombre del New York Graphic Workshop, que era una especie de parodia o provocación respecto de las agrupaciones formales de grabadores, ¿no?

L.C.: El nombre del New York Graphic Workshop fue... Había una cosa que se llamaba New York Graphic Society, era un grupo que hacía reproducciones de "obras maestras" y era muy conservador. El New York Graphic Workshop fue como una ironía a eso, no tenía nada que ver con localidad o promoción geográfica.

S.D.: El New York Graphic Workshop funcionaba como proyecto o marco grupal, pero a la vez cada uno realizaba allí su producción individual.

L.C.: Hubo momentos en que vagamente pensamos en trabajar en equipo, en hacer una obra en común, pero no funcionó –no sé por qué–, y seguimos individualmente, pero no es que hubo un problema. El trabajo en equipo real fue la crítica despiadada de uno a otro, y a veces la sugerencia de uno a otro. Y ahí José Guillermo, para mí por lo menos, fue increíblemente fértil en darme ideas, en ajustar... Yo era un tipo muy desprolijo, no interesado en la presentación, y él era muy riguroso. Para el cartel de la obra de correo que estuvo en MoMA, él estuvo una semana buscando la tipografía exacta, cosa que yo nunca hubiera hecho...

L.P.: Y esa sí era una exposición de los tres, del grupo, la exposición de *Information*.

L.C.: Esa obra sí la hicimos en equipo.

S.D.: Es la última obra que hacen en el marco del New York Graphic Workshop, ¿no?

L.C.: Sí.

S.D.: En relación con las exposiciones por correo, es interesante la diferencia que plantearon con el arte correo contemporáneo –si bien pocos años después fueron leídas como un antecedente de arte correo–. Pero ustedes no lo pensaban en ese sentido; había una cuestión más conceptual y no solo material o administrativa en sus envíos postales.

L.C.: Con el asunto del arte por correo, diría que en última instancia nosotros éramos artistas tradicionales buscando un éxito en el mercado –no quiero negar eso, por más desconfianza que le tuviéramos–, pero éramos latinoamericanos, y como latinoamericanos y extranjeros no era fácil conseguir una galería. La galería, no solo por xenofobia sino también por seguridad económica, prefería invertir en personas que sabían que estaban radicadas permanentemente en el lugar y que no se iban a ir. Entonces, un día decidimos que en lugar de tener una galería –iba a ser muy difícil tener un espacio–, íbamos a ir a la casa de la gente, mandando algo; el espacio

expositivo era tanto el sobre como el espacio donde habitaba el recipiente. Entonces, fue una idea separada del arte correo tradicional, que usaba el correo como un medio tecnológico, en cierto modo. Nosotros éramos amigos de Ray Johnson y toda esa gente, pero fue un movimiento paralelo, no dependiente uno del otro.

L.P.: A mí me parece que eran obras lindísimas, donde además cada uno mostraba lo que le interesaba. Por ejemplo, las obras de Luis eran frases más bien políticas, ¿no? En las mías, yo estaba mandando sombras por correo, donde también había un tema del tiempo. Por ejemplo, sombras para dos aceitunas, y se supone que la persona tenía que poner las aceitunas. O sea que revertía el tiempo: primero la sombra y después el objeto que hacía la sombra. Entonces, ahí aparecen todos temas que siguen vigentes en mi obra.

L.C.: Una cosa que surgió en la época, aunque no la teorizamos en profundidad, fue la idea del "arte boludo" (risas del público), que visto retrospectivamente fue muy importante. La palabra surgió por Liliana: "Esto está muy bien, es bien boludo", y lo que significaba en realidad es que no era declarativo, sino que era... yo ahora lo llamo como un agujero negro que, en lugar de emitir la luz como una estrella, absorbe la energía del espectador y en ese acto hace que el espectador empiece a crear, en lugar de que el artista le diga qué cosa creó el artista. No lo pusimos en esos términos, pero teníamos la percepción muy clara, y ella (Liliana) más que nosotros dos (Luis y José Guillermo).

S.D.: De hecho, en los textos y en algunas entrevistas de la época, ustedes planteaban la cuestión de la creación como un bien común y la importancia de trabajar para romper la diferencia entre artista y público. Y hay algo también que aparece en muchas de las intervenciones de ustedes, que es el humor muy particular de cada uno, un rasgo interesante, sobre todo si se piensa en ciertas líneas del conceptualismo contemporáneo, donde el humor no era algo muy presente, y en el caso de ustedes sí está.

L.C.: Sí, pero no fue una cosa consciente, no era que queríamos hacer una broma o un chiste. Podía ser, pero más bien, en el acto de cuestionar también se borra el límite entre lo serio y lo no serio. A mí en particular muchas veces me dicen que hago humor, pero no me doy cuenta... Soy una persona súper seria, sin sentido del humor (risas). Entonces me sucede el humor, pero me sucede por la parte de cuestionar algo a lo que le tengo desconfianza, no por haber hecho un chiste.

S.D.: Pienso que además del humor hay algo lúdico, en el sentido de sostener una propuesta para desacralizar esa mirada sobre el arte.

L.C.: Desacralizar es otra cosa...

S.D.: Sí, por supuesto, pero también puede ir junto, ¿no?

L.P.: Había otra cosa, que era que, cuando llegamos a Nueva York, había toda una posibilidad de cosas técnicas impresionantes; entonces Luis hacía unas xilografías –en realidad, estaban hechas en linóleo– impresas en sábanas enormes; yo hacía



Liliana Porter y Luis Camnitzer en el taller del NYGW, 1965
Fotografía de Basil Langton
Archivo Liliana Porter

unos grabados de placa entera... Nos habíamos metido mucho en la técnica. Y en ese momento en que empezamos el New York Graphic Workshop decidimos parar y salir de todo lo técnico: parar de poner el énfasis en lo técnico y buscar cuál era realmente el tema que a cada uno le interesaba. Entonces, en mi caso, que estaba haciendo esos grabados tan barrocos, dije: “Voy a utilizar los objetos más banales que existan”. Entonces empecé a trabajar con el hilo y el clavito, y descubrí que no hay nada banal, es muy difícil encontrar algo que no signifique o que no sea metafórico, y también eso fue un proceso muy interesante. Ahí empiezan las obras de Luis con palabras y frases, y las mías del arrugado, la sombra o el hilo.

S.D.: Pensaba, en relación con estas cuestiones, sobre la creación del FANDSO, donde por momentos su descripción también tiene algo de humor –por ejemplo, el salame cortado en fetas como una edición múltiple–. ¿Quieren hablar algo sobre el FANDSO?

