

cayc: chile | argentina

1973 - 1985 - 2020

la exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos

cayc: chile | argentina

la exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos

1973 - 1985 - 2020

PRESENTACIÓN

Consuelo Valdés Chadwick

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Una vez más el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) una exhibición de gran vigencia y relevancia para la reflexión que requieren los tiempos actuales. Se trata de la *Exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos. CAYC: Chile / Argentina, 1973-1985-2020*, que se despliega como una valiosa operación de rescate y memoria, además de un refuerzo de los vínculos entre entidades de países hermanos.

De esta forma, la muestra revisa la obra de artistas que tuvieron un rol activo en torno a problemáticas políticas y sociales de su tiempo. Contempla 143 heliografías de 69 artistas de diversas nacionalidades, aunados a través del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), espacio experimental al alero del cual indagaban en fórmulas de desarrollo cultural, social y económico para el continente latinoamericano.

Esta propuesta vio truncada su exhibición tras el golpe militar de 1973, cuando Nemesio Antúnez ejercía como director del Museo. Hoy, tras 47 años de resguardo, emerge entonces como un corpus artístico que se contextualiza magistralmente a través de documentos, fotografías, publicaciones y cartas de la época.

Cuenta con la curatoría de Sebastián Vidal, académico de la Universidad Alberto Hurtado, y de Mariana Marchesi, directora artística del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. Además ha sido coordinada por la curadora del MNBA, Gloria Cortés, mientras que la investigación fue desarrollada por Eva Cancino, encargada de colecciones de la misma institución.

En la otra arista del proyecto es posible apreciar las estrategias de cuatro artistas chilenos fundamentales para la escena crítica de los ochenta: Carlos Leppe, Gonzalo Díaz, Alfredo Jaar y Eugenio Dittborn, quienes fueron convocados por Jorge Glusberg, director del CAYC, y la crítica Nelly Richard, para exponer en Buenos Aires, durante 1985.

Agradezco la colaboración prestada por los artistas, además de importantes instituciones y colecciones públicas y privadas de la región, quienes han hecho posible la concreción de este montaje. Entre ellas la Embajada de Argentina en Chile, el Archivo Facundo de Zuviría, el Archivo Carlos Leppe, la Fundación Juan Downey, la colección Pedro Montes y la colección Solari del Sol, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, la Fundación Luis Felipe Noé, el Centro Espigas y el Archivo Ricardo Ocampo.

También resulta fundamental agradecer y felicitar a los equipos que trabajaron en la consecución de esta muestra, que demoró casi tres años en gestarse. Lo anterior, da cuenta que exhibiciones de gran calidad, como la que presentamos en esta ocasión, necesitan tiempo y muchas veces voluntad personal para concretarse y así enriquecer la escena cultural a la que accede la ciudadanía.

LA EXPOSICIÓN OLVIDADA Y UNA LECTURA A CUATRO ARTISTAS CHILENOS

Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos 1973-1985-2020, ha sido curada por Sebastián Vidal y Mariana Marchesi, con Eva Cancino como contraparte de investigación en el Museo Nacional de Bellas Artes y la coordinación general de la curadora Gloria Cortés Aliaga.

Esta notable y en cierto modo inusual exposición, constituye una ocasión privilegiada para comprender la dinámica que hoy desafía a los museos de arte y los diversos planos en que ésta se despliega. Su detonante ha sido la puesta en valor de 143 heliografías, de 69 autores, que fueron guardadas, por décadas, en los depósitos del Museo Nacional de Bellas Artes y cuyo origen no había sido plenamente identificado. La individualización de dicha serie como correspondiente al contenido de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, planeada por el CAYC, un centro de difusión del arte de vanguardia, fundado por Jorge Glusberg en Buenos Aires. Se pensaba que ésta sería presentada en Chile en 1973, lo que fue impedido por el golpe de Estado. Tal identificación detonó, obviamente, el deseo de exponer el conjunto completo de obras.

La idea de los curadores de articular la muestra de esta serie única con las obras de cuatro artistas chilenos expuestas en CAYC en 1985, da al conjunto una nueva perspectiva y la convierte en una reflexión sobre la producción de arte en los años setenta y ochenta del siglo pasado y su vinculación con las circunstancias históricas y políticas que la rodearon. La idea de estas obras modulares y seriadas, reproducidas como heliografías, esto es por medios industriales muy modestos, da muy bien cuenta de algunas de las ideas que inspiraban en ese momento a Glusberg y al grupo de artistas nucleados alrededor del CAYC.

Esta exposición sería inexplicable, entonces, sin la actividad de investigación que la precedió y que, además de datar e identificar la serie de heliografías, permitió situarla en un sistema de intercambios de Argentina y concretamente del CAYC, con Chile y otros países latinoamericanos. Se pone así de relieve la dimensión de investigación que, aunque oficialmente declarada por prácticamente todos los museos del mundo, no necesariamente es conocida por el gran público. Estudiar los fondos de un museo, como se aprecia en esta exposición, es una de las vías para mantenerlos vivos e iluminarlos con nueva luz. La presencia de esta dimensión de investigación desarrollada por los curadores está bien presente en las secciones documentales que enriquecen la exposición.

Dado que la muestra, finalmente, es concebida como un modo de acercarse a las relaciones artísticas y culturales de Chile y Argentina en las últimas décadas del siglo XX, fue natural concebir el proyecto como una colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Ello no sólo ha permitido enriquecer la exposición con nuevos materiales, sino también fortalecer las relaciones de trabajo con ese museo. La embajada de la República de Argentina se ha involucrado activamente con esta actividad conjunta.

Debemos agradecer muy especialmente que artistas como Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y la familia de Carlos Leppe, participantes de la exposición en CAYC de 1985, nos hayan permitido utilizar sus obras e incluso, cuando ha sido necesario, reconstruirlas. Esta relación con artistas de la relevancia de los mencionados constituye un aspecto no menor de esta exposición.

Agradecemos muy especialmente a todos quienes han hecho posible que esta exposición, en la que confluyen tantas de las líneas de desarrollo de un museo, se ofrezca al público. Nos alegra que ella haya brindado además una oportunidad de abrir nuestras colecciones y construir una visión rica y renovada sobre algunos de sus fondos.

LA EXPOSICIÓN OLVIDADA
Y UNA LECTURA
A CUATRO ARTISTAS CHILENOS

CAYC: Chile | Argentina

1973-1985-2020

Mariana Marchesi
Sebastián Vidal Valenzuela
CURADORES

Hacia un perfil del arte latinoamericano en Chile: 47 años después

La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos. CAYC: Chile 1973 | Argentina 1985 tiene su origen en el hallazgo de 143 heliografías que, durante casi medio siglo, permanecieron guardadas, de manera inadvertida, en las reservas del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA).¹ Se trataba del envío de una muestra emblemática: *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, que se había organizado en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires y cuya exhibición en Santiago se vio suspendida tras el golpe de Estado, en septiembre de 1973. La presente muestra y su investigación, aún en proceso, abren la posibilidad de revisar algunas de las acciones de intercambio regional que fueron impulsadas por el CAYC en los años setenta.

Fundado por el crítico y gestor Jorge Glusberg, el CAYC surgió como un espacio interdisciplinar que promovió las prácticas experimentales de la época y una amplia producción teórica en torno al arte latinoamericano contemporáneo. Su intención fue crear una red de artistas y críticos para proyectar un arte regional

¹ La investigación en torno a este envío fue presentada por Sebastián Vidal Valenzuela en 2017, en el 3° Coloquio de Investigación en Historia del Arte (CIHA), "Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile (siglos XIX-XX)", con la ponencia "Tras los pasos cordilleranos de Juan Downey (y del CAYC)". El coloquio fue organizado por la Universidad Alberto Hurtado (Chile) y la Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Un nuevo avance de la investigación se expuso en el CIHA de 2018, realizado en el MNBA de Chile.

y vanguardista en el panorama del arte mundial.² En este sentido, la categoría "arte de sistemas" funcionó como término paraguas que incluía las distintas vertientes del arte conceptual, el *land art*, el *body art*, entre otras, que se manifestaban en diversas propuestas cuyo desarrollo se daba en la confluencia de arte, ciencia y tecnología. Sin embargo, las fuertes tensiones políticas y sociales que se sucedieron durante la década de 1970 en el continente, sumadas al cariz político revolucionario de muchas de las obras que se gestaron en ese contexto, guiaron a Glusberg a formular un arte de sistemas "latinoamericano". El objetivo consistía en afianzar una identidad propia y legitimarla desde un estatuto diferenciado: el del arte como una práctica de acción política.



Vista de la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Bienal Coltejer, Medellín, 1972. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), New York.

² Un análisis sobre el CAYC, sus prácticas y su programa institucional puede leerse en Herrera, M. y Marchesi, M. (2013). *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional* (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación OSDE.

Hacia un perfil del arte latinoamericano se inauguró en mayo de 1972, en la III Bial de Arte Coltejer, de Medellín, Colombia.³ En el texto de presentación de la muestra, Glusberg planteó por primera vez el uso político del término “sistema”, referido a la “condición ideológica de la sociedad” y en rechazo a la dependencia cultural. Allí, argüía el modo en que la idea de la muestra había surgido como “... respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y de liberación que sienten los artistas argentinos”.⁴ También postulaba la necesidad de definir “estructuras” o “modelos de producción”, con un valor de denuncia directa, que respondieran a la situación del continente, “... generando una red de comunicación efectiva en el proceso de concientización” entre artistas de distintos países.⁵ Además de esta presentación, el catálogo incluía otro texto que, ya desde su título, evidenciaba cuáles eran los principios que debían guiar esta nueva estética: “Arte e ideología”. Glusberg ofrecía una respuesta concreta a esta nueva realidad continental: “El propósito conciente [sic] de que este significado esté presente y adopte formas precisas determina la constitución racional y programática de un nuevo programa creativo (EL GRUPO DE LOS TRECE)”.⁶

Este colectivo se había fundado con un objetivo claramente programático a fines de 1971, pero su presentación oficial sucedió al año siguiente, en Medellín.⁷ A los integrantes iniciales del Grupo de los Trece, se sumaron invitados, como los argentinos Elda Cerrato, Lea Lublin, Osvaldo Romberg y Jaime Davidovich; los estadounidenses Dick Higgins y *Guerrilla*

3 *Hacia un perfil del arte latinoamericano* fue expuesta también en el Salón de la Independencia en Quito, en el mes de mayo; en el CAYC, en Buenos Aires, y en el Encuentro Internacional de Arte de Pamplona, durante el mes de junio; en el Instituto de arte Contemporáneo en Lima, Perú, y en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, en Córdoba, durante julio. Además, entre 1973 y 1974, la exposición se mostró en diversos países, como Inglaterra, Francia, Holanda, Bélgica, Polonia, Alemania y Estados Unidos, entre otros.

4 Glusberg, J. (1972). “Presentación de la muestra”, *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (cat. exp.).

Buenos Aires: CAYC, s/p.

5 Glusberg, J. (1972). “Arte e ideología”, *op. cit.*, s/p.

6 *Ibid.*

7 En sus inicios, estuvo integrado por los artistas Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich, Luis F. Benedit, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Vicente Marotta y Jorge González Mir. A ellos se sumaron, rápidamente, Horacio Zabala y Clorindo Testa.



Grupo de los Trece

Parte de su primera conformación hacia 1972: Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich, Luis F. Benedit (sentados). Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir (de pie). Archivo Pedro Roth.



Carlos Ginzburg durante la performance *El artista mendigo*. A la derecha, algunas de las heliografías que formaron parte del envío *Hacia un perfil del arte latinoamericano* en la Bial Coltejer, Medellín, 1972. Archivo Pedro Roth.

Art Action Group; los colombianos Bernardo Salcedo y Antonio Caro, y los chilenos Guillermo Deisler y Juan Downey, entre otros artistas de diversos países.

Se trataba del llamado a una nueva "estética subdesarrollada", al que se incorporó un novedoso modelo de exhibición, pensado como respuesta a las posibilidades materiales de las culturas de los países tercermundistas, y que podemos resumir en torno a tres premisas: portabilidad, economía de recursos y reproductibilidad, estandarizadas en un único formato de copias heliográficas,⁸ bajo código IRAM.⁹ Esta modalidad concretaba el objetivo de otorgar iguales condiciones de producción y de exhibición para cada artista. En este sentido, el concepto de la muestra y la nueva estética fue resumido por Glusberg:

No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria. Mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y los deseos de independencia y liberación que sienten los artistas argentinos. He pedido que cada uno se ajustara a las dimensiones normalizadas por IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) Nos. 4504 y 4508, y este sistema económico y fácilmente reproducible no es un producto del azar, sino propio de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos.¹⁰

8 La heliografía es un procedimiento fotográfico creado por Joseph Nicéphore Niépce en el siglo XIX. Consiste en impresión de fotografías de positivo directo sobre superficies emulsionadas.

9 IRAM es el actual Instituto Argentino de Normalización y Certificación, una asociación civil sin fines de lucro fundada en 1935 por representantes de los diversos sectores de la economía, instituciones científico-técnicas y el gobierno argentino. El IRAM opera como el organismo nacional de normalización y otorga el marco al sistema oficial de normas, calidad y certificación. En este caso, Glusberg utilizó la norma 4504, referida a formatos, elementos gráficos y plegado de láminas; y la norma 4508 (de noviembre de 1971), referida a dibujo técnico, rótulo, lista de materiales y despiece. Sin dudas, la profesión de arquitectos de varios integrantes del Grupo de los Trece influyó en la elección de la reproducción heliográfica, que a su vez les permitía optimizar recursos materiales, técnicos y de traslado.

10 Glusberg, J. (1972). *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Encuentro Internacional de Arte en Pamplona, España. Buenos Aires: CAYC, s/p.

Según el crítico, estas condiciones de producción permitían que la muestra circulara por distintos países al mismo tiempo, volviéndola una operación simultánea y múltiple. De esta forma, se diluía también la brecha entre los espacios destinados exclusivamente al arte y aquellos lugares vinculados con el desarrollo de la vida cotidiana, al "... llevarla y mostrarla no solo en el circuito cerrado de los museos o galerías, sino [sic] colegios, sindicatos y organizaciones vecinales".¹¹

La idea de que el arte podía mostrarse por fuera de los circuitos tradicionales de exhibición ya había sido explorada por el Centro en acciones como *CAYC al aire libre. Escultura, follaje y ruido*, que se desarrolló en la Plaza Rubén Darío de la ciudad de Buenos Aires, en agosto de 1971. Sin embargo, con este nuevo posicionamiento, se trastocaban a la vez otros aspectos que habían marcado la dinámica del CAYC en sus orígenes: tanto los circuitos de distribución como la materialidad misma de la propuesta se alejaban del anhelo de formular un arte atravesado por la tecnología y la ciencia.

En esa línea, la presentación de la muestra destacaba la necesaria correspondencia entre la forma y el contenido de la exhibición, que señalaba, por ejemplo, la opacidad que caracteriza la impresión en papel heliográfico como una operación simbólica para representar el enmascaramiento cultural, político y social en el continente.

Precisamente, la opacidad del contenido, la materialidad y las condiciones de producción eran los tres elementos que darían eficacia al mensaje. Los códigos del subdesarrollo y la dependencia serían revelados ante el "pueblo espectador". "El arte como idea manifestación de una opacidad revolucionaria que es la real problemática latinoamericana",¹² subrayaba Glusberg en el catálogo de la exposición. Con su itinerancia mundial la muestra buscaba activar y ampliar la mirada crítica sobre la situación que atravesaba la región.

11 Safons, H. (27 de julio de 1972). "Entrevista a Jorge Glusberg". En *Primera Plana*, n. 495.

12 Glusberg, J. (1972). "Arte e ideología", *op. cit.*, s/p.

En el contexto de una nueva escena cultural, habilitada por el ascenso de Salvador Allende a la presidencia del país, Chile se presentaba como una sede propicia para recibir la propuesta de *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.

Desde inicios de 1972, Glusberg mantenía asiduo contacto con Nemesio Antúnez, director del Museo Nacional de Bellas Artes en Chile, quien llevaba adelante un programa de promoción del arte contemporáneo.

Según consta en la correspondencia conservada en el archivo del MNBA, varias muestras del CAYC fueron ofrecidas por entonces a la institución. El ofrecimiento se enmarcaba en los objetivos que se había planteado Glusberg: por un lado, la promoción global del arte regional y, por el otro, la presentación en Latinoamérica de lo que sucedía en otros centros internacionales. En esta línea, concibió las dos ediciones de *Arte de sistemas*, pensadas para su exhibición en el circuito regional, y *Art Systems in Latin America*, que recorrería el circuito europeo. Dentro de esa muestra, al igual que debía suceder en Chile, también se presentaba *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.

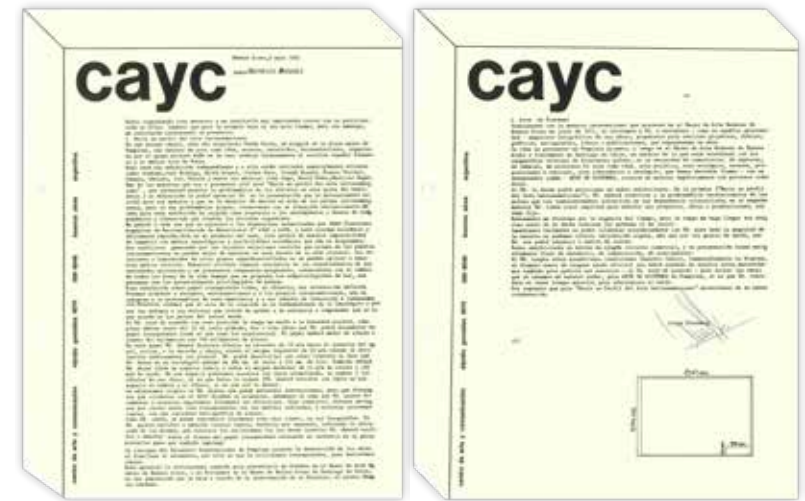


En algunas ocasiones, la exposición se montó sobre estructuras trasladables que se adaptaban al espacio de cada sede.

Hacia un perfil del arte latinoamericano itineró por Europa junto con la muestra *Arte de Sistemas en Latinoamérica*. La imagen corresponde a su realización en el Espace Pierre Cardin, París, 1975. Archivo Pedro Roth.

En una de las cartas mencionadas, Glusberg manifestaba su intención de enviar a Santiago la exposición *Arte de sistemas II* y de recibir en Buenos Aires la obra de artistas chilenos para dar mayor representatividad latinoamericana a la muestra.

Arte de Sistemas II intentará modestamente, servir como medio de comunicación entre un importante número de artistas de diferentes países y sus colegas argentinos y chilenos que por razones económicas no pueden conocer lo que está sucediendo en otros centros artísticos. [...] Esta exhibición es ambiciosa, tiene grandes pretensiones, aunque nos movamos en países con pocos recursos económicos, pero queremos evitar de alguna forma el aislamiento.¹³



Jorge Glusberg, Carta a Nemesio Antúnez, 1971. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

¹³ Glusberg, J. (1 de julio de 1971). [Carta a Nemesio Antúnez]. Archivo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Si bien no se encuentra registrada la fecha en que se exhibiría en Santiago *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, fue posible rastrear la existencia de estos contactos en la documentación sobre las actividades y muestras de repudio que se organizaron en Buenos Aires tras el golpe de Estado. Así, en la gacetilla¹⁴ del 2 de octubre de 1973 de la *Exhibición homenaje a Salvador Allende*, programada especialmente por el CAYC,¹⁵ sus integrantes señalaban:

El pintor Nemesio Antúnez, arquitecto, artista internacional y director del Museo de Bellas Artes de Santiago, ha recibido hace un mes la exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, integrada por 143 obras, que el CAYC donará al Museo. Tenemos, además, embalada la exhibición “Arte de sistemas” que pensábamos exhibir antes de fin de año en el museo que dirigiera, remodelara y remozara Antúnez. Tampoco sabemos qué va a suceder.¹⁶

Este documento resulta clave para constatar que las heliografías fueron enviadas a Chile para su exhibición en el MNBA. Sin embargo, al revisar el listado de exposiciones itinerantes de ese año en los archivos de la institución, no existe referencia alguna a la muestra argentina, y solo aparece como cancelada *Orozco, Rivera, Siqueiros. Pintura de México*.¹⁷ Evidentemente, no quedó registro de *Hacia un perfil...*, ya

14 Las gacetillas amarillas conformaron la estrategia de difusión más utilizada por el CAYC durante los años setenta. Eran enviadas por correo semanalmente a artistas, gestores, críticos e instituciones en todo el mundo para informar sobre sus actividades y exposiciones. También divulgaron los textos programáticos de la institución.

15 La exposición fue programada, en efecto, para octubre de ese año y, entre los artistas mencionados como participantes, se encuentran Nemesio Antúnez, Gracia Barrios, José Balmes, Jorge Barba, Francisco Brugnoli, Raúl Bustamante, Delia del Carril, Dino de Rosa, Carlos Donaire, Luz Donoso, Helga Krebs, Roberto Matta, Ricardo Mesa, Fernán Meza, José Moreno, Guillermo Núñez, Agustín Olavarría, Aníbal Orly Pozo, Hugo Rivera y Undurrunge [sic]. Además, Glusberg comentaba la incertidumbre acerca de la presencia en el país de cuatro intelectuales que vivían en Chile, invitados a la Argentina a brindar tres seminarios: Sergio Bagú, Gui Bonsiepe, André Gunder Frank y Theotonio Dos Santos.

16 s/a, “Exhibición homenaje a Salvador Allende”, GT 285, 24-9-73.

17 Curada por el mexicano Fernando Gamboa, la exposición se canceló antes de ser inaugurada. Originalmente, contaba con 180 piezas enviadas por el gobierno mexicano y estaba programada para abrir al público el 13 de septiembre de 1973 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. En noviembre de 2015, el Museo presentó *La exposición pendiente 1973-2015. Orozco, Rivera y Siqueiros*, que reunió 76 obras pertenecientes a la colección del Museo de Arte Carrillo Gil, de México. En 2016, la muestra viajó al Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.



La gacetilla que daba cuenta de la exposición homenaje también se preguntaba por el paradero del envío. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Portada del catálogo *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Archivo waldengallery.

que, inclusive en el catálogo de la exposición que el CAYC realizó en el MNBA durante 1994,¹⁸ Glusberg sostenía que aquella muestra era la primera del Centro en el país hermano.¹⁹

De todos modos, tanto la documentación epistolar entre Glusberg y Antúnez, así como las gacetillas producidas por el CAYC durante los últimos meses de 1973, confirman que las 143 heliografías encontradas en los depósitos del MNBA corresponden al envío de *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.²⁰ En el inventario realizado por el Museo en 2013, se incluye la fecha de recepción del conjunto de heliografías: 1974. Luego de consultar tanto al equipo de catalogación de la institución como los documentos de ingreso de la colección, sabemos

18 Esta exposición es la última que realizó el CAYC, que cesó sus actividades en 1994, tras el acceso de Jorge Glusberg a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.

19 Glusberg, J. (1994). *Origen y vivencias del grupo CAYC*. En catálogo Museo Nacional de Bellas Artes, *Grupo CAYC*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, p. 5.

20 Cfr. s/a, “Exhibición homenaje a Salvador Allende”, GT 285, 24-9-73.

que, efectivamente, las obras llegaron a Chile en el mes de diciembre de 1973 y fueron ingresadas en el Museo en enero de 1974.²¹ De este modo, es probable que Glusberg haya supuesto un ingreso previo de la exposición, en septiembre de 1973, como se menciona en el documento del CAYC, pero por alguna razón no determinada, quizá aduanera o administrativa, fue liberada —como lo señala el certificado del MNBA— recién en diciembre.²²

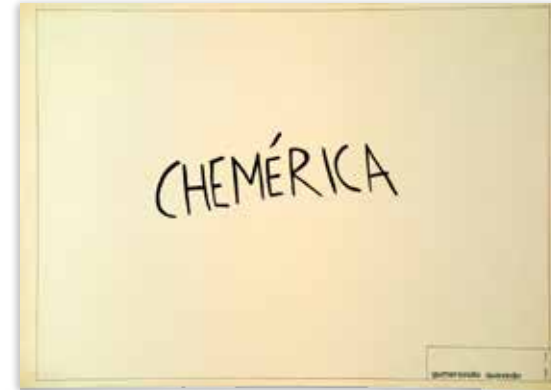
Desde entonces y hasta hace poco tiempo, las obras fueron entendidas como grabados donados por el CAYC y no como el envío de una exposición completa cuyo deseo era promover la mirada crítica de la situación política y social en el continente. Una exposición olvidada durante décadas, que pretendía, por medio de un sistema simple, democratizador y altamente circulante, impulsar la participación de los artistas y del público en la discusión de la realidad local en términos internacionales. La presente muestra echa nuevas luces sobre la dinámica de los intensos intercambios culturales entre Chile y la Argentina durante la década de 1970. Estos intercambios también fueron el antecedente de un interesante diálogo trasandino que continuó desarrollándose en los años venideros.

