

cayc chile | argentina | 1973 · 1985 · 2022

la exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos

cayc chile | argentina | 1973-1985-2022

**la exposición olvidada
y una lectura a cuatro
artistas chilenos**

Ministro de Cultura
Tristán Bauer

Secretaría de Patrimonio Cultural
Valeria Roberta González

Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat

Exposición

CAYC: Chile | Argentina | 1973-1985-2022.

La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos

6 de abril al 17 de julio de 2022

Muestra producida y organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina y el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile

Agradecimientos

Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Marcela Leppe, Pedro Montes, Colección Il Posto, Facundo de Zuviría, Centro de Estudios Espigas – Fundación Espigas, Institute for Studies in Latin American Art (ISLAA), Archivo Carlos Leppe, Luis Felipe Noé, Ricardo Ocampo, Nelson Plaza, Gonzalo Ramírez, Nidia Olmos de Grippo, Julián Benedit, Raúl Naon, Pedro Roth, Nury González, Nelly Richard, Marilys Downey.

cayc chile | argentina | 1973-1985-2022

la exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos

mariana marchesi | Sebastián Vidal Valenzuela
curadores

Una historia de interrupciones, hallazgos y revisiones
FERNANDO PÉREZ OYARZUN Y ANDRÉS DUPRAT

| 8

CAYC Chile / Argentina / 1973-1985-2022.
La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos
MARIANA MARCHESI Y SEBASTIÁN VIDAL VALENZUELA

| 10

Itinerarios de una donación. La llegada de *Hacia un perfil del arte latinoamericano* al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile
EVA CANCINO FUENTES

| 40

Envío *Hacia un perfil del arte latinoamericano* / 1973

| 45

Cuatro artistas chilenos en el CAYC / 1985

| 121

Imágenes, publicaciones y documentos exhibidos

| 130

English Translation

| 135

La historia del arte es también la historia de las exposiciones y de las instituciones que las promueven y acogen. Justamente, esta es la línea que explora *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos*, que reúne dos exhibiciones históricas con decursos diferentes.

Por un lado, repone la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) y compuesta por más de un centenar de heliografías de 68 artistas, que se realizaría en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en 1973, pero que fue cancelada debido al golpe de Estado que derrocó al gobierno de Salvador Allende. Confinada y relegada a los depósitos del museo durante décadas, puede ser finalmente apreciada gracias al rescate e investigación de los curadores Mariana Marchesi y Sebastián Vidal Valenzuela.

Por otro lado, en diálogo con aquella, la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires. Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe*, que tuvo lugar en la sede de la institución argentina en 1985, a instancias de Jorge Glusberg, congrega obras de estas cuatro figuras centrales de la escena chilena.

Esta suerte de muestra doble fue inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en noviembre de 2020, con la idea de entablar un diálogo entre ambas exposiciones y, a la vez, dar cuenta de los vínculos culturales entre Chile y Argentina en los años 70 y 80. Presentar esta propuesta hoy nos permite asistir a un viaje en el tiempo y resignificar las obras con nuevos sentidos y perspectiva histórica.

Dado que la exposición puede leerse como un modo de acercarse a los intercambios artísticos de nuestros países en las últimas décadas del siglo XX, fue natural concebir

el proyecto como una colaboración entre ambos museos nacionales. Propiciar la circulación de las colecciones institucionales es uno de los objetivos que nos hemos planteado como parte de las gestiones que llevamos adelante, junto con el fortalecimiento de las relaciones con pares en la región, por lo que esta nutritiva posibilidad de intercambio nos alienta a construir nuevos escenarios de trabajo conjunto.

La exhibición constituye, además, una reparación histórica, dado que recupera una iniciativa cultural frustrada por el golpe de Estado en Chile, en un caso similar al de *La exposición pendiente*, que, con el título *Orozco, Rivera y Siqueiros. Pintura de México*, debía inaugurarse en la capital chilena en 1973. Finalmente, las obras de los tres grandes muralistas mexicanos, provenientes de la colección Carrillo Gil, fueron presentadas en 2015, en ese museo, y en 2016, en el Bellas Artes de Argentina. Queremos agradecer muy especialmente que artistas como Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y la familia de Carlos Leppe, participantes de la actividad de 1985 en el CAYC, nos hayan permitido utilizar sus obras e incluso, cuando fue necesario, reconstruirlas.

Con esta muestra, reafirmamos la voluntad de profundizar la colaboración entre ambas instituciones, en línea con la tradición desarrollada por dos referentes insoslayables, Nemesio Antúnez y Jorge Glusberg, directores de los museos de Bellas Artes de Chile y de Argentina, respectivamente, en distintas etapas de nuestra historia reciente.

Regresa entonces a Buenos Aires, su lugar de origen, esta notable y en cierto modo inusual exposición, que constituye una ocasión privilegiada para comprender la dinámica que hoy desafía a los museos de arte y los diversos planos en que esta se despliega.

Fernando Pérez Oyarzun
Director
Museo Nacional de Bellas Artes de Chile

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina

Hacia un perfil del arte latinoamericano en Chile: 49 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.¹ Se trataba del envío de una muestra emblemática: *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, que había sido organizada por 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 abren la posibilidad de revisar algunas de las acciones de intercambio regional que fueron impulsadas por el CAYC en los años 70.

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 y vanguardista en el panorama artístico 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* y 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.

Hacia un perfil del arte latinoamericano se presentó en mayo de 1972, en la III Bienal de Arte Coltejer de Medellín, Colombia.³ En el texto que acompañaba 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 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

¹ La investigación en torno a este envío fue presentada por Sebastián Vidal Valenzuela en 2017, en el 3º 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 Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

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

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 “Hacia un perfil del arte latinoamericano – Presentación del Grupo de los Trece y sus invitados”, GT-133, Buenos Aires, CAYC, 8-6-72. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. La presentación fue incluida en el catálogo editado al mes siguiente para el Encuentro Internacional de Arte de Pamplona.



Vista de la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Bial de Arte Coltejer, Medellín, 1972. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) Library and Archives.

continente “generando una red de comunicación efectiva en el proceso de concientización” entre artistas de distintos países.⁵ Además de esta introducción, el catálogo —presentado al mes siguiente en el Encuentro de Arte de Pamplona— 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 había sido 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: los argentinos Elda Cerrato, Lea Lublín, Osvaldo Romberg y Jaime Davidovich; los estadounidenses

⁵ Jorge Glusberg, “Arte e ideología”, *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Encuentros 1972 Pamplona* [cat. exp.], Pamplona, CAYC, 1972. Archivo Waldengallery, Buenos Aires.

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 y Jorge González Mir (de pie). Archivo Pedro Roth.

Dick Higgins y Guerrilla 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”, que 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 Con este modelo se 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 fueron resumidos por Glusberg:

⁸ La heliografía es un procedimiento fotográfico creado por Joseph Nicéphore Niépce en el siglo XIX. Consiste en la 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 arquitecto 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.

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



Carlos Ginzburg realizó la performance *El artista mendigo* en el contexto de la participación del CAYC en la Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1972. A la derecha, algunas de las heliografías que formaron parte del envío *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Archivo Pedro Roth.

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

¹⁰ CAYC, *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Encuentros 1972 Pamplona* [cat. exp.], op. cit.

¹¹ Horacio Safons, "Entrevista a Jorge Glusberg", *Primera Plana*, n. 495, Buenos Aires, 27 de julio de 1972.



En 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.

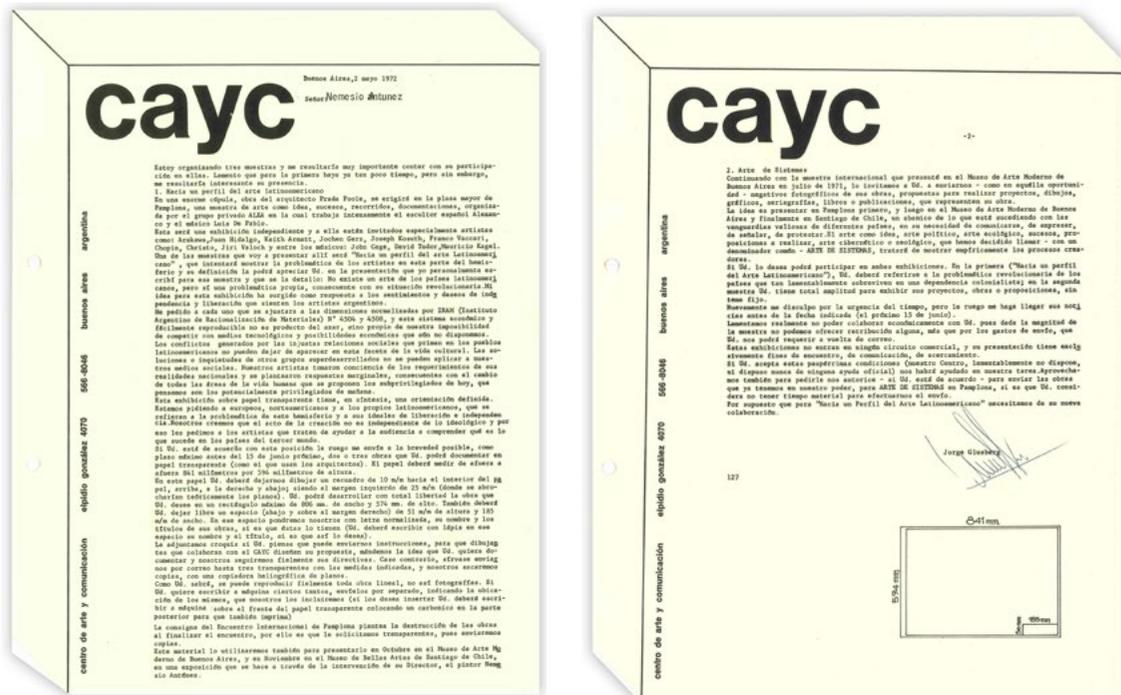
La idea de que el arte podía mostrarse por fuera de los circuitos tradicionales de exhibición ya había sido explorada en acciones como *CAYC al aire libre. Escultura, follaje y ruido*, que se desarrolló en la Plaza Rubén Darío de la Ciudad de Buenos Aires, en agosto de 1971.

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, el concepto de opacidad, la condición material y el modo 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. Con su itinerancia

¹² Jorge Glusberg, "Arte e ideología", op. cit., s/p.



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

mundial, la muestra buscaba activar y ampliar la mirada crítica sobre la situación que atravesaba la región.

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 de Santiago de Chile, quien llevaba adelante un programa de promoción del arte contemporáneo.

Según consta en la correspondencia conservada en el archivo del museo chileno, 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 una de las cartas mencionadas, Glusberg manifiesta 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

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 en Chile. 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 Museo. 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 cancelada *Orozco, Rivera, Siqueiros. Pintura de México*.¹⁷ Evidentemente, no quedó registro de *Hacia un perfil...*, ya que,

¹³ Jorge Glusberg, Carta a Nemesio Antúnez, fechada: "1 de julio de 1971". Archivo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

¹⁴ Las gacetillas amarillas conformaron la estrategia de difusión más utilizada por el CAYC durante los años 70. 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 del Centro.

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, Olavarría, Anibal 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 Theotónio Dos Santos.

¹⁶ "Exhibición Homenaje a Salvador Allende", GT-285, Buenos Aires, CAYC, 24-9-73. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

¹⁷ Curada por el mexicano Fernando Gamboa, la exposición se canceló antes de ser inaugurada. Originalmente, contaba con 180 piezas enviadas por el gobierno de México 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.

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

De todos modos, 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 las reservas del Museo de Santiago corresponden al envío de *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.²⁰ En el inventario realizado por la institución en 2013, se incluye la fecha de recepción del conjunto de heliografías: 1974. Luego de consultar tanto al equipo de catalogación como los documentos de ingreso de la colección, sabemos que, efectivamente, las obras llegaron a Chile en el mes de diciembre de 1973 y fueron recepcionadas en el Museo en enero de 1974.²¹ Por este motivo, es probable que Glusberg haya supuesto

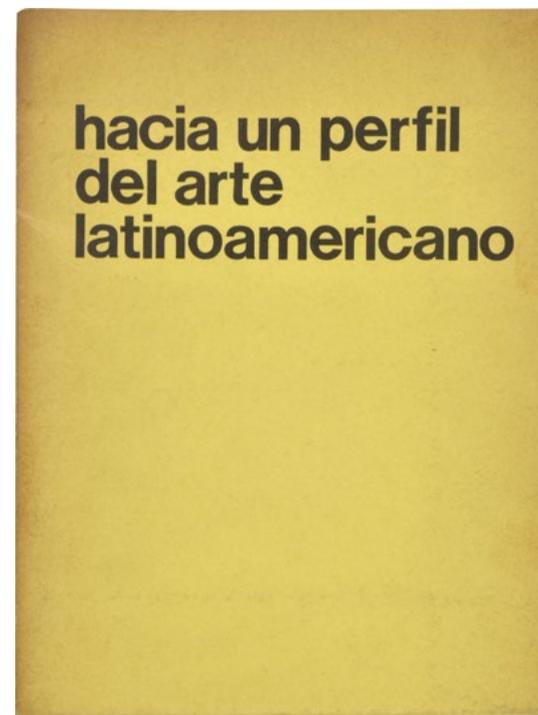
un ingreso previo de la exposición, en septiembre de 1973, como se menciona en el documento del CAYC, pero por alguna razón no determinada, quizá aduanera o administrativa, fue liberada —como lo señala el certificado del museo chileno— recién en diciembre.²²

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 sobre 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 vínculos también fueron el antecedente de un interesante diálogo trasandino que continuó desarrollándose en los años venideros.



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

Portada del catálogo *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, editado para el Encuentro Internacional de Arte de Pamplona. Archivo Waldengallery.



²² Al comparar dos documentos del archivo del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 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.

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 Jorge Glusberg, "Origen y vivencias del grupo CAYC", *Grupo CAYC* [cat. exp.], Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, p. 5.

²⁰ Cfr. "Exhibición homenaje a Salvador Allende", GT-285, Buenos Aires, CAYC, 24-9-73.

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

Cuatro artistas chilenos en el CAYC: 37 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 de propuestas culturales. 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 auge 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 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 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 de 1970, 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 Además, una fotografía de Richard con la Cordillera de fondo ilustró la portada de *Domus*.²⁴ También en las jornadas, conoció a Georges Boudaille, curador de la XII Bienal de París, contacto que se traduciría en una selección de artistas chilenos realizada por Richard, que estuvieron representados en la exposición parisina de 1982 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.

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

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

²⁵ Para mayor información sobre este envío, véase Carla Macchiavello, "Vanguardia de exportación: la originalidad de la 'Escena de Avanzada' y otros mitos chilenos", *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*, Santiago de Chile, LOM/CEDOC, 2011.



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

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



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

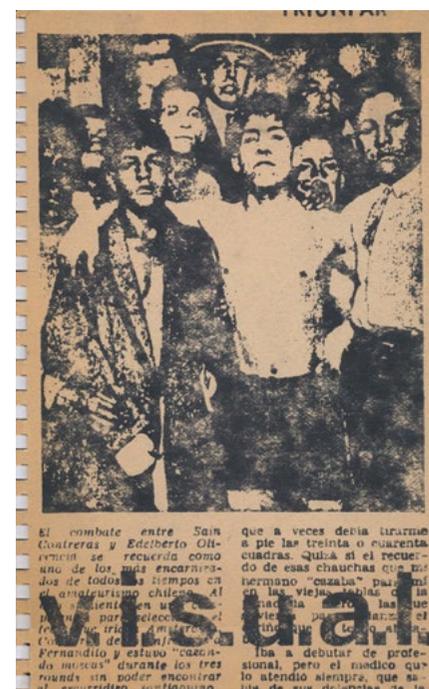
Portada del catálogo *e. dittborn. 1979. cayc*, editado para la muestra del artista en Buenos Aires, que finalmente no se llevó a cabo. Colección Il Posto.