L.C.: En un momento dado José Guillermo decidió que necesitábamos un manifiesto y buscar qué palabras sintetizaban lo que estábamos haciendo. En cierto modo fue él quien escribió el Manifiesto del FANDSO. Y FANDSO terminó siendo la sigla; no es que estábamos buscando una sigla. En inglés, se trataba de que lo que estábamos haciendo no era funcional, de que era seriado, múltiple, de que se podía tirar a la basura porque tenía cierta cualidad de descarte...

L.P.: Disponible!

L.C.: La O es de “objeto”, y no me acuerdo qué más.

L.P.: FANDSO, sí...¡Serial! Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Object.

L.C.: “Assemblable” porque José trabajaba con módulos ensamblados, y el nombre tenía que acomodar a los tres, así que ahí quedó. El primer envío de ese manifiesto fue con una galleta, que mandamos a hacer en una panadería que prometía que esa galleta no se iba a deteriorar –lo que no era verdad porque yo ahora tengo miguitas en casa– (risas). Lo que fue interesante –porque también hay que confesar que nosotros nos estábamos promoviendo en la época, no era pura filantropía política... lo mandamos al Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ejemplo, y después nos enteramos, con amigos que trabajaban allí, de que ese envío sembró el caos: primero, porque estaba prohibido guardar comida en el archivo; segundo, porque no sabían si era obra de arte o era documento –antes de que el lío ese ascendiera al conceptualismo, nosotros todavía no éramos catalogados como conceptuales–. Entonces, se armó un lío, que no sé cómo se resolvió tampoco, pero sé que no sabían dónde ponerlo. Porque el museo tiene varias colecciones: tiene la colección seria, digamos, que uno ve, que es muy difícil entrar. (El otro día leí que la taza peluda de Meret Oppenheim fue comprada en 1936 y la primera vez que se expuso como obra de arte de verdad fue diez años después, o sea que durante diez años tuvieron una obra que es un ícono del siglo XX y la tuvieron en observación, a ver si contagiaba algo o no, y a ver si calificaba como obra de arte seria...). Después está la colección de “Por las dudas”, en la que entra mucha obra latinoamericana y periférica, que todavía no se sabe si va a ser asimilada en la hegemonía o no. Y después está la

colección de documentos, que, aunque no se sepa si es documento real o va a ser obra de arte, también es una colección de “Por las dudas”. Y la transferencia de una colección a otra es muy, muy compleja; a esta altura incluso aceptar una donación por parte de un museo también es muy complejo, es casi tan complicado como venderla; la diferencia es si hay dinero o no. Pero antes se podía ir y donar una obra y entraba en alguna de las tres colecciones. Y la galleta... ¡se deshizo!

S.D.: Ustedes han planteado muchas veces que no se definían como artistas conceptualistas, sino que hacían un arte contextual. Han comentado en algunas ocasiones cómo América Latina era un lugar muy importante en términos de intervención, para tener otros ámbitos de visibilización. La muestra de 1969 en MNBA de Chile tiene mucho que ver con esa perspectiva, ¿no?

L.P.: Creo que, aunque nosotros vivíamos en Nueva York, siempre nos hemos considerado artistas latinoamericanos, y nos importaba muchísimo ese vínculo y exponer en Latinoamérica. Entonces, hacer una exposición en el Museo de Bellas Artes en Chile o, primero, en Venezuela, eran para nosotros oportunidades que nos interesaban mucho. Además, eran exposiciones donde estábamos mostrando cosas nuevas, como las instalaciones. Entonces, era una gran posibilidad para poder compartir todo eso, todas esas ideas.

L.C.: Había otra cosa: el arte conceptual en Estados Unidos era muy ortodoxo. En el momento no lo formulamos así directamente, pero en realidad era un movimiento casi místico: era suponer que había una semilla artística en el fondo de la obra y que la parte material era como una cebolla, y las capas obstruían el camino para llegar a esa esencia. Era casi espiritual. (Ningún conceptualista americano me va a aceptar la interpretación, pero esa es para mí lo que es). En cambio, lo que hacíamos nosotros no quería restringirse a la desmaterialización, y lo que queríamos era, en cierto modo, con una puesta mínima de estímulo, lograr una resonancia máxima. Era económico, pero no desmaterializado. Y para eso la caja de resonancia era el contexto. Por lo tanto era: con un mínimo de acción –material o no material, física o no física–, lograr una repercusión grande. Creo que eso fue lo que separó al conceptualismo latinoamericano, que resultó en gran parte de una resistencia política y de estar escondido frente a la opresión oficial y seguir transmitiendo el mensaje de una manera escondida. Significaba eso: con un mínimo de presencia lograr un máximo de concientización. Ese no era un problema típico de la mayoría de los artistas conceptuales. Pero cuando surgió la palabra tuvimos una larga discusión, los tres, y decidimos que nosotros somos artistas contextuales y no conceptuales. Y en eso hubo siempre una resistencia: no queríamos ser parte del movimiento hegemónico.

Cuando vino la muestra *Information*, en 1970, fue otra discusión: ¿participamos o no participamos? Mucho después me enteré de que la misma duda la tuvo Oiticica y la discutió con Lygia Clark. Nosotros llegamos a la misma conclusión de Oiticica; no participar era un suicidio profesional, y ya que nos daban entrada, había que aprovecharla y ver cómo la subvertíamos. Y ahí surgió la obra por correo que hicimos, la hoja que dice: “El New York Graphic Workshop anuncia su exposición por correo número 14”. Entonces lo que queríamos era que el público, en la mesa con sobres,

MANIFIESTO DEL NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP

La industria imprime sobre botellas, cajas, circuitos electrónicos, etc. El grabador realiza sus obras utilizando los mismos medios que Durero utilizó en su época.

Para nosotros el hecho de editar es más importante que el trabajo sobre la plancha. Esta actitud abre el camino al moldeado, al corte, al doblado y al uso del espacio. Las cualidades del papel dejan de ser importantes. El trabajo se enriquece con la diversidad de materiales que pueden ser empleados. Estos materiales se comprenden en dos categorías: los que existen antes de la impresión como papel, tela, vidrio, madera, etc., y los que se forman durante el proceso de la impresión, tales como yeso, papier maché, emulsiones plásticas, etc.

De esta manera llegamos al concepto de "objeto", superando los límites tradicionales de pintura y escultura. En el grabado este concepto de "objeto" se enriquece con la posibilidad de hacer ediciones.