21 Agradecemos a Gloria Cortés y Eva Cancino por facilitar esta información.

22 Al comparar dos documentos del archivo del MNBA, hemos encontrado datos contradictorios con respecto a la fecha de ingreso de la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. El certificado emitido el 3 de enero de 1974 por el titular de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Roque Esteban Scarpa, confirma la recepción de las obras el 27 de diciembre de 1972. En el certificado enviado por la directora del Museo Nacional de Bellas Artes, Lily Garafulic, fechado también el 3 de enero, que además incluye el listado de donaciones de la institución desde el 1 de diciembre de ese año, la colección del CAYC aparece recepcionada entre el 1 de diciembre de 1973 y el 31 de mayo de 1974. Considerando que la guía de embarque corresponde al vuelo de la aerolínea VARIG 14231906 (mencionada en ambos documentos) y, de acuerdo con lo señalado por Glusberg, la fecha del documento de Scarpa parece estar errada. De todos modos, en la lista completa de donaciones emitida por Garafulic, se comenta: “se ha omitido el número de inventario por estar este en corrección pedida por contraloría”. Probablemente a este último punto se deba el error de fechado.

HELIOGRAFÍAS SOBRE PAPEL

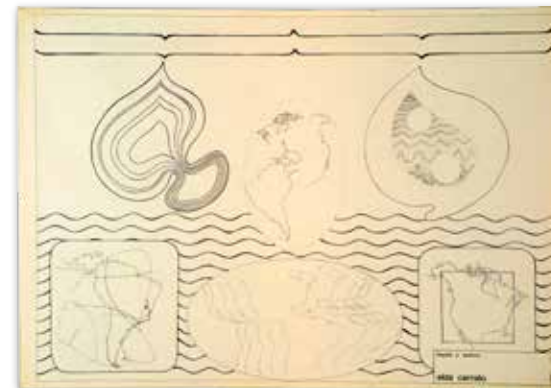
59.5 x 84 cm



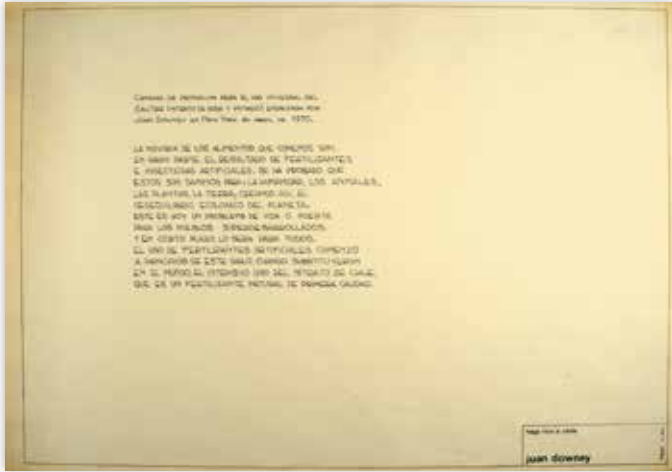
Gumersindo Quevedo
Sin título (Chemérica),
1972
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4458



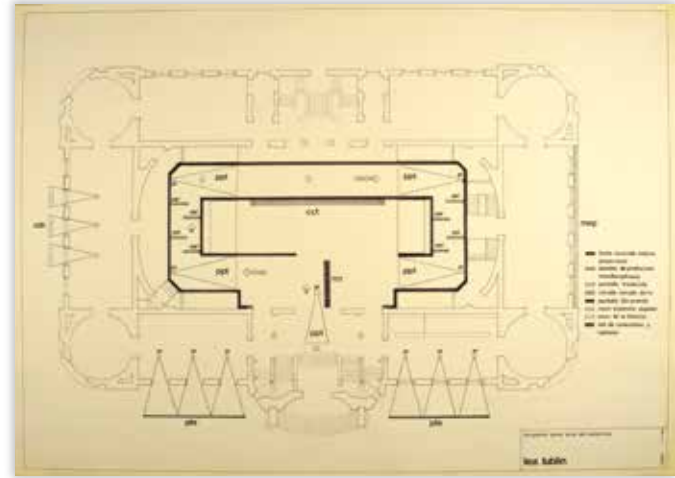
Luis Pazos
*Proyecto de monumento
al prisionero político
desaparecido*, 1972
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4447



Elda Cerrato
Llegada a América, 1972
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4376



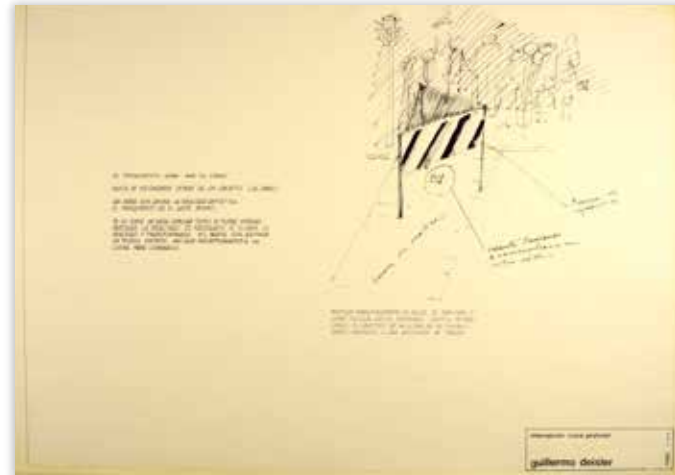
Juan Downey
Haga rico a Chile, 1972
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4384



Lea Lublin
Proyecto para arte de sistema, 1971
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4424



Jacques Bedel
Hipótesis para la desaparición del pico Ojos del salado (1600 m)
Provincia de Catamarca, República Argentina, 1972
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4356



Guillermo Deisler
Interrupción cruce peatonal, 1972
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4379

Cuatro artistas chilenos en el CAYC: 35 años después

Es conocido el hecho de que, durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, las pocas exposiciones internacionales de artistas chilenos fueron fundamentales para dar visibilidad a la producción crítica en momentos de restricción, censura y difícil circulación. Si bien el listado de estas iniciativas es más bien reducido, hay hitos que determinan lo que podemos llamar un trazado de movilidad, especialmente para los artistas agrupados en la Escena de Avanzada. En este sentido, uno de los espacios que propiciaron esta modalidad de flujo fue, sin duda, el CAYC.

Este gran puente de conexiones afianzó un camino que no se detuvo durante las dictaduras en ambos países. Desde el Centro, Glusberg había generado lazos con artistas, gestores, críticos e intelectuales chilenos. En el contexto de estas relaciones, se sitúan las gestiones para presentar en Santiago varias exposiciones, entre ellas, *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.

Es posible afirmar que, de algún modo, parte del despegue internacional de los artistas de la Escena de Avanzada se materializó a través de vínculos establecidos con el CAYC. Según recuerda la crítica cultural Nelly Richard, durante una visita de Jorge Glusberg a Santiago, en 1980, fue invitada a participar de las Jornadas de la Crítica, que organizaban en Buenos Aires la Asociación Argentina de Críticos de Arte, que presidía Glusberg, y el CAYC. En este espacio, donde confluyeron destacadas figuras del arte y la cultura



Portada del catálogo *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires*, publicado por la editorial chilena Francisco Zegers.

locales y extranjeras, tuvieron lugar dos encuentros claves para la promoción internacional del arte chileno, que, por entonces, vivía un período de profundo aislamiento.

Fue durante las jornadas de 1980 cuando se dio el encuentro de Richard con Alessandro Mendini, editor de la revista italiana *Domus*. Impactado por la exposición de la intelectual chilena, y posiblemente por ese inusual vínculo entre un grupo de críticos y artistas que se manifestó en Chile hacia fines de la década del setenta, Mendini publicó el texto que Richard, según ella misma relata, había presentado en la actividad del CAYC, donde habló sobre los modos contraculturales de trabajo de artistas chilenos y el estado del arte en Latinoamérica.²³

²³ Cfr. Testimonio de Nelly Richard en Galende, F. (2007). *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*. Santiago: Arcis/Cuarto Propio, pp. 197-198.



Revista *Domus*, n° 616, 1981. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.



Portada de *V.I.S.U.A.L.* de Eugenio Dittborn, 1976.

Además, una fotografía de Richard con la Cordillera de fondo ilustró la portada de *Domus*.²⁴ También en las jornadas, la crítica conoció a George Boudaille, curador de la XII Bienal de París, contacto que se traduciría en una selección de artistas chilenos realizada por Richard, que estuvieron representados a través de una serie de fotografías de sus trabajos.²⁵ Si bien los lazos entre Richard y el CAYC fueron los más salientes por la visibilidad y las consecuencias de promoción internacional de la Escena de Avanzada, la trama CAYC-Chile tiene otro antecedente.

Entre junio y octubre de 1976, Eugenio Dittborn se abocó a la producción de *V.I.S.U.A.L.*, una publicación coeditada por el grupo artístico-editorial del mismo nombre (que conformaron la artista Catalina Parra, el teórico Ronald Kay y el propio Dittborn) y el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Emblemático por su radical

24 El retrato fotográfico de la portada fue realizado por Francisco Zegers.

25 Para mayor información sobre este envío ver: Machiavello, C. (2011). "Vanguardia de exportación: la originalidad de la 'Escena de Avanzada' y otros mitos chilenos". En *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. Santiago: LOM / CEDOC.

propuesta conceptual y estética, este material contenía textos de Richard y Kay. Cuenta Dittborn que *V.I.S.U.A.L.* llegó a manos del arquitecto argentino y miembro del Grupo de los Trece, Clorindo Testa, quien obsequió el ejemplar a Glusberg. Impresionado por el despliegue artístico, conceptual y material de *V.I.S.U.A.L.*, el crítico decidió invitar a Dittborn a presentar una exposición individual en el CAYC durante junio y julio de 1979. Para esa muestra, Dittborn trabajó en un proyecto que contemplaba 27 obras de cuatro series diferentes, *Cuadros de honor*, *Serigrafías*, *Impinturas* y *Gráficas*, además de cinco reproducciones, *Por última vez*, *Dos Llegadas (fragmento)*, *Dos Llegadas*, *Reinas* y *Sudor y lágrimas*. Por otro lado, Dittborn realizó un catálogo de la exposición titulado *e. dittborn. 1979. CAYC*, que también fue publicado bajo el alero de *V.I.S.U.A.L.*



Portada del catálogo *e. dittborn. 1979. cayc*, editado para la muestra del artista en Buenos Aires, que finalmente no se llevó a cabo.

El artista convocó para trabajar en el catálogo a Kay, quien compuso el texto “N.N.: autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)”, y que anticipo de *Del espacio de acá*, uno de los libros fundamentales para el arte en Chile.²⁶ Según Dittborn, su exhibición fue cancelada debido al temor que le provocaron a Glusberg algunas referencias que podían entenderse como alusiones a los mecanismos de tortura utilizados en dictadura.²⁷

La colaboración entre el CAYC y los artistas chilenos se concretaría en 1985, en los primeros momentos del retorno democrático argentino y como parte de una serie de exposiciones de arte regional que tendrían lugar en la sede del Centro durante el segundo semestre de ese año.²⁸

El escenario internacional que enmarcaba las posdictaduras en el Cono Sur transcurría, a su vez, en paralelo a los tempranos debates del posmodernismo. En el contexto de las transiciones democráticas que se sucedieron desde 1983, las ideas vinculadas a la caída de los grandes relatos totalizadores de la modernidad adquirieron una impronta ideológica distintiva. El rol de la cultura en los procesos socio políticos también entraba en escena con la redefinición de las ciencias sociales y el afianzamiento de los estudios culturales, que buscaban nuevos abordajes para los conceptos de lo nacional, lo regional o la identidad. La idea de pluralidad, del saber atravesado por múltiples conocimientos, emergía en la reformulación de los regionalismos; también la crítica a las relaciones asimétricas de poder volvía a pensarse en relación con las categorías de centro y periferia. Desde este lugar se reordenaron, según señala Néstor García Canclini, las diferencias y las desigualdades, pero sin suprimirlas.²⁹ En estos procesos habían cambiado las

26 De esta forma, se destaca la referencia que realiza Justo Pastor Mellado en torno a la participación de Ronald Kay en el Simposio de Críticos Latinoamericanos, organizado en el marco de las Jornadas de la Crítica (Buenos Aires, 1978), que el teórico considera “como una primera avanzada para Dittborn en el CAYC”. Mellado, J. P. (2019). “La estrategia catalogal Dittborn/Kay”. En *El fantasma de la sequía y otros textos*, Santiago: Universidad Diego Portales.

27 En este sentido, Dittborn menciona una cita presente en una de sus obras, que decía lo siguiente: “Este signo tiene un valor particular porque permite determinar con precisión el tiempo de permanencia del cadáver bajo el agua”.

28 Glusberg, J (1985). *4 artistas chilenos* (folleto). Buenos Aires: CAYC, s/p.

29 García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. México: Paidós, p. 49.

reglas de las relaciones sociales, al igual que las relaciones entre lo nacional y lo popular, y entre la identidad y el territorio. Es justamente este marco el que valida la noción de “hibridez” que, por entonces, propuso García Canclini.³⁰

Desde Chile, una serie de artistas y críticos también formulaban los problemas de lo latinoamericano. Las ideas de centro y periferia reactualizaban el debate por la identidad y la fuerza crítica que debía adquirir el arte chileno frente a la asimilación de códigos internacionales y la búsqueda de las especificidades de un lenguaje local.

La misma Richard había presentado la Escena de Avanzada como un espacio donde se daba la “transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural”.³¹ Como señalaba la autora en su libro seminal *Márgenes e instituciones*, estas operaciones semánticas buscaban desmarcarse de todo estereotipo (los mitos del purismo originario, el folklorismo, el nativismo, el exotismo) para repensarse y reactualizar sus códigos de representación desde el margen, en la elaboración de su condición periférica.³² Estas mecánicas estaban determinadas por la fragmentación, la apropiación y la heterogeneidad de los lenguajes en el desfasaje que producen los procesos establecidos de implantación cultural que daban por resultado esas modernidades tardías, periféricas, que tensionaban los lenguajes tecnocéntricos de las metrópolis desarrolladas, en contraposición a la precariedad tecnológica de los países latinoamericanos.

Si bien los artistas de la Avanzada se apropiaron de los lenguajes tecnológicos de la época, permanentemente daban cuenta de su condición política desde una enunciación periférica y marginal. El uso de soportes frágiles (el papel de envolver en Dittborn) o de técnicas básicas (la serigrafía en Díaz) hacían visible la fragilidad de lo precario,

30 García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

31 Richard, N. (1981). *Una mirada sobre el arte en Chile/octubre 1981*. Mimeo, p. 5.

32 Richard, N. (2014). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales pesados (1ª ed. en inglés, 1986). Véase en particular “La problemática latinoamericana”, pp. 101-110.

pero a la vez habilitaban a los artistas a repensar sus prácticas y sus tradiciones desde sus propios contextos.

A propósito de los procedimientos materiales y simbólicos en la obra de Gonzalo Díaz, Richard señalaba: "... la recurrencia del uso de la plantilla como recurso stencil, recuerda la etapa manual de un tiempo pre mecanizado que funciona como el correlato gráfico del subdesarrollo industrial de la periferia latinoamericana".³³

En muchos sentidos, estas prácticas nos devuelven a los principios formulados para *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. La precariedad de los soportes, así como el interés por la exploración de los medios, marcada tradición de las obras iniciales del CAYC, que —y específicamente en el caso de esta muestra— integraban un sistema de reproducción económico y básico, también expresaban la condición marginal de la región.

Con sus poéticas de lo precario, la obra de cada uno de los artistas chilenos invitados al CAYC resignificaba estas problemáticas localizadas más de una década antes.

Nelly Richard, también asidua participante de las Jornadas de la Crítica, organizó, junto con Glusberg, la muestra de los cuatro exponentes chilenos, que se inauguró en Buenos Aires el 4 de julio de 1985. El catálogo, editado en Chile por Francisco Zegers, a su vez reflejaba en los textos de cada artista el panorama de renovación crítica que atravesaba el arte de aquel país.³⁴

³³ Ibid., p. 104.

³⁴ Francisco Zegers fue el editor de parte importante de los textos de la Avanzada. Debido a la importancia de la exposición, realizó un catálogo con portada a color que incluía textos de Nelly Richard, Adriana Valdés y Justo Pastor Mellado.

Richard destacaba el modo en que la negación del centro, leída tanto desde un posicionamiento geopolítico como estético, quedaba explícitamente develada en las *Pinturas aeropostales* que Dittborn solía enviar por correo a distintos espacios internacionales de exhibición. Con su estrategia de desjerarquización y de subversión del canon, el artista descentraba la grilla modernista, desafiaba los soportes y el estatus tradicional de la pintura que, por aquellos años, tenía su *revival* de legitimidad en el plano global:

El pliegue construye la posibilidad de repetición o multiplicación de la imagen al compartimentar el espacio en 16 partes iguales entre sí: la distribución modular de esos 16 recuadros de imágenes niega la superioridad del centro como punto de focalización de la mirada sobre la pintura o como núcleo jerarquizador de la organización del relato pictórico. Los pliegues de papel de envolver desdican la inmaterialidad de la tela o el valor de la superficie (y del blanco) como absoluto de la representación. Los accidentes de relieve que fraccionan el plano llevan la marca que manualmente arma la puesta en circulación de la obra e incorporan esas señas recordatorias de su manipulación como la parte trabajada y socializadora de esta pintura. La misma fragilidad del papel de envolver (su condición de desechable o de arrugable) echa a perder la monumentalidad del cuadro.³⁵

Dittborn había enviado cinco *Pinturas aeropostales* al CAYC. Se trata de un conjunto de trabajos realizados en papel de envolver plegado cuatro veces, que genera una pieza dividida en dieciséis secciones o compartimentos regulares con pliegues sumamente marcados, incrustación de plumas y palotes de distintos colores, cada una con sus respectivos sobres. Por ejemplo, *Diagonal* presenta imágenes de rostros foto-serigráficos de nativos americanos: una mujer selk'nam de Tierra del Fuego, un aborigen warlpiri de Australia y un indígena siux de los Estados Unidos, así como un cántaro realizado con la base de una calavera que lleva una peluca trenzada. *La Pietá*, por su parte, muestra la figura del boxeador cubano Benny "Kid" Paret, quien murió a raíz de los golpes

³⁵ Richard, N. (1985). "Doblemente geográfica. A propósito de la pintura postal de Eugenio Dittborn". En *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*. Santiago: Francisco Zegers editor.



Eugenio Dittborn, *Pinturas aeropostales*, CAYC, 1985. Registro fotográfico realizado por Facundo de Zuviría de la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, organizada en julio de 1985. Cortesía Facundo de Zuviría.



Eugenio Dittborn, *Diagonal*,
fotoserigrafía, pintura y plumas
sobre una sección de papel Kraft.
1984, 206 x 153 cm.
Colección Solari del Sol.

recibidos por el estadounidense Emile Griffith en la defensa del título mundial de 1962. El evento deportivo, que había sido televisado en Europa y América, fue plasmado por Dittborn en clara alusión a la figura bíblica de La piedad. El artista trabajó, además, la relación medial de la fotografía, capturada en vivo desde la pantalla de televisión y plasmada sobre el soporte de la obra.

En los registros fotográficos de la exposición, al lado de uno de los so-



Eugenio Dittborn. *La Historia de la Física* (fragmento de video), video, color, 1982/2008. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

bres de papel, puede observarse un televisor encendido. Aun cuando no logra distinguirse de qué video se trata, por la fecha probablemente corresponda a *Lo que vimos en la Cumbre del Corona* (1981) y/o *La Historia de Física* (1982). Resulta interesante señalar que la primera de estas piezas expone el magnífico relato de la actriz Maruja Cifuentes, quien en un set de locución lee un artículo publicado en la *Revista Vea*, el 2 de enero de 1965, sobre un avión que vuela de Santiago rumbo a Mendoza y se estrella en el cerro Corona, en el sector del Cajón del Maipo. La elocuencia de Cifuentes amplifica la fuerza descriptiva del trágico acontecimiento. En este sentido, resulta significativa la manera en que las tragedias cordilleranas vinculan y seguirán vinculando a ambos países.

Por su parte, para la exposición del CAYC, Carlos Leppe realizó una compleja instalación, titulada *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes*, que contenía una serie de elementos (escalera, neones, fotografías, recipientes de porcelana con tintas de colores, un brasero, tizas, etcétera) que aparecen reiteradamente en sus *performances* e instalaciones, así como también en las intervenciones espaciales del artista, que no han sido estudiadas hasta ahora. Uno de los objetos que se destaca es un gran volumen sin forma definida, ubicado sobre el piso de la sala, compuesto por un material blando, similar a la espuma, de color blanco, que se encuentra vendado. Las vendas también son recurrentes en la obra de Leppe: figuran en *El perchero* (1975), *Piernas vendadas* (1977), y sobre el yeso en *Cantatrices* (1980), entre otras.



Carlos Leppe, *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes*, CAYC, 1985. Registro fotográfico realizado por Facundo de Zuviría de la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, organizada en julio de 1985. Cortesía Facundo de Zuviría y Archivo Carlos Leppe.

Sobre la masa blanca vendada se destaca un visor y, debajo, un cúmulo de ramas secas de rosál.³⁶ De igual manera, en su instalación, Leppe escribe con tiza blanca sobre un muro negro:

Loca de alas [ilegible]. La difunta Correa, la noche del eclipse total que vuelve nuestro continente más oscuro que nunca, con su niño en brazos, cae al suelo de la pampa. Muere de frío con los senos hinchados para amamantarlo. Una tropa de mujeres recoge tiempo después al hijo para llamarlo Rómulo.

Debajo del texto, Leppe incorpora una fotografía Polaroid de su madre, Catalina Arroyo, junto a un plato blanco con una sustancia también blanca, en alusión a la leche. A la izquierda, ubica una escalera y una caja con tizas blancas. La relación entre la historia de la Difunta Correa y su propia madre, otra de las constantes de la obra de Leppe, lleva a leer el mito cordillerano en clave afectiva y remite al fragmento final que escribió para el libro *Cuerpo correccional*, ilustrado con una fotografía de los Andes, que reza lo siguiente:

Yo cubriré de azulejos las cuatro paredes, el techo y el suelo de la pieza de mi madre y encenderé rectas de neón blanco en cada arista. Yo montaré diez y seis urinarios murales donde orinarán esos pagados, dando la espalda al cuerpo desnudo y difunto de mi madre envuelta en paños de gasa y tendida en una camilla central. Yo sintonizaré un aparato de video en cada ángulo de la pieza, exhibiendo ahí como diva, como lo que soy, como “La Muñeca del Continente”. Yo tiraré mi beso cinematográfico grabado en cinta sin fin, sobre su boca de Bella Durmiente.

³⁶ Las ramas de rosál también fueron utilizadas por Leppe en un video del mismo año. En la performance *El ruiseñor y la rosa* (diciembre de 1985), el artista aparece en cuadro junto a una maleta al lado de la Basílica del Salvador, en el centro de Santiago, que fue profundamente dañada por el terremoto de marzo de 1985. En ese espacio ruinoso, vestido con una camisa blanca, Leppe descubre su antebrazo derecho, al que sujetó con elástico dos ramas de rosas con espinas. Mientras su brazo sangra, Leppe silva como un pájaro. Si se considera que la fecha de realización de la video performance coincide con la exposición del CAYC, es posible advertir las similitudes respecto al uso del blanco, las vendas y las ramas de rosál.

La cita, evidentemente, ubica la muerte de la madre como parte de una supuesta instalación. Estableciendo un vínculo fúnebre/visual, la cita de *Cuerpo correccional* tiene por telón de fondo una fotografía de los Andes, que determina el acto performativo de despedida de su madre coronado con la sentencia “La Muñeca del Continente”. El macizo cordillerano se expande como la columna del continente y extiende el acto afectivo de Leppe por espacios regionales. Así, la difunta madre se enlaza con la visualidad de los Andes; el bulto envuelto en paños de gasa se une al mito de la Difunta Correa, de fondo, que es contemplado por el retrato en Polaroid de Catalina Arroyo.

En otro sector de la sala, Leppe introdujo la reproducción de un avión en picada y un neón, y sobre el piso, dispuso platos con tintas de colores, una tela blanca que incluía la pequeña figura de un árbol, una casa en miniatura, una ampolleta encendida y un cúmulo de polvo, que parece ser pólvora. Este curioso *display* de elementos es quizá el más reconocido de la instalación de Leppe, ya que por décadas fue una de las únicas imágenes que circularon del *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes*. La electricidad de la ampolleta cerca del polvorín montañoso sugiere la opción de dinamitar el mismo centro del cordón cordillerano, que es también el cerco entre Chile y la Argentina. El avión en picada, lanzando chorros de humo, en efecto Kamikaze, opera a ras del piso como un temerario gatillante explosivo. En este sentido, demoler el cerco que implican los Andes podría abrir las fronteras de Chile a la democracia que ya se vivía en el país vecino.

La instalación de Leppe cerraba con un dibujo a gran escala de un obelisco realizado en tiza blanca sobre una columna pintada de negro en el edificio del CAYC. La base de la columna fue rellena con ladrillos de construcción y se la acompañó de un brasero eléctrico, similar al que utilizan los obreros de la construcción, así como de otros elementos de albañilería. Finalmente, Leppe incorporó un recipiente de porcelana blanco, con lo que parece ser agua con tinta o acuarela oscura.



Carlos Leppe, *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes*, CAYC, 1985. Registro fotográfico realizado por Facundo de Zuviría de la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, organizada en julio de 1985. Cortesía Facundo de Zuviría y Archivo Carlos Leppe.

La figura del obelisco es muy significativa. Más allá de la clásica postal porteña y de representar un símbolo francmasónico, en la versión de Leppe se aparece como una forma inestable, inacabada, realizada con un material efímero como la tiza. La fragilidad del obelisco dibujado sobre la columna del edificio del CAYC, en el contexto de la posdictadura en la Argentina y de plena dictadura en Chile, figura como una reflexión irónica acerca de un símbolo de poder. Su relectura puede entenderse también como un gesto de desacato frente a la hegemonía fálica y vertical, un tanto fallida, en contraposición al bulto vendado con ramas y rosas, que alude a lo femenino y maternal, dañado o muerto.