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 propuesta conceptual y estética, este trabajo 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 veintisiete obras de cuatro series diferentes, *Cuadros de honor*, *Serigrafías*, *Impinturas* y *Graficaciones*, 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.*

El artista convocó para trabajar en el catálogo a Kay, quien compuso el texto "N.N.: autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)", 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 recién 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 o los últimos tramos de los regímenes dictatoriales 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 combate entre Sain Contreras y Edelberto Olivera se recuerda como uno de los más encarnados de todos los tiempos en el anarquismo chileno. Al momento en que se produjo el combate, el hermano Contreras de Sain Contreras y estuvo "cuchillado" durante los tres rounds sin poder encontrar al escurridizo santiaguino.



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". Justo Pastor Mellado, "La estrategia catalogal Dittborn/Kay", *El fantasma de la sequía y otros textos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2019.

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 Jorge Glusberg, *4 artistas chilenos* [folleto], Buenos Aires, CAYC, 1985, s/p.

El rol de la cultura en los procesos sociales 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 de 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 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 renovaban el debate por la identidad y la fuerza crítica que debía adquirir el arte chileno frente a los problemas de 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 apuntaba 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 desfase producido por 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 expresaban 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) hacía visible la fragilidad de lo precario, pero a la vez habilitaba a los artistas a repensar sus prácticas y sus tradiciones desde sus propios contextos.

De ese modo, en *Márgenes e instituciones*, a propósito de los procedimientos materiales y simbólicos en la obra de Gonzalo Díaz, Richard retoma las palabras de Justo Pastor Mellado: “... 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 aquella 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.

También asidua participante de las Jornadas de la Crítica, Nelly Richard 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, reflejaba en los textos de cada artista el panorama de renovación crítica que atravesaba el arte de aquel país.³⁴

Richard señalaba 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

²⁹ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, México, Paidós, 1999, p. 49.

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

³¹ Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile/octubre 1981*, 1981, mimeo, p. 5.

³² Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* [1ª ed. en inglés, 1986], Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014. Véase, en particular, “La problemática latinoamericana”, pp. 101-110.

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.

³⁵ Nelly Richard, “Doblemente geográfica. A propósito de la pintura postal de Eugenio Dittborn”, *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1985.

Dittborn había enviado cinco *Pinturas aeropostales* al CAYC. Se trata de un conjunto de trabajos realizados en papel de envolver plegado cuatro veces, lo 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 Pietà* muestra la figura del boxeador cubano Benny "Kid" Paret, quien murió a raíz de los golpes recibidos por parte del 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 de Buenos Aires, al lado de uno de los sobres de papel, puede observarse un televisor encendido. Aun cuando no logra verse de qué video se trata, las imágenes probablemente correspondan, por la fecha, a *Lo que vimos en la Cumbre del Corona* (1981) y/o *La historia de física* (1982).³⁶ Es 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.

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



Eugenio Dittborn
Diagonal, 1984
Fotoserigrafía, pintura
y plumas sobre una
sección de papel Kraft
Obra n° 18
206 x 153 cm
Colección Il Posto



En este sentido, resulta significativa la manera en que las tragedias cordilleranas vinculan y seguirán vinculando a ambos países.

La segunda pieza audiovisual, *La historia de la física*, presenta seis acciones capturadas tanto desde la señal de televisión como por la propia cámara del artista. De la televisión, Dittborn extrajo un registro en blanco y negro de una actuación en Santiago del cantante estadounidense Frankie Laine y otro de la histórica pelea por el título mundial de boxeo entre Tommy Hearns y Sugar Ray Leonard. A estas

³⁶ Según el relato del propio Dittborn, aquellos videos fueron enviados a la exposición.

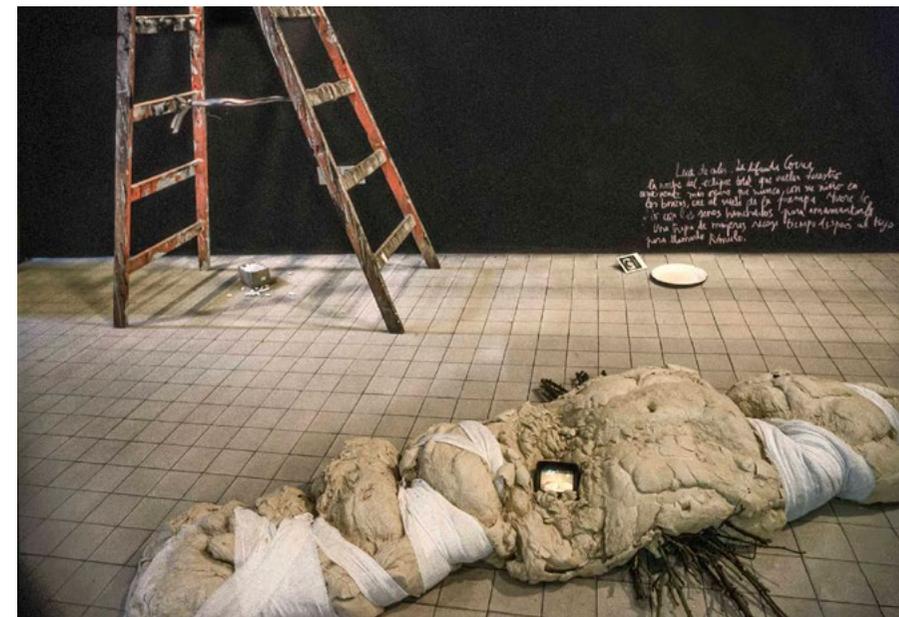
Eugenio Dittborn
La historia de la física,
 1982
 Video digital, color,
 NTSC, SD, 720x480
 Sonido, castellano
 13 min 6 seg
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes,
 Santiago de Chile



grabaciones, sumó un registro de sí mismo mientras derramaba ciento veinte litros de aceite quemado en el desierto de Atacama, otro del músico Santiago Salas y un tercero de la nadadora Claudia Cortés, así como imágenes del nacimiento de su hija. Lo que tienen en común estos cortes es que demandan un importante esfuerzo físico por parte de sus protagonistas. La forma de progresión en que se ordenaron estos fragmentos fue mediante la conocida secuencia numérica de Fibonacci. Así, las piezas van intercalándose a medida que el tiempo de exposición de cada secuencia avanza bajo un determinado número de segundos calibrados según la famosa serie. En esta obra se destaca particularmente el derramamiento de aceite quemado. Dittborn evidenciaba con ello un estado de superación de la tradición pictórica, que se manifestaba en el reemplazo del óleo —como aceite quemado— por un nuevo medio: el video.

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, por ejemplo, en *El perchero* (1975), *Piernas vendadas* (1977) y sobre el yeso en *Cantatrices* (1980).

Carlos Leppe, *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* (detalle), CAYC, 1985. Registro fotográfico realizado por Facundo de Zuviría de la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, 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 rosal.³⁷ Además, 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 del mismo color, 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 en 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:

³⁷ Las ramas de rosal 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 videoperformance coincide con la exposición del CAYC, es posible advertir las similitudes respecto al uso del blanco, las vendas y las ramas de rosal.

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.

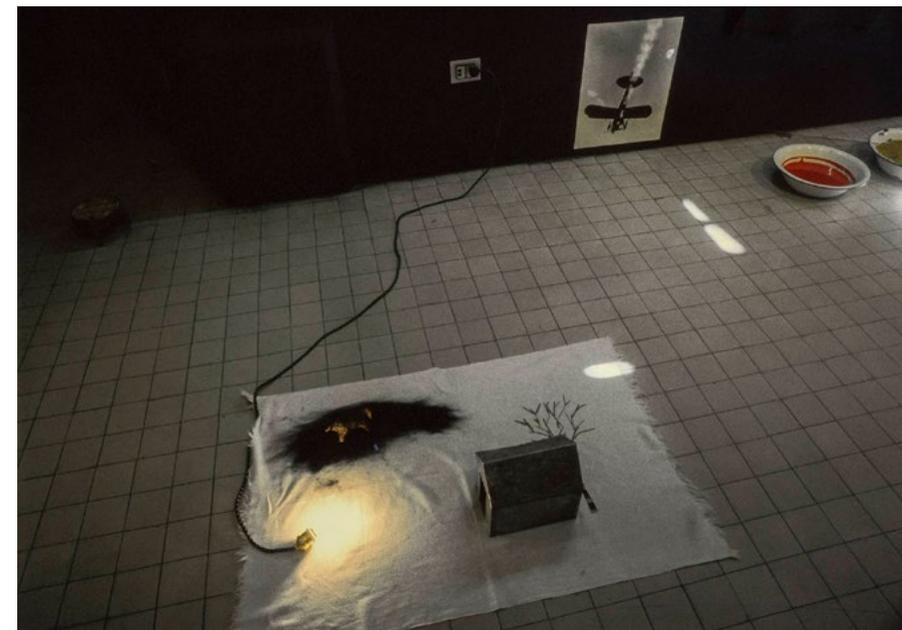
La cita, evidentemente, ubica la muerte de la madre como parte de una supuesta instalación. Estableciendo un vínculo fúnebre/visual, el fragmento de *Cuerpo correccional* tiene por telón de fondo una fotografía de los Andes, que determina el acto performativo de despedida de su madre coronado con la 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. 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 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 y se la acompañó de un brasero eléctrico, similar al que utilizan los obreros de la construcción, así como de otros elementos de albañilería. Por último, incorporó un recipiente de porcelana blanco, con lo que parece ser agua con tinta o acuarela oscura.

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 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, es una

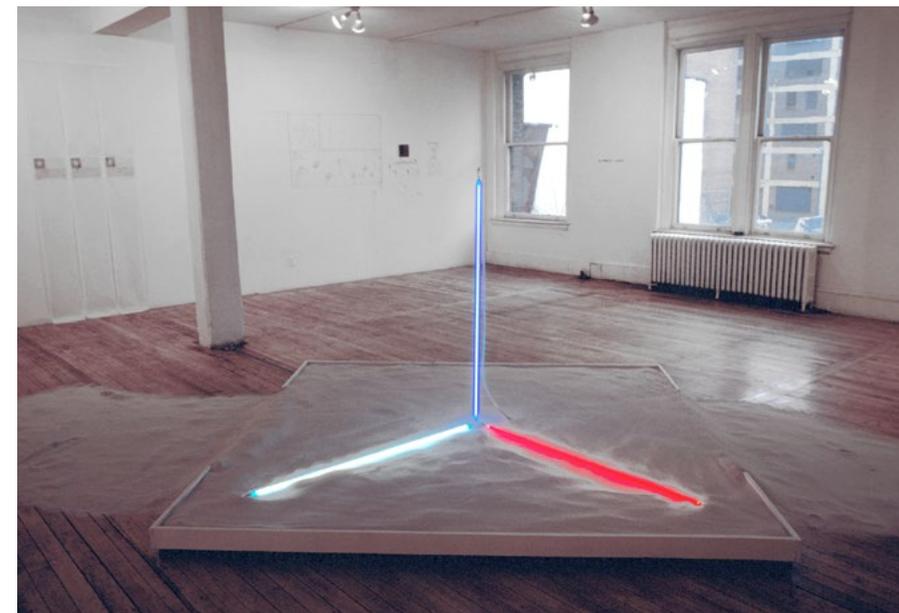
Carlos Leppe, *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* (detalles), CAYC, 1985. Cortesía Facundo de Zuviria y Archivo Carlos Leppe.



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



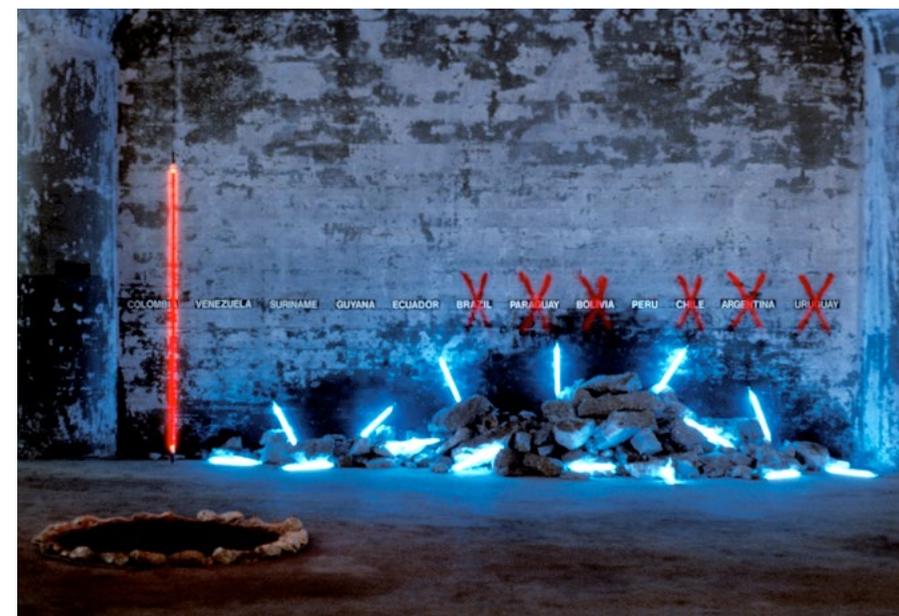
Detalle de la instalación de Alfredo Jaar para la exposición *IN/OUT Four Projects by Chilean Artists*, realizada en el Washington Project for the Arts (WPA) en 1983. Cortesía archivo Alfredo Jaar.



reflexión irónica acerca de un símbolo de poder. Su relectura puede comprenderse 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.

O Adeus, la instalación que **Alfredo Jaar**³⁸ 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 Projects from Chilean Artists*. 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 lo hacían 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,

Alfredo Jaar, *Monumento para Sudamérica*, instalación (detalle), Nueva York, 1983. Cortesía archivo Alfredo Jaar.



³⁸ Alfredo Jaar se radicó en los Estados Unidos, luego de estudiar arquitectura en la Universidad de Chile.

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. La instalación estaba compuesta por un listado de países localizados en un muro. 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, 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.³⁹ 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 estaba compuesta por quince tubos de neón verdes montados en diagonal sobre tierra apuntando hacia las portadas de revistas argentinas que mostraban al presidente Raúl Alfonsín, primer mandatario elegido democráticamente tras la dictadura de 1976. En el muro frontal, además, el artista dispuso cinco tapas de periódicos brasileños con referencias al reciente funeral del presidente electo 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 expresión de la esperanza del retorno democrático en el continente. En este sentido, y sobre dicha instalación, la crítica Adriana Valdés escribió en el catálogo de la muestra:

Celebro que cree expectativas y las frustra, o las problematice: 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.⁴⁰

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 hacía casi dos décadas. En este sentido, la localización regional del discurso

³⁹ En 1987, Alfredo 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.

⁴⁰ Adriana Valdés, "Para América Latina: espacios de reflexión", *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires*, Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1985.



Portadas de revistas incluidas en la instalación *O Adeus*, de Alfredo Jaar, CAYC, 1985. Cortesía archivo Alfredo Jaar.



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. 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 podría pensárselo como el adiós de una región a los regímenes dictatoriales.

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



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

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 el seguimiento posterior de Mellado,⁴¹ 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*.⁴²

⁴¹ Para un mayor análisis de esta pieza, véase Justo Pastor Mellado, “Informe sobre la producción de dos obras de Gonzalo Díaz”, *Boletín N° 3 Gonzalo Díaz (Obras de 1985 y 1989)*, Santiago de Chile, Fundación Cultural CEEdA, 2018.

⁴² En 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 en la obra del artista, que fueron algunos de los conceptos posteriormente desarrollados.