Por otra parte consideramos que la misión del artista es la de revelar imágenes. Hasta hoy el grabado, en general, fue epigonal con respecto a las otras artes. El grabador vivió siempre encerrado en su cocina de recetas técnicas. Creemos que llegó la hora de que tomemos la responsabilidad de revelar, nuestras propias imágenes como grabadores, condicionados, pero no destruidos por nuestras técnicas.

el público ponía su dirección, y el museo se comprometía a enviar la obra. Y la obra era exactamente la misma hoja, pero que decía: "El New York Graphic Workshop anunció su exposición por correo". Solo cambió una letra. La intención fue fundir al museo, al asumir que millones de personas iban a llenar los sobres y que puramente la compra de estampillas iba a superar el presupuesto de la institución. Fallamos, no sucedió, pero la intención fue buena (risas del público).

L.P.: A mí me venía muy bien, porque justo era el tema del tiempo, que es un tema que a mí me interesa mucho. Así que tenía muchos lados. Por un lado, la idea de que el museo vaya en bancarota era más una idea política de Luis, y la mía era más bien lo de la parte poética.

S.D.: Pasemos a hablar un poco de la muestra que estamos evocando acá. En 1969 hicieron tres exposiciones muy importantes en América Latina: en el Museo de Bellas Artes de Caracas en enero; en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires, en septiembre, y entre medio, en junio de 1969, aquí, en este mismo museo. Quisiera entonces preguntarles sobre esa instancia aquí, en Chile. ¿Cómo es que hacen esta exposición?

L.C.: Mira, en el trío... siempre describo que yo escribía los sermones, Liliana era la poeta y José Guillermo era el diplomático estratega. Entonces, fue José Guillermo quien logró coordinar las muestras, aunque no sé bien por qué no participó de la exposición en Chile. Lo que hizo en Caracas, que eran grandes estanterías, no era factible de ser producido otra vez, y en general la perspectiva de ser un artista competitivo creo que no le interesaba, porque era mucho trabajo, o lo intimidaba. Pero son especulaciones.

Antes de llegar a Chile, cuando estaba la perspectiva de la muestra, un amigo nuestro que era un periodista mexicano, Rodolfo Alcaraz, estuvo viviendo en casa unos días y nosotros estábamos pensando qué hacíamos como exposición. Él mencionó la masacre de Puerto Montt. Nemesio aceptó el proyecto, pero luego se asustó: no estaba asustado cuando nos invitó, sino cuando vio que la obra era una acusación política. Allí él pudo haber dicho que el lugar era del gobierno y que no podía hacer ese tipo de muestra, pero en cambio se lanzó. Fue impresionante, mucho más de lo que nos dimos cuenta en ese momento.

Una cosa que me hacía falta para el proyecto era saber qué armamentos se usaron en la masacre. La masacre había sido, por lo que me contaba Rodolfo, juntar a un pueblo que estaba ocupando tierras no cultivadas por los patrones que no vivían ahí, y negociaron que en lugar de estar dispersos, juntarse y hacer una especie de pequeña aldea, y cuando lo armaron vino el ejército, los rodeó y los acribilló a todos. Fue una masacre siniestra.

Rodolfo me dijo: "Cuando llegues a Chile, te voy a dar un número de teléfono, llámalo y el que te contesta tiene el manual del ejército y te puede ayudar con la información". Entonces llegamos y lo llamamos; él dijo "Sí, encantado"; vino al hotel, trajo el manual y después, como cosa secundaria, dice: "Yo con mi hermana tengo una peña. ¿Por qué no viene esta noche y nos juntamos socialmente?". Entonces fuimos, y lo que es una peña en Chile es otra cosa que en Uruguay: resultó ser una vinería, una especie de vinería, había un estrado y había poca gente, y nuestro amigo no estaba...

Manifiesto del New York Graphic Workshop, 1966
Impresión offset
Colección Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas

y en un momento dado apareció con la hermana, se fue al estrado y empezaron a cantar y a tocar música. ¡Y eran Ángel Parra e Isabel Parra! Pero no teníamos idea de quiénes eran, ni nada. O sea, fue impresionante. Esa es la historia que está atrás de la masacre de Puerto Montt en el campo del arte, que es muy distinto y muy a salvo, digamos.

S.D.: Y en el caso de Liliana, para el Museo de Bellas Artes hacés también una instalación, la ambientación de la arruga, retomando una idea y una materialidad que ya habías puesto en juego en Caracas. ¿Querrías comentar algo sobre la idea de la arruga?

L.P.: Empecé a trabajar en el 67 con las arrugas, porque la idea era imprimir la textura de un papel arrugado y después arrugarlo. Entonces me interesaba mucho esa combinación de la imagen con la realidad, que se ilustra a sí misma. Había hecho una serie de grabados y collages, y entonces de golpe tenía la oportunidad de hacer una gran instalación. Y también, que en vez partir de impresiones de aguafuerte, fue hecha con offset; o sea que esa misma imagen se pasó a una forma más comercial de impresión para tener muchas hojas y poder armar esta ambientación de algo que se arrugaba, que era el tema que yo había tratado en ese entonces. Además incluía unos bloques de ese papel para que la gente arranque y lo arrugue, que era también un tema que nos interesaba: la inclusión del público, que participara más activamente dentro de la obra.

En las muestras había incluido objetos –silla, escalera, cuadro, escultura– recubiertos del mismo papel y luego parcialmente “arrugados”. Por otra parte, el Museo de Bellas Artes en Chile poseía en la entrada una serie de esculturas que invitaban a ser intervenidas. Por ejemplo, en una figura con la mano levantada, al agregarle un papel arrugado cambiaba de sentido; había otra de un personaje que señalaba un punto en el suelo, y allí incluí el bollito de papel. Eran solo juegos visuales...

S.D.: En estas propuestas se incluye también una puesta en juego del cuerpo, de las acciones, del recorrer una instalación, de arrancar un papel. También la cuestión de trabajar con elementos bien diversos respecto de esa tradición del grabado que ustedes estaban discutiendo, no solo en términos de la idea o de esos sentidos del editar y del múltiple, sino también de las materialidades, como la fotocopia en el caso de las instalaciones, o el papel arrugado como una discusión de ese virtuosismo del grabado más ortodoxo. Es fuerte esa experimentación como una propuesta muy disruptiva que ustedes estaban planteando...

L.P.: Claro, sí...

L.C.: Pero no fue tan fácil como suena...

S.D.: No, ¡no decía que haya sido fácil! Dije lo que proponían, no cómo se leyó...

L.C.: Si me acuerdo bien –Liliana, confirmalo o no–, la primera traza del papel arrugado fue hecha con barniz blando en una plancha, y después esa imagen fue recogida en offset y multiplicada.