Alfredo Jaar, *O Adeus*, 1985, instalación. Registro fotográfico cortesía archivo Alfredo Jaar.

O Adeus, la instalación que Alfredo Jaar³⁷ propuso para presentar en el CAYC, debe ser entendida siguiendo un recorrido amplio de ideas, proyectos y materiales que operaron en la coyuntura de sus primeros años en Nueva York. En 1983, Jaar había gestionado la realización de una muestra en el Washington Project for the Arts (WPA) titulada *IN/OUT Four Art Projects from Chile*. La idea de la exposición era incluir a

dos artistas chilenos que trabajaran dentro del país y a otros dos que trabajaran desde el extranjero, específicamente en los Estados Unidos. Fueron seleccionados Eugenio Dittborn y el colectivo C.A.D.A., que actuaban en Chile, y Juan Downey y Alfredo Jaar, que trabajaban en los Estados Unidos. Para aquella iniciativa, Jaar montó una serie de objetos y conceptos críticos referidos a las miradas subalternas o estereotipadas que el país del primer mundo tenía sobre Latinoamérica, en general, y sobre Chile, en particular.

Estos conceptos y objetos, centrados principalmente en el símbolo de la bandera chilena, estaban dispuestos sobre los muros de la sala. En el centro, se podía ver una caja de arena con tres luces de neón: blanca, azul y roja.

Ese mismo año, Jaar presentó su *Monumento para Sudamérica* en un espacio independiente neoyorquino. Esta obra denunciaba la intervención de los Estados Unidos en América Latina. El *Monumento* estaba compuesto por un listado de países localizados en un muro y, por medio de un rayado en spray, el artista había señalado con cruces rojas aquellos donde habían sucedido golpes de Estado o dictaduras, entre ellos, Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Frente al muro, sobre el piso, se dispuso una serie de escombros, semejantes a bloques de concreto, desde donde neones blancos apuntaban hacia distintos ángulos y posiciones. También en el centro, el artista trazó un círculo en el piso y, sobre él, colgó de forma vertical un gran tubo de neón rojo.

Jaar fue invitado a exponer en *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* directamente por Glusberg, quien había sido un entusiasta seguidor de su trabajo.³⁸ Resultó revelador en esta investigación el hecho de que, en la muestra, Glusberg haya incluido una imagen impresa de *Monumento para Sudamérica* como complemento de la obra principal, *O Adeus*, que fue realizada especialmente para el CAYC. La instalación

³⁷ Alfredo Jaar se radicó en los Estados Unidos, luego de estudiar arquitectura en la Universidad de Chile.

³⁸ En 1987, Jaar fue el primer artista latinoamericano invitado a la Documenta 8. Según su relato, fue Jorge Glusberg quien recomendó su nombre a los organizadores del encuentro en Kassel.



Detalle de la instalación de Alfredo Jaar para la exposición *IN / OUT Four Art Projects from Chile*, realizada en el Washington Projects for the Arts en 1983.



Alfredo Jaar, *Monumento para Sudamérica*, instalación, Nueva York, 1983.

estaba compuesta por quince tubos de neón verdes montados en diagonal sobre tierra y que apuntan hacia las portadas de revistas argentinas que mostraban al presidente Raúl Alfonsín, primer mandatario electo democráticamente tras la última dictadura cívico-militar en la Argentina. En el muro frontal, además, el artista dispuso cinco portadas de periódicos brasileños con referencias al reciente funeral del presidente Tancredo Neves, quien falleció días antes de asumir el cargo, luego de un extenso período de gobiernos dictatoriales en Brasil. Al igual que sus predecesoras, *O Adeus* opera como discurso crítico contra las dictaduras y como la esperanza del retorno democrático en el continente. En esta perspectiva, y sobre dicha instalación, la crítica Adriana Valdés escribió en el catálogo de la muestra:

Celebro que cree expectativas y las frustré, o las problematicé: color sí, júbilo sí, verde sí, pero... ¿neones saliendo de la tierra? ¿y si veo una oposición entre la tierra y las portadas (fachadas), qué sugiere la artificialidad del neón... Y ahí comienza de nuevo el recorrido, ahí se da otra vuelta.³⁹

La lectura de Valdés sobre la obra de Jaar evidentemente logra instalar la discusión en una de las problemáticas latinoamericanas que Glusberg y el CAYC trabajaban desde casi dos décadas atrás. En este sentido, la localización regional del discurso de la pieza, si bien no menciona a Chile, coincide con la luz verde de esperanza para uno de los países que aún permanecía bajo el yugo militar. De esta forma, la sugerencia implícita de Valdés puede ser leída, en ese código de color y júbilo, como un afecto positivo y estimulante, pero a la vez como un llamado de atención al todavía incompleto proceso democrático en la región. En esta línea, el título *O Adeus*, en su referencia idiomática, podría funcionar como un guiño a la despedida de un pueblo a su presidente democrático, aunque también permite pensarlo como el adiós de una región a los regímenes dictatoriales.

³⁹ Valdés, A. (1985). "Para América Latina: Espacios de reflexión". En *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*. Santiago: Francisco Zegers editor.



Alfredo Jaar, *O Adeus* (fragmento), instalación, CAYC, 1985.



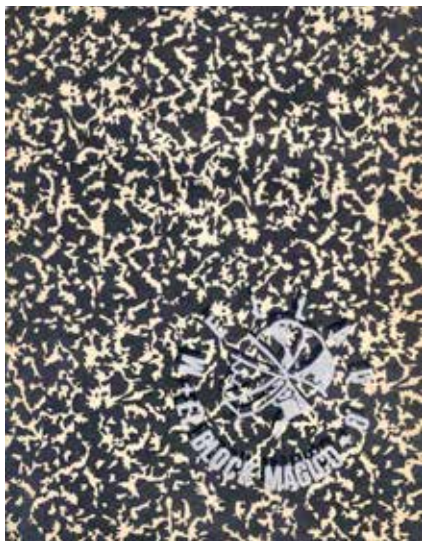
Gonzalo Díaz, *El kilómetro 104*, CAYC, 1985. Registro fotográfico realizado por Facundo de Zuviría de la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, organizada en julio de 1985. Cortesía Facundo de Zuviría.

La participación de Gonzalo Díaz en *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* consignó un largo proceso de reformulación y experimentación que dio cuenta de su interés por transgredir los límites de la pintura en el grabado, bajo un sistema de relaciones entre imagen y texto. *El Kilómetro 104* (*El KM 104*) fue una serie compuesta de seis grandes piezas serigráficas, que contaron con la fundamental colaboración de la artista Nury González en el proceso constructivo y del crítico Justo Pastor Mellado en su teorización. Este trabajo proponía el desarrollo de una mixtura de relaciones léxico-visuales extraídas de la cultura popular, de manuales de cirugía, e imágenes naturalistas y de biología, instrumentos de medición, entre otros recursos. Los títulos de cada pieza operaban como juegos de palabras: “El primer amore”, “El pinturichio primo”, “La masturbatio prima”, “La prima felatio”, “El primo baccio” y “La primera comunión” aludían a acciones primarias del ser humano, que en su transposición visual permiten una aproximación, a ratos irónica, de interacciones físicas,

afectivas, sexuales, artísticas y religiosas. Su realización, como revela la investigación y seguimiento posterior de Mellado,⁴⁰ se gestó a partir de una especie de progresión o programa que concluyó en procesos de “pictorización de la serigrafía”, tal como los denominó el crítico. Así, Mellado destacaba el trabajo de composición de una pintura sin título presentada en la galería Visuala, en febrero de 1985, donde se expuso la referencia a un ave, que sería claramente identificada como la figura de un tucán en *El KM 104*.⁴¹

40 Para un mayor análisis de esta pieza, ver Mellado, J. P. (2018). “Informe sobre la producción de dos obras de Gonzalo Díaz”. En *Boletín N° 3 Gonzalo Díaz (Obras de 1985 y 1989)*. Santiago: Fundación Cultural CE DA.

41 Con ocasión de dicha muestra, Mellado escribió el ensayo “Texto auxiliar para la lectura de un cuadro sin título presentado por Gonzalo Díaz en Galería Visuala”, en el que anticipaba elementos diagramáticos sobre la obra del artista, que fueron algunos de los conceptos posteriormente desarrollados.



Justo Pastor Mellado, *El block mágico*, autoedición, 1985.

En el texto especialmente formulado para acompañar *El KM 104*, “El ‘block mágico’ de Gonzalo Díaz”, Mellado profundizó sobre el procedimiento conceptual, visual, técnico e histórico del artista en la coyuntura de los años ochenta. Allí se combinan las fuerzas tensionantes entre la representación pictórica, sus transferencias y descalces con el grabado, así como su localización frente a las tendencias objetuales de la época. Este texto, impreso en los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, demuestra gráficamente un compromiso visual y conceptual, un procedimiento de filiaciones entre el trabajo artístico de Díaz y la escritura de Mellado. Al respecto, el crítico apuntaba:

Texto sostenido/contenido varias veces en/por la obra de Díaz; esto es, por esta cantidad de energía proposicional puesta en circulación a partir de la usura común de un dispositivo de armado, obteniendo determinados efectos visuales y textuales, en tanto pintura y escritura viniendo a ser operaciones específicas del imaginario, involucradas en convergencias implícitas de obra textual y visual donde no cabe la subordinación de la una a la otra, sino la permanente negociación estipulada en la manera de producir las relaciones entre la crítica y la obra.⁴²

⁴² Mellado, J. (1985). El “block mágico” de Gonzalo Díaz. Santiago: s.n.

El proceso constructivo de *El KM 104* fue realizado en un taller del barrio Lastarria, donde Nury González trabajó incansablemente junto a Díaz durante varias semanas. Las seis piezas de gran formato fueron impresas en dos soportes: la pieza que viajó a Buenos Aires fue impresa en un PVC blanco (a su regreso a Santiago, quedó retenida en la aduana y nunca regresó a manos de su autor). La segunda fue impresa sobre papel serigráfico, y la cubría una mica transparente. Esta versión fue expuesta al mes siguiente de la muestra del CAYC en Galería Sur, de Santiago de Chile.



Gonzalo Díaz
El Pinturichio Primo, de la serie *El Kilómetro 104*, serigrafía sobre papel de bambú, 200 x 125 cm, 1985; reimpresión, 2020.

Finalizada la exhibición, las obras expuestas en *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* se dispersaron en distintas colecciones (Díaz, Dittborn) o se desarmaron después de la muestra y nunca más se volvieron a rehacer (Leppe, Jaar).

El proyecto CAYC: Chile | Argentina se propuso revisar dos muestras que activaron procesos de diálogo e intercambio cultural en dos momentos muy significativos para las sociedades y las culturas latinoamericanas. También plantea una nueva mirada sobre el rol de activación regional del CAYC durante las décadas de 1970 y 1980.

Debido a la situación material de las obras implicadas en estas exposiciones históricas, se tomaron dos criterios curatoriales. En tanto se exhiben las 143 heliografías donadas en 1973 al MNBA, la posibilidad de montar la exposición de 1985 fue repensada en la colaboración con los artistas. Parte de la tarea pudo realizarse gracias a las fotografías del CAYC que tomó en su momento Facundo de Zuviría. Estos dos factores nos permitieron formular una reexhibición de las obras que integraron aquella poco conocida muestra.

En el caso de Eugenio Dittborn, se incluyeron dos de las cinco *Pinturas aeropostales* que presentó en el CAYC, así como los dos videos cuyas fechas de realización se corresponden con el período de la exhibición.

Luego de un estudio de materiales realizado por Gonzalo Díaz y el equipo curatorial, y dado que los archivos de imágenes originales se encontraban en buen estado de conservación, se decidió imprimir una nueva versión de *El KM 104* en formato papel. Esta nueva serie permite observar con claridad la intensidad gráfica y cromática de lo que fue el conjunto exhibido en 1985.

De igual modo se trabajó junto a Alfredo Jaar en la reinstalación de *O Adeus*, que se encuentra completamente documentada por el artista, quien dirigió desde Nueva York el proceso, junto con el equipo museográfico a cargo de Pedro Silva.

En acuerdo con el Archivo Carlos Leppe, se decidió reconstruir a escala 1:1 la columna del CAYC y la sección de ladrillos. Además, por medio de una proyección, se trazó el dibujo en tiza de Leppe ampliado a la escala de la columna. Esto habilita una experiencia del espectador en el espacio lo más cercana posible a la visualización de la obra tal como fue montada en 1985. La reconstrucción parcial se acompaña con las fotografías de registro del archivo de Facundo de Zuviría.

Pese a los doce años que separan estas propuestas, se vislumbra en ellas un sentido de colaboración y solidaridad que devela el espíritu de unión artística, cultural y crítica entre ambos países, en un período marcado por la inestabilidad política que supusieron los regímenes dictatoriales en Latinoamérica.

El rescate de estas dos exposiciones nos invita a reactivar desde el presente estos dos momentos claves para la historia de Argentina y Chile: por un lado, el golpe de Estado, las dictaduras y el efecto de cancelación institucional que produjeron, y por otro, la respuesta de algunos artistas, gestores y críticos cuyas propuestas experimentales impulsaron el intercambio a través de la gestión independiente.⁴³

La exposición en el MNBA de Chile presenta un trabajo en proceso y tiene por finalidad revisar algunos aspectos del impacto regional del CAYC desde la contingencia de la actualidad. Así, esta muestra invita a pensar cómo se leen hoy las nociones de ideología, los vínculos de solidaridad artística y las lógicas de intercambio, en una época signada por la tecnología digital y las alianzas tácticas que se establecen a la luz de los conflictos sociales del presente.

43 La producción de esta muestra se realizó bajo las circunstancias excepcionales que impuso la pandemia del Covid-19. Aquello demandó un esfuerzo mayor de todos los involucrados en el proyecto, y nos invitó a reflexionar sobre los vínculos, los intercambios y los modos de trabajo en momentos de fronteras cerradas y confinamiento.

ITINERARIOS DE UNA DONACIÓN

La llegada de *Hacia un perfil del arte latinoamericano* al Museo Nacional de Bellas Artes

Eva Cancino Fuentes

ENCARGADA DE COLECCIONES MNBA

Las 143 heliografías de 69 artistas que conforman la colección del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en el Museo Nacional de Bellas Artes pertenecieron a la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, organizada por Jorge Glusberg en el año 1972.¹ La exposición iba a ser presentada en el MNBA por el CAYC en septiembre/octubre de 1973, y no llegó a puerto por la interrupción de la programación del museo tras el Golpe cívico-militar de ese año.

La presentación de *Hacia un perfil del arte latinoamericano* implicaba un esfuerzo de gestión por parte del director y fundador del CAYC, pero además su presentación en Chile se explica dentro de una renovación institucional y museológica que estaba llevando a cabo Nemesio Antúnez, quien en ese entonces dirigía el MNBA (1969-1973). La exposición implicaba la realización de una actividad argentina para el museo, lo que se sumaba a las gestiones de Antúnez por internacionalizarlo, labor que se apoyó en la amplia red de contactos, tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica, que había establecido el director en su residencia en Nueva York, teniendo en cuenta que la ciudad se había establecido como la metrópolis del arte, incluyendo la producción artística latinoamericana, y lugar donde Antúnez se relacionó con algunos de los artistas participantes en las Bienales de Grabado que el propio artista y gestor lideró en Chile, sumado a las amplias labores de gestión y relacionamiento internacional como agregado cultural antes de instalarse en su primer periodo como director del MNBA.

El giro al arte conceptual fue un distintivo en la gestión de Antúnez, su proyecto museológico fue expuesto en varios documentos donde se plasma la intención de revitalizar el *museo mausoleo* y cambiar el rol social del MNBA. Uno de esos documentos se titula “El museo ha muerto” donde se indica “Viva el Museo colmena humana, sala de clase, centro

de información, centro de programación cultural, sala de espectáculos de precolombinos y electrónicos”.² Dentro de esa variedad de tipos de artes el proyecto de Glusberg cabía perfectamente en el proyecto de Antúnez, quien describía entre las tareas del CAYC que “[...] no vamos a reunir a artistas y a nadie más, queremos entremezclar las disciplinas y acabar con los compartimentos estancos de la cultura”³ por lo que ambas instituciones plantean contenidos transformadores en torno a la experimentalidad de las formas de arte y de concebir las exposiciones, imponiendo una cuota de reflexividad, necesaria para ambos directores.

Al menos desde 1971, las comunicaciones entre Jorge Glusberg y Nemesio Antúnez fueron nutridas, estas correspondían principalmente a correspondencia personal y a numerosos ofrecimientos de muestras para el MNBA. Sumado a ello, el CAYC, poseía un ambicioso plan comunicacional que era difundido a través de las gacetillas de color amarillo que llegaban a diversas instituciones artísticas, incluido el museo. En ellas se informaban las actividades del Centro, se invitaba a participar de mesas de discusión, como la mesa reflexión en torno a las bienales o discusiones referidas a qué es un artista y su rol durante septiembre de 1971, por ejemplo.⁴

El 3 de abril de 1972, Glusberg le escribió directamente al director del MNBA informando el envío del catálogo de la muestra *Arte y cibernética*, y realizó el ofrecimiento de la exposición completa para ser presentada en Chile, además de la exposición de *Fotografía Tridimensional Polaca*. A pesar de la intención de Glusberg, ninguna de las dos muestras llegó al MNBA. En la misma carta, le expresó a Antúnez su interés por invitar algunos artistas chilenos⁵ al CAYC diciendo:

Mi idea es hacer tres charlas con cada uno de ellos. Con el primero acer-

² Antúnez, Nemesio. El Museo ha muerto. ca. 1971. Archivo MNBA

³ Glusberg, J. Ni la más mínima idea, “Primera Plana”, n. 344, 1969. Citado en: Marchesi, M. “El arte de sistemas como estrategia institucional” (2017)

⁴ CAYC. “Jornadas intensivas de discusión” (GT 50), 25-6-71; CAYC. “En contra o a favor de las Bienales” (GT 80); 24-9-71; CAYC. “Qué es un artista”. (GT 83), 24-9-71; CAYC. “Actividades próximas”. (GT119), 21-4-72; CAYC. “121 artistas checoslovacos”. (GT-121), 4-5-72. Archivo MNBA

⁵ Una hipótesis es que haya sido el mismo Antúnez quien haya sugerido los nombres de Juan Downey y Guillermo Deisler a Glusberg, pues ambos artistas mantenían una nutrida correspondencia personal con el director, además de haber expuesto en el MNBA durante su periodo.

ca de Comunicación, cultura de masas y revolución socialista y con el segundo sobre El Diseño, la tecnología y el subdesarrollo. Por supuesto que si Ud. quiere hablar con ellos o sugerirme algún otro nombre, espero sus noticias. Después de aspirar el clima chileno sentí ganas de llegar a un mayor acercamiento con Uds.⁶

Aunque no hubo respuesta a los ofrecimientos de Glusberg de abril del 72, un mes después, el director del CAYC insistió en contactar a Antúnez, haciéndole un nuevo ofrecimiento: la muestra *121 Grabados Checoslovacos*.⁷

Dentro de todas las comunicaciones emitidas por Glusberg al MNBA y, probablemente a otras instituciones, destaca la numerosa documentación emitida en torno al episodio de censura que vivió la muestra del CAYC *Arte al aire libre* inaugurada el 23 de septiembre de 1972. El incidente está profusamente documentado, pues Glusberg se encargó de reunir y remitir una serie de testimonios de artistas que apoyaban el proyecto expositivo del Centro sumado a una recopilación de artículos de prensa que daban cuenta del incidente sucedido en Buenos Aires.⁸ Todos estos antecedentes permiten dibujar un panorama respecto a cómo llevó Glusberg las comunicaciones en el CAYC, lo que estaba en consonancia con los nuevos rumbos que estaba tomando la programación del MNBA, que se comenzó a nutrir de una serie de actividades de extensión que se desarrollaron durante la gestión de Antúnez, intentando generar una revitalización del museo, en gran medida gracias a esas actividades que invitaban a nuevos públicos a participar de la institución.⁹

El 2 de mayo de 1972, Jorge Glusberg ofrece la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano* la que en un inicio se concibió con más y distintos invitados de los que se ven en la exposición que debía realizarse en

6. Glusberg, J. [Carta a Nemesio Antúnez], 3 de abril de 1972. Archivo MNBA

7 Glusberg, J. [Carta a Nemesio Antúnez], 26 de mayo de 1972. Archivo MNBA.

8 Glusberg, J. [Comunicados N° 3, 4, 5, 6 y 7]. Sept-dic de 1972. Archivo MNBA

9 Entre estas actividades se puede mencionar "Museo 70", el "Concierto para figuras de yeso, entre otros. Para una mayor información respecto al tema véase: CROSS, AMALIA. Antúnez Centenario. *El museo en tiempos de revolución*. MNBA, 2019. . *Cross ha propuesto nuevas lecturas para la dirección de Antúnez en el MNBA que han sido cruciales para este trabajo.*

Santiago en 1973. La exposición se presentó en Medellín, Colombia en mayo de 1972.¹⁰ Glusberg señalaba:

Estamos pidiendo a europeos, norteamericanos, y a los propios latinoamericanos, que se refieran a la problemática de este hemisferio y a sus ideales de liberación e independencia. Nosotros creemos que el acto de la creación no es independiente de lo ideológico y por eso les pedimos a los artistas que traten de ayudar a la audiencia a comprender qué es lo que sucede en los países del tercer mundo.¹¹

En la misma carta, se incluye la posibilidad de realizar la exposición *Arte de Sistemas* que se había presentado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971. Además, Glusberg invitó a participar a Antúnez en las exposiciones, enviando algunas obras:

Si Ud. así lo desea podrá participar en ambas exposiciones. En la primera (*Hacia un perfil de arte latinoamericano*), Ud. deberá referirse a la problemática revolucionaria de los países que tan lamentablemente sobreviven en una dependencia colonialista; en la segunda muestra Ud. tiene total amplitud para exhibir sus proyectos, obras o proposiciones sin tema fijo.¹²

Por las obras participantes de ambas exposiciones, se puede inferir que Antúnez no preparó piezas para ellas.

Sin duda la trayectoria de la exposición *Hacia un perfil...*, la muestra "pendiente"¹³ del CAYC en el Museo de Bellas Artes en Chile fue accidentada, no solo por el montaje interrumpido por el Golpe de Estado cívico-militar del 73 y por el cese de las actividades del MNBA, sino porque ya con la muestra *Arte al aire libre* en 1972 ocurrió una primera moción de censura de

¹⁰ *Hacia un perfil del arte latinoamericano* se presentó también en Buenos Aires, Córdoba, Argentina, y Pamplona.

¹¹ Carta de Glusberg a Nemesio Antúnez. 2 de mayo de 1972. Archivo MNBA

¹² Id.

¹³ Se ha denominado "exposición pendiente" a la muestra de tres artistas mexicanos, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros que se iba a realizar en septiembre de 1973, gestionada por Fernando Gamboa, el Golpe hizo que se cancelara la muestra. El año 2015 se realizó en el MNBA gracias al préstamo de la colección del Museo de Arte Alberto Carillo Gil, en México. La muestra se tituló *La exposición pendiente*. Orozco, Rivera y Siqueiros 1973-2015 y constituyó un intento de reconstruir la memoria expositiva del museo.

algunos/as de los/as artistas que participarían en la exposición en Chile en 1973. Nemesio Antúnez dejó la dirección del MNBA el 1º de diciembre de ese mismo año, entregando el mando a la escultora Lily Garafulic.

El 3 de enero de 1974 ingresaron a la colección del museo las 143 heliografías del CAYC, Lily Garafulic le solicitó al subgerente de importaciones que liberase algunos embarques que estaban en aduanas y que habían sido enviados al MNBA, entre ellos se encuentra uno de los embarques asociados a las heliografías del CAYC las que llegaron al país el 27 de diciembre de 1973, vía aérea. El mismo día, se emite una segunda correspondencia emitida por el director de la DIBAM, Roque Esteban Scarpa quien indica que las obras contenidas en ese embarque se encontraban libres de gravámenes aduaneros. Entre ambas comunicaciones existe una incongruencia en las fechas de embarque 72 y 73, las que pueden atribuirse a un error de tipeo, pues la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* se encontraba en exhibición en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Pese a estar un tiempo bajo la custodia de la aduana y guardadas en el museo por varias décadas sin catalogar, hoy las obras se encuentran en buen estado de conservación a pesar de su frágil materialidad.

Parece relevante mencionar que Glusberg envió las heliografías al país después del Golpe de Estado, quizás pensando que las obras podrían exhibirse en el Museo Nacional de Bellas Artes a pesar de la contingencia política en Chile. Las heliografías del CAYC ingresaron formalmente a la colección del MNBA el 4 de junio de 1974¹⁴, donde se agruparon una serie de donaciones realizadas a la institución durante 1973, incluyendo la colección de Armando Zegrí que había sido donada al Museo de la Solidaridad y que estuvo en el museo hasta su restitución en 2018 al MSSA. No obstante, en el documento emitido por el MNBA y enviado a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) con el listado de las obras, se mencionan solo 50 heliografías. Esto permite esbozar dos hipótesis respecto al itinerario de las obras del CAYC en el MNBA, la primera es que parte de la exposición haya llegado al país antes y que una parte de ella estuviese rezagada en aduana, y la segunda es que no

¹⁴ RES. 740. Envía lista de donaciones de obras al Museo. Archivo MNBA.

se haya revisado el conjunto completo y se indicó un número menor al total de la exposición. Sin embargo, parece más razonable la segunda de ellas pues el volumen de las heliografías no es significativo dentro de un embarque aéreo, por tratarse de papel de bajo gramaje.