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 80. Allí se combinan la tensión entre la representación pictórica, sus transferencias y descalces con el grabado, así como su localización frente a las tendencias objetuales de la época. Impreso en los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, este texto 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.⁴³

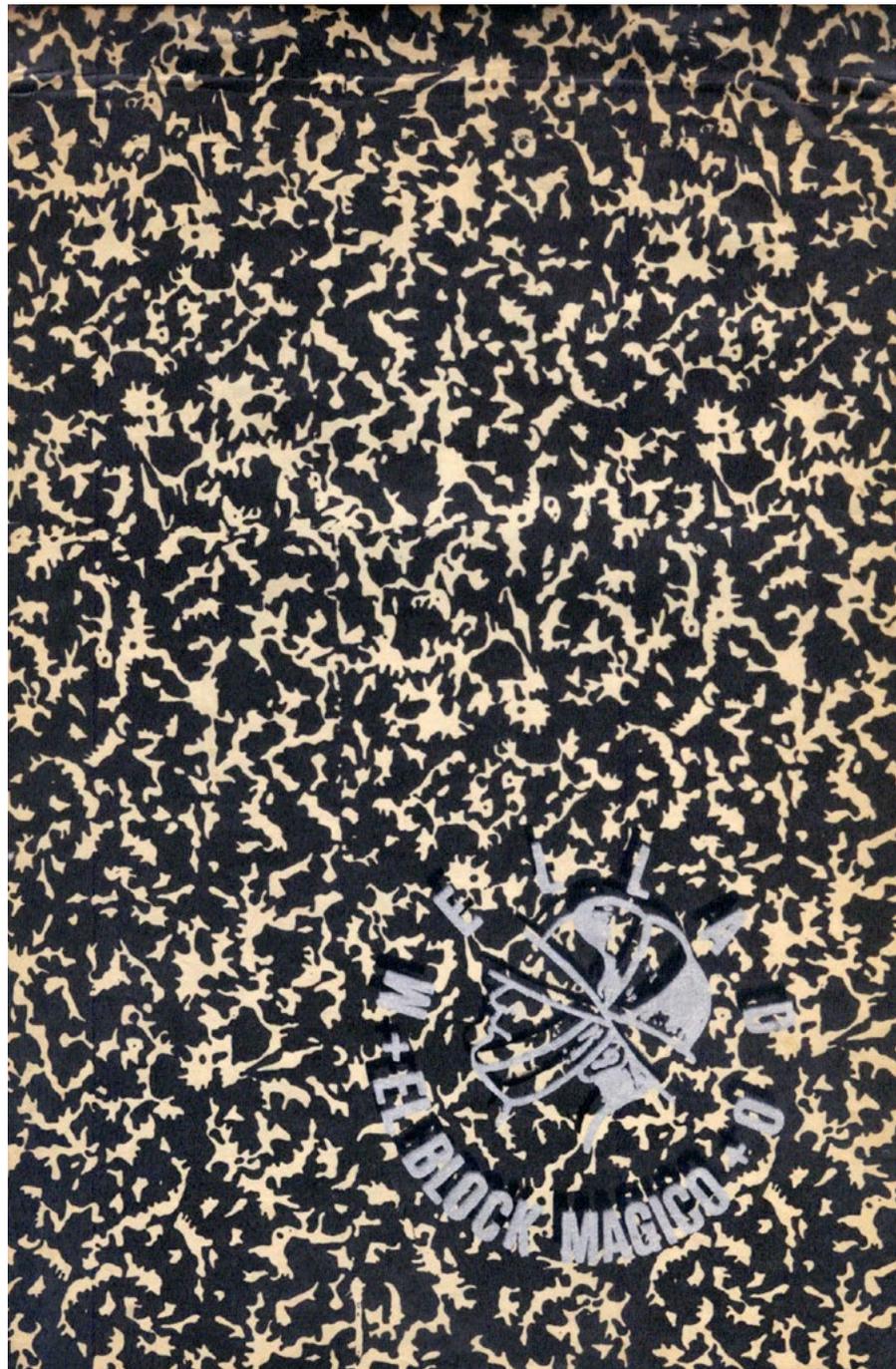
El proceso constructivo de *El Km 104* fue realizado en un taller del barrio Lastarria, en Santiago, donde Nury González trabajó incansablemente junto a Díaz durante varias semanas. Las seis obras de gran formato fueron impresas en dos soportes: la pieza que viajó a Buenos Aires fue impresa en un PVC 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.

Finalizada la exhibición, las obras expuestas en *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* se dispersaron en distintas colecciones (Díaz, Dittborn) o fueron desarmadas, 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. Por un lado, se exhiben las 143 heliografías donadas en 1973 al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Por el otro, 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 realizó en su momento Facundo de Zuviria. Estos dos factores nos permitieron formular una reexhibición de las obras que integraron aquella poco conocida muestra.

⁴³ Justo Pastor Mellado, “El ‘block mágico’ de Gonzalo Díaz”, Santiago de Chile, autoedición, 1985.



Justo Pastor Mellado,
El block mágico,
autoedición, 1985.
Colección Gonzalo Díaz.

En el caso de Eugenio Dittborn, se incluyeron dos de las cinco *Pinturas aéropostales* 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 emprendido 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 1985.⁴⁴

De igual modo, el equipo curatorial trabajó con Alfredo Jaar en la reinstalación de *O Adeus*, que se encuentra completamente documentada por el artista. Jaar dirigió el proceso desde Nueva York, junto al equipo museográfico de Pedro Silva. Las mismas indicaciones orientaron el montaje realizado para la muestra del Museo Nacional de Bellas Artes, en Argentina.

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 lo más cercana posible a la visualización de la obra tal como fue montada en 1985. Esta reconstrucción parcial se acompaña con las fotografías de registro del archivo de Facundo de Zuviría.

Pese a los doce años que separan estas iniciativas, 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 exposiciones⁴⁵ busca reactivar desde el presente dos momentos clave para la historia de Argentina y Chile: por un lado, 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. Entre esos dos extremos, se advierte cómo ciertos conflictos persisten, se desplazan y se resignifican en el tiempo y en las prácticas.

Esta muestra, y la investigación que le dio forma, tiene por finalidad revisar algunos aspectos del impacto regional del CAYC desde la contingencia de la actualidad, así como entender las dimensiones de sentido que se activaron en cada momento y que se reactivan en nuestro tiempo. De este modo, invita a pensar cómo se leen hoy las nociones de ideología, los vínculos de solidaridad artística, las lógicas de intercambio y las prácticas colaborativas en el arte de la región, en una época signada por la tecnología digital y las alianzas tácticas que se establecen a la luz de los acontecimientos sociales del presente.

⁴⁴ La obra de Gonzalo Díaz fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile al finalizar la exposición.

⁴⁵ La exposición en Chile se realizó bajo las circunstancias excepcionales que impuso la pandemia del COVID-19. Aquello demandó un esfuerzo mayor de todas las partes involucradas en el proceso y nos invitó a pensar en 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 de Santiago de Chile

eva cancino fuentes

encargada de colecciones del museo nacional de bellas artes de santiago de chile

Las 143 heliografías de 68 artistas que conforman la colección del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile pertenecieron a la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, organizada por Jorge Glusberg en el año 1972.¹ La exposición sería presentada en el museo en septiembre/octubre de 1973, y no llegó a puerto dado que la programación se interrumpió tras el golpe cívico-militar de ese año.

La organización de *Hacia un perfil del arte latinoamericano* suponía un esfuerzo de gestión por parte del fundador y director del CAYC, pero, además, su presentación en Chile se explicaba dentro de una renovación institucional y museológica que estaba llevando a cabo Nemesio Antúnez, quien en ese entonces dirigía el MNBA (1969-1973). La muestra implicaba la realización de una actividad argentina en 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 los Estados Unidos como en Latinoamérica, que había establecido durante su residencia en Nueva York. Esta ciudad se había establecido como la metrópolis del arte, y en ella también tenía cabida la producción artística latinoamericana. Allí, Antúnez se relacionó con algunos de los participantes de las Bienales de Grabado que el propio artista y gestor lideró en Chile, iniciativa que se añadía a las amplias labores de gestión y vinculación internacional como agregado cultural, antes de instalarse en su primer período 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, en los que se plasmaba la intención de revitalizar el *museo mausoleo* y cambiar el rol social del MNBA. En uno de esos documentos, titulado “El museo ha muerto”, 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* involucrados en el proyecto de Antúnez, la propuesta de Glusberg cabía perfectamente. Entre las tareas del CAYC, el argentino describía: “... no vamos a reunir a artistas y a nadie más, queremos entremezclar las disciplinas y acabar con los compartimentos estancos de la cultura”.³ En este sentido, ambas instituciones planteaban contenidos transformadores en torno a la experimentalidad de las formas de arte y del modo de concebir las exposiciones, lo que imponía 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 de Santiago. Sumado a ello, el CAYC poseía un ambicioso plan comunicacional, difundido a través de las gacetillas de color amarillo que llegaban a diversas instituciones artísticas, in-

¹ El listado completo de la muestra enviada a Chile y su respectiva documentación se encuentran accesibles en el portal www.surdoc.cl
² Nemesio Antúnez, “El Museo ha muerto”, ca. 1971, texto mecanografiado. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

³ Jorge Glusberg, “Ni la más mínima idea”, *Primera Plana*, n° 344, Buenos Aires, 1969. Citado en Mariana Marchesi, “El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional”, en María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional* [cat. exp.], Buenos Aires, Fundación OSDE, 2015, p. 56.

cluido el museo. En estas piezas gráficas, se divulgaban las actividades del Centro y se invitaba a participar de debates, como la mesa de reflexión en torno a las bienales o las discusiones referidas a qué es un artista y cuál es su rol que se dieron durante septiembre de 1971.⁴

El 3 de abril de 1972, Glusberg escribió directamente al director del MNBA para informarle el envío del catálogo de la muestra *Arte y cibernética*. También realizó el ofrecimiento de la exposición completa para ser presentada en Chile, además de la exhibición de *Fotografía tridimensional polaca*. A pesar de la intención de Glusberg, ninguna de las dos muestras llegó al MNBA. En la misma carta, expresó a Antúnez su interés por invitar a algunos artistas chilenos,⁵ como Juan Downey y Guillermo Deisler, al CAYC:

Mi idea es hacer tres charlas con cada uno de ellos. Con el primero acerca 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 de 1972, un mes después, el director del CAYC volvió a contactar a Antúnez para hacerle una nueva propuesta: la exposición *121 grabados checoslovacos*.⁷

Dentro de todas las comunicaciones dirigidas por Glusberg al MNBA, y probablemente a otras instituciones, destaca la numerosa documentación emitida en torno al episodio de censura que vivió la muestra *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, inaugurada en Buenos Aires el 23 de septiembre de 1972. El incidente está profusamente documentado, pues Glusberg se encargó de reunir y remitir un conjunto 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 la capital argentina.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 comenzó a nutrirse de una serie de actividades de extensión desarrolladas durante la gestión de Antúnez, con la intención de revitalizar el museo, en gran medida gracias a esas iniciativas que invitaban a nuevos públicos a participar de la institución.⁹

⁴ "Jornadas intensivas de discusión", GT-50, Buenos Aires, CAYC, 25-6-71; "En contra o a favor de las Bienales", GT-80, Buenos Aires, CAYC, 24-9-71; "Qué es un artista", GT-83, Buenos Aires, CAYC, 24-9-71; "Actividades próximas", GT-119, Buenos Aires, CAYC, 21-4-72; "121 artistas checoslovacos", GT-121, Buenos Aires, CAYC, 4-5-72. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

⁵ Una hipótesis es que haya sido el mismo Antúnez quien sugirió 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 gestión.

⁶ Carta de Jorge Glusberg a Nemesio Antúnez, fechada: "3 de abril de 1972". Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

⁷ Carta de Jorge Glusberg a Nemesio Antúnez, fechada: "26 de mayo de 1972". Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

⁸ Jorge Glusberg, Comunicados N° 3, 4, 5, 6 y 7, fechados entre septiembre y diciembre de 1972. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

⁹ Entre estas actividades se puede mencionar "Museo 70" y el "Concierto para figuras de yeso". Para una mayor información respecto al tema véase Amalia Cross, *Antúnez Centenario. El museo en tiempos de revolución*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

El 2 de mayo de 1972, Jorge Glusberg ofreció al MNBA de Santiago la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, que por entonces se presentaba en Medellín, Colombia.¹⁰ El director del CAYC 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 incluía la posibilidad de llevar a cabo *Arte de sistemas*, que había tenido lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971. Además, Glusberg invitaba a Antúnez a participar en las muestras que organizaba el CAYC por medio del envío de algunas obras:

Si Ud. así lo desea podrá participar en ambas exposiciones. En la primera ("Hacia un perfil del 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 reunidas en ambas iniciativas, se puede inferir que Antúnez no preparó piezas para ellas.

Sin duda, la trayectoria de *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 de 1973 y por el cese de las actividades del MNBA, sino porque, ya con *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, de 1972, había ocurrido una primera moción de censura de algunos/as de los/as artistas que participarían de la exposición en Santiago durante 1973. Nemesio Antúnez dejó la dirección del MNBA el 1° de diciembre de ese año y entregó 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 había solicitado al subgerente de importaciones que liberase algunos embarques que permanecían en aduanas y que habían sido *enviados* al MNBA. Entre ellos se encontraba uno de los embarques asociados a las heliografías del CAYC, las que llegaron al país el 27 de diciembre de 1973 por vía aérea. El mismo día, Roque Esteban Scarpa, a cargo de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), emitió una segunda correspondencia que indica que las obras contenidas en ese envío estaban libres de gravámenes aduaneros.

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

¹¹ Carta de Jorge Glusberg a Nemesio Antúnez, fechada: "2 de mayo de 1972". Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

¹² *Ibid.*

¹³ Se ha denominado "exposición pendiente" a la muestra de los artistas mexicanos José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros que debía inaugurarse en septiembre de 1973, curada por Fernando Gamboa, pero que se suspendió por el golpe de Estado. Finalmente, en el año 2015, la exhibición se realizó en el MNBA de Santiago, gracias al préstamo de la colección del Museo de Arte Carillo Gil, en México. Con el título *La exposición pendiente. Orozco, Rivera y Siqueiros 1973-2015*, constituyó un intento de reconstruir la memoria de la institución. Al igual que con la "exposición olvidada", como parte de la itinerancia planteada para la muestra de los muralistas mexicanos, la propuesta viajó al Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en 2016.

Entre ambas comunicaciones existe una incongruencia en las fechas de embarque —1972 y 1973—, que puede atribuirse a un error de tipeo. Si bien estuvieron un tiempo bajo custodia de la aduana, y luego guardadas en el museo de Santiago 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 podrían exhibirse en el Museo Nacional de Bellas Artes pese a la contingencia política en Chile. Las heliografías del CAYC ingresaron formalmente a la colección del MNBA el 4 de junio de 1974,¹⁴ 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 nacional hasta su restitución al actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en 2018. No obstante, en el documento emitido por el MNBA y enviado a la DIBAM con el listado de las piezas, se mencionan solo cincuenta. Esto permite esbozar dos hipótesis respecto al itinerario de las obras del CAYC en el MNBA. La primera es que parte de la muestra haya arribado al país antes y que otra parte estuviese rezagada en aduana, y la segunda es que no se haya revisado el conjunto completo, por lo que 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 Allende,¹⁵ tras el derrocamiento de su gobierno.¹⁶ En la comunicación elaborada, se mencionan las actividades previstas para realizarse en el marco de *Hacia un perfil del arte latinoamericano* en Chile y de la donación de las obras al MNBA. Esta referencia es la primera certeza que existe acerca de la donación por parte de la institución argentina. En dicha gacetilla, asimismo, se indica la dificultad de seguir adelante con la agenda que tenían prevista con Antúnez para exhibir *Arte de sistemas*, que también sería enviada al MNBA, gestión que tampoco pudo concretarse.