L.P.: ¡Sí!

L.C.: O sea, no fue que hubo un quiebre radical. Y mi primera idea para el *Living Room*, que fue el precedente de *Masacre...*, era imprimir las palabras, sí, en imprenta, pero cada palabra iría entre dos pedacitos de plexiglás atornillados. O sea, estaba todavía pensando en objeto, un objeto diluido, si querés, pero además, ¡de locos!, porque eran 500 o 1000 etiquetitas. Y ahí fue José Guillermo el que tenía la visión clara: “¡Pero estás loco, hombre, hacelo en Xerox!”. Y rompió la burbuja. Y es ahí donde entre los tres siempre logramos abrir los prejuicios de uno contra el otro. Fue memorable.

S.D.: Liliana, en tu caso no solo sucede esto que acá repone Luis, las primeras arrugas en barniz blando, sino también la serie *Wrinkle*, un álbum de diez fotograbados que es de un momento contemporáneo, en donde también hay todo un trabajo de mediatización, entre el papel arrugado, la foto pasada al fotograbado...

L.P.: Claro, al fotograbado. Era usar fotografía en vez de usar el barniz blando... O sea, es increíble cómo la mente va más rápido que uno, que uno tiene que pasar a veces por varias instancias hasta que la idea se vaya depurando un poco más, ¿no?

S.D.: En ese caso eran fotos de una fotógrafa con la que trabajabas.

L.P.: Sí, hice el papel que se arruga, y entonces le pedí que me haga las fotos a Lis Steiner, y entonces de esas fotos hice los fotograbados.

S.D.: Ese álbum tiene una presentación de Emmett Williams muy hermosa.

L.P.: Sí, es hermosa: un texto de él que dividió su primer nombre en dos e hizo un diálogo entre Emm y Ett, Emmett Williams. Muy lindo.

S.D.: Y allí sitúa esa obra tuya –o toda tu propuesta de esos momentos– en diálogo con una cantidad de referentes contemporáneos muy consagrados, como Lucio Fontana o Yves Klein. Ustedes en esos tiempos eran muy, muy jóvenes, y estaban haciendo todas estas propuestas...

L.P.: ¡Nos iba muy bien!

S.D.: Hablando de textos, quisiera referir al de la muestra del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en 1969. En realidad es una presentación de ustedes en dos partes, que transcurren contemporáneamente: las instalaciones en el museo y una serie de grabados, también hechos en ese marco del New York Graphic Workshop, en la Casa de la Cultura. Es una muestra del New York Graphic Workshop, con su logo diseñado en 1969, pero es de ustedes dos, o sea, José Guillermo ahí no participa. Mientras hacen esas obras específicas –*Masacre de Puerto Montt*, *la ambientación de la arruga*–, Luis, vos hacés *Ventana* y escribís un texto que está en el catálogo, hablando también de esa coyuntura. Me gustaría que pudieras reponer un poco la realización de *Ventana* y ese texto.

L.C.: *Ventana* fue una obra que surgió por casualidad. Iván Vial nos invitó a cenar a la casa y me pidió que le hiciera una obra, para lo cual me dio un cuadro viejo suyo para que usara el dorso. Ahí sucedió la obra.

Había una diferencia, para nosotros, entre lo que era el museo como lugar autónomo, aunque fuera gubernamental, y la Casa de Cultura, que era ministerial y que, por lo tanto, mal que bien, estaba involucrada en la masacre de Puerto Montt. Pero tampoco queríamos crearle problemas a Nemesio, entonces aceptamos hacer la exposición. Pero la instalación de las obras acá coincidió con una gran represión policial de una manifestación estudiantil que se produjo frente al museo; en un momento dado, incluso no podía entrar al museo por la policía, y decidimos que hacíamos lo del ministerio, pero a cambio íbamos a hacer una declaración que denunciara la situación. Y eso fue aceptado y ahí está.

S.D.: ¿Te animas a leer unas partes de ese texto para la exposición en la Casa de la Cultura?

L.C.: Sí, me animo. Bueno, dice: “no nos interesa crear obras de arte” –que era mentira, ¿no?–. “Son ellas un aumento al lastre de productos muertos y una participación en una carrera competitiva que termina en sí misma” –eso es cierto–. “Aún más fuera del lugar hoy, junio 13 de 1969, en Santiago de Chile, con compañeros media generación más jóvenes, corriendo por la calle con pañuelos, decorando la resistencia contra los proyectiles lacrimógenos”. Y acá viene una lista de los gases empleados, gracias a Ángel Parra. “Nos interesa un proceso de alfabetización perceptual y cultural donde no quepa un catálogo de proyectiles obscenos. Nos interesa el vivir procesos y el ubicar los productos culturales, cuadros o bombas, en su lugar, fósiles remanentes de procesos.

Queremos tratar de crear claves que liberen nuevamente la facultad de creación como un bien público y común, que permitan la revaloración, la nueva percepción de cada acto cotidiano, desde el más mínimo y parcial hasta el más total, sin lugar a escapismos ni opios. Y que permitan constantemente la definición de los contextos absolutamente presentes y verdaderos, sin los frenos impuestos por los gozosos del poder, con sus conscripciones y sus cárceles. De la misma forma que lo requiere en este momento y aquí la reforma universitaria”, que era la causa de los movimientos estudiantiles. Más o menos sirve hoy todavía.

S.D.: Cuando se vuelve a instalar *Masacre de Puerto Montt* en 2006, en Galería Metropolitana, por el proyecto de Cecilia Brunson, también en ese momento hay manifestaciones estudiantiles.

L.C.: En realidad no hubo ninguna manifestación estudiantil desde aquella primera hasta la segunda instalación de *Masacre...* Después me acusaron a mí de haber instigado (risas del público).

S.D.: Tampoco habías vuelto a Chile entre el 69 y el 2006.

L.C.: Lo interesante es que este texto yo nunca lo había vuelto a leer hasta hoy.



Luis Camnitzer

Ventana, 1969

Acrílico sobre tela

Colección Museo Nacional de Bellas Artes de Chile

SURDOC 2-2280

S.D.: Liliana, vos hacés aquí las instalaciones de la arruga y estás empezando ya también a pensar la cuestión de la sombra, que vas a hacer luego en la muestra en Buenos Aires en el marco de Experiencias 69 en el Di Tella, donde también están los envíos de las sombras para dos aceitunas, la sombra para un boleto... Estas búsquedas en torno a la arruga, la sombra, esa cuestión del tiempo, de las tensiones entre ficción y realidad, aparecen también en un texto tuyo en el muy importante catálogo de la muestra de Caracas. Me encantaría si pudieras ponerle tu voz a ese texto que es tan hermoso.