El 2 de octubre de 1973, el CAYC organizó un homenaje a Salvador Allende¹⁵ tras el derrocamiento de su gobierno. En esa gacetilla se mencionan las actividades previstas para realizarse en el marco de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* en Chile y de la donación de las obras que se había hecho al MNBA, siendo la primera certeza de la donación de la exposición por parte del CAYC. En dicha comunicación también se indica la dificultad de seguir con la agenda de continuidad que tenían prevista con Antúnez para la exhibición de *Arte de Sistemas* que también iba a ser enviada al Museo, sin éxito.

El 9 de noviembre en una carta dirigida al director de *Qué Pasa*, Antúnez indica que las obras de la exposición *Homenaje Allende*, que había sido mencionada en la revista, no habían llegado al país.¹⁶

La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos es la primera vez en la que se presenta el conjunto completo de las 143 heliografías que componen *Hacia un perfil del arte latinoamericano* en Chile. Algunas heliografías han participado en las exposiciones¹⁷ del MNBA en la última década, sin embargo, muchas obras y artistas¹⁸ que enviaron sus obras para la muestra no habían sido presentadas al público, hasta esta exposición.

¹⁵ Centro de Arte y Comunicación (CAYC). "CAYC: Exhibición homenaje a Salvador Allende (GT-285).", 24-9-73. En: Archivo ICAA-747461

¹⁶ Antúnez, N. [Carta al director de la Revista *Qué pasa*], 9 de noviembre de 1973.

¹⁷ Algunas de ellas son *De aquí a la modernidad. Colección MNBA* (2018); *El museo en tiempos de revolución* (2019); Intervención de Elda Cerrato en el contexto de la *Bienal SUR* (2019) y *14ª Bienal de Artes Mediales. El cuarto mundo* (2019).

¹⁸ Entre las obras presentadas se encuentran las heliografías de Lea Lublin, Juan Downey, Jorge Glusberg, Guillermo Deissler, Horacio Zabala, Elda Cerrato, Horacio Zabala, Gumercindo Quevedo, Luis Pazos y Auro Lecci.

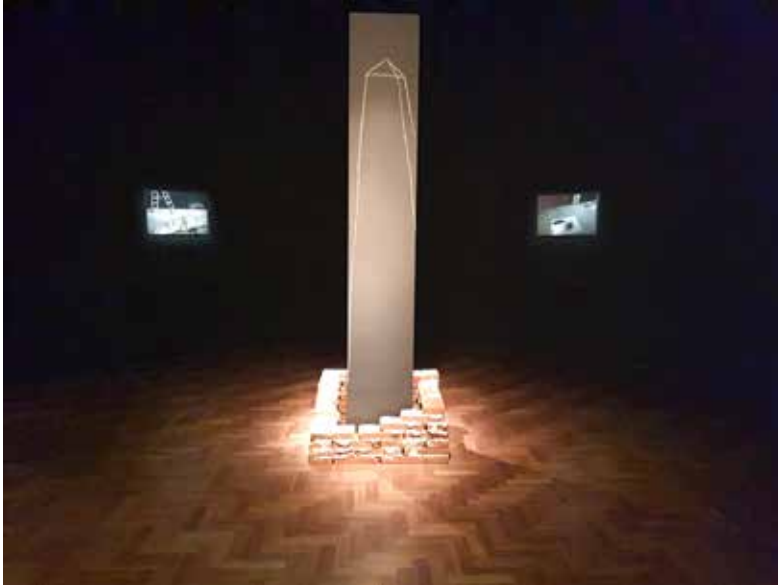


FORMARON PARTE DEL ENVÍO DE HACIA UN PERFIL DEL ARTE LATINOAMERICANO, EN 1973:

MARCEL ALOCCO	HAROLDO GONZÁLEZ	MAURICIO NANUCCI
SIAH ARMAJANI	VÍCTOR GRIPPO	JUAN NAVARRO BALDEWEG
ÁLVARO BARRIOS	KLAUS GROH	MOISÉS NUSIMOVICH
JACQUES BEDEL	GUERRILLA ART ACTION GROUP	MARI ORENSANZ
LUIS BENEDIT	RAFAEL HASTINGS	LUIS PAZOS
JUAN BERCETCHE	MARIANO HERNÁNDEZ O.	ALBERTO PELLEGRINO
SHEILA BERKLEY	DICK HIGGINS	ALFREDO PORTILLOS
ANTONIO BERNI	FERNANDO HUICI	ALEJANDRO PUENTE
CÉSAR BOLAÑOS	PETER Y PARR MIKE KENNEDY	GUMERSINDO QUEVEDO
LOWRY BURGESS	MICHAEL KENNY	OSVALDO ROMBERG
ANTONIO JOSÉ CARO LOPERA	RICHARD KOSTELANETZ	JUAN CARLOS ROMERO
ELDA CERRATO	UZI KOTLER	RICARDO ROUX
JAIME DAVIDOVICH	BERNARDO KRASNIANSKY	JAVIER RUIZ
GUILLERMO DEISLER	AURO LECCI	BERNARDO SALCEDO
AGNES DENES	JORGE EDGARDO LEZAMA	MÁXIMO SOTO
JUAN DOWNEY	LEA LUBLIN	JULIO TEICH
GREGORIO DUJOVNY	FRANCISCO MARIOTTI	CLORINDO TESTA
KEN FRIEDMAN	OSCAR MAXERA	ENRIQUE TORROJA
NICOLÁS GARCÍA URIBURU	JULIÁN MEREUTZA	HORST TRESS
JOCHEN GERZ	CARLOS MILLS	JIRI VALOCH
CARLOS GINZBURG	VÍCTOR MIRA	CONSTANTIN XENAKIS
JORGE GLUSBERG	ABRAHAM MOLES	HORACIO ZABALA
JORGE GONZÁLEZ MIR	ION MURESANU	

INTEGRARON LA EXPOSICIÓN *CUATRO ARTISTAS CHILENOS EN EL CAYC*, BUENOS AIRES, 1985:
GONZALO DÍAZ, EUGENIO DITTBORN, ALFREDO JAAR Y CARLOS LEPPE.

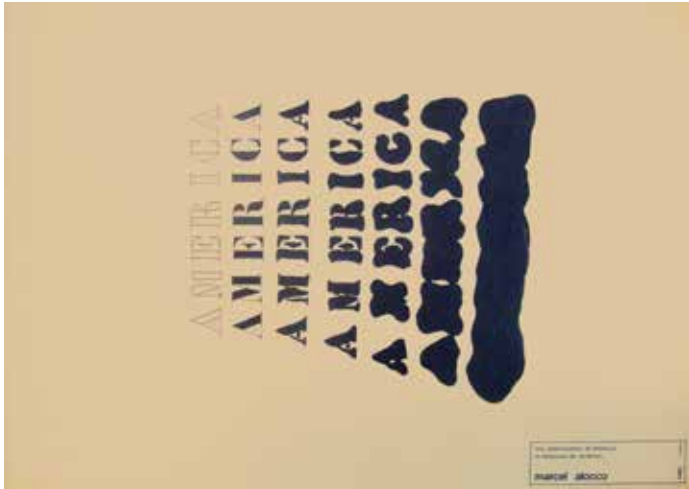
Imágenes de *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos* CAYC: Chile | Argentina, 1973-1985-2020, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, noviembre del 2020
Fotos: Pedro Silva.



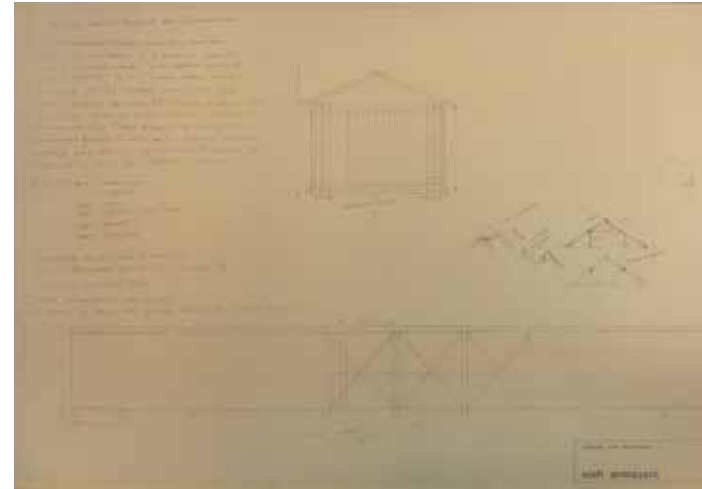
Imágenes de *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos CAYC: Chile | Argentina, 1973-1985-2020*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, noviembre del 2020
Fotos: Pedro Silva.

HELIOGRAFÍAS
POR
ARTISTA

Heliografías sobre papel
59,5 x 84 cm.



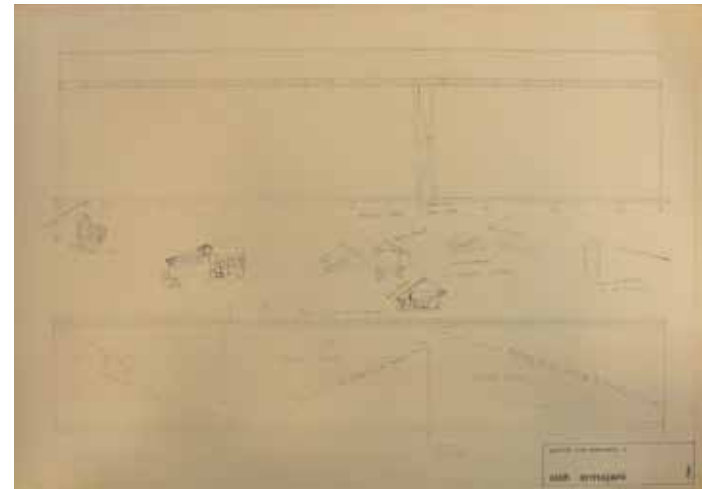
Marcel Alocco
The deterioration of America
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4349



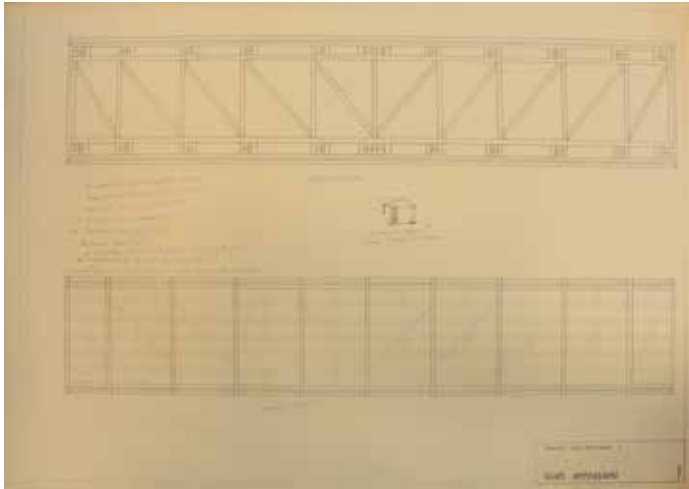
Siah Armajani
Puente con mercurio 1
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4351



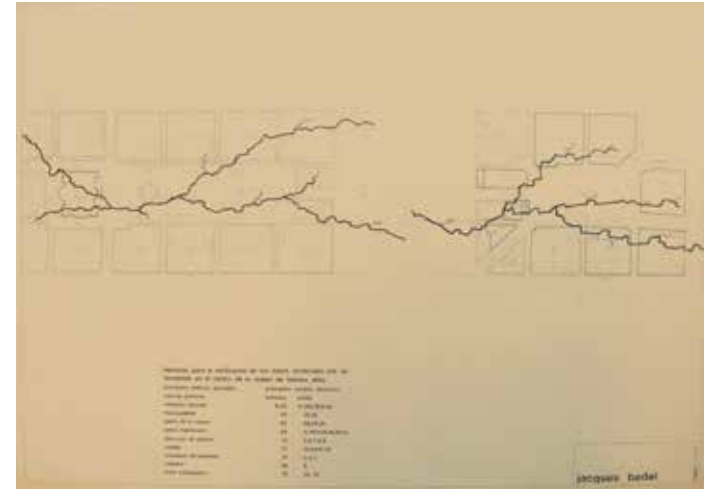
Marcel Alocco
Partición desigual
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4350



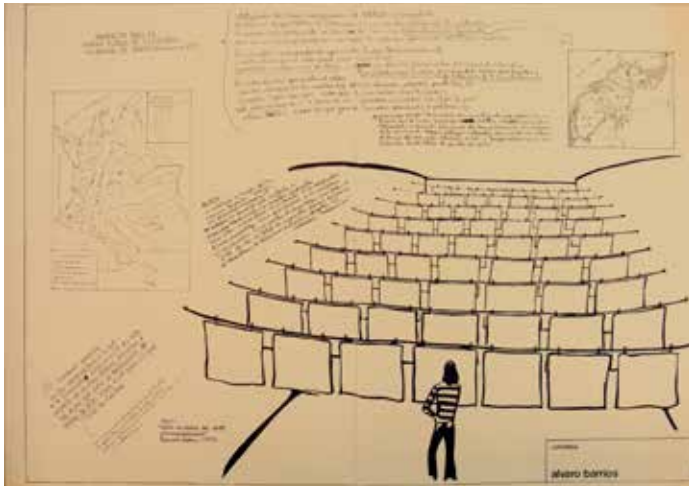
Siah Armajani
Puente con mercurio 2
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4352



Siah Armajani
Puente con mercurio 3
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4353



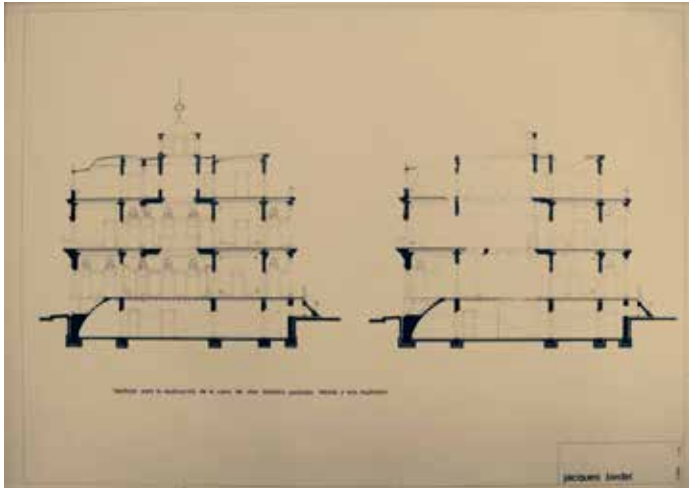
Jacques Bedel
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4355



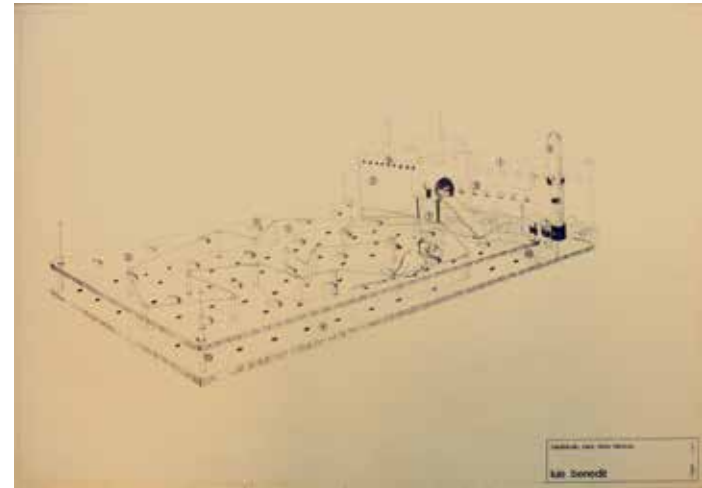
Álvaro Barrios
Colombia
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4354



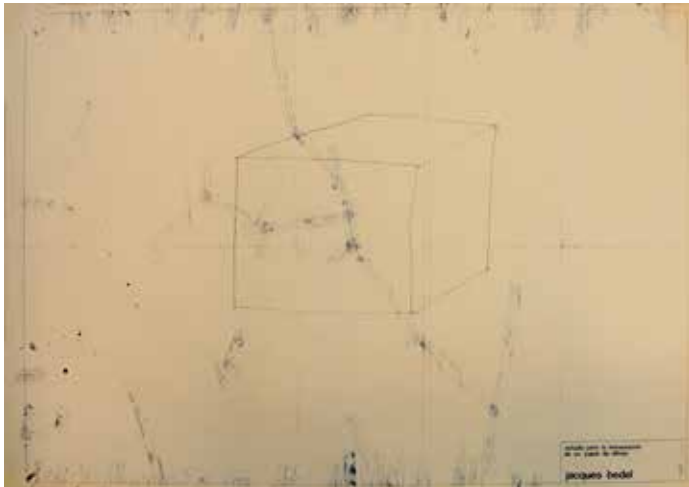
Jacques Bedel
Hipótesis para la desaparición del pico Ojos del salado (1600 m)
Provincia de Catamarca, República Argentina
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4356



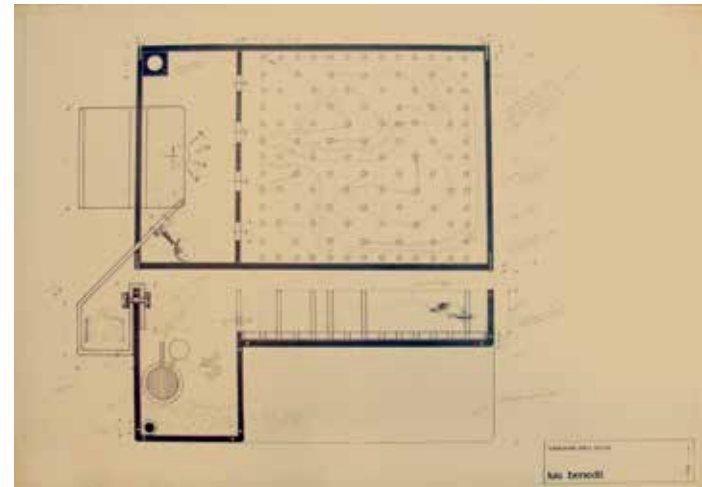
Jacques Bedel
Sin título (Estudio para la destrucción de la casa de Don Federico González debido a una explosión)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4357



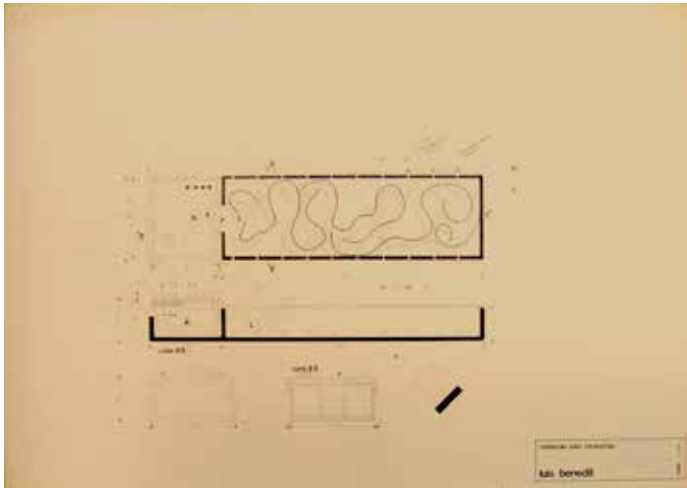
Luis Benedit
Habitáculos para ratas blancas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4359



Jacques Bedel
Estudio para la restauración de un papel de dibujo
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4358



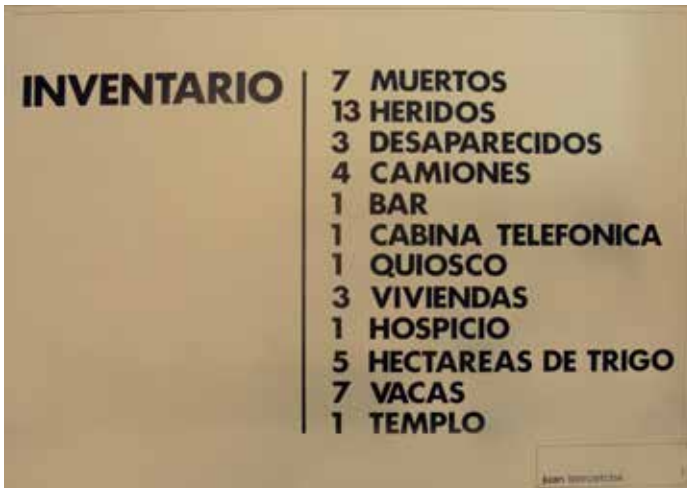
Luis Benedit
Habitáculos para peces
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4360



Luis Benedit
Habitáculos para cucarachas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4361



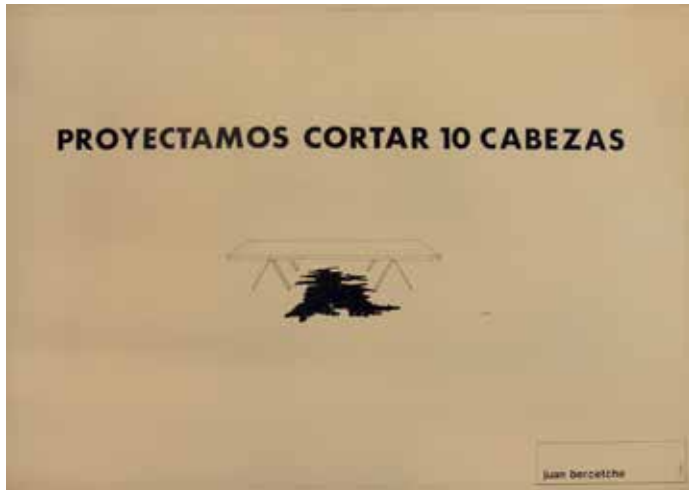
Juan Bercetche
Causa y efecto
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4363



Juan Bercetche
Sin título (Inventario)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4362



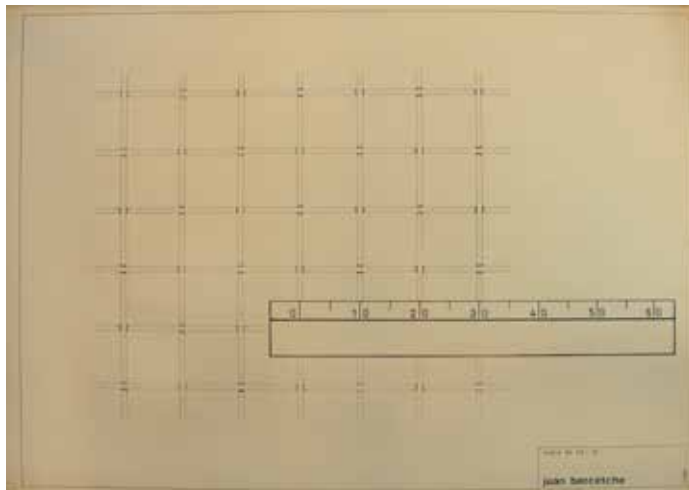
Juan Bercetche
Sin título (Proyctamos matar un caballo)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4364



Juan Bercetche
Sin título (Proyectamos cortar 10 cabezas)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4365



Sheila Berkley
Venga y juegue, entorno para la calle
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4367



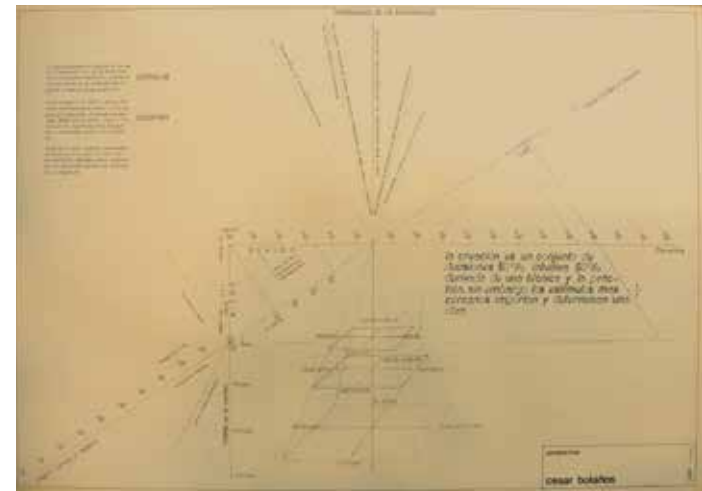
Juan Bercetche
Malla de 10 x 10
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4366



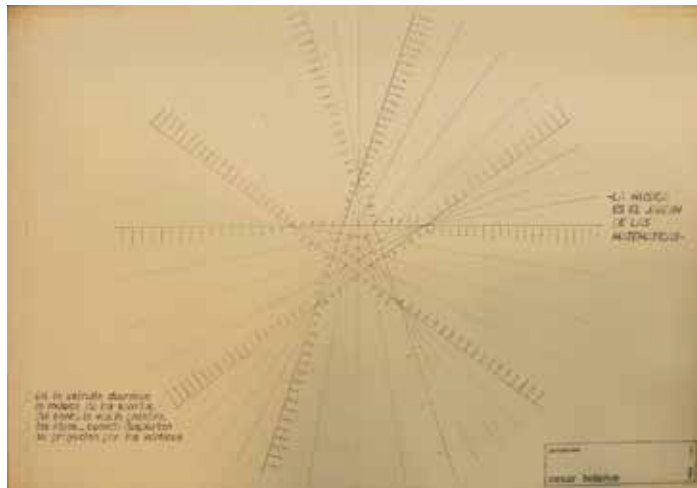
Sheila Berkley
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4368