La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos, realizada entre noviembre de 2020 y mayo de 2021, fue la primera presentación en Chile del conjunto completo de las 143 heliografías que componen *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Algunas de estas piezas han participado en las exhibiciones del MNBA¹⁷ durante la última década. Sin embargo, muchas de las obras enviadas por los artistas para la muestra no habían sido presentadas al público hasta esta exposición.

¹⁴ Resolución 740. “Envía lista de donaciones de obras al Museo”. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

¹⁵ “Exhibición Homenaje a Salvador Allende”, GT-285, Buenos Aires, CAYC, 24-9-73. Archivo ICAA-747461.

¹⁶ Antúnez señala en una misiva que las obras de la *Exhibición Homenaje a Salvador Allende*, mencionada en *Qué pasa*, no habían llegado al país. Carta de Nemesio Antúnez al director de la revista *Qué pasa*, fechada: “9 de noviembre de 1973”. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

¹⁷ Algunas de ellas son *De aquí a la modernidad. Colección MNBA* (2018); *El museo en tiempos de revolución* (2019); *Recordar un signo. Elda Cerrato*, en el contexto de la BIENALSUR (2019) y *14ª Bienal de Artes Mediales. El cuarto mundo* (2019). Entre las obras presentadas en las actividades organizadas recientemente por el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, se encuentran las heliografías de Lea Lublin, Juan Downey, Jorge Glusberg, Guillermo Deisler, Horacio Zabala, Elda Cerrato, Gumercindo Quevedo, Luis Pazos y Auro Lecci.

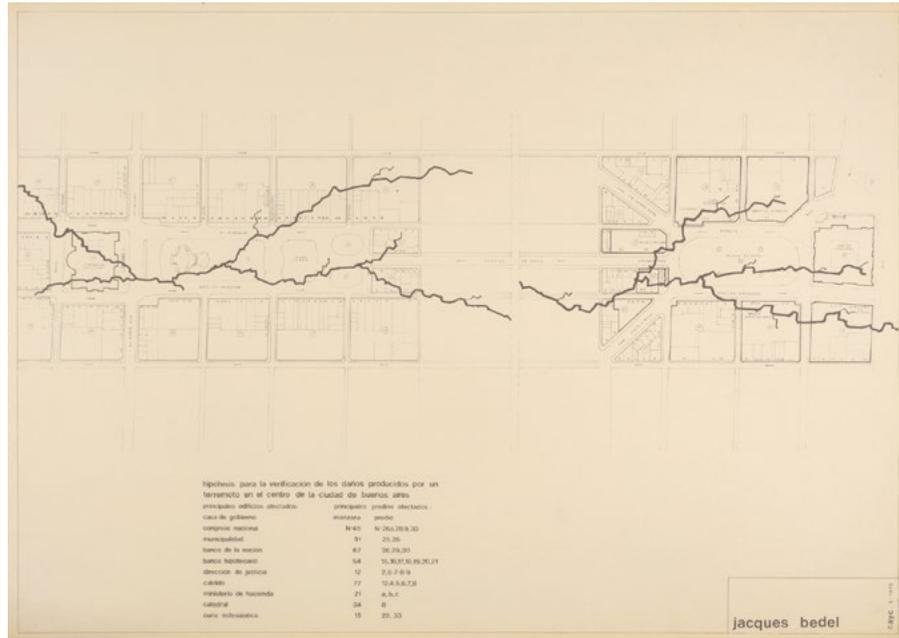
ENVÍO

Hacia un perfil del arte latinoamericano

|1973

143 heliografías sobre papel
59,5 x 84 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, Santiago de Chile





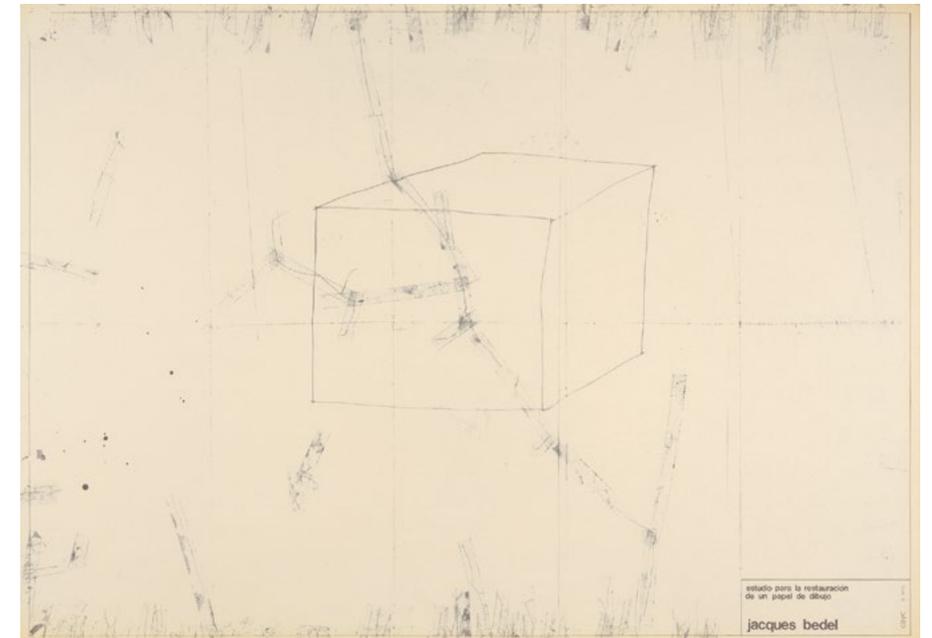
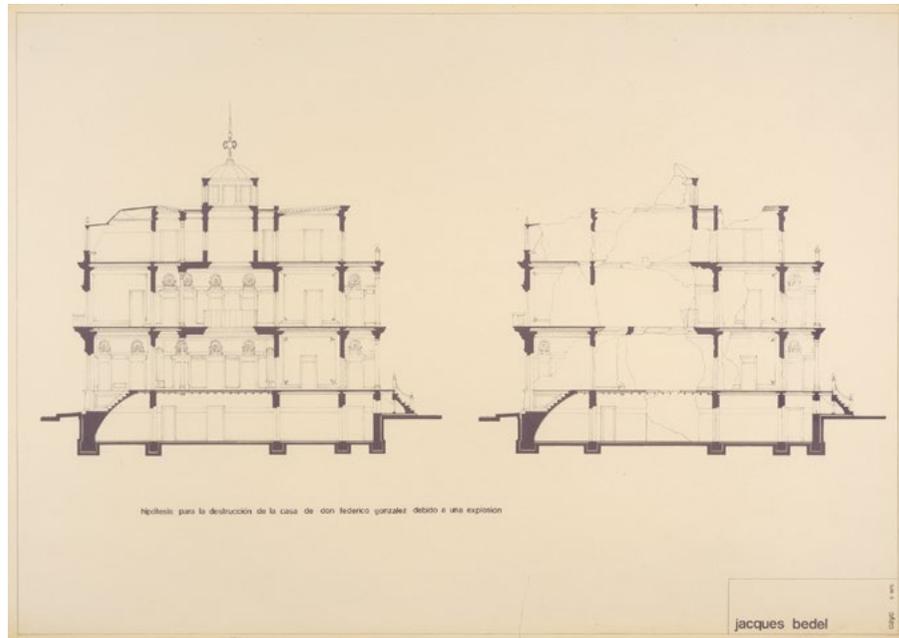
jacques bedel
Sin título (Hipótesis para la verificación de los daños producidos por un terremoto en el centro de la ciudad de Buenos Aires)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4355

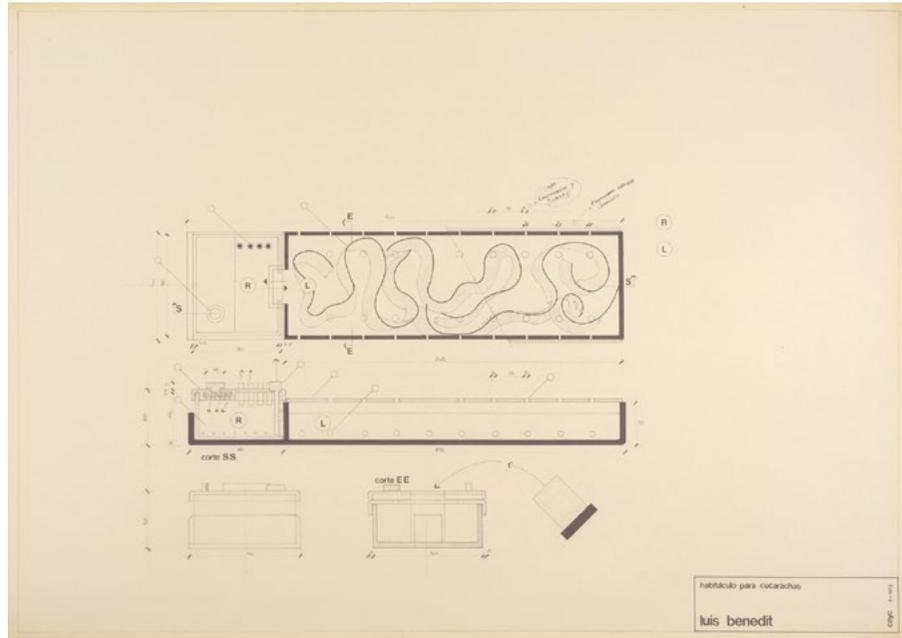
jacques bedel
Hipótesis para la desaparición del pico Ojos del Salado (6100 m)
 Provincia de Catamarca, República Argentina
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4356



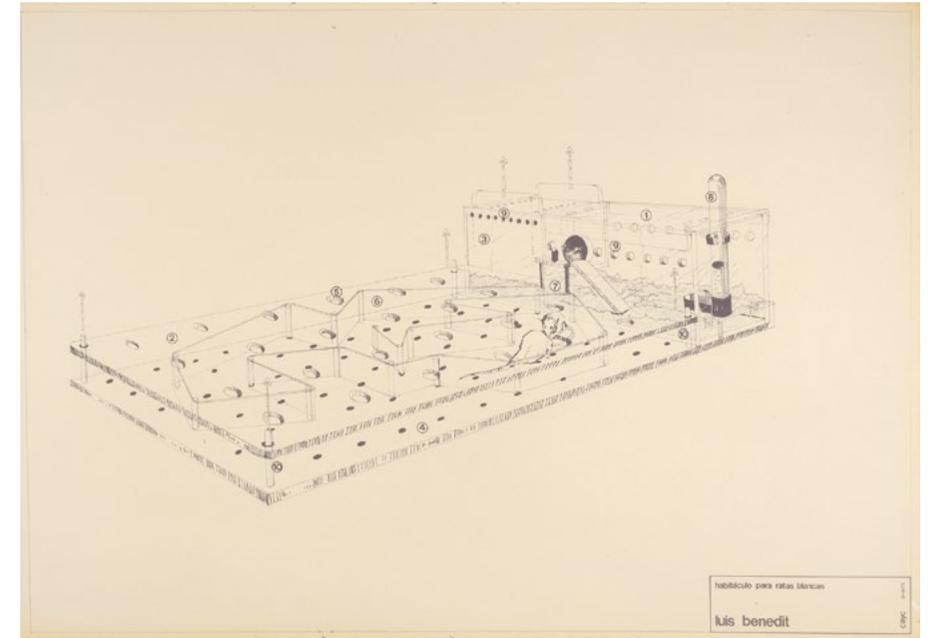
jacques bedel
Sin título (Hipótesis para la destrucción de la casa de Don Federico González debido a una explosión)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4357

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

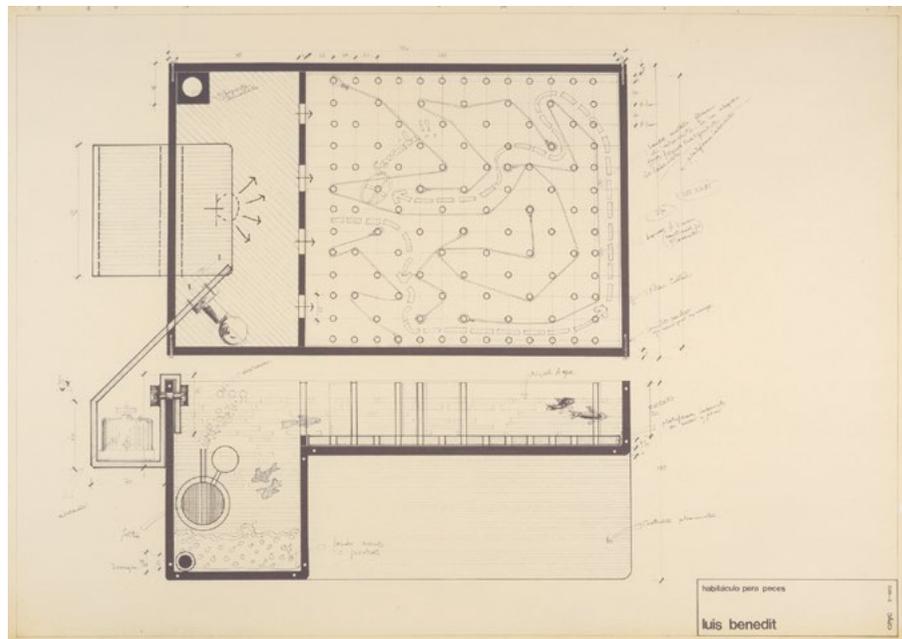




luis benedit
Habitáculo para cucarachas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4361



luis benedit
Habitáculo para ratas blancas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4359



luis benedit
Habitáculo para peces
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4360



juan bercetche
Causa y efecto
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4363

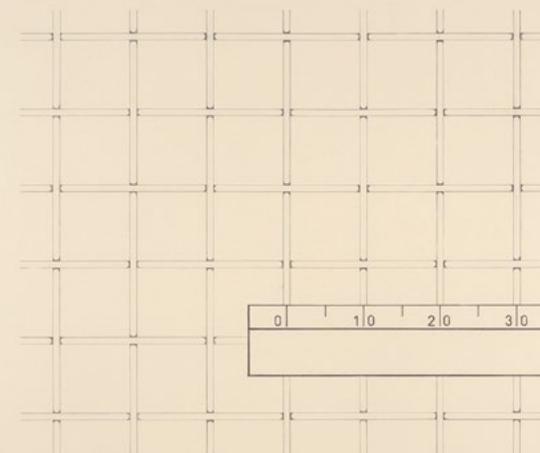
PROYECTAMOS MATAR UN CABALLO



juan bercetche

juan bercetche
Sin título (Proyectamos matar un caballo)
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4364

juan bercetche
Malla de 10 x 10
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4366



malla de 10 x 10

juan bercetche

PROYECTAMOS CORTAR 10 CABEZAS



juan bercetche

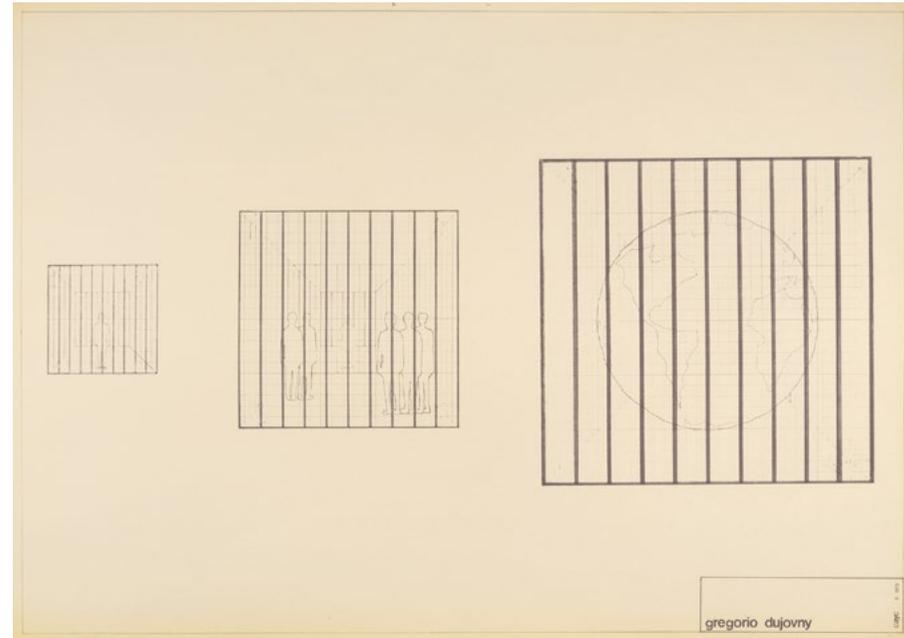
juan bercetche
Sin título (Proyectamos cortar 10 cabezas)
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4365