L.P.: Bueno, acá está. Lo leo. Es del 69. Dice: “La distancia mental que hay entre la representación gráfica de la arruga al hecho real de la arruga en sí. La relación entre la ficción y la realidad superpuestas, apoyándose y al mismo tiempo contradiciéndose. Esa redundancia creando la posibilidad de otra cosa.

El arrugado es solo uno de los ejemplos posibles para este planteo. La misma idea sería sombra-sombra, luz-luz, mancha-mancha. El dibujo de la sombra y la sombra real. Lo que yo hago suceder sumado a lo que naturalmente sucede. Algo así como fingir que soy yo. La idea es superponer realidad a la descripción de esa misma realidad. Entrar en un proceso creativo participando en él y acortando la distancia que no tendría que existir entre hacer arte y estar vivo” (aplausos del público). ¡Eso escribí en mi juventud!

S.D.: Tan hermoso, y creo que ahí hay una clave perfecta para leer no solo tu obra de ese momento, sino toda tu obra. Y en este sentido también remarcar la coherencia en sus respectivas trayectorias a partir de la lectura de ese momento de los años 60, de las búsquedas por ciertas temáticas y ciertos problemas que luego siguieron a lo largo de sus producciones.

Para ir terminando, me parece importante también una reflexión en términos de lo historiográfico: cómo esta muestra de 1969 tuvo en su momento cierta repercusión en la prensa, hubo alguna nota en los medios gráficos, estuvo expuesta casi dos semanas, pero luego pareciera que no tuvo gran impacto. En cierto sentido, como Luis ha recordado en otros momentos, se mantuvo cierta lectura sobre todo a través de Eduardo Vilches en su curso, donde repartía y trabajaba los textos del New York Graphic Workshop. Pero pareciera como que se había perdido un poco ese rastro... En términos de una historiografía más reciente, se destaca la muestra en el Museo Blanton de Austin, en 2008, que curaron Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila Villa y Gina McDaniel Tarver, y que permitió dimensionar lo que fue el New York Graphic Workshop, volver a mirar esas instalaciones, esas obras. Entre ese momento de rescate de los primeros 2000 y ahora, también ha seguido pasando agua bajo el puente y son obras que hoy están en grandes colecciones, que ya son parte de lo que podríamos considerar un canon, una referencia muy importante del relato de la historia del arte contemporáneo. ¿Qué piensan respecto de esa deriva?

L.P.: Bueno, a ver... bueno, por ejemplo, la exposición en el Blanton tuvo un libro muy lindo, ¿no? Y yo creo que no fue enseguida, pero hoy las obras están en muchas colecciones, incluso, por ejemplo, la instalación de papel arrugado en el Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene como cuarenta obras más de grabado... o sea, hay obras que no fueron adquiridas o donadas en ese momento,

sino que después empezaron a formar parte de colecciones. Es decir, creo que sí está bien representado el New York Graphic Workshop, me parece.

L.C.: Creo que, cuando expusimos en Chile, pensábamos que iba a haber más interacción con los artistas del momento y no hubo; hubo amistades, sí, y Eduardo Vilches fue fundamental y él fue el que circuló un texto sobre grabado, pero él lo reinterpretó como una metáfora, digamos, antidictadura. Me agarró por sorpresa la referencia, pero me gustó mucho.

Pero, particularmente, mi instalación en su momento fue ignorada por la derecha porque era política e ignorada por la izquierda porque no tenía sangre y, por lo tanto, no era política. Entonces, caí como en un intersticio ahí, y no pasó nada. Y un día, cuarenta años después, Cecilia Brunson descubrió algo sobre nuestra muestra, en algún archivo y dijo: “¿pero esto, es verdad?”, y dije: “sí, es verdad”; “bueno, ¡hay que volver a traerla!”, dijo. Entonces, ella hizo reconstruir la Masacre en la Galería Metropolitana, y organizó una manifestación estudiantil para festejar (risas). Y, la verdad, no sé qué pasó con esa muestra tampoco... O sea, esta es la tercera versión que parece que tiene más impacto que nunca.

Para nosotros, el grupo dejó de funcionar por varios motivos, en parte porque José Guillermo estaba trabajando en una institución que nosotros criticábamos –era una situación incómoda para él– y, lentamente, se disolvió el grupo. Pero como cada uno de nosotros siguió individualmente nutrido por esa experiencia, asimilándola como artista individual, la noción de ese grupo fue, digamos, borroneándose. Y las obras que fueron adquiridas en colecciones son adquiridas por el nombre individual y no como un reflejo histórico de lo que hicimos como grupo. Y nosotros mismos tampoco nos encargamos de promoverlo. Podríamos haberlo hecho, pero para nosotros mismos fue más una experiencia personal, súper positiva, y nunca lo vimos como una experiencia histórica, que es la que le atribuyen ustedes. Y bueno... ¡buena suerte con la empresa! (risas). Yo creo que esa es un poco la explicación.

L.P.: Bueno, pero, por ejemplo, ahora estoy por abrir una exposición en la Casa de la Moneda, en Madrid, y con el curador, Agustín Pérez Rubio, hicimos un diálogo y él habla muchísimo del New York Graphic Workshop, y hace muchas preguntas y muchos comentarios. O sea, lo tiene muy presente y va a estar muy presente en la exposición y en el libro. O sea... ¡no se borró!

L.C.: Es verdad, pero lo que te quiero decir es que viene de afuera. O sea, cuando Gabriel Pérez Barreiro decidió hacer la muestra en el Blanton, me tuvo que convencer de hacerla. No era un proyecto que estuviera en primera línea para mí o tenía la importancia que él le daba. Y yo mismo no sabía si visualmente iba a funcionar una muestra como la que él quería... y funcionó, ¡obviamente! Pero creo que nosotros mismos éramos escépticos del trabajo en equipo. No sé Liliana, pero yo sí. ¿Vos, Liliana?

L.P.: No, no, yo pensé que iba a estar bien y que iba a tener un buen libro, también, que iba a tener un buen documento, que es lo que pasó. Yo soy más optimista acá.

S.D.: Creo que sin dudas fue una marca muy importante. Por otra parte, fue una muestra en Estados Unidos, con un catálogo fantástico, en inglés. Y esta exposición

que estamos ahora por inaugurar ahora es la primera que revisa la obra de Luis y Liliana en el marco del New York Graphic Workshop en América Latina desde aquel tour de 1969. Aunque algunas obras se repusieron en otras muestras, individuales o colectivas, esta propuesta pone foco en ese momento, en el marco de este museo y esta presencia del New York Graphic Workshop en América Latina, que sí, estoy convencida, de que fue una gran empresa y de que es importante y necesario poder seguir revisándola.