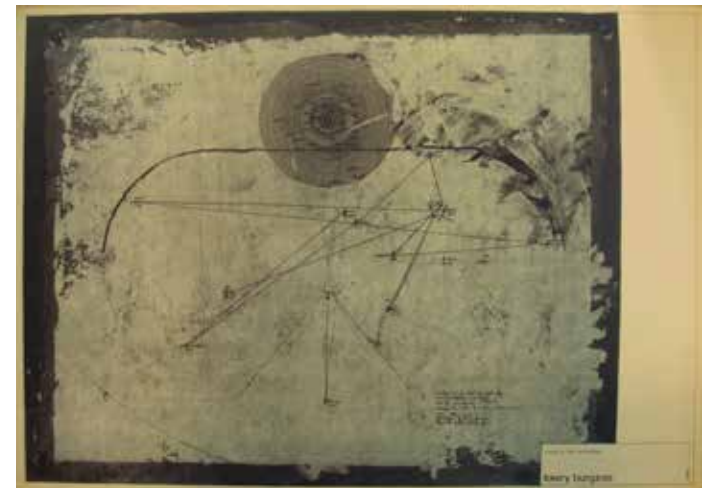
Antonio Berni
Sin título
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4369



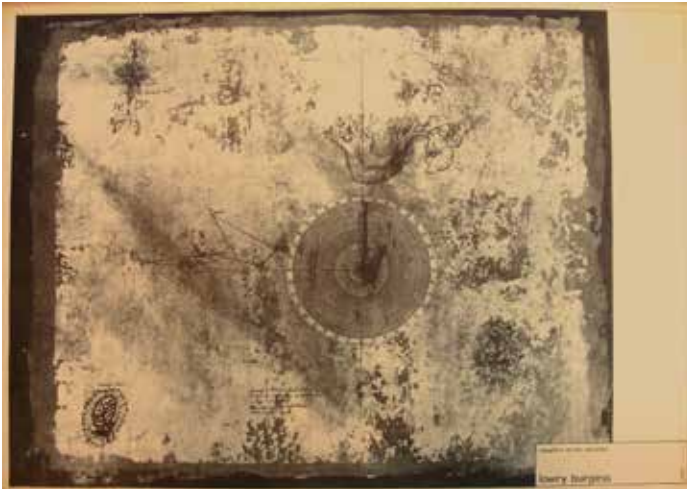
César Bolaños
Perspectiva
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4371



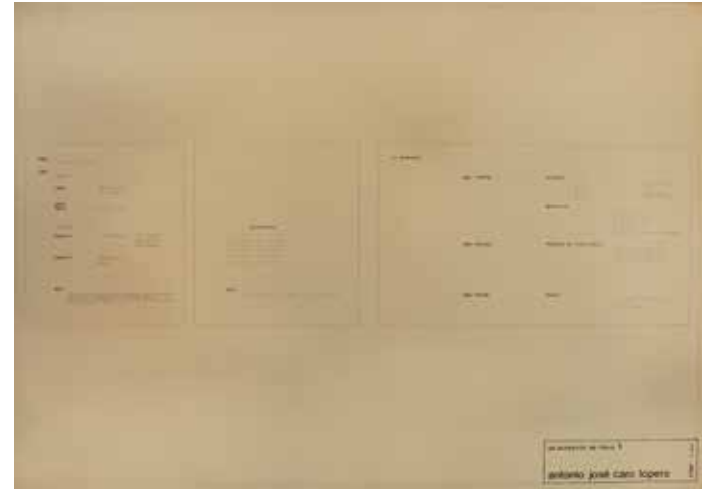
César Bolaños
Proyección
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4370



Lowry Burgess
Viaje a las estrellas
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4372



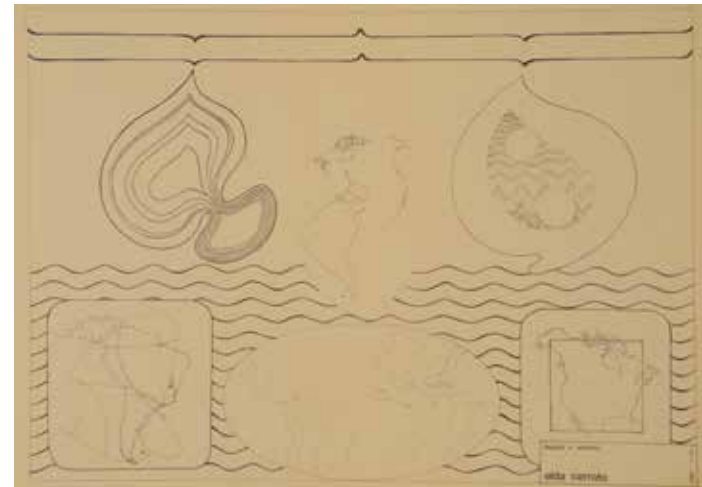
Lowry Burgess
Agujeros en las estrellas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4373



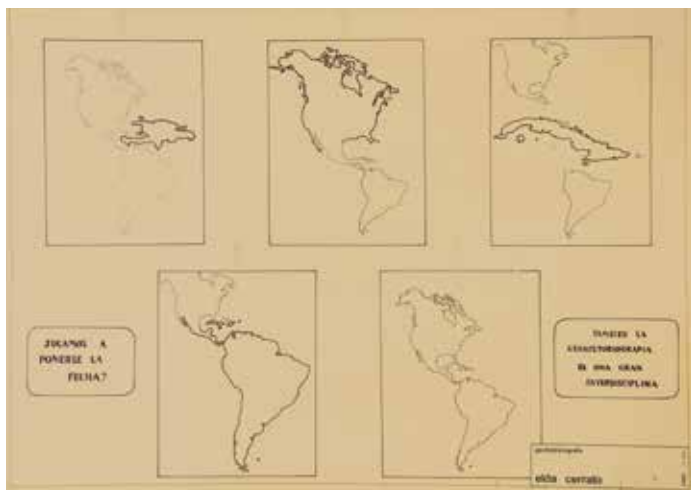
Antonio José Caro Lopera
Un proyecto de libro II
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4375



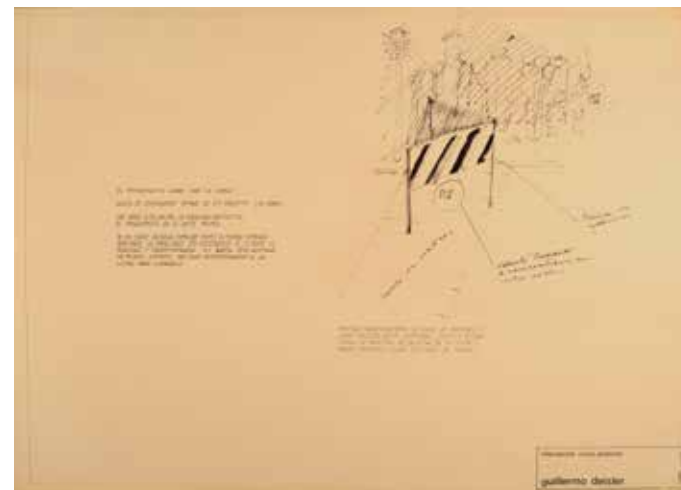
Antonio José Caro Lopera
Un proyecto de libro I
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4374



Eida Cerrato
Llegada a América
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4376



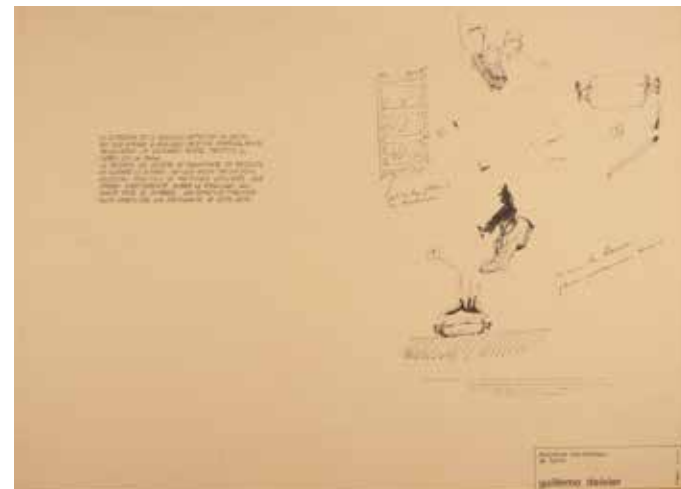
Elda Cerrato
Geohistoriografía
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4377



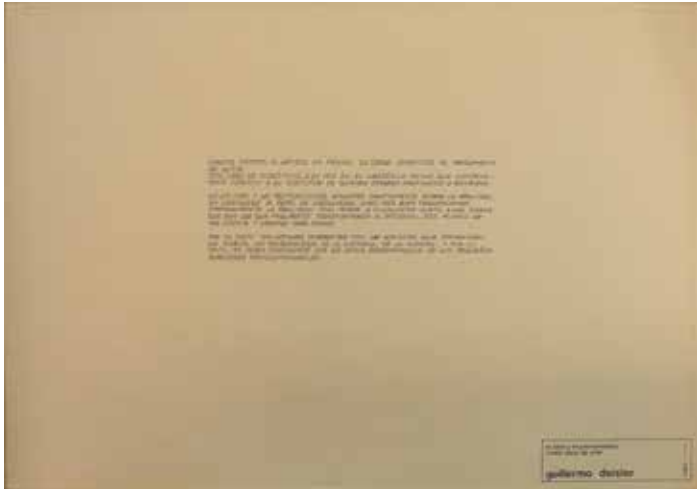
Guillermo Deisler
Interrupción cruce peatonal
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4379



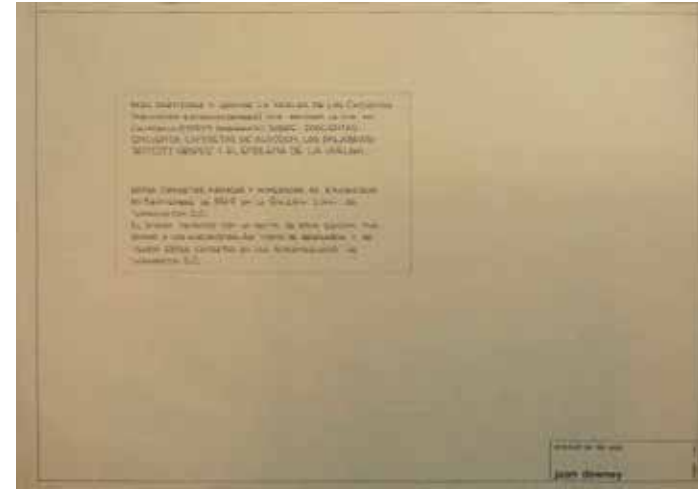
Jaime Davidovich
Proyecto de cinta adhesiva 1. Norteamérica
2. Cerco alrededor del continente americano
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4378



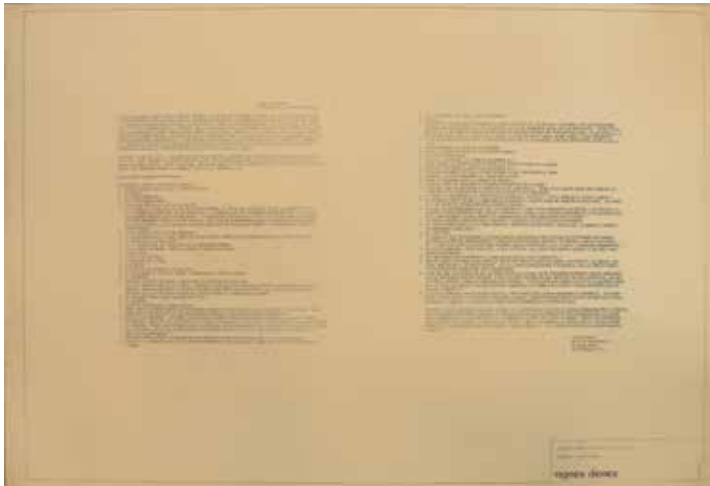
Guillermo Deisler
Disturbios con bombas de humo
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4380



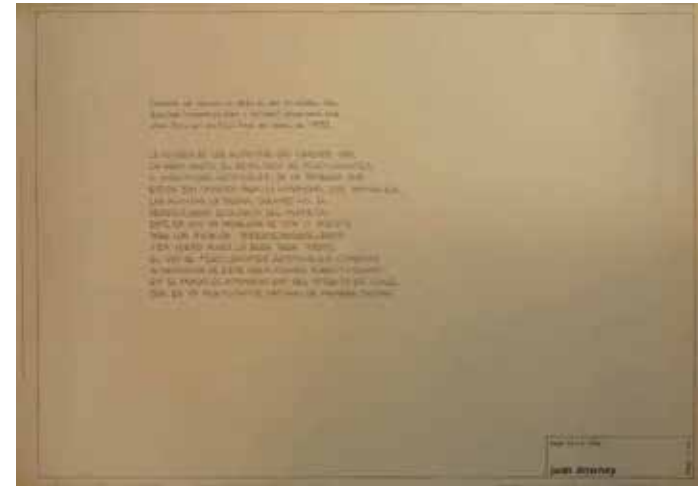
Guillermo Deisler
La idea y el pensamiento como obra de arte
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4381



Juan Downey
El boicot de las uvas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4383



Agnes Denes
Juicio ante el santo tribunal - Paolo Veronese
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4382



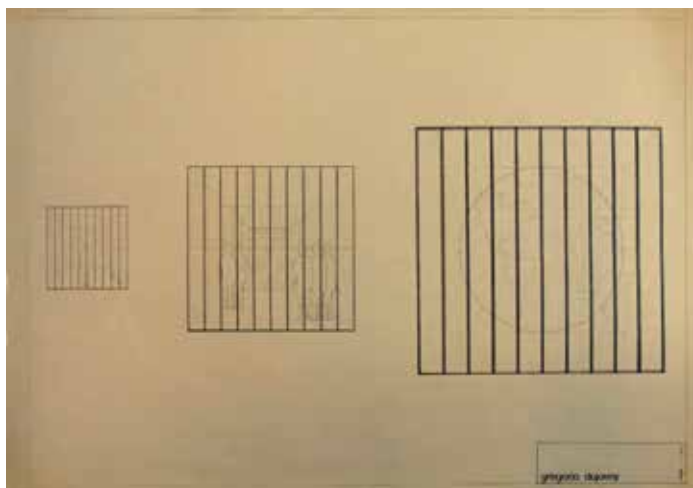
Juan Downey
Haga rico a Chile
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4384



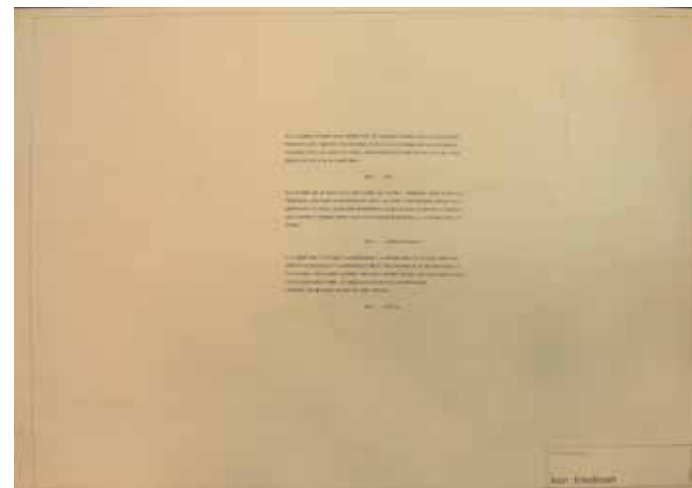
Gregorio Dujovny
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4385



Ken Friedman
Música en marcha
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4387



Gregorio Dujovny
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4386



Ken Friedman
Recordatorios
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4388



Ken Friedman
Asuntos
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4389



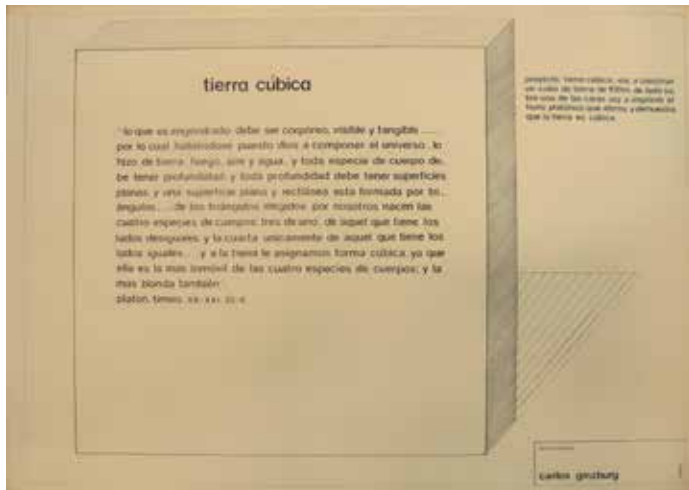
Nicolás García Urribu
Una sola latinoamérica
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4391



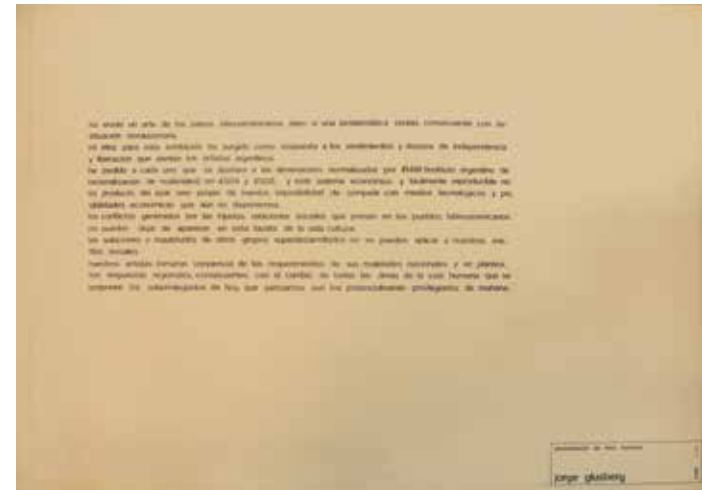
Ken Friedman
El altar de J.L. Borges
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4390



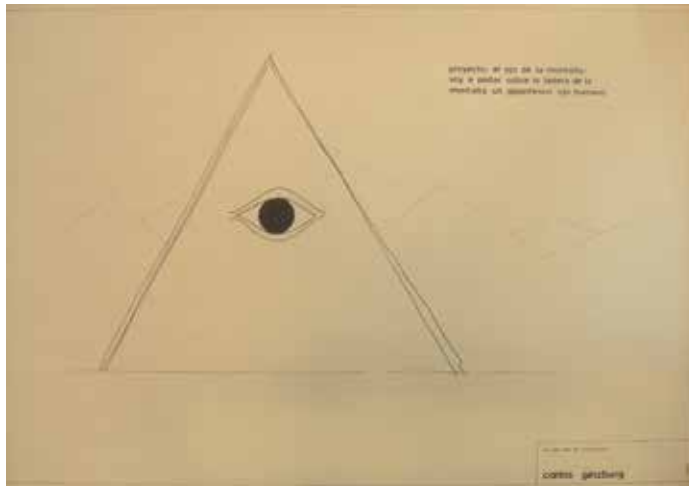
Jochen Gerz
3 contribuciones
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4392



Carlos Ginzburg
Tierra cúbica
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4393



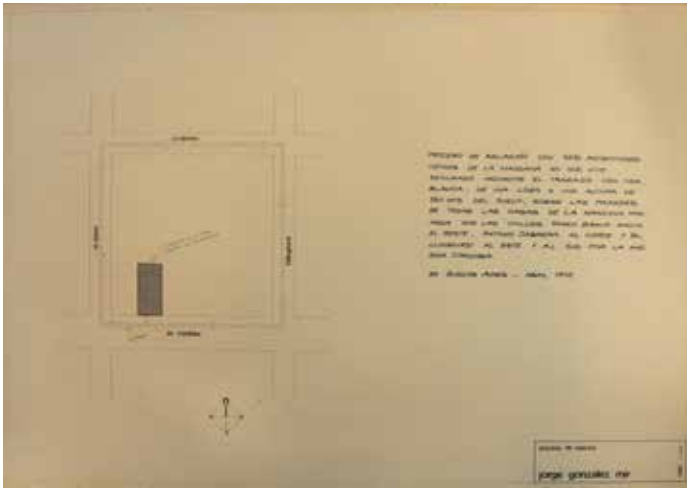
Jorge Glusberg
Presentación de esta muestra
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4395



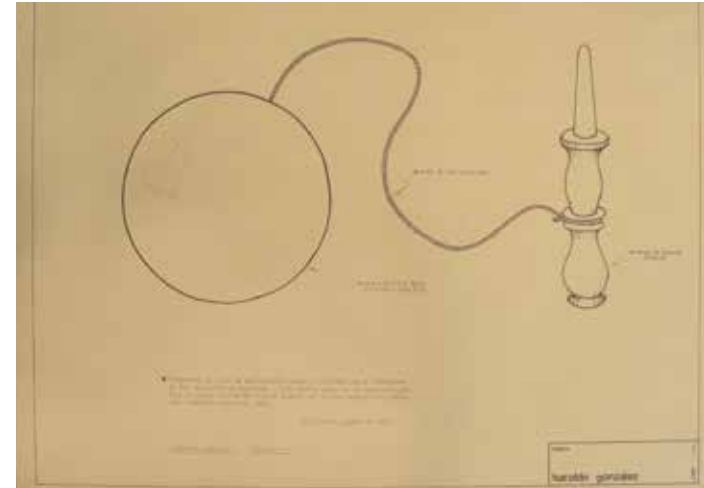
Carlos Ginzburg
El ojo de la montaña
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4394



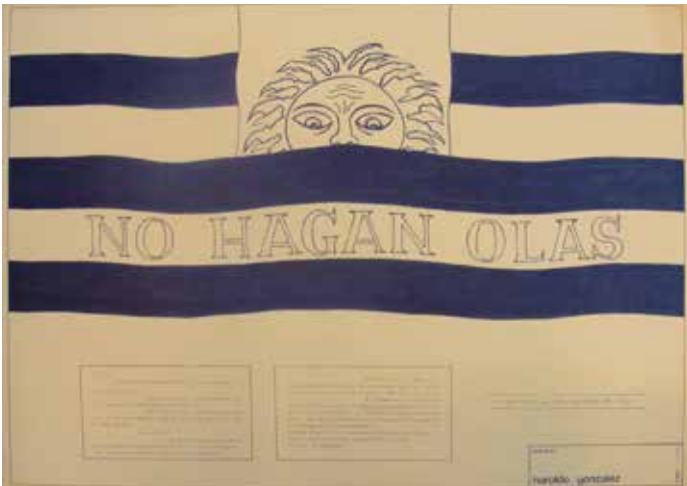
Jorge González Mir
Propuesta A-R-71
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4396



Jorge González Mir
Proceso de relación
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4397



Haroldo González
Balero
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4399



Haroldo González
Bandera
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4398



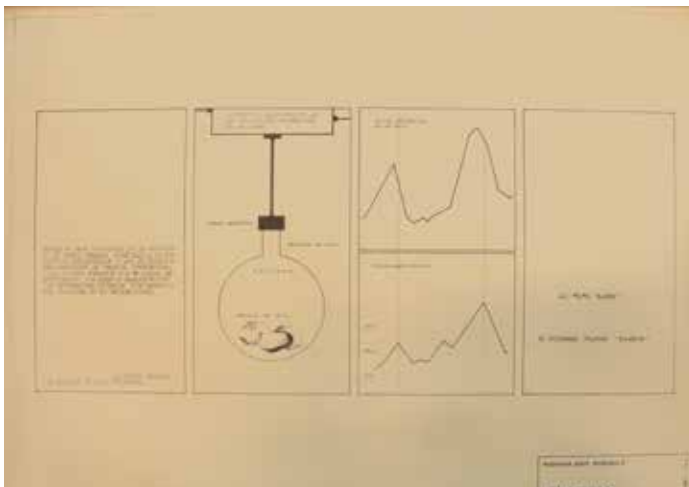
Haroldo González
Contenido neto
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4400



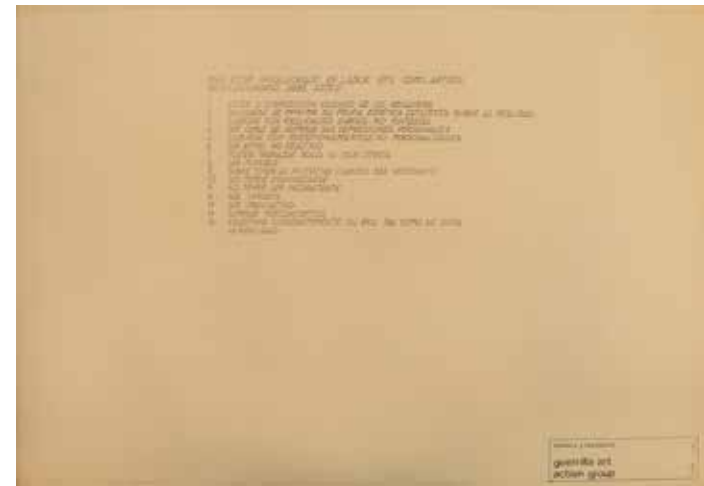
Victor Grippo
Esquema de la obra presentada en la muestra de arte de sistemas museo de arte moderno buenos aires, 1971
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4401