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

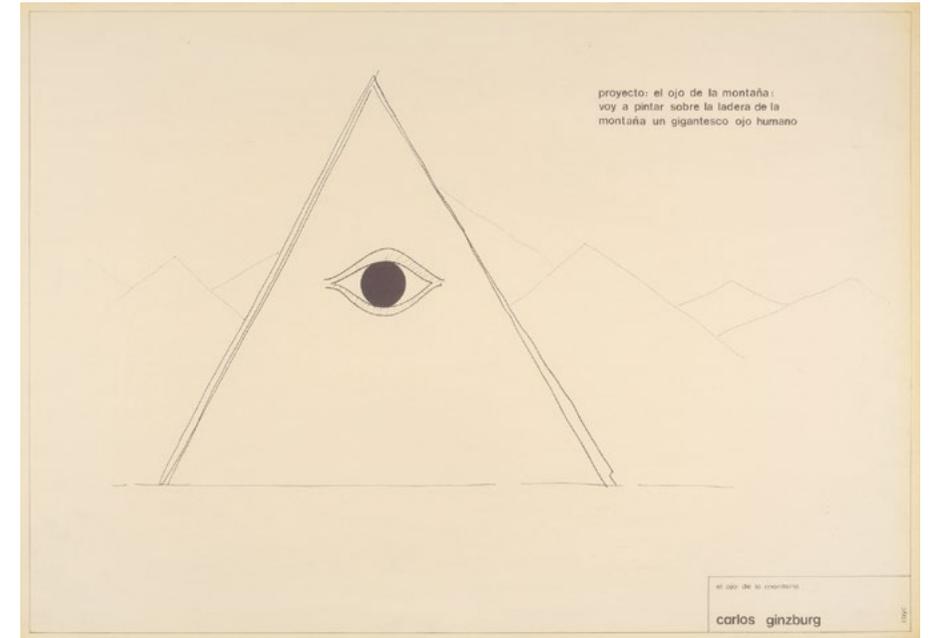
INVENTARIO

- 7 MUERTOS
- 13 HERIDOS
- 3 DESAPARECIDOS
- 4 CAMIONES
- 1 BAR
- 1 CABINA TELEFONICA
- 1 QUIOSCO
- 3 VIVIENDAS
- 1 HOSPICIO
- 5 HECTAREAS DE TRIGO
- 7 VACAS
- 1 TEMPLO

juan bercetche



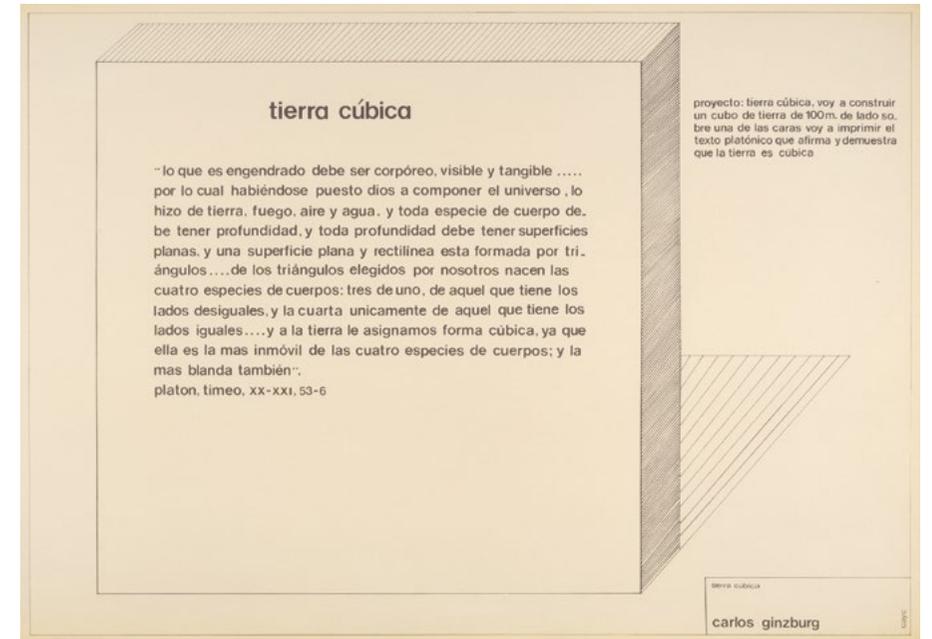
gregorio dujovny
Sin título
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4386



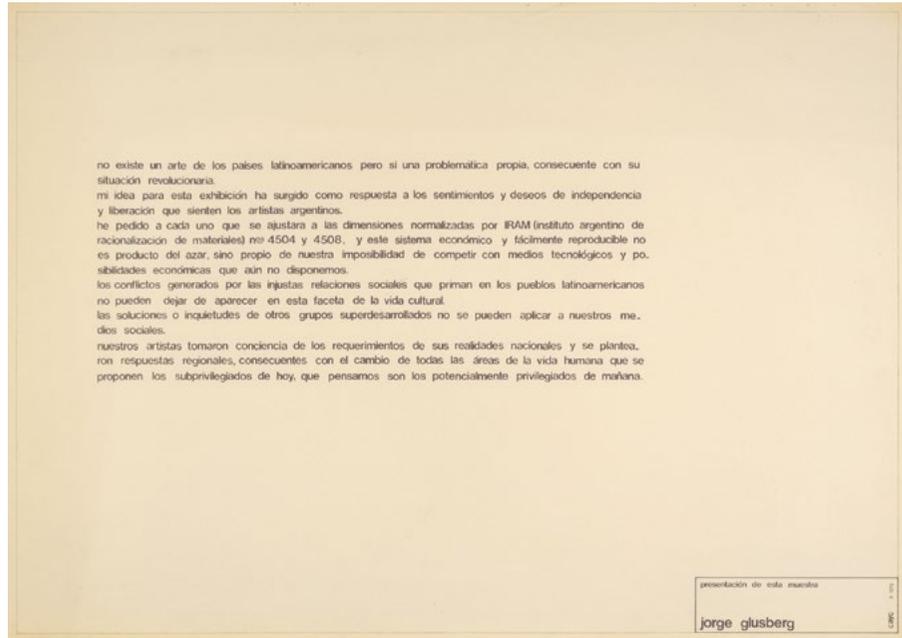
carlos ginzburg
El ojo de la montaña
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4394



gregorio dujovny
Sin título (Stop)
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4385



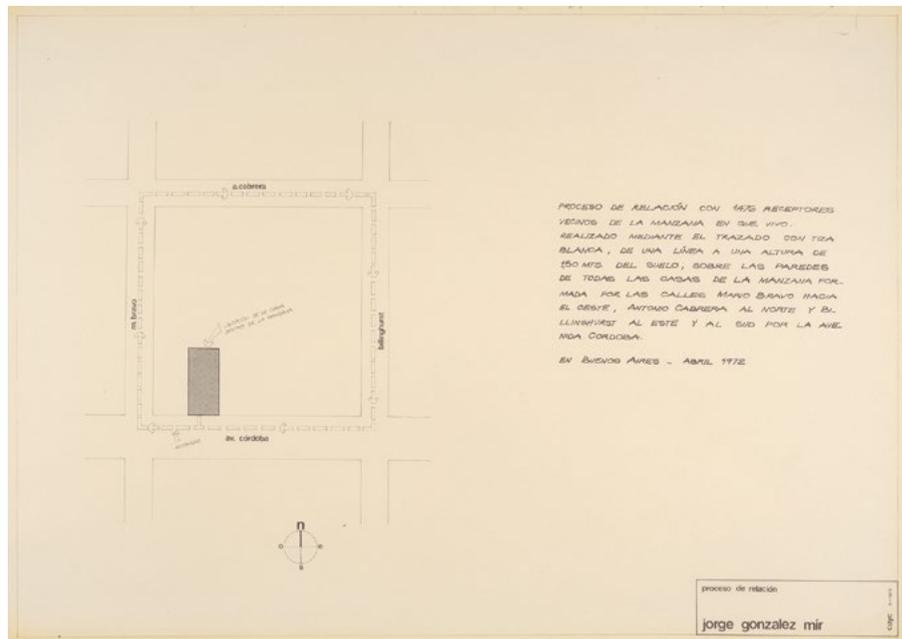
carlos ginzburg
Tierra cúbica
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4393



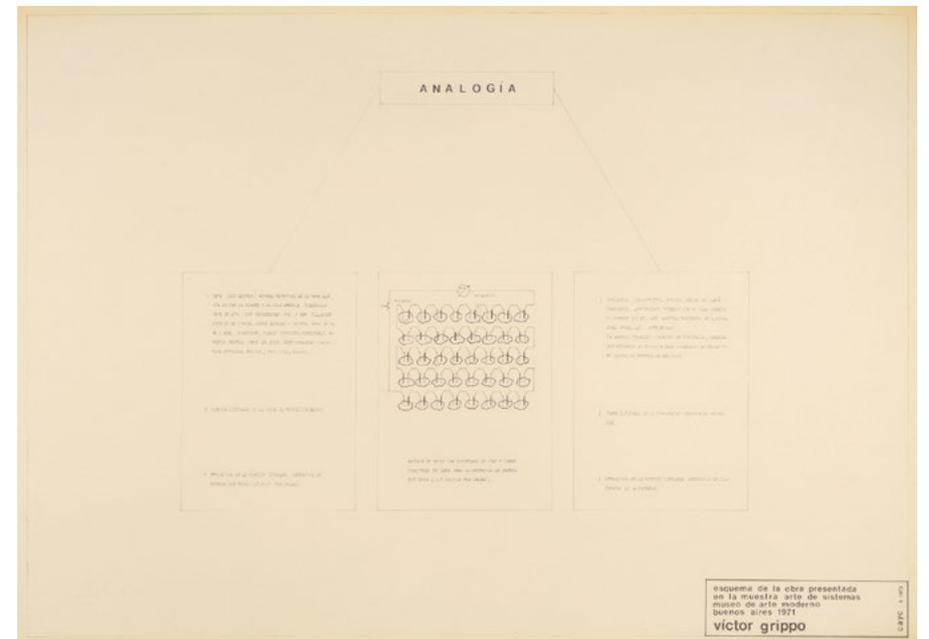
jorge glusberg
Presentación de esta muestra
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4395



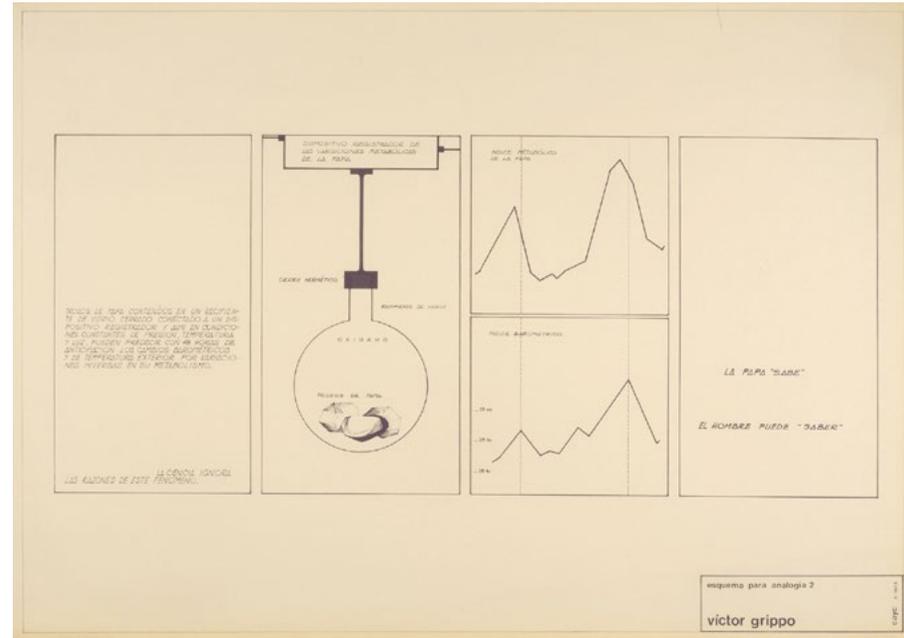
jorge gonzález mir
Propuesta A-R-71
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4396



jorge gonzález mir
Proceso de relación
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4397



víctor grippo
Esquema de la obra presentada en la muestra Arte de Sistemas. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires 1971
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4401



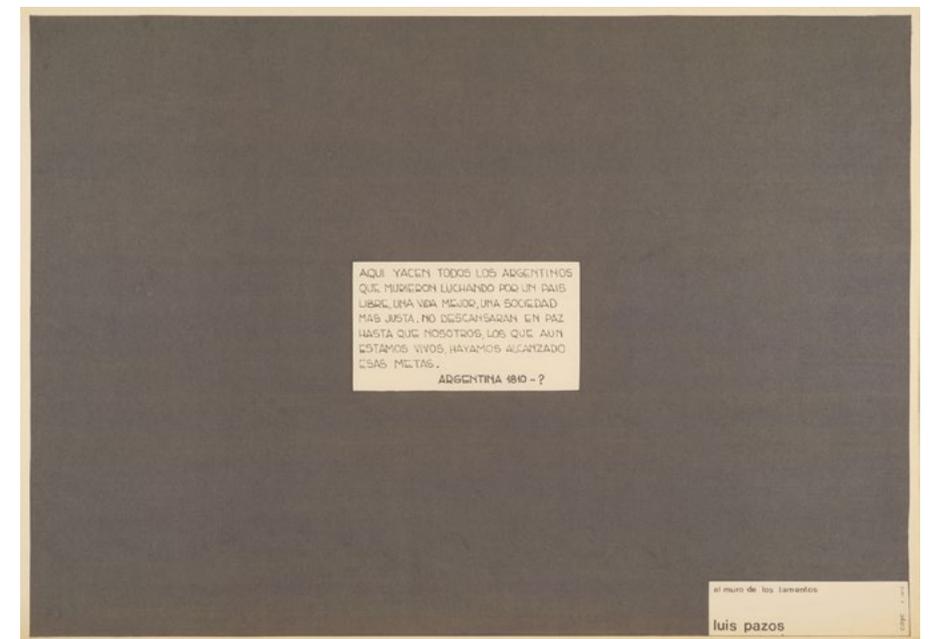
victor grippo
Esquema para analogía 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4402



luis pazos
Dialéctica de la realidad nacional
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4446



luis pazos
El cazador maldito
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4449