Junto con las obras históricas de la exposición que estamos por inaugurar, cabe también mencionar la flamante *El museo es una actitud*, una pieza de Luis que está presentando especialmente aquí, afuera del museo, y que es como un gran regalo para esta instancia. Esto en relación con los materiales que esperamos puedan disfrutar, leer, pensar, revisar.

Muchas gracias por estar acá, Luis y Liliana. ¿Quieren cerrar ustedes?

L.C.: (Esta muestra) es una mezcla de emoción y escepticismo... Gracias por la parte de emoción.

L.P.: Yo también quiero agradecer por estar en esta exposición, porque me hayan invitado y por este diálogo.

V.B.: Muchas gracias, Luis, Liliana y Silvia, por darnos la oportunidad de traer esta exposición a nuestro museo y permitirnos recontextualizar un recorrido por la historia no tan solo de la producción de sus obras, sino también del momento político, así como de la memoria del MNBA. Agradezco a todo el equipo del museo que hizo posible el montaje, al equipo de Museografía, a todas las instituciones y coleccionistas privados que colaboraron con el préstamo de sus obras. Les dejamos invitados a visitar la exposición.



Registros fotográficos de las intervenciones de Liliana Porter en el MNBA de Chile en 1969
Papeles arrugados colocados en las esculturas del hall de entrada al museo.
Archivo Liliana Porter



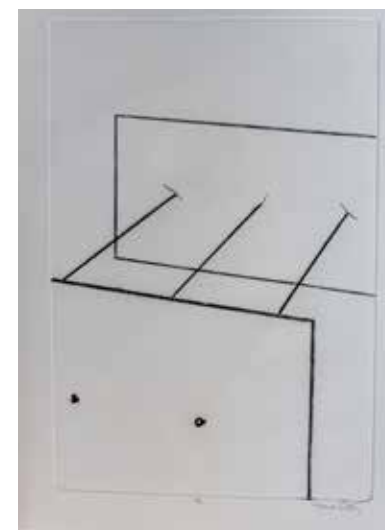
Registros de las salas de la exposición
Porter-Camnitzer. El New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile,
1969-2024.







Luis Camnitzer
Horizon, 1968
Ropero, 1969
Proyección de una biografía vertical, 1969
Imagen de un objeto a velocidad máxima, 1969
Petition, 1968
 Aguafuertes
 Cortesía Alexander Gray Associates, Nueva York



Liliana Porter
Árbol, 1968,
 Aguafuerte, barniz blando y bordado
Ausencia de un árbol, 1968
 Bordado e impresión de borde de matriz
Nudos, 1970
 Aguafuerte y lana
Naturaleza muerta, 1970
 Aguafuerte y lana
Dos cilindros más uno, 1970
 Aguafuerte, barniz blando y papel troquelado
 Colección Liliana Porter





Luis Camnitzer
Living comedor, 1969
Reconstrucción, 2024
Cortesía Alexander Gray Associates, Nueva York





Liliana Porter
Arruga, 1969-2024
 Reconstrucción de la instalación realizada en el MNBA
 Colección Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York





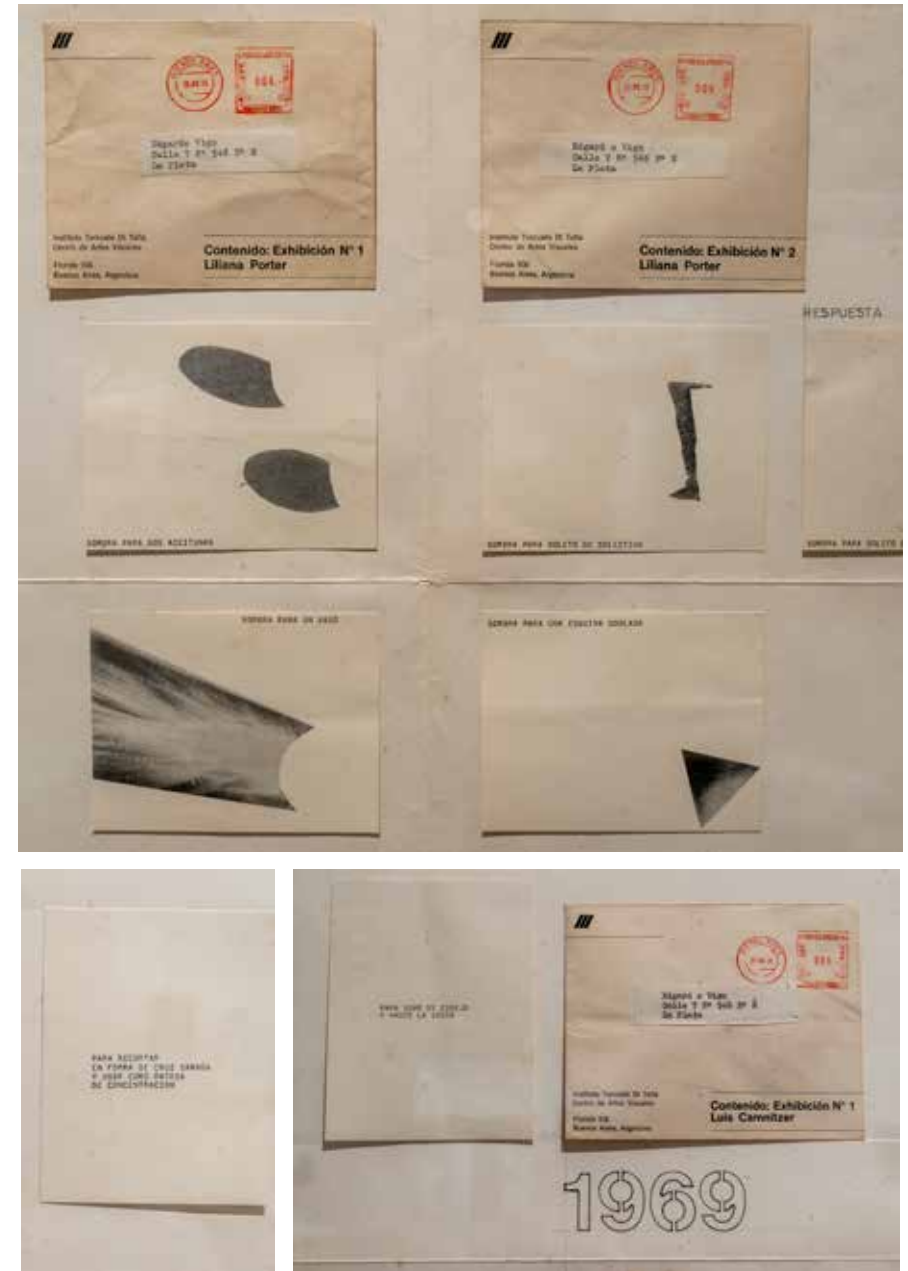
Liliana Porter
Instalación de sombras, 1969-2024
Acrílico sobre pared
Colección Liliana Porter