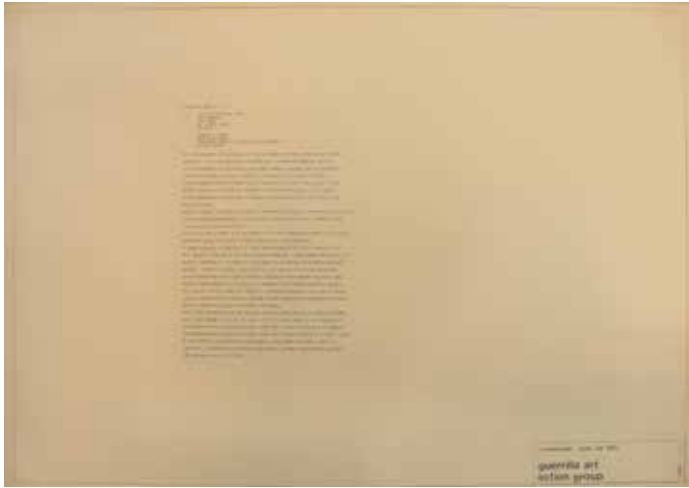
Klaus Groh
Definiciones
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4403



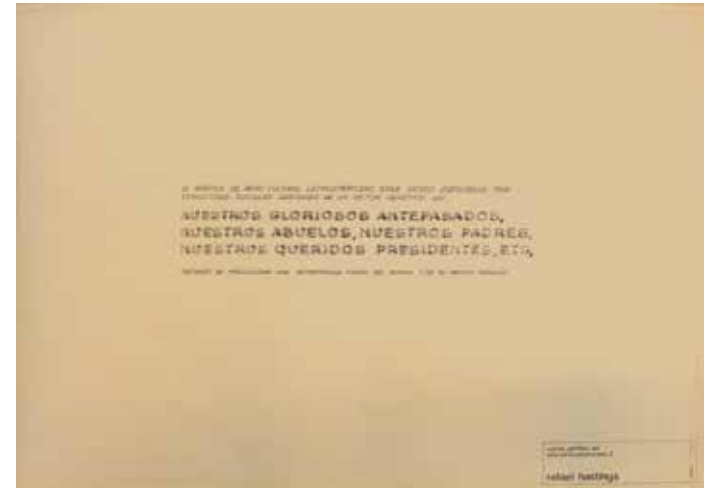
Victor Grippo
Esquema para analogía 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4402



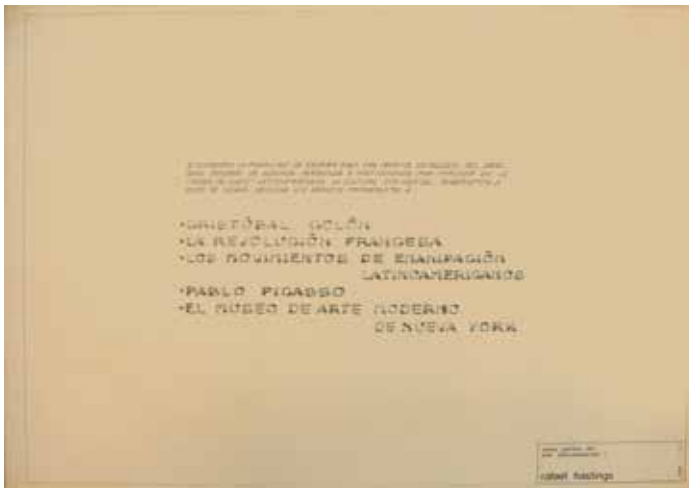
Guerrilla Art Action Group GAAG
Estética y revolución
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4404



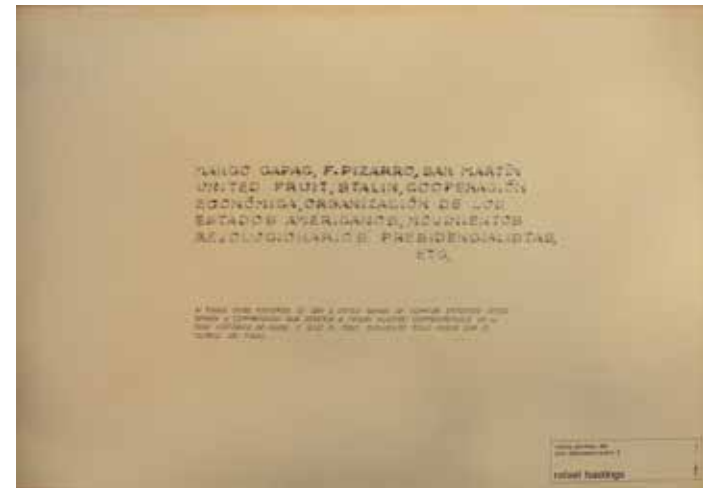
Guerrilla Art Action Group GAAG
 Comunicado junio 24, 1971
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4405



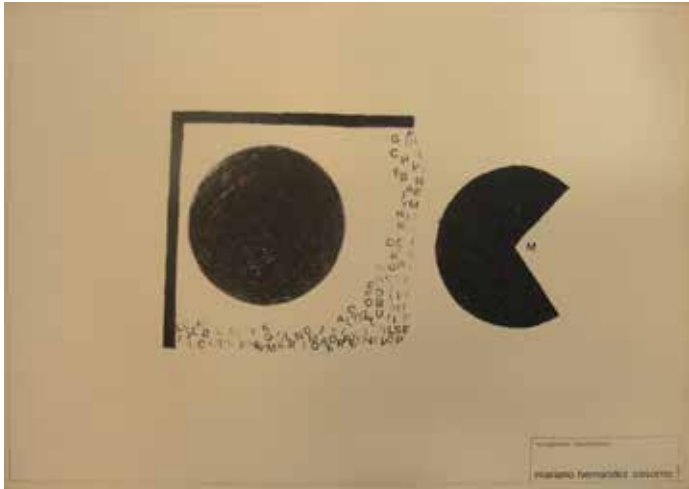
Rafael Hastings
 Varios perfiles de arte latinoamericano 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4407



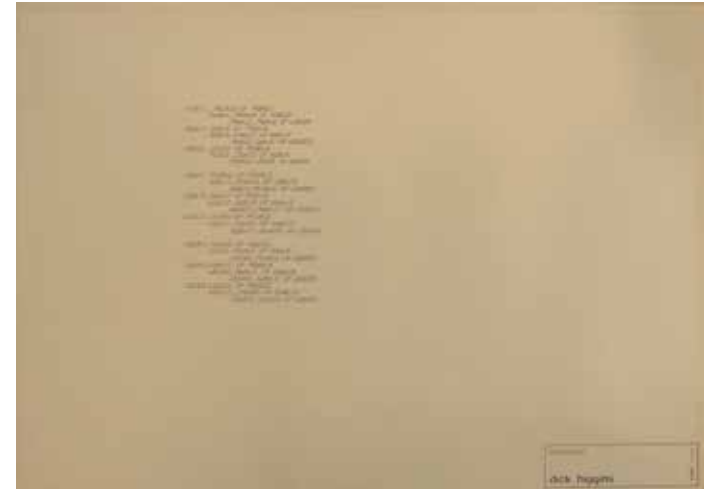
Rafael Hastings
 Varios perfiles de arte latinoamericano 1
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4406



Rafael Hastings
 Varios perfiles de arte latinoamericano 3
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4408



Mariano Hernández Ossorno
Los parques abandonados
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4409



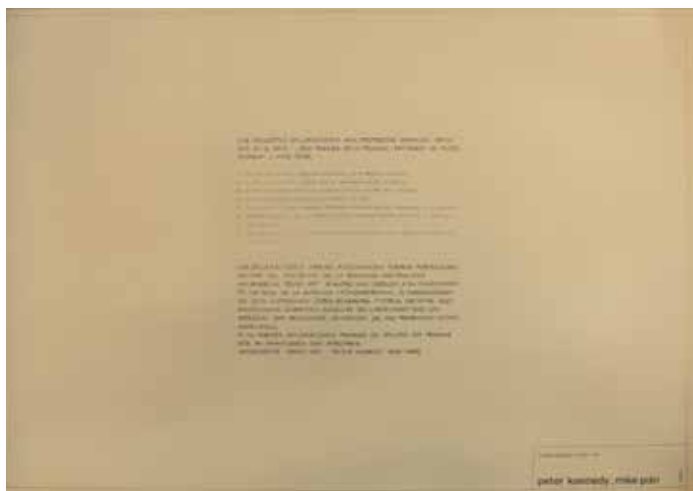
Dick Higgins
Estructuras
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4411



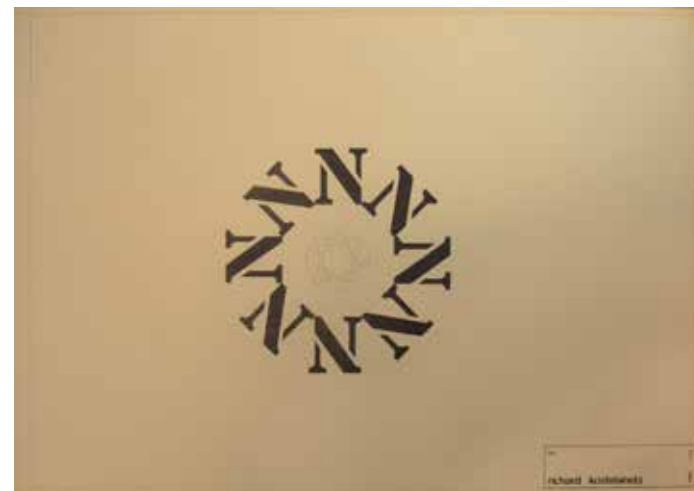
Dick Higgins
Oda a Londres
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4410



Fernando Huici
Única posibilidad de supervivencia
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4412



Peter Kennedy, Mike Parr
Inhibidores trans-art
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4413



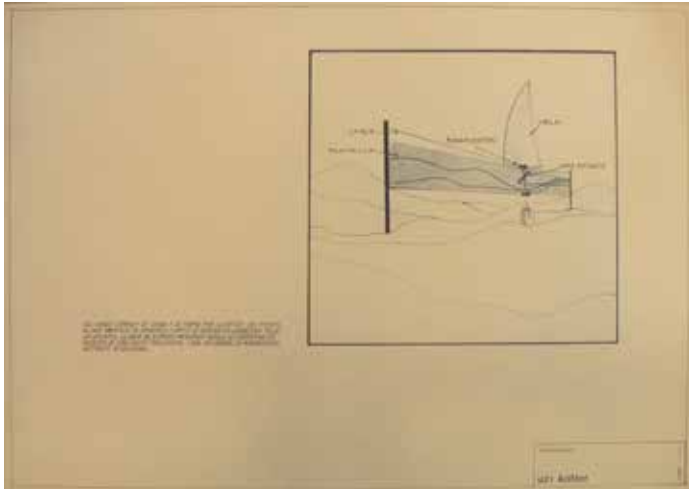
Richard Kostelanetz
No
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4415



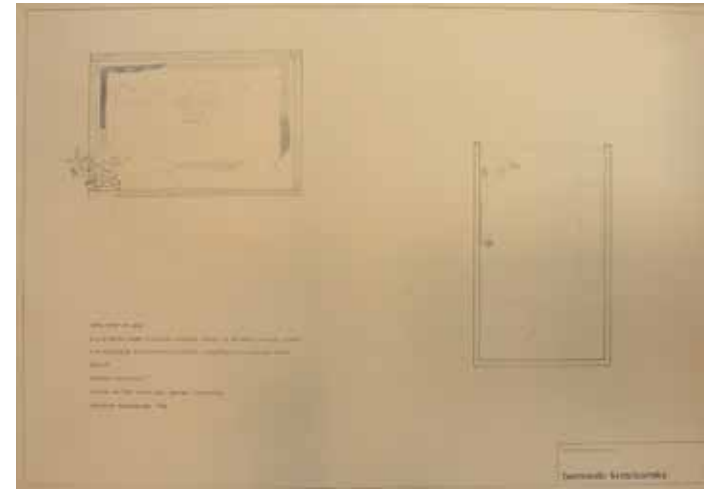
Michael Kenny
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4414



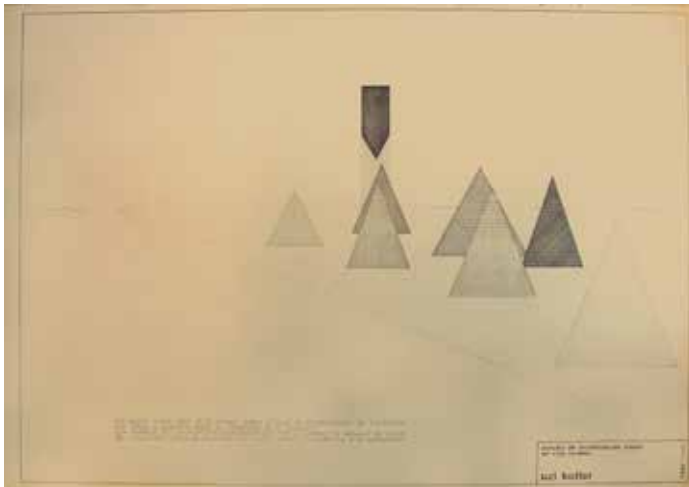
Uzi Kotler
Línea de altura, Bahía Paraíso, Antártida Argentina
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4416



Uzi Kotler
Señalizador
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4417



Bernardo Krasniansky
Para tener en casa
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4419



Uzi Kotler
Estudio de incentivación visual en vías rurales
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4418



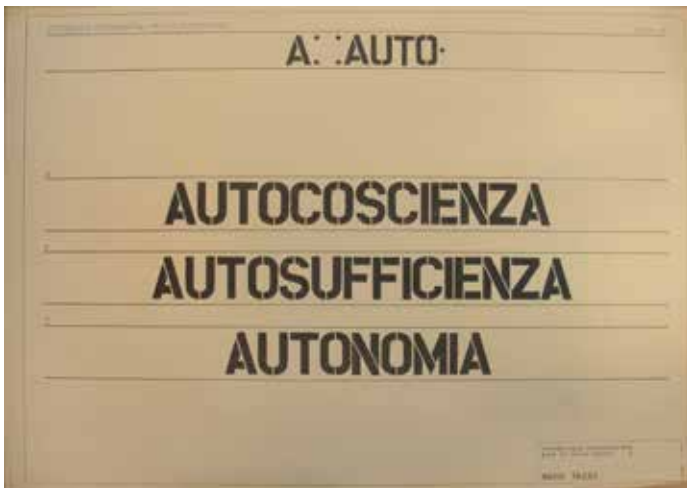
Auro Lecci
Coordenadas fundamentales para un tercer mundo 1
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4420



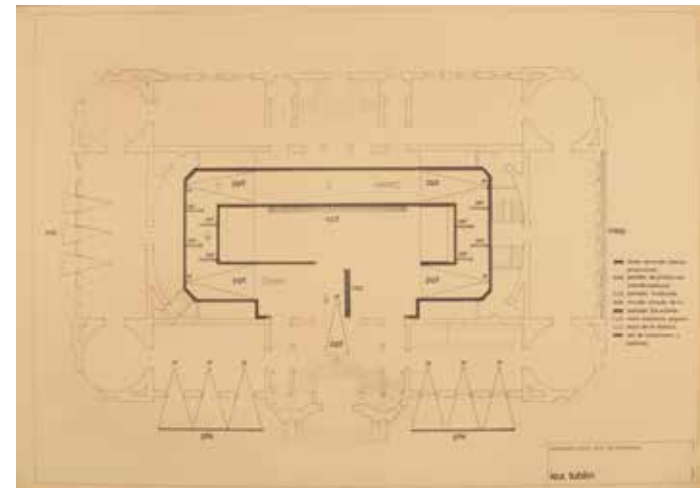
Auro Lecci
Coordenadas fundamentales para un tercer mundo 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4421



Jorge Edgardo Lezama
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4423



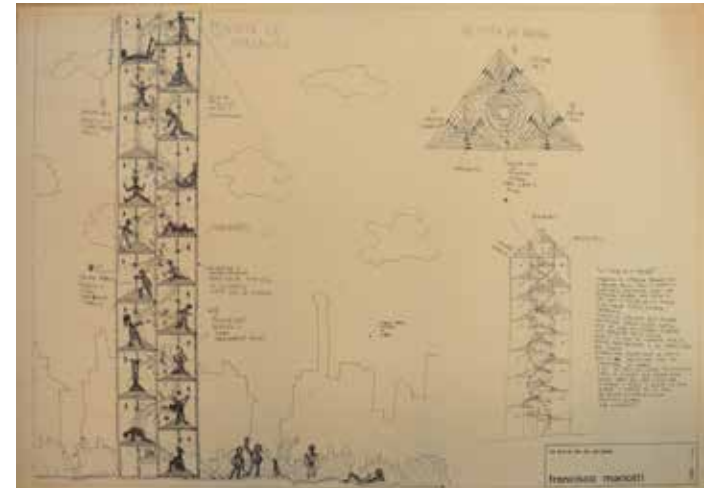
Auro Lecci
Coordenadas fundamentales para un tercer mundo 3
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4422



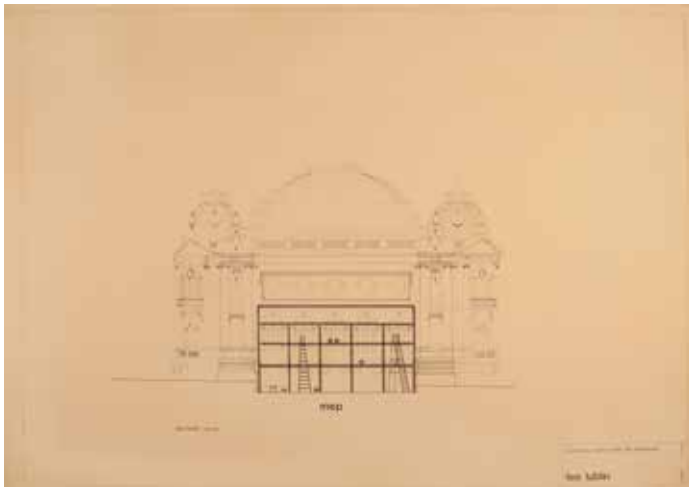
Lea Lublin
Proyecto para arte de sistema / Proyecto para arte de sistemas (plano de planta)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4424



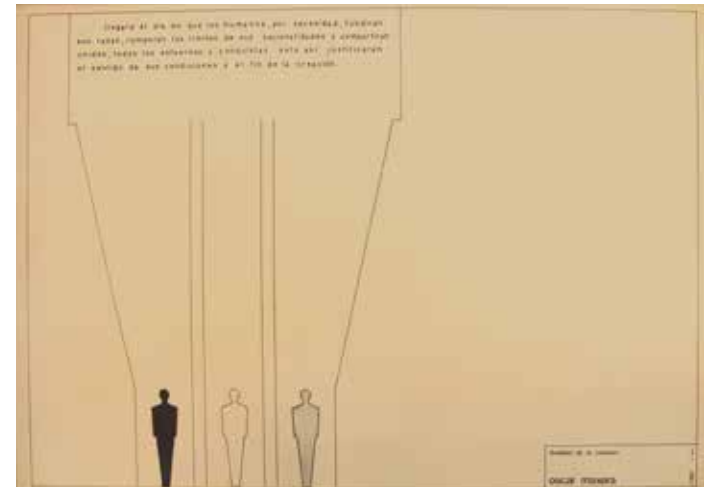
Lea Lublin
Proyecto para arte de sistemas / Proyecto para arte de sistemas (frontis)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4425



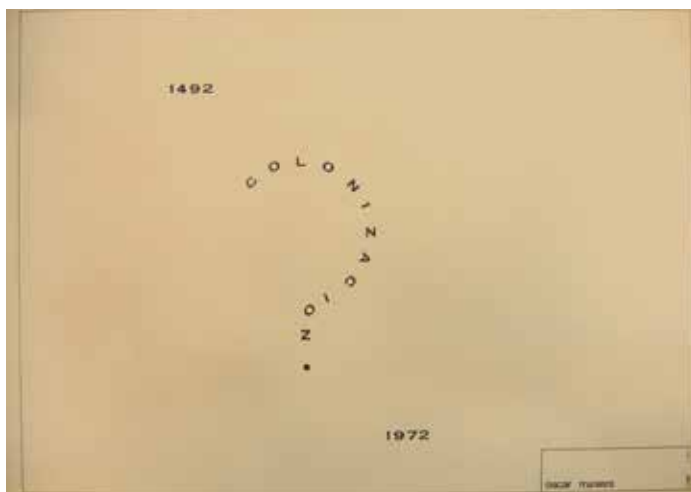
Francisco Mariotti
La torre de la verdad
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4427



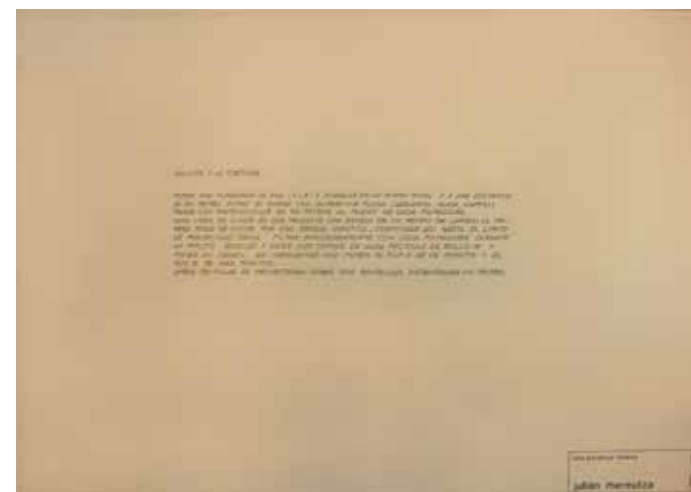
Lea Lublin
Proyecto para arte de sistemas / Proyecto de sistemas (elevación literal)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4426



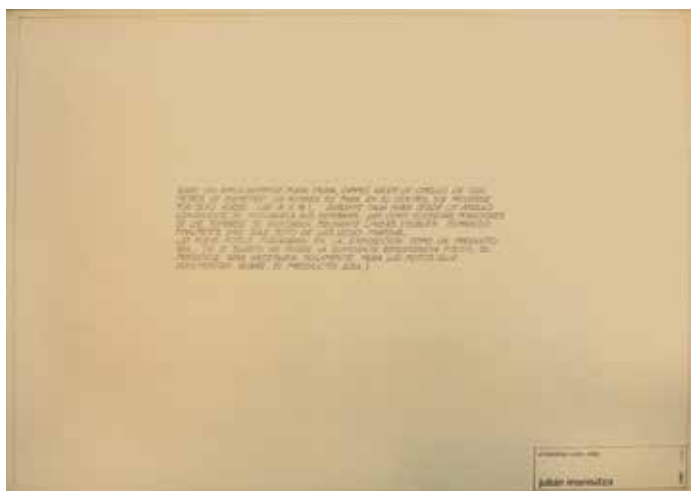
Oscar Maxera
Finalidad de la creación
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4428



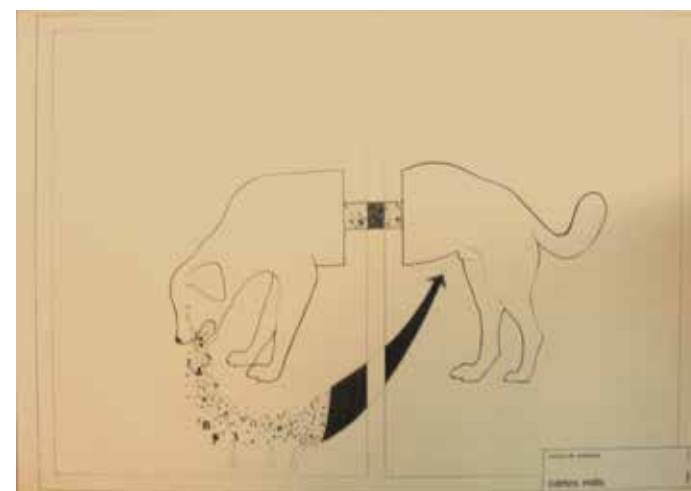
Oscar Maxera
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4429



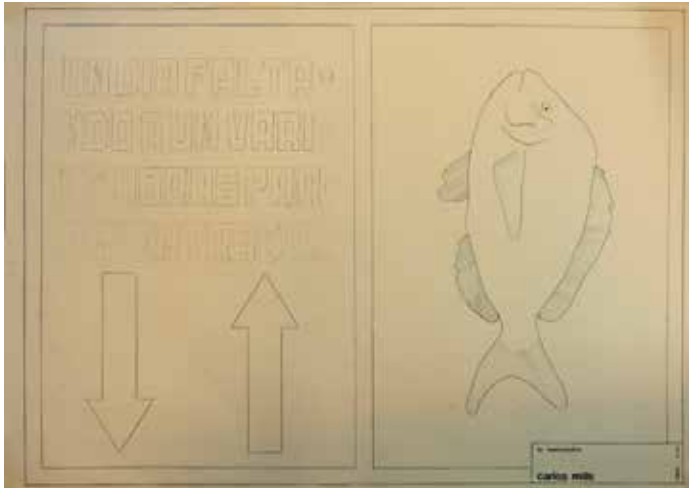
Julián Mereutza
Una paradoja Helena
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4431