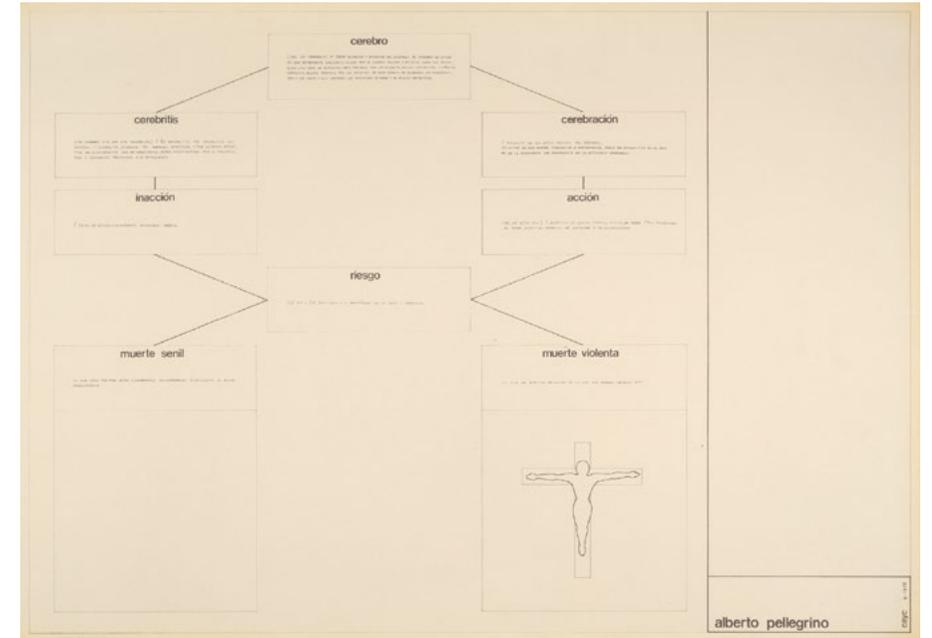


luis pazos
El muro de los lamentos
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4448



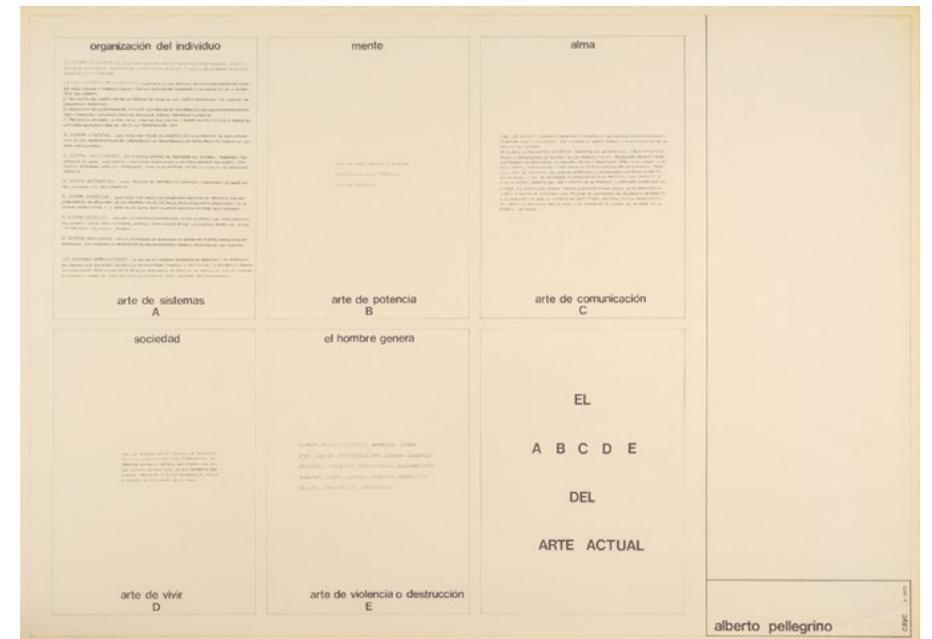
luis pazos
 Sin título (*Proyecto de monumento al prisionero político desaparecido*)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4447

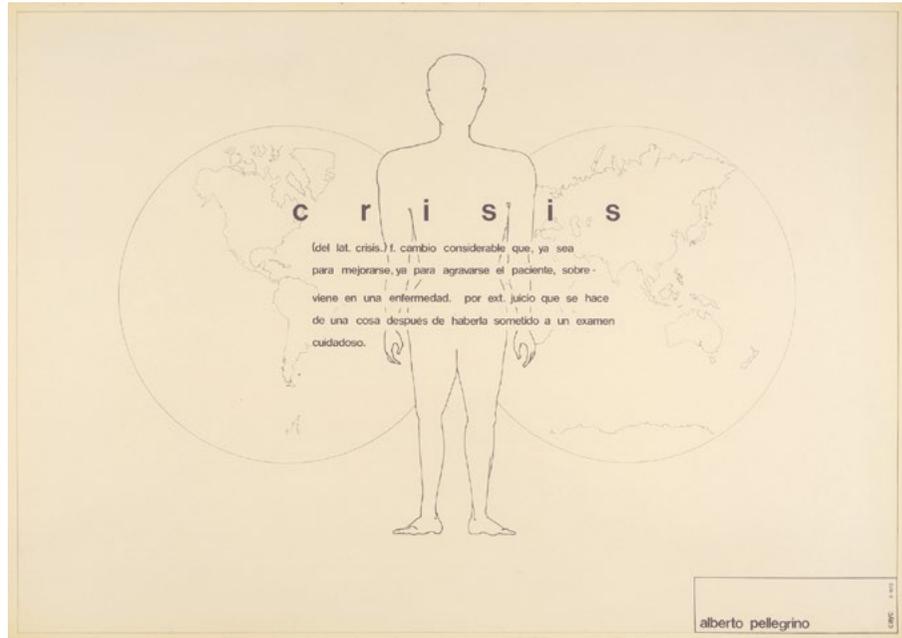
alberto pellegrino
 Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4452



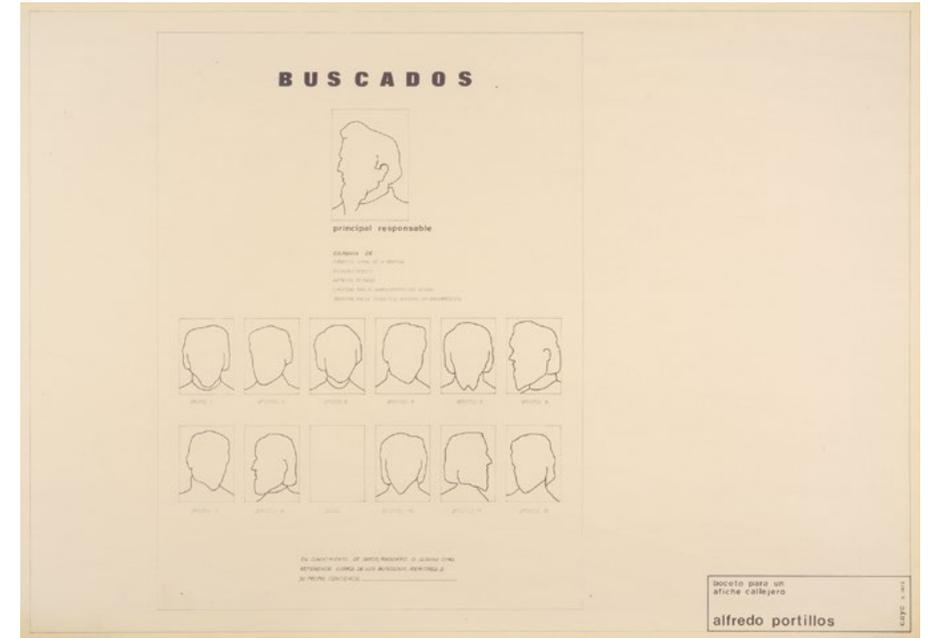
alberto pellegrino
 Texto para una cadena
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4451

alberto pellegrino
 Sin título (*El ABC del arte actual*)
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4453

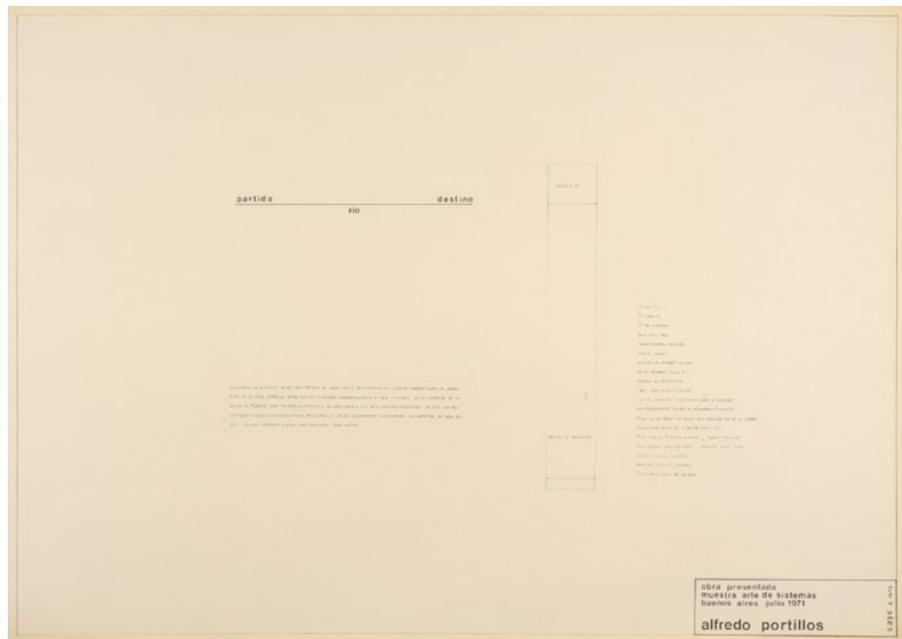




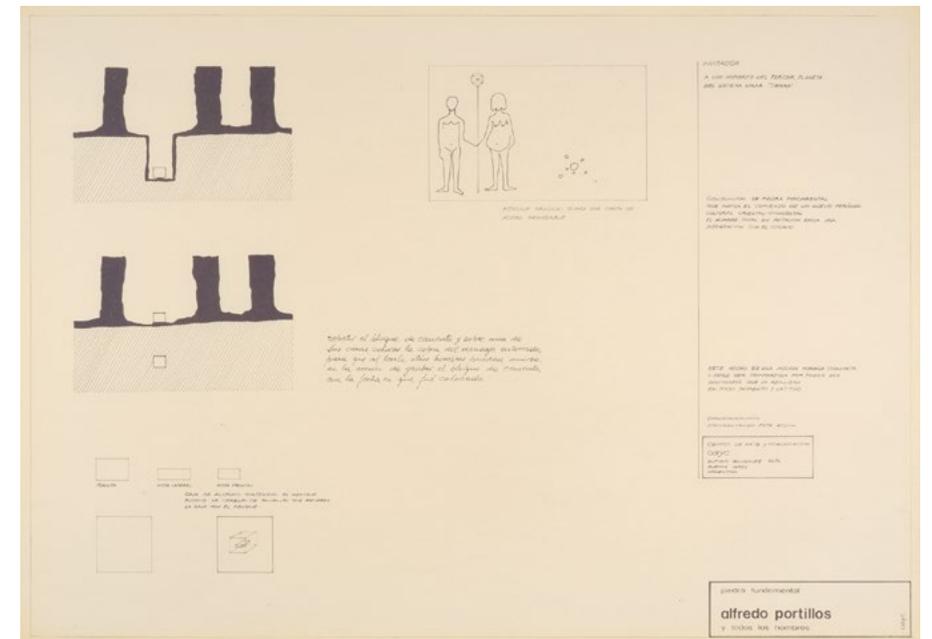
alberto pellegrino
Sin título (Crisis)
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4450



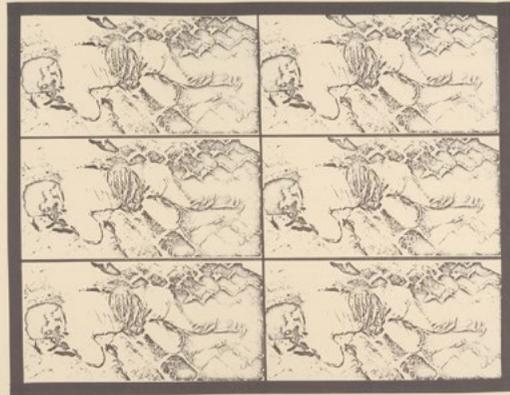
alfredo portillos
*Boceto para un
 afiche callejero*
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4454



alfredo portillos
*Obra presentada muestra
 Arte de sistemas,
 Buenos Aires, julio 1971*
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4455



alfredo portillos
*Piedra fundamental y
 todos los hombres*
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4456



DESTRUCCION

destrucción y exaltación
del cuerpo humano 1
juan carlos romero

juan carlos romero
*Destrucción y exaltación
del cuerpo humano 1*
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4460



destrucción y exaltación
del cuerpo humano 3
juan carlos romero

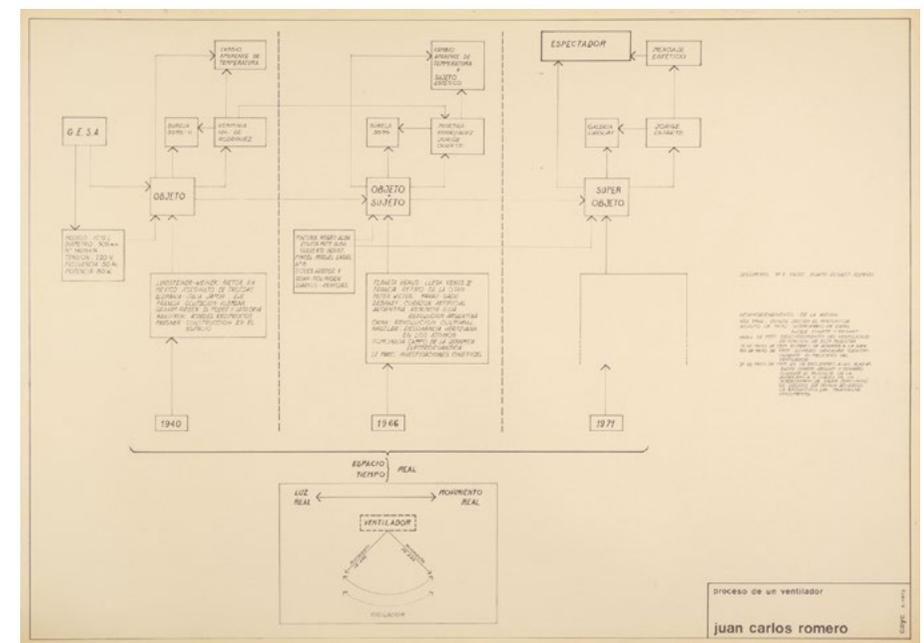
juan carlos romero
*Destrucción y exaltación
del cuerpo humano 3*
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4462



EXALTACION

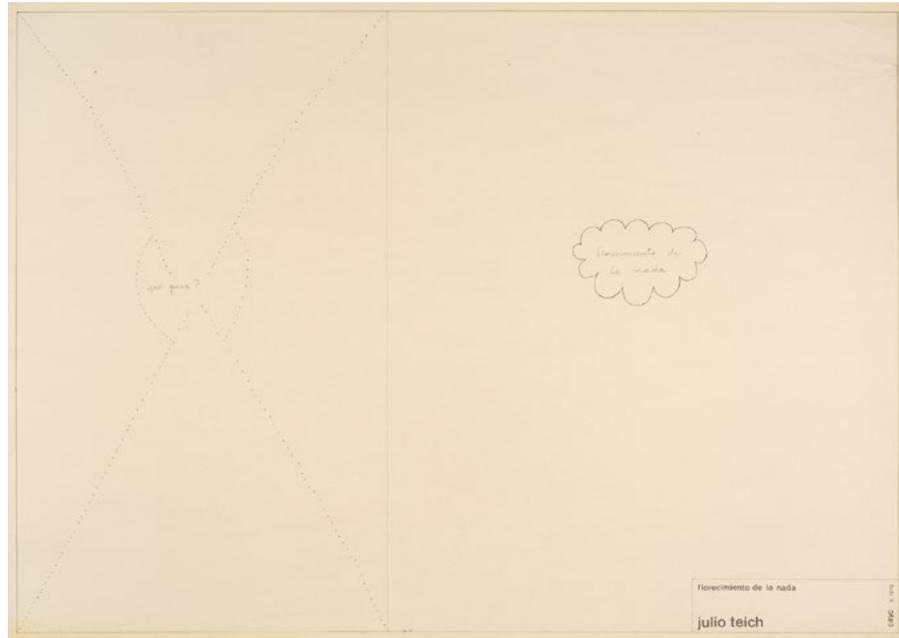
destrucción y exaltación
del cuerpo humano 2
juan carlos romero

juan carlos romero
*Destrucción y exaltación
del cuerpo humano 2*
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4461