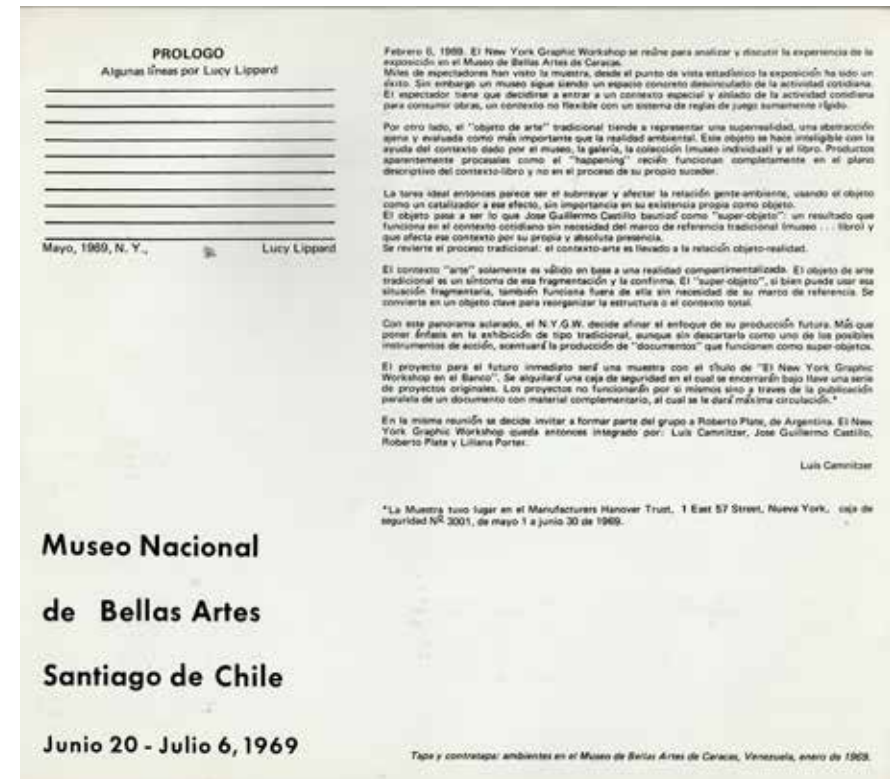
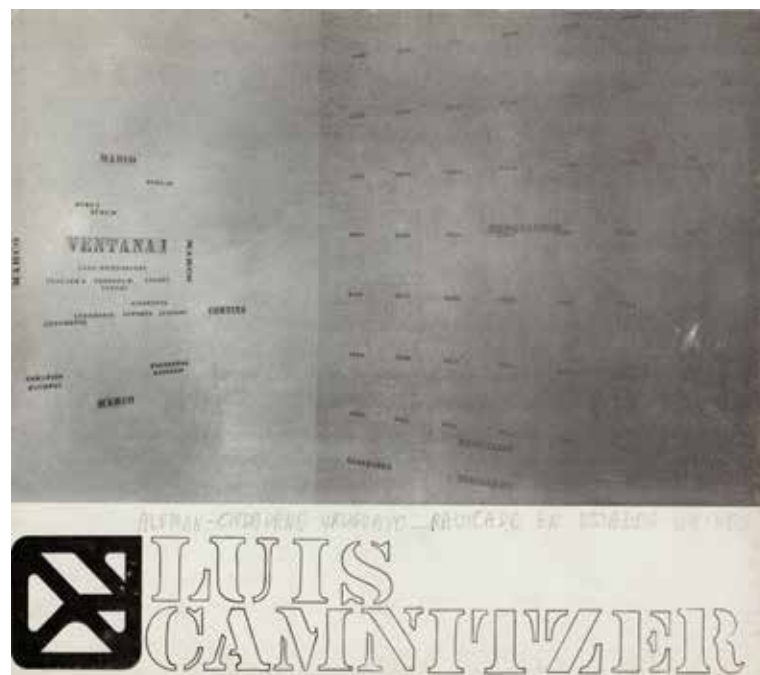
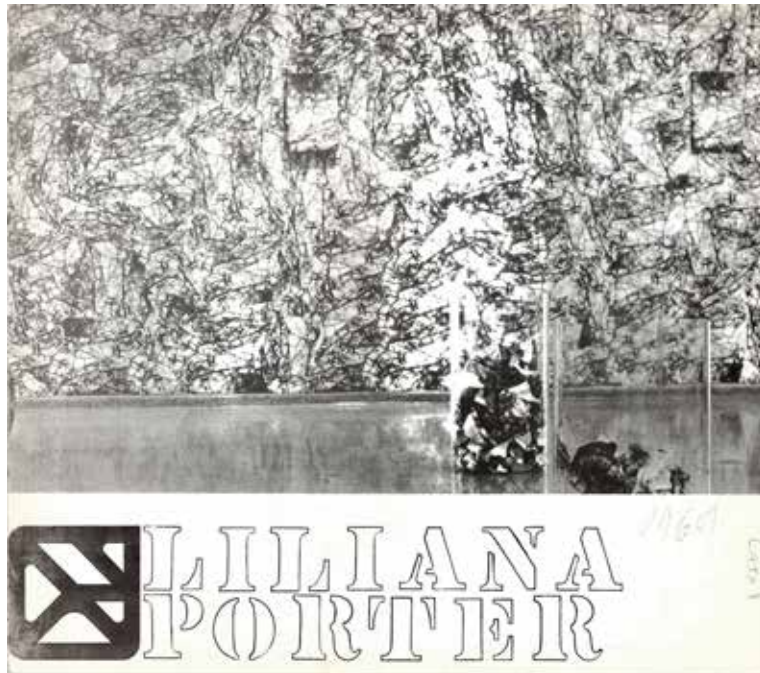




Luis Camnitzer, Liliana Porter
Exhibiciones por correo, 1969

Tarjetas y sobres enviados desde el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires
Ejemplares recibidos y montados por Edgardo Antonio Vigo
Colección Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata