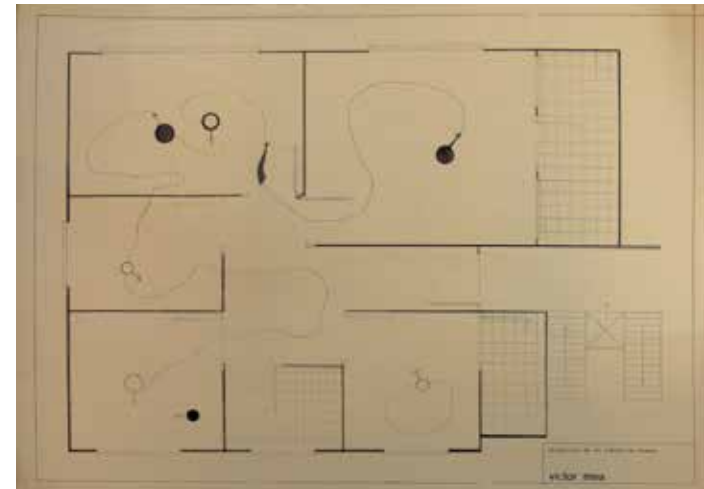
Julián Mereutza
El hombre como reloj
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4430



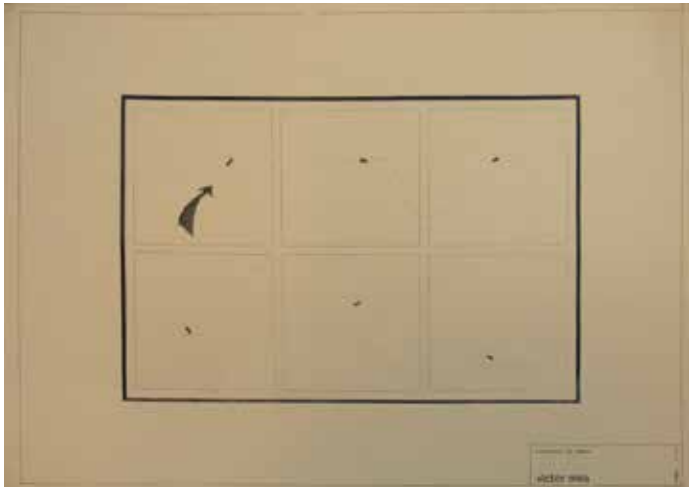
Carlos Mills
Rotura de amistad
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4432



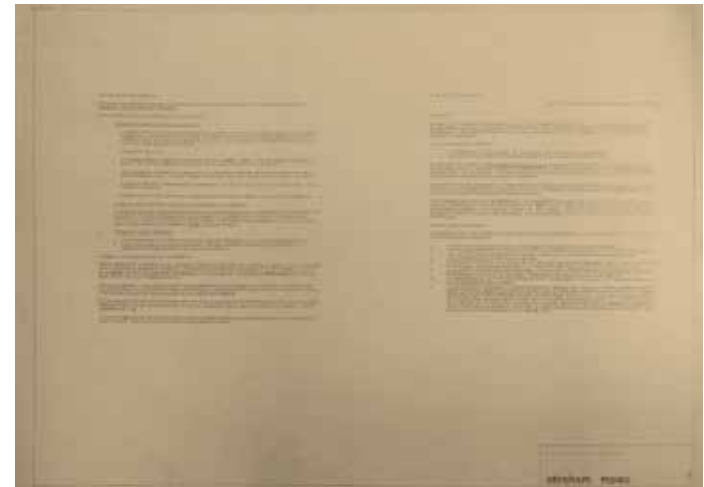
Carlos Mills
Lo inolvidable
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4433



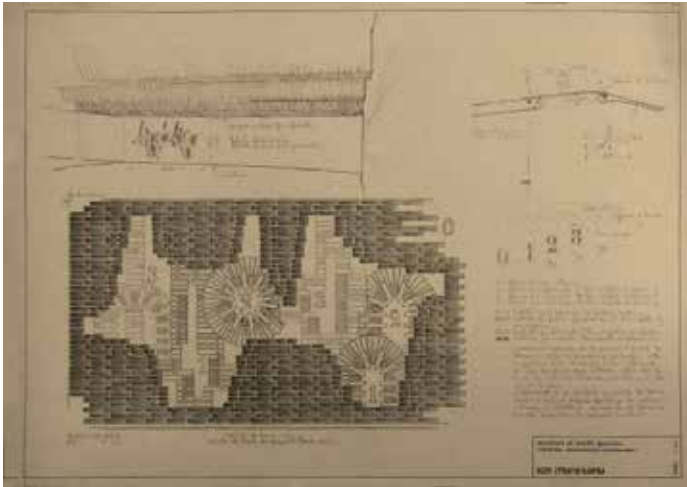
Víctor Mira
Proyección de un impulso de muerte
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4435



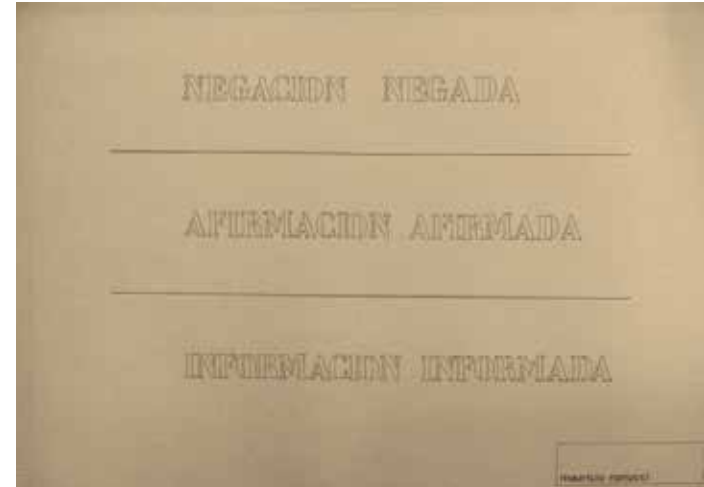
Víctor Mira
Conexión de ideas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4434



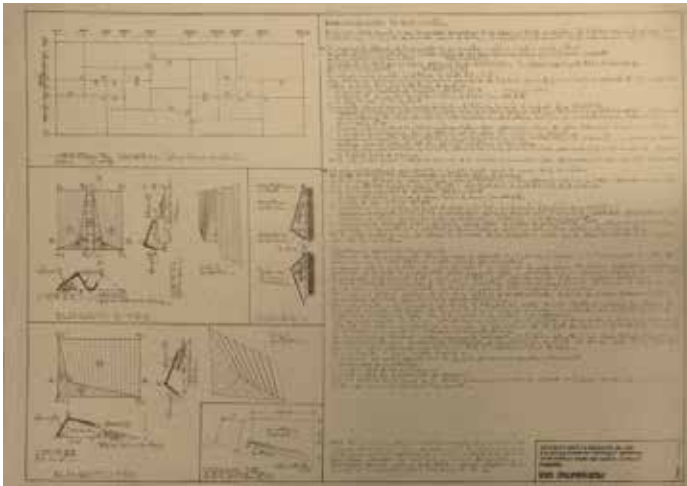
Abraham Moles
El museo como laberinto
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4436



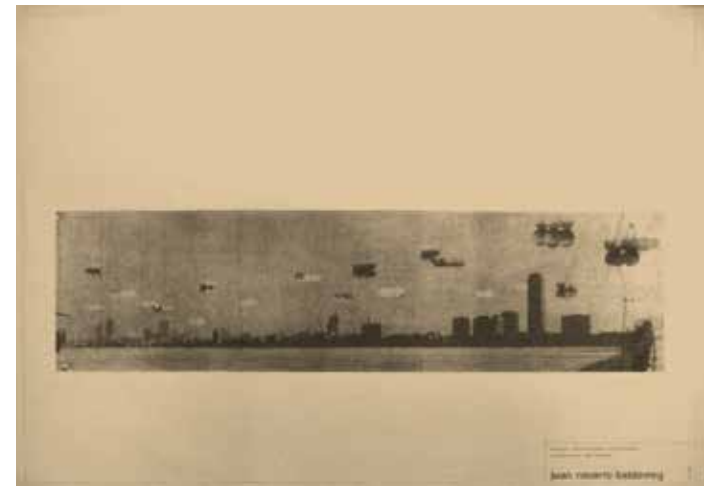
Ion Muresanu
Escultura en ladrillo aparente - comedor universitario - Montevideo
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4437



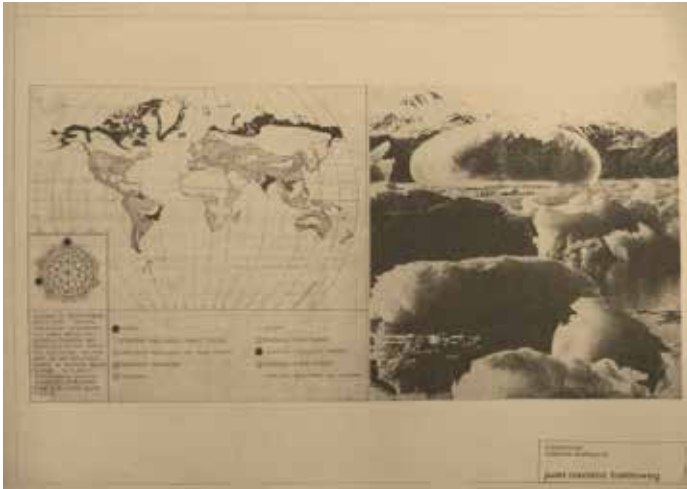
Maurizio Nannucci
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4439



Ion Muresanu
Proyecto para la ejecución de una escultura mural en hormigón aparente en el edificio sede del Centro Coltejer - Medellín
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4438



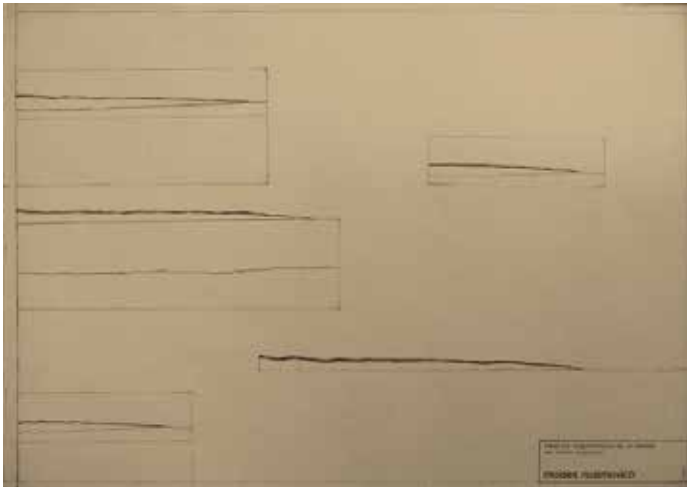
Juan Navarro Baldeweg
Apoyo informativo temporario panorama de Boston
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4440



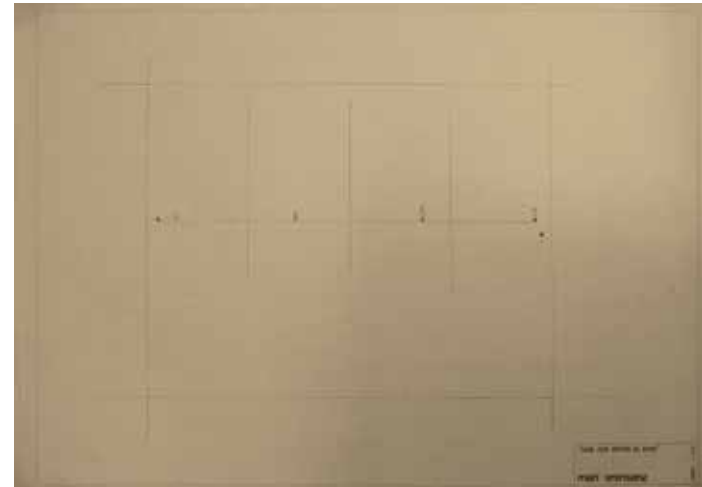
Juan Navarro Baldeweg
Transfiriendo sistemas ecológicos
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4441



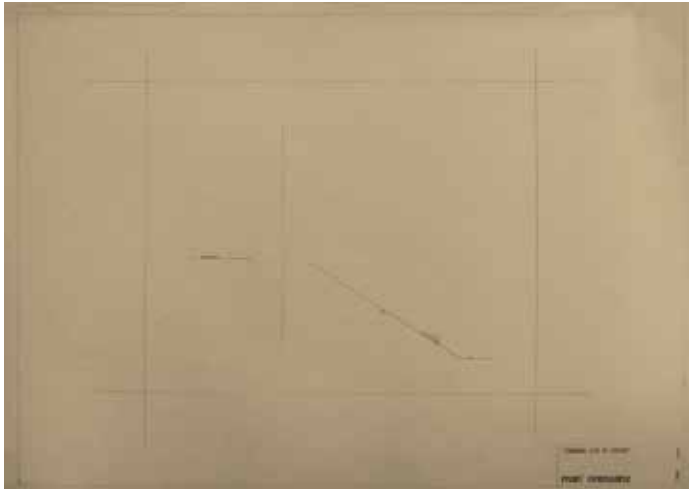
Marie Orensanz
Los caminos conducen a...
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4443



Moisés Nusimovich
Espacios fragmentarios de un paisaje del litoral argentino
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4442



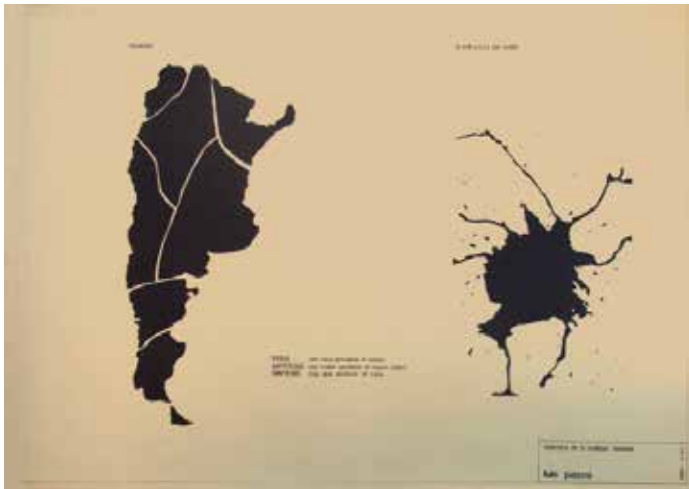
Marie Orensanz
Cada cual atiende su juego
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4444



Marie Orensanz
Cuidado con la subida
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4445



Marie Orensanz
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4447



Luis Pazos
Dialéctica de la realidad nacional
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4446



Marie Orensanz
El muro de los lamentos
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4448



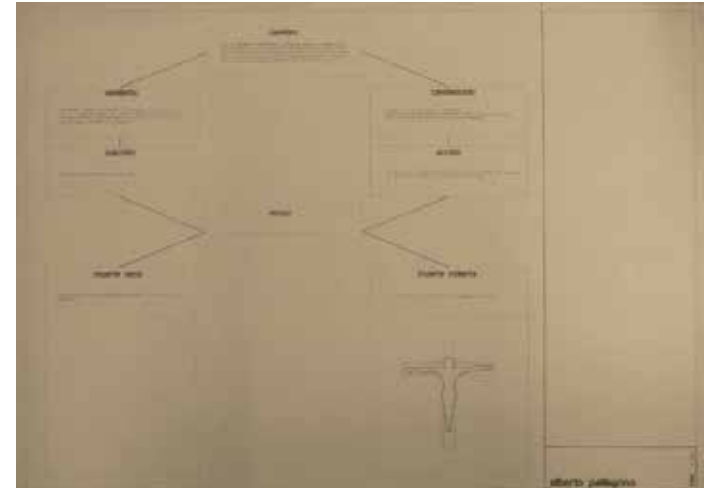
Marie Orensanz
El cazador maldito
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4449



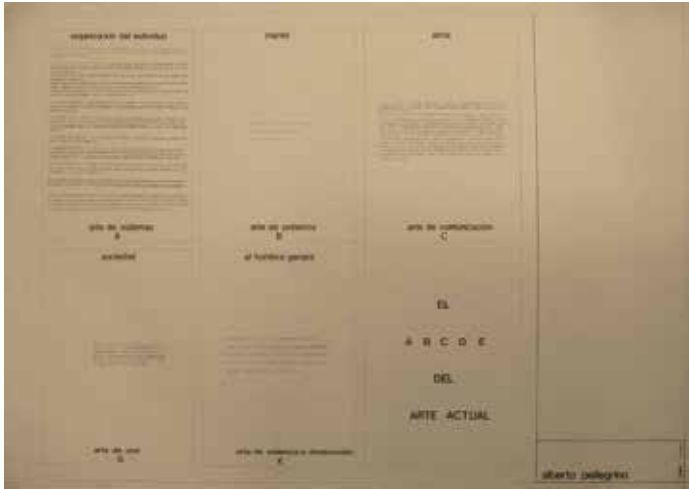
Alberto Pellegrino
Texto para una cadena
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4451



Alberto Pellegrino
Sin título (crisis)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4450



Alberto Pellegrino
Sin título / Sin título (cerebro)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4452



Alberto Pellegrino

Sin título / Sin título (organización del individuo)

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC: 2-4453

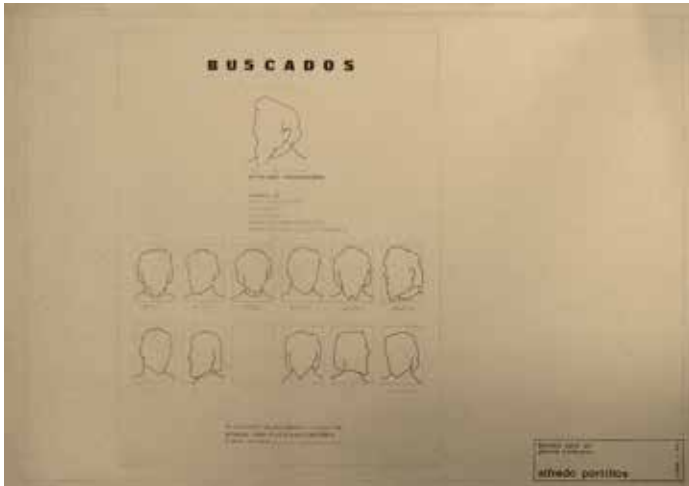


Alfredo Portillos

Obra presentada muestra arte de sistemas Buenos Aires 1971

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC: 2-4455

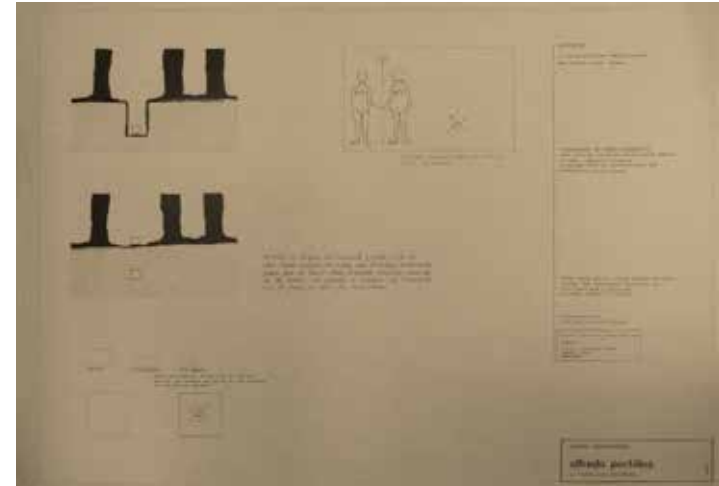


Alfredo Portillos

Boceto para un afiche callejero

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC: 2-4454



Alfredo Portillos

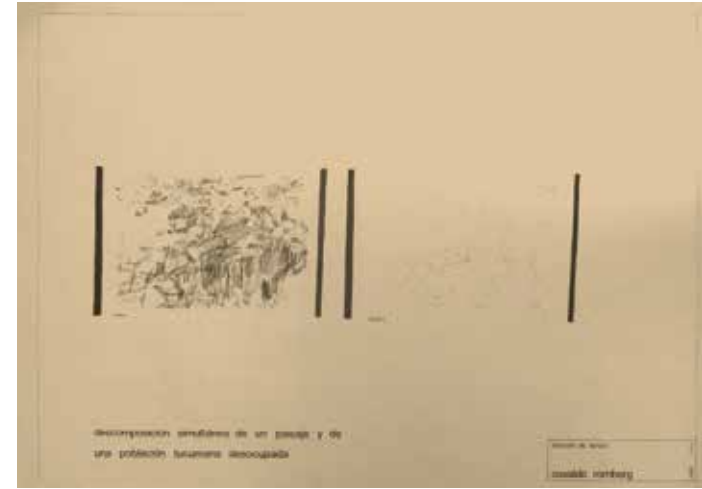
Piedra fundamental y todos los hombres

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

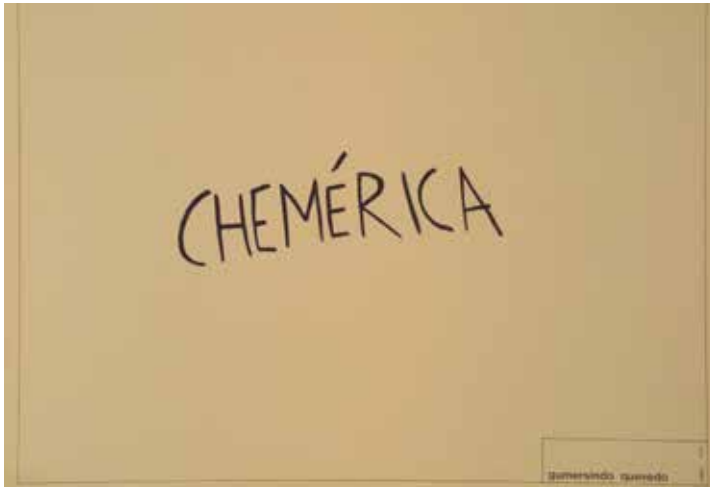
SURDOC: 2-4456



Alejandro Puente
Sistema y objeto
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4457



Osvaldo Romberg
Situación de tiempo
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4459



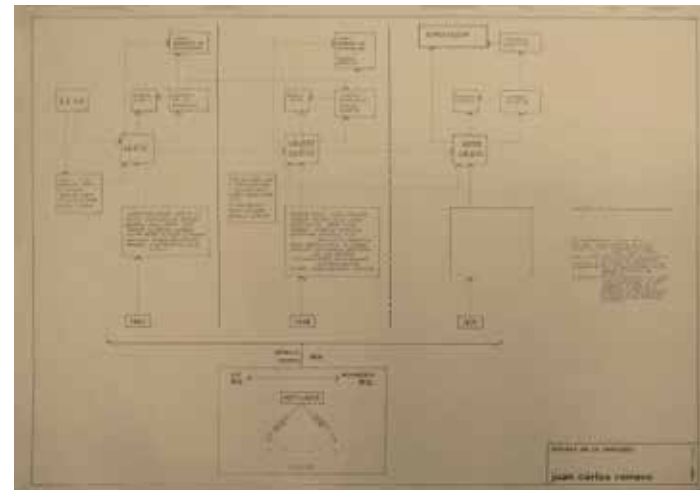
Gumersindo Quevedo
Sin título (Chemérica)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4458



Juan Carlos Romero
Destrucción y exaltación del cuerpo humano I
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4460



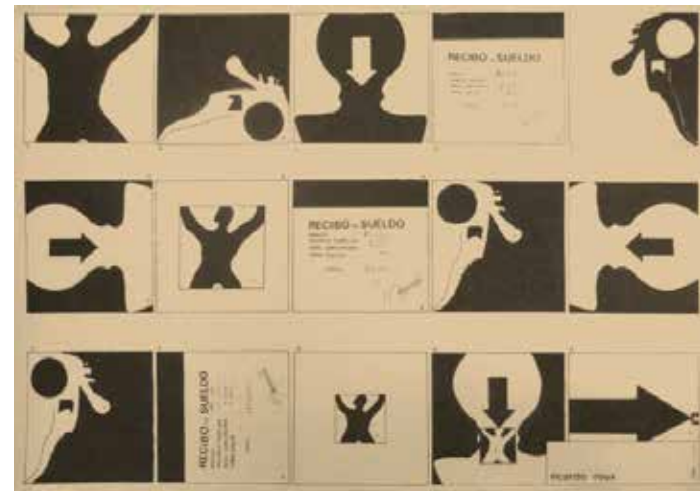
Juan Carlos Romero
Destrucción y exaltación del cuerpo humano 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4461



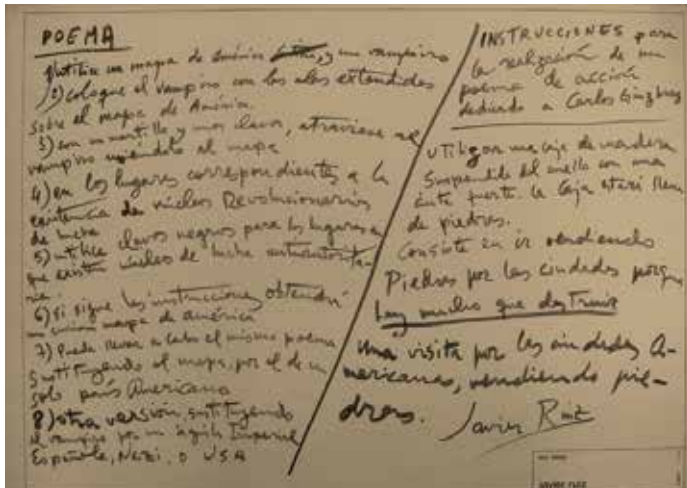
Juan Carlos Romero
Proceso de un ventilador
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4463



Juan Carlos Romero
Destrucción y exaltación del cuerpo humano 3
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4462



Ricardo Roux
Sin título (recibo de sueldo)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4464



Javier Ruiz
 Dos ideas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4465



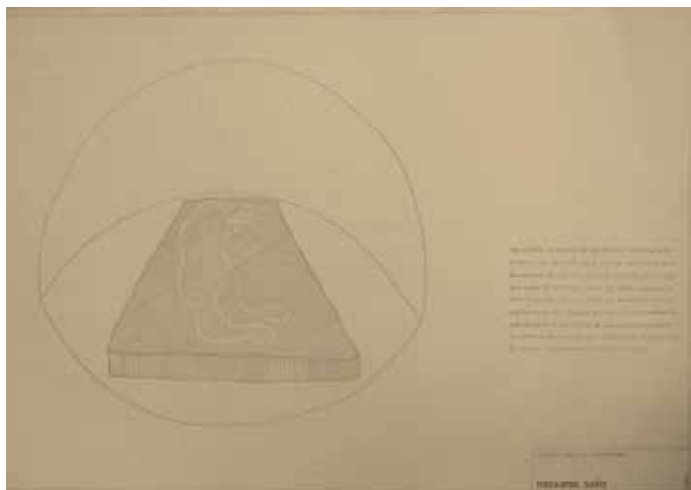
Bernardo Salcedo
 Bodegón II
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4467



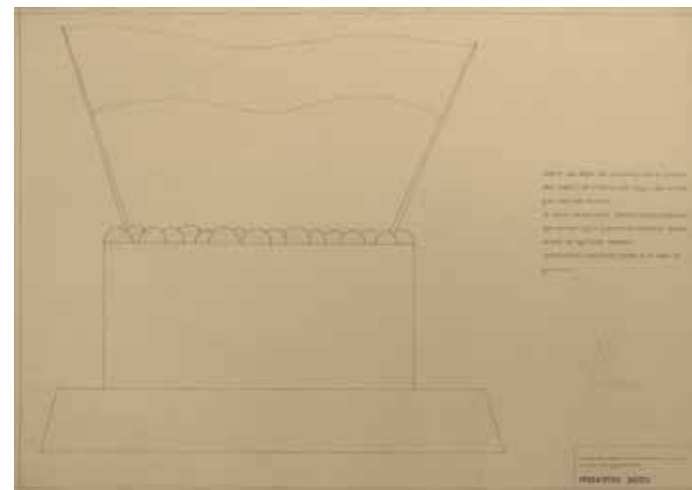
Bernardo Salcedo
 Bodegón I
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4466



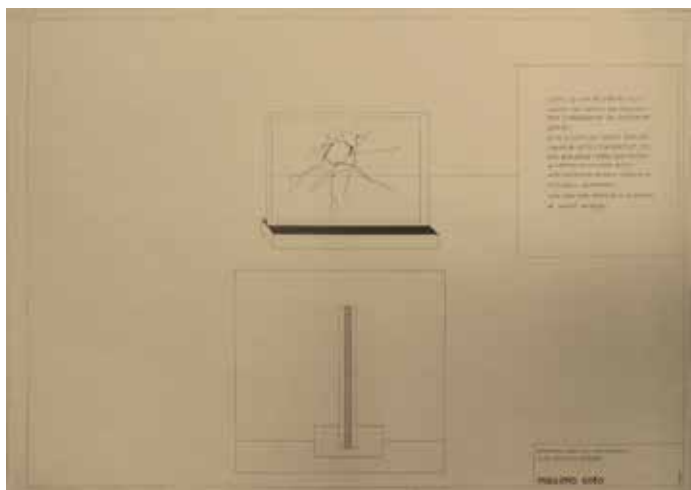
Bernardo Salcedo
 Retrato de una foto
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4468



Máximo Soto
Proyecto para un monumento
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4469



Máximo Soto
Proyecto para un monumento a los reclamos populares
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4471



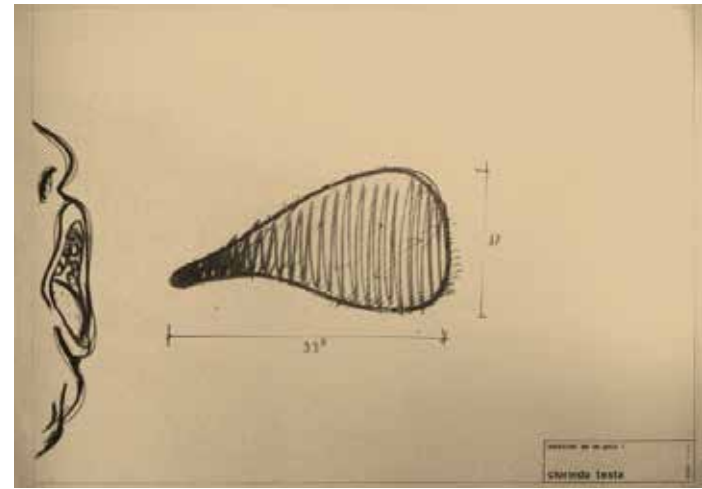
Máximo Soto
Proyecto para un monumento a la violencia popular
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4470



Julio Teich
Teoría de los residuos (esquema)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4472



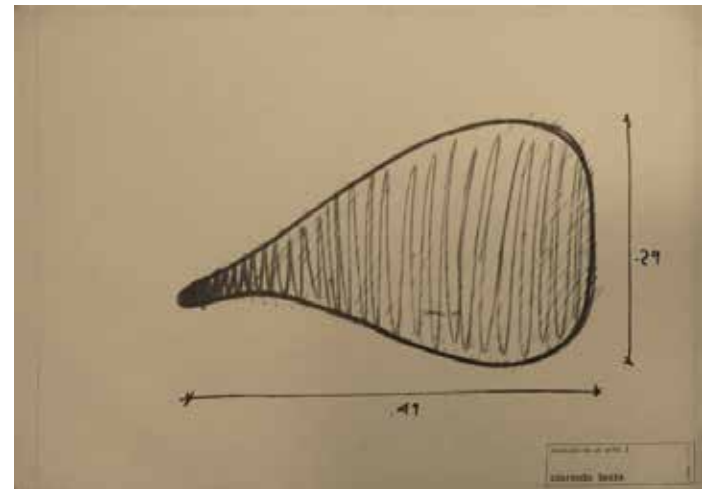
Julio Teich
Serie de antidiseños
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4473



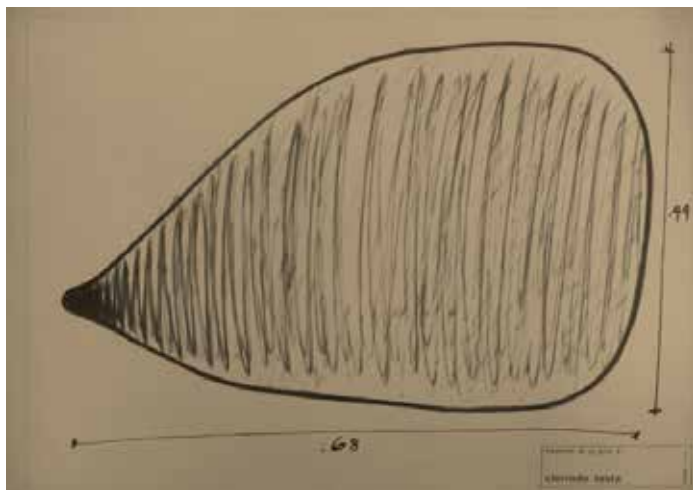
Clorindo Testa
Medición de un grito 1
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4475



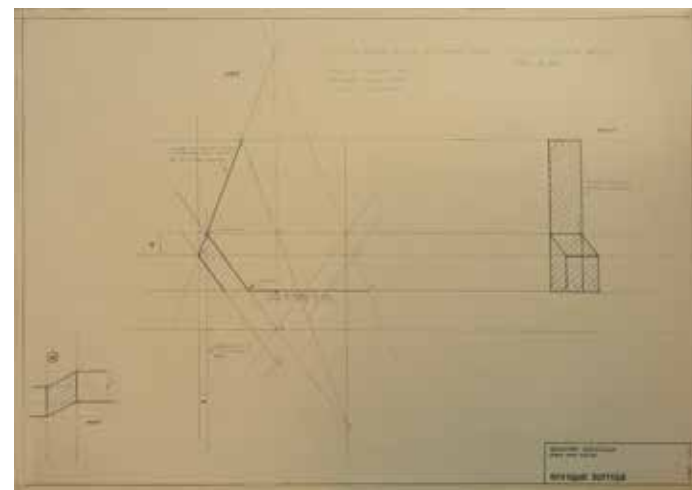
Julio Teich
FloreCIMIENTO de la nada
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4474



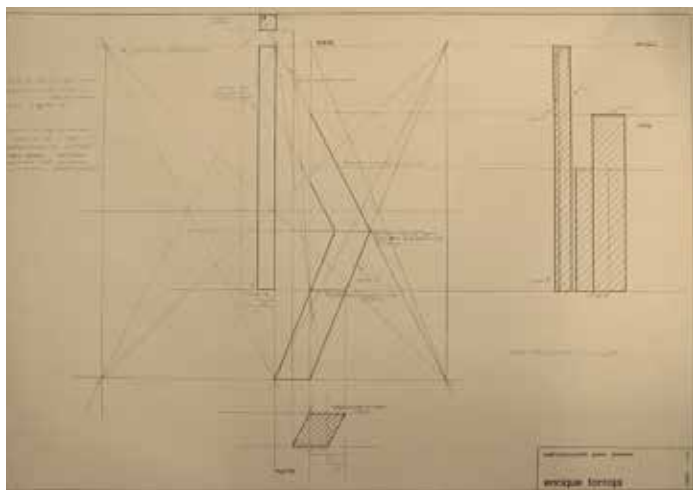
Clorindo Testa
Medición de un grito 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4476



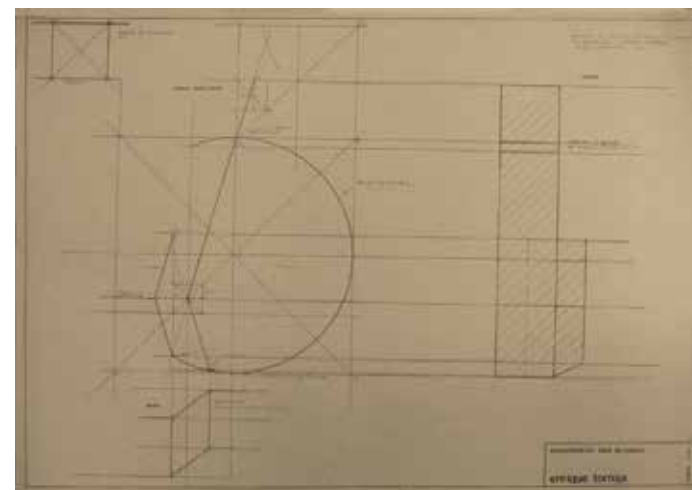
Clorindo Testa
Medición de un grito 3
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4477



Enrique Torroja
Desarrollo estructural para una inicial
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4479



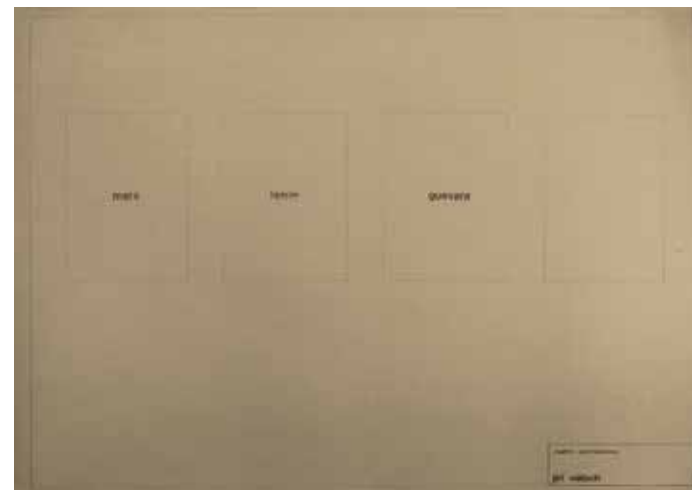
Enrique Torroja
Estructuración para dolmen
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4478



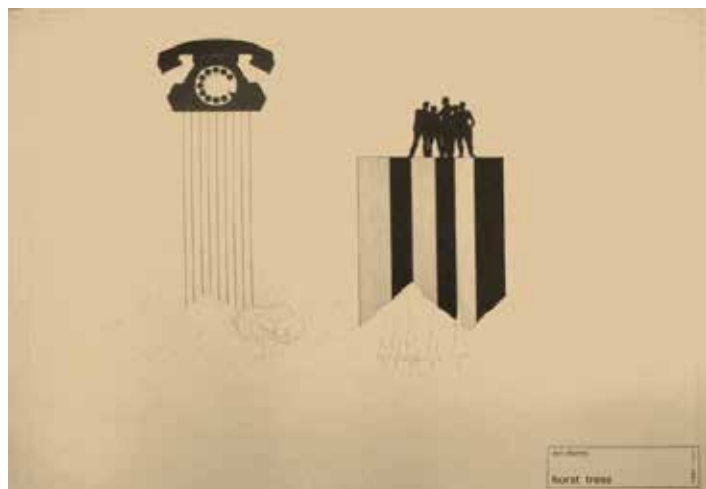
Enrique Torroja
Estructuración para un cuerpo
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4480



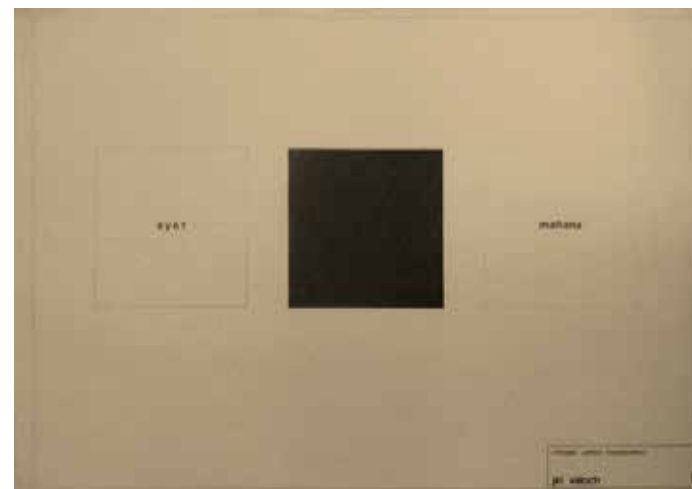
Horst Tress
Ascensor
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4481



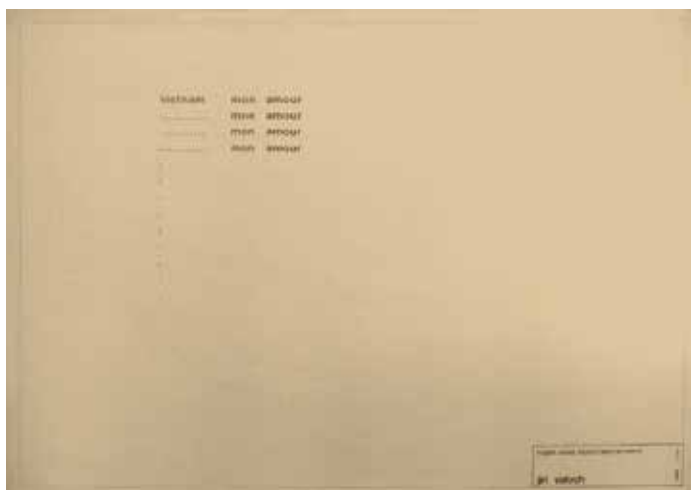
Jiri Valoch
Cuatro asociaciones
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4483



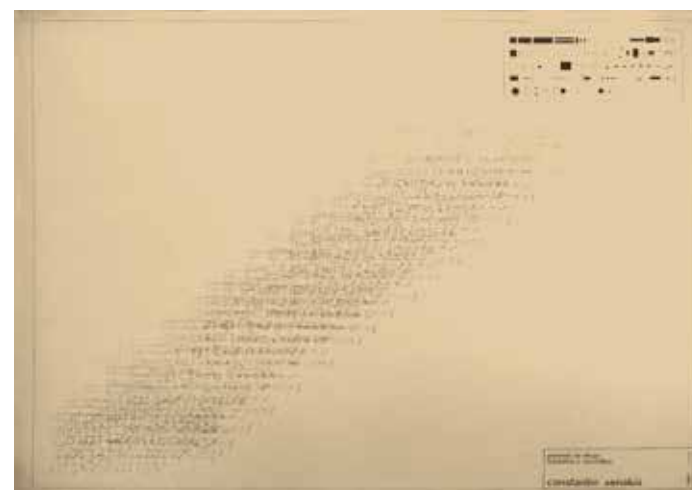
Horst Tress
Dos objetos
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4482



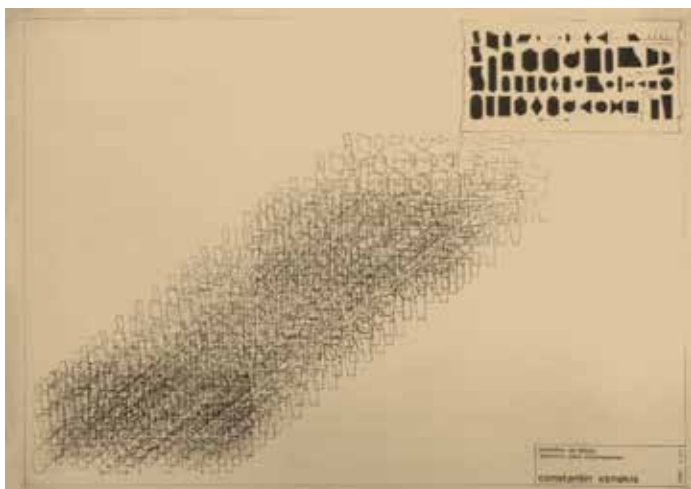
Jiri Valoch
Concepto político (asociaciones)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4484



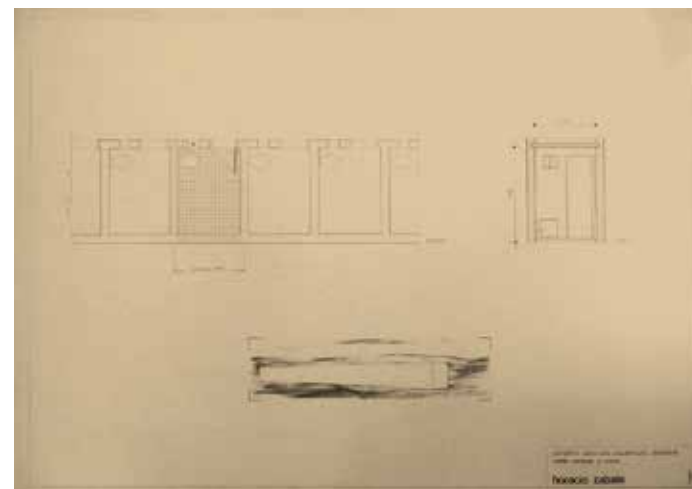
Jiri Valoch
Hágalo usted mismo (asociaciones)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4485



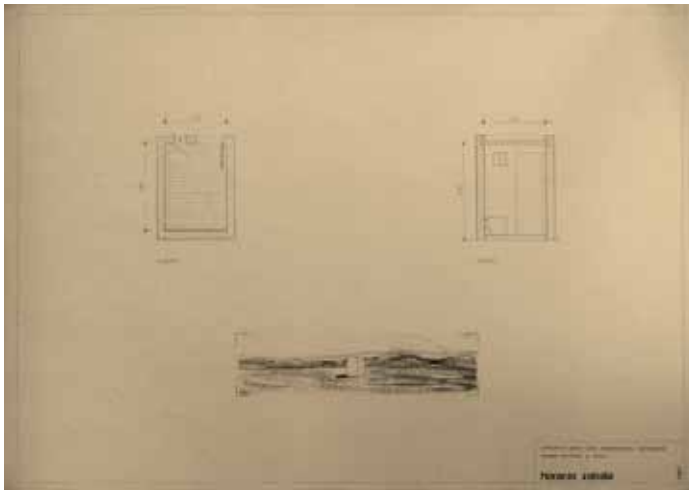
Constantin Xenakis
Plantilla de dibujo hidráulica u neumática
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4487



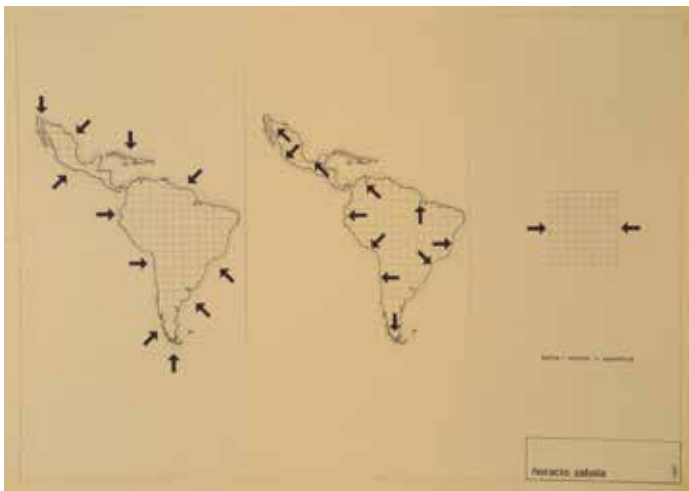
Constantin Xenakis
Plantilla de dibujo, símbolo para organigramas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4486



Horacio Zabala
Proyecto para una arquitectura carcelaria, celda mínima y única /
Proyecto para una arquitectura carcelaria, celda mínima y única 1
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4488



Horacio Zabala
Proyecto para una arquitectura carcelaria, celda mínima y única /
Proyecto para una arquitectura carcelaria, celda mínima y única 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4489



Horacio Zabala
Sin título / Sin título (fuerza = tensión x superficie)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4490



Horacio Zabala
Sin título (Las deformaciones son proporcionales a las tensiones)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4491

Consuelo Valdés

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Emilio de la Cerda

SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Carlos Mailet Aránguiz

DIRECTOR SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

CURADURÍA

Mariana Marchesi
Sebastián Vidal Valenzuela

Jonathan Echegaray Olivos

Felipe Cooper
Pedro Fuentealba
Camila Moya

Andrés Duprat

Luis Felipe Noé
Ricardo Ocampo
Nelson Plaza

INVESTIGACIÓN

Eva Cancino
Mariana Marchesi
Sebastián Vidal Valenzuela

Hugo Núñez

Gonzalo Ramírez

Nidia Olmos de Grippo

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

Julián Benedit

Raúl Naon

Pedro Roth

Nury González

Nelly Richard

Marilyn Downey

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Eva Cancino
Manuel Alvarado
Eloisa Ide
María José Escudero

ORGANIZA

Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

PARTICIPA

Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina
Museo de la Solidaridad Salvador Allende
Fundación Juan Downey

MUSEOGRAFÍA

Estudio Pedro Silva:
Camila Menares
Antonieta López
Felipe Rojas

COLABORA

Embajada de Argentina en Chile
Hotel Ismael

DISEÑO GRÁFICO

Antonieta López
Lorena Musa
Wladimir Marinkovic

AGRADECIMIENTOS

Gonzalo Díaz
Eugenio Dittborn
Alfredo Jaar
Marcela Leppe
Pedro Montes
Colección Solari del Sol
Facundo de Zuviria

CORRECCIÓN TEXTO CURATORIAL

María Verna

Centro de Estudios Espigas - Fundación

Espigas

Institute for Studies on Latin American

Art (ISLAA)

Archivo Carlos Leppe

MONTAJE

Marcelo Céspedes Márquez

Se han realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras reproducidas en esta publicación. Ante cualquier omisión que pudiera haberse producido contactarse a coleccion@mnba.gob.cl.

INVITA



PARTICIPA

MN Bellas Artes



**Ministerio de Cultura
Argentina**

COLABORA



Embajada de la
República Argentina
República de Chile



Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos, Cayc Chile | Argentina, 1973-1985-2020*, presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES de Santiago de Chile, desde el 19 de noviembre del 2020 al 28 de marzo del 2021. Impreso en noviembre de 2020, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Fernando Pérez Oyarzun

ASISTENTE DIRECCIÓN

Catalina Chaigneau Saavedra

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo Guggisberg

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Claudia González Soto

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
Francisca Álvarez Rodríguez
María José Cuello González
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
María José Escudero Maturana
Eloisa Ide Pizarro

INVESTIGACIÓN PROYECTO MONVOISIN EN AMÉRICA

Jaime Cuevas Pérez

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Marcela Krumm Gili
Carlos Alarcón Cárdenas
Roxana Vargas Navarro

Ignacio Gallegos Cerda
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibañez Palomera

AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco

MUSEOGRAFÍA

Ximena Frías Pinaud
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
Mario Silva Urrutia
Jonathan Echegaray Olivos
Pedro Fuentealba Campos
Hugo Núñez Leonello
Jona Galaz Irarrázabal

MUSEO SIN MUROS

Patricio M. Zárate

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín

ÁREA DIGITAL

Érika Castillo Sáez
Nicole Iroumé Awe
Gonzalo Ramírez Cruz

SONIDO Y MONTAJE

Francisco Leal Lepe
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena
Hernán Muñoz Sepúlveda
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Alejandro Contreras Gutiérrez
Guillermo Mendoza Moreno
Warner Morales Coronado
Vicente Lizana Matamala
Patricio Vásquez Calfuén
Héctor Lagos Fernández