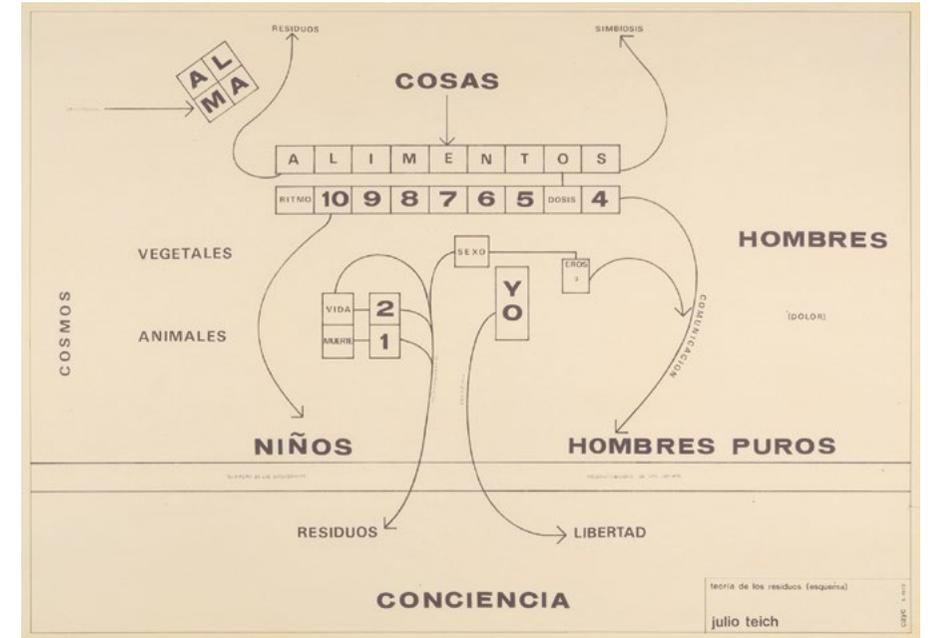


proceso de un ventilador
juan carlos romero

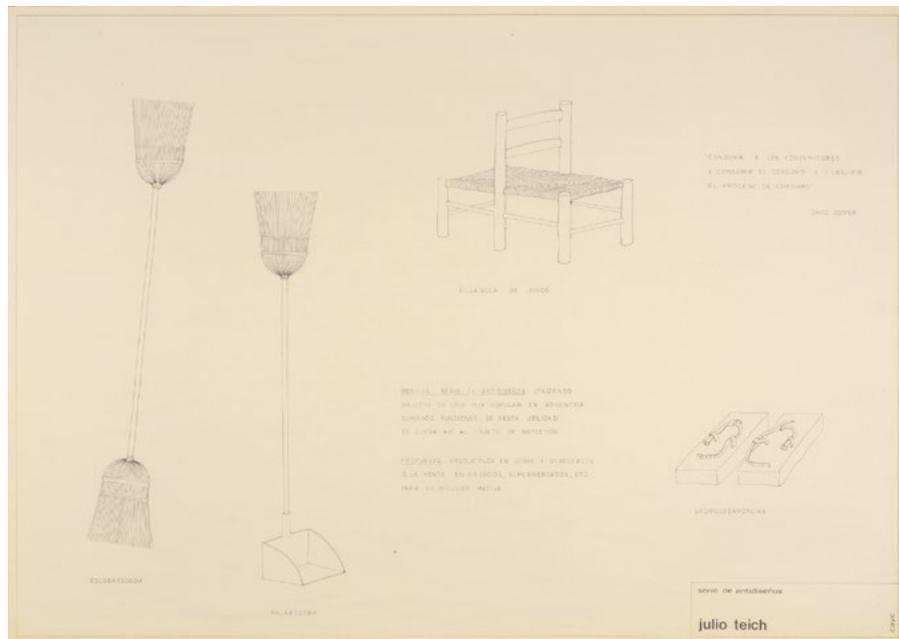
juan carlos romero
Proceso de un ventilador
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4463



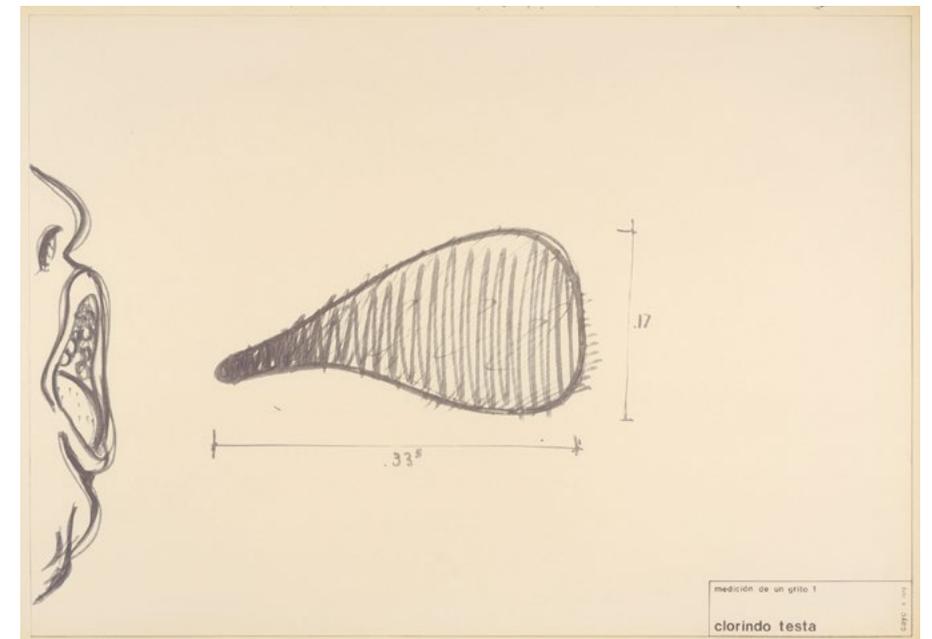
julio teich
Florecimiento de la nada
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4474



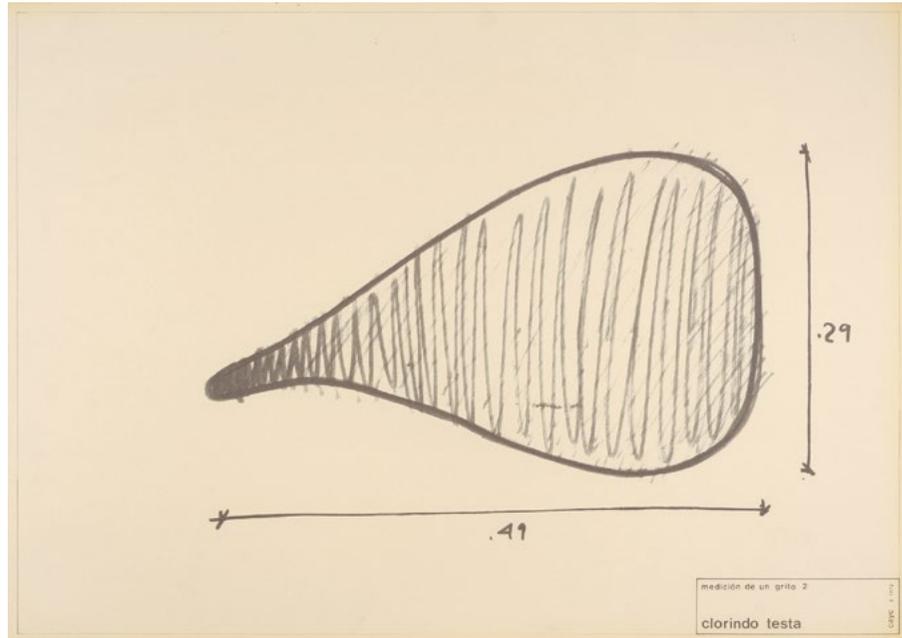
julio teich
Teoría de los residuos (esquema)
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4472



julio teich
Serie de antidiseños
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4473

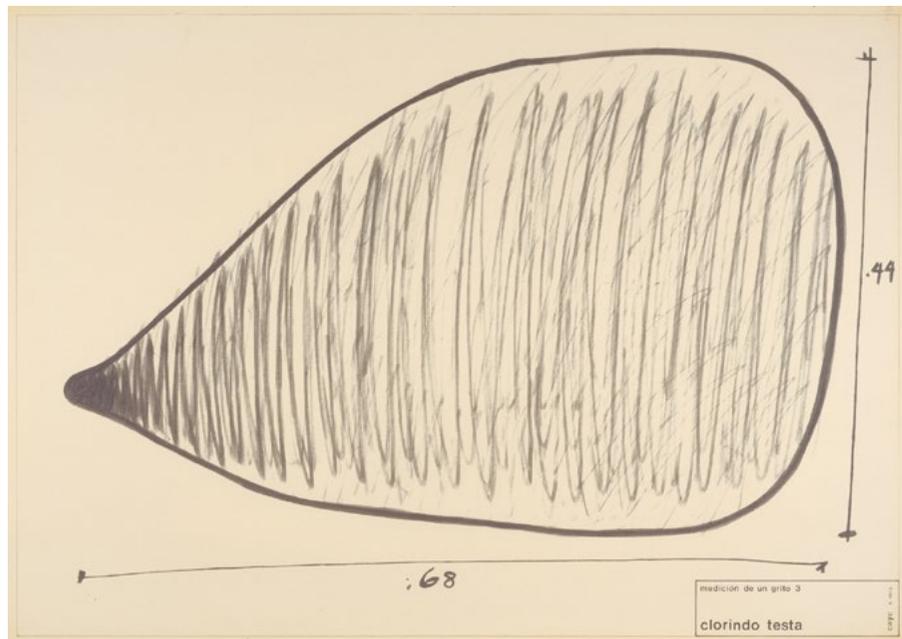


clorindo testa
Medición de un grito 1
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4475



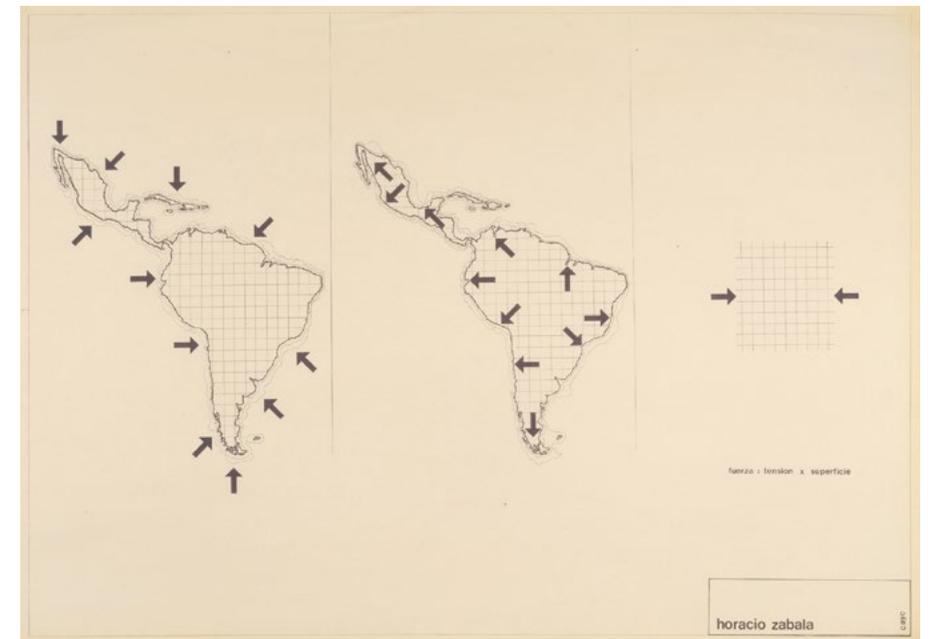
clorindo testa
Medición de un grito 2
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4476

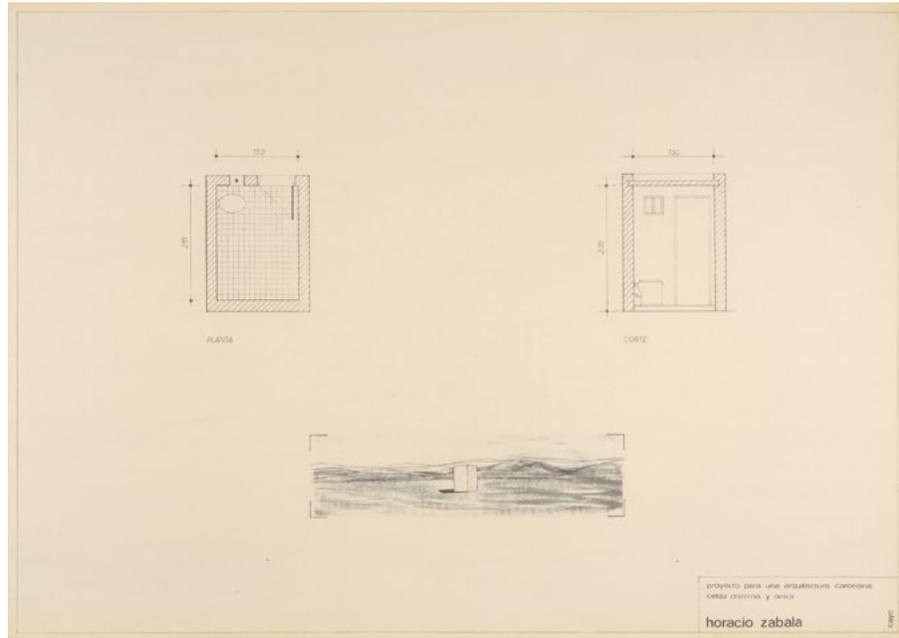
horacio zabala
*Sin título (Las
 deformaciones son
 proporcionales a las
 tensiones)*
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4491



clorindo testa
Medición de un grito 3
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4477

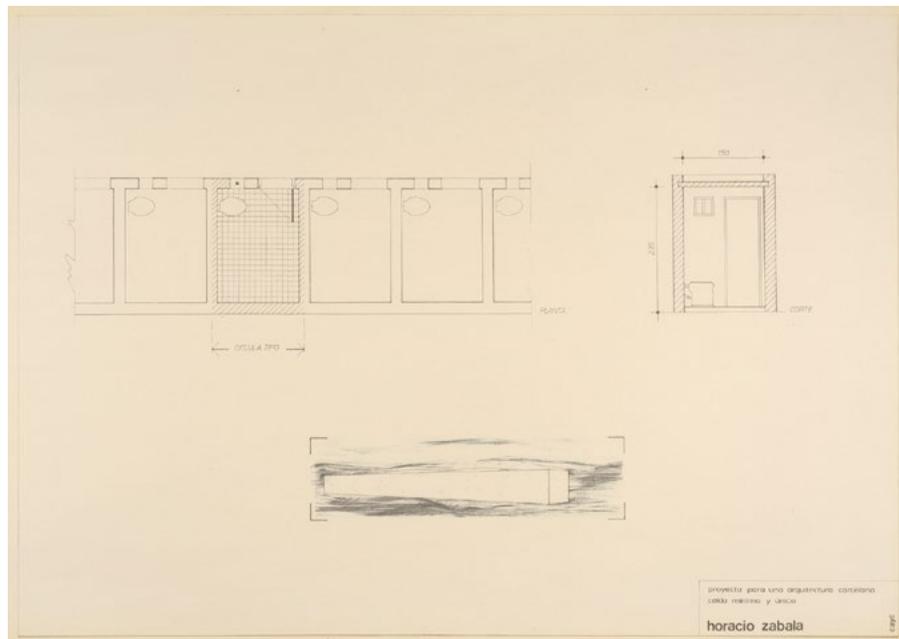
horacio zabala
*Sin título (Fuerza =
 tensión x superficie)*
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4490