Catálogo de exposición
Luis Camnitzer y Liliana Porter en el MNBA, 1969
Archivo Centro de documentación Ágelica Pérez Germain, MNBA





Liliana Porter
Ambientación de la arruga II, 1969-2024
 Reconstrucción de la instalación realizada en el MNBA



Liliana Porter
Wrinkle (Arruga), 1968
 Portafolio de 10 fotograbados,
 cubierta y poema
 Colección Malba, Museo de Arte
 Latinoamericano de Buenos Aires

Liliana Porter
**Dos estampas pertenecientes a la carpeta
 Wrinkle (Arruga), 1968**
 Fotograbado
 Colección Museo de la Solidaridad
 Salvador Allende





Luis Camnitzer,
Masacre de Puerto Montt, 1969-2024
Instalación. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



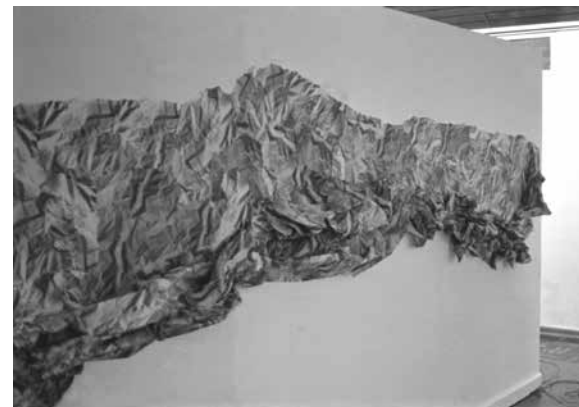
Liliana Porter
Ambientación de la arruga II, 1969-2024
Colección Liliana Porter

Luis Camnitzer,
Fosa común, 1969-2024
Instalación. Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



Luis Camnitzer,
Masacre de Puerto Montt, 1969-2024
Instalación
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Liliana Porter
Ambientación de la Arruga II, 1969
Registros fotográficos de su intervención en el
MNBA de Chile
Archivo Liliana Porter





Luis Camnitzer
Masacre de Puerto Montt, 1969-2024
Reconstrucción de la instalación realizada en el MNBA de Chile
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Liliana Porter
Ambientación de la arruga II (detalle) 1969-2024
Colección Liliana Porter



Liliana Porter
*Reconstrucción de
intervención en escultura del
MNBA con papel arrugado,
1969-2024*
Colección Liliana Porter

José Guillermo Castillo, Liliana Porter y Luis Camnitzer, 1965.
Fotografía de Basil Langton
Archivo Liliana Porter



Luis Camnitzer
Arte colonial contemporáneo, 2024
Instalación en MNBA, 2024
Cortesía Alexander Gray Associates

ARTE COLONIAL CONTEMPORÁNEO





EL MUSEO
ES UNA
ACTITUD

Luis Camnitzer
El museo es una actitud
MNBA, 2024
Cortesía Alexander Gray
Associates

CRÉDITOS EXHIBICIÓN

TÍTULO EXHIBICIÓN

El New York Graphic Workshop
en el Museo Nacional de
Bellas Artes de Chile, 1969-2024

ARTISTAS

Liliana Porter y Luis Camnitzer

CURADURÍA

Silvia Dolinko

ORGANIZA

Museo Nacional de Bellas Artes

COORDINACIÓN Y GESTIÓN

Gloria Cortés Aliaga
Pamela Fuentes Miranda

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Daniela Román, Pamela Ipinza y
Catalina Quintana

UNIDAD GESTIÓN PATRIMONIAL

Carolina Ossa, Eva Cancino, María
José Escudero, Pedro Fuentealba y
Eloísa Ide

MONTAJE

Adrián Gutiérrez, Marcelo Céspedes,
Jonathan Etchegaray, Gonzalo
Espinoza, Pedro Fuentealba, Mario
Silva y
Sergio Acevedo

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

Mecánica Visual

INSTITUCIONES Y COLECCIONES

COLABORADORAS

Alexander Gray Associates,
New York
Biblioteca Universidad Torcuato
Di Tella
Centro de Arte Experimental Vigo
Centro de Estudios Espigas,

Universidad Nacional de San Martín
Fundación Nemesio Antúnez
Institute for Studies on Latin American Art
(ISLAA), New York
Malba, Museo de Arte Latinoamericano de
Buenos Aires
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
(MNCARS)
Museo Nacional de Bellas Artes de Chile
(MNBA)
Museo de la Solidaridad Salvador Allende
(MSSA)

CRÉDITOS CATÁLOGO

PRESENTACIÓN

Varinia Brodsky Zimmermann

TEXTOS

copyright©
Silvia Dolinko
Entrevista con Porter y Camnitzer, edición a
cargo de Silvia Dolinko

DISEÑO INTERIOR Y TAPA

SISU Diseño
Daniela Román
Pamela Ipinza

FOTOS SALA Y OBRAS

copyright ©
Cosmoviones (Cristián Rojas)
Fotos en páginas 40-41, Milena Pazos

CORRECCION DE TEXTOS

María José Verna

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTORA MNBA

Varinia Brodsky Zimmermann

COORDINACIÓN ARTÍSTICA

Daniela Berger Prado

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant
Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES

Cecilia Chellew Cros
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Denisse Leighon

VINCULACIÓN CON EL MEDIO

Leslie Azócar Poblete
Pedro Fuentealba Campos

INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

PROYECTO LAB MNBA
Romina Díaz Navarrete

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Isidora Carrasco Rodríguez

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

GESTIÓN PATRIMONIAL

Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro
Carolina Correa Orozco
Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo

Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén
Hugo Núñez Marcos

ARQUITECTURA

Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Claudia Chamorro Pizani
Jona Galaz Irrarázabal

AUTORIZACIÓN SALIDA E

INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA

Adrián Gutiérrez Villanueva
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Mario Silva Urrutia
Stephan Aravena Manterola

BIBLIOTECA Y CENTRO DE

DOCUMENTACIÓN

Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Juan Pablo Muñoz Rojas
Gonzalo Ramírez Cruz
Anita María Moreno Donoso

SEGURIDAD

Sergio Ibarra Poillot
David Contreras Espinoza
Alejandro Contreras Gutiérrez
Vicente Lizana Matamala

Sergio Muñoz Sepulveda

Marco Narvaez Castro
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Natalia Oyarzún Bilbao

Accede a la entrevista completa
en este QR



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *PORTER-CAMNITZER. EL NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CHILE, 1969-2024*. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 17 de octubre de 2024 al 23 de febrero de 2025. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel couché de 130 g. Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA