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

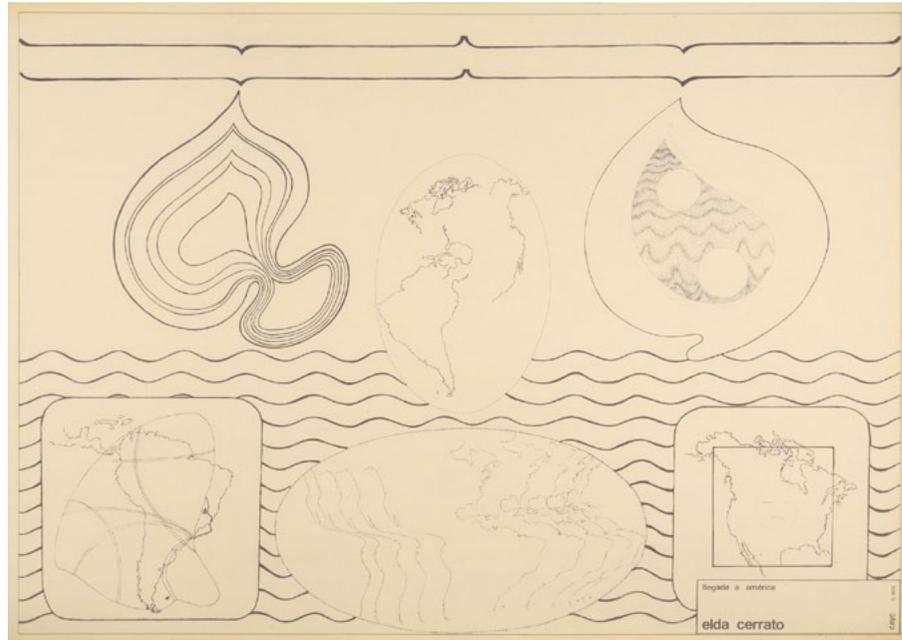
antonio berni
Sin título
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4369



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

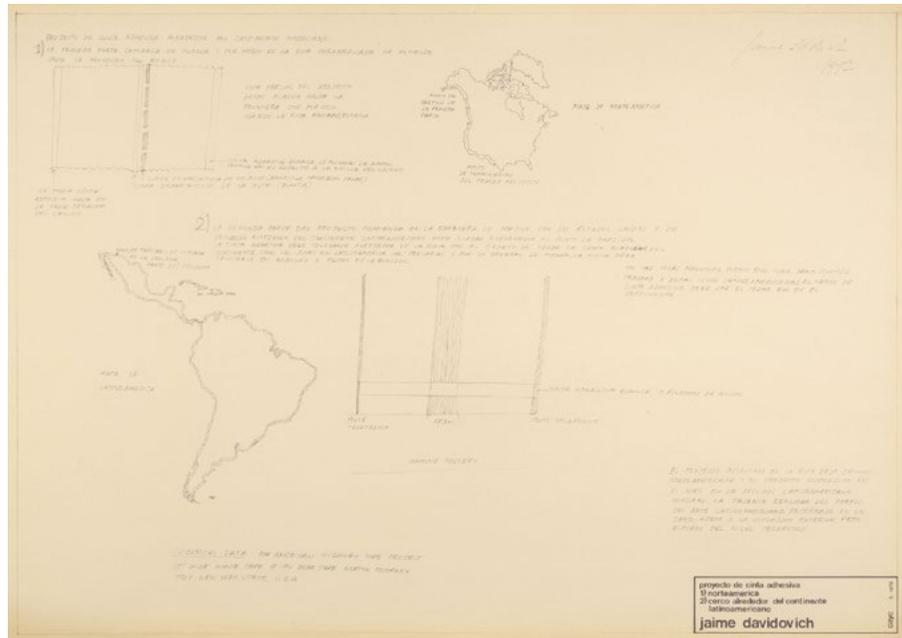
elda cerrato
Geohistoriografía
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4377





elda cerrato
Llegada a América
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4376

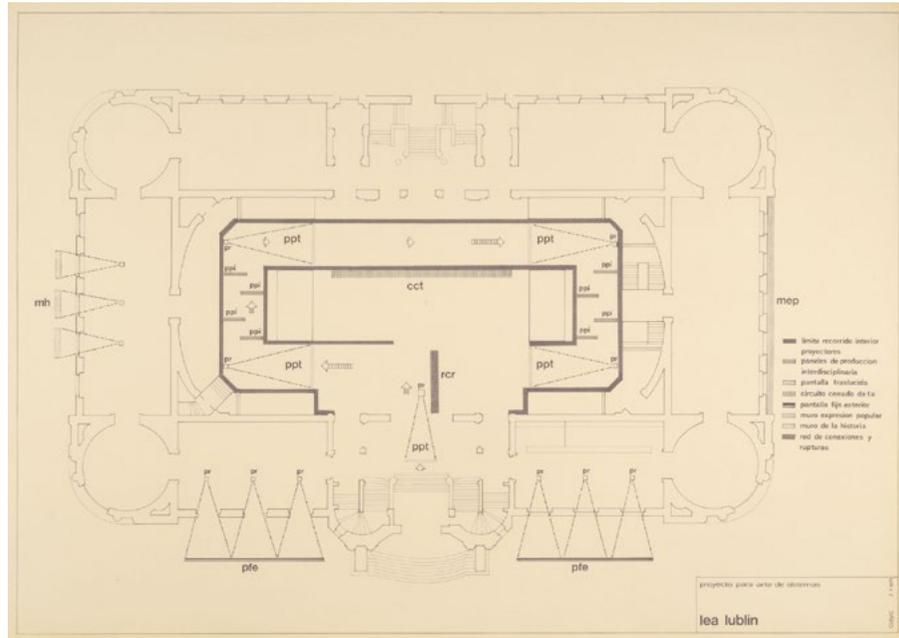
nicolás garcía uriburu
Una sola Latinoamérica
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4391



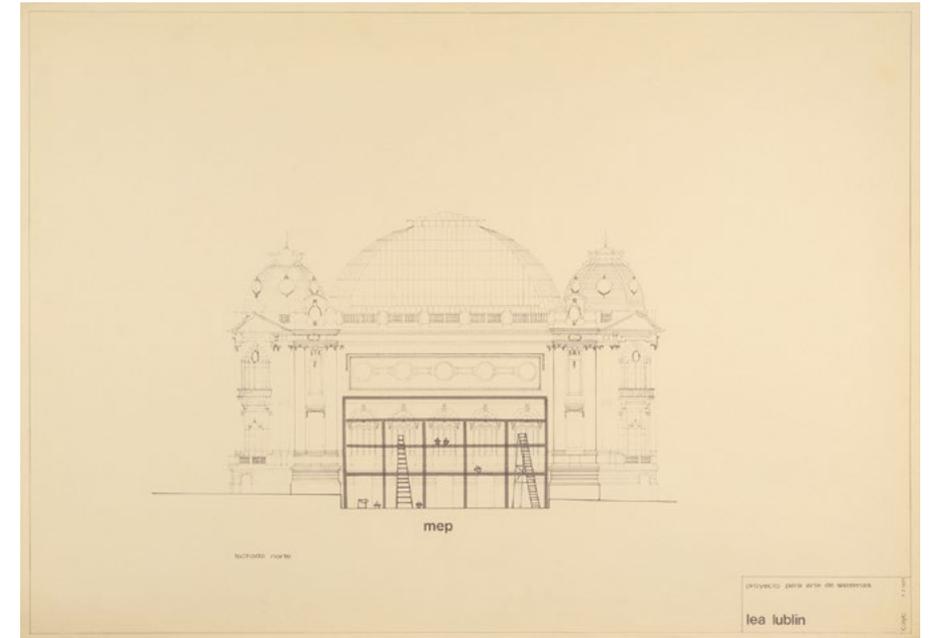
jaime davidovich
*Proyecto de
 cinta adhesiva 1.
 Norteamérica*
 2. Cerco alrededor
 del continente
 latinoamericano
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4378

jorge edgardo lezama
*Sin título (Proyecto
 de monumento
 insólito y una variante)*
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4423

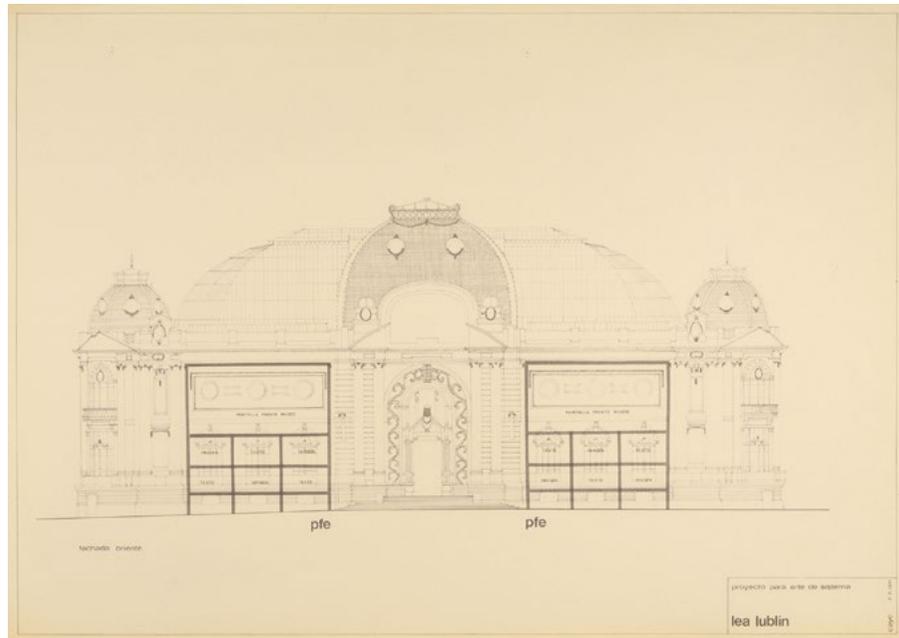




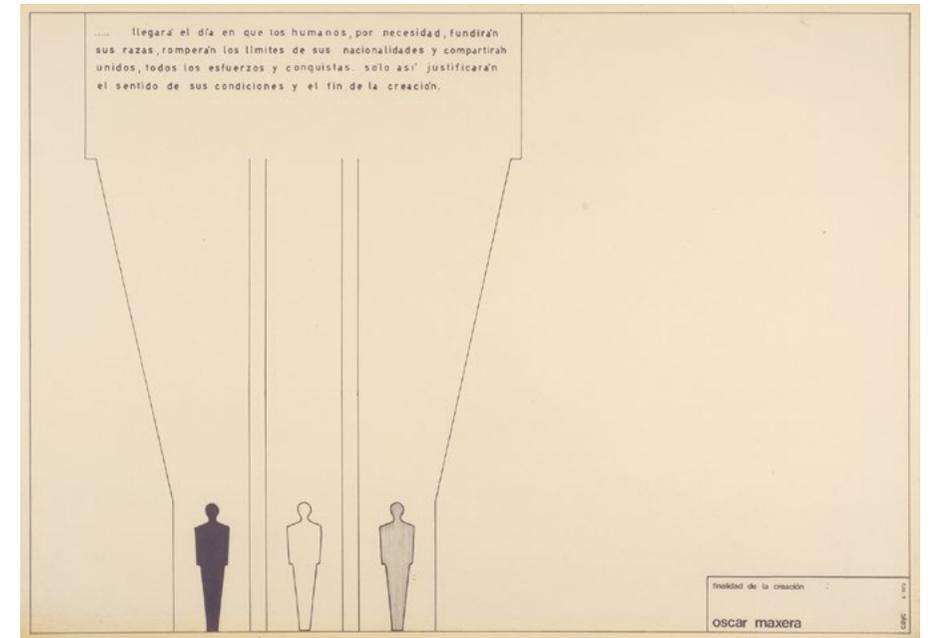
lea lublin
Proyecto para Arte de sistemas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4424



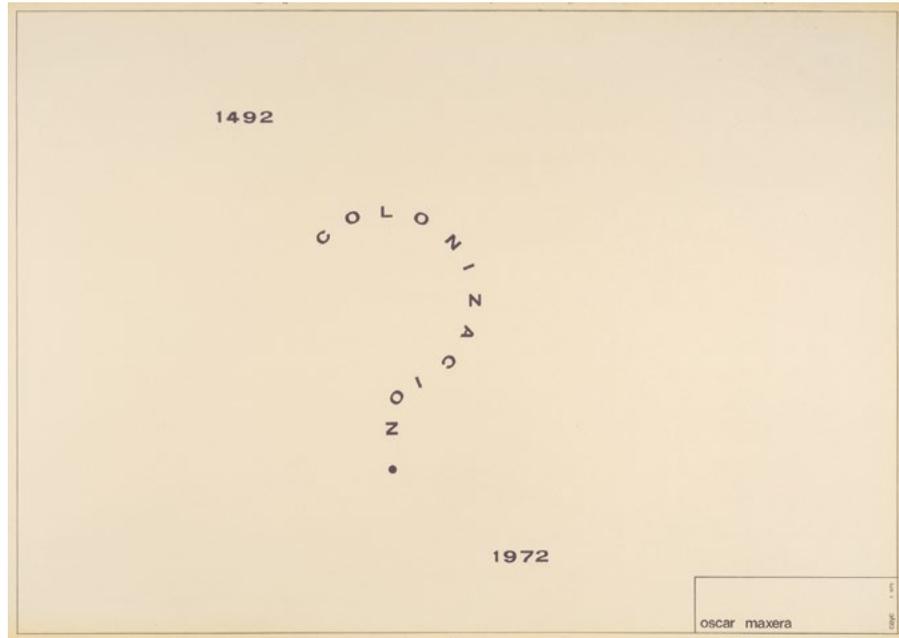
lea lublin
Proyecto para Arte de sistemas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4426



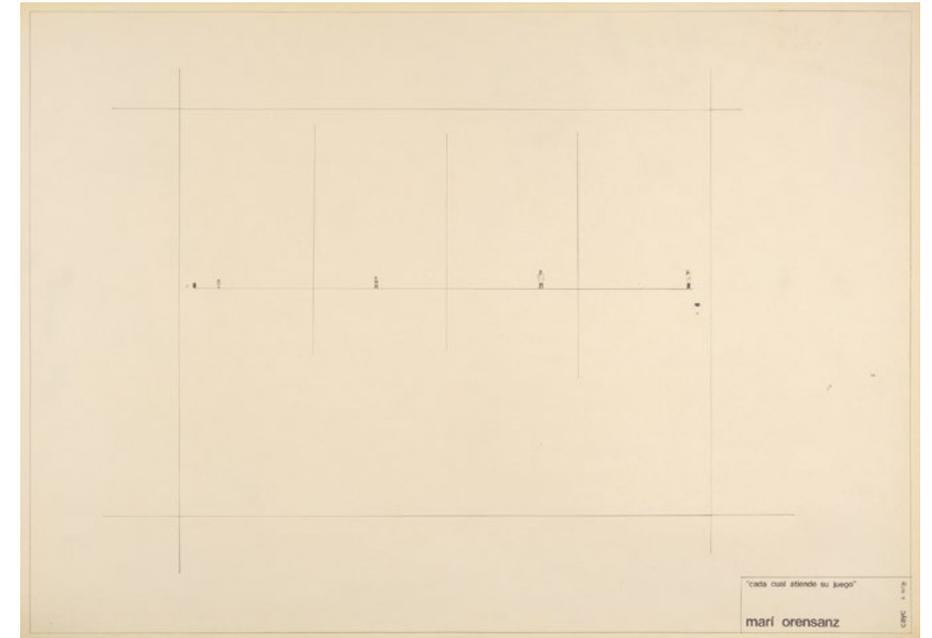
lea lublin
Proyecto para Arte de sistemas
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4425



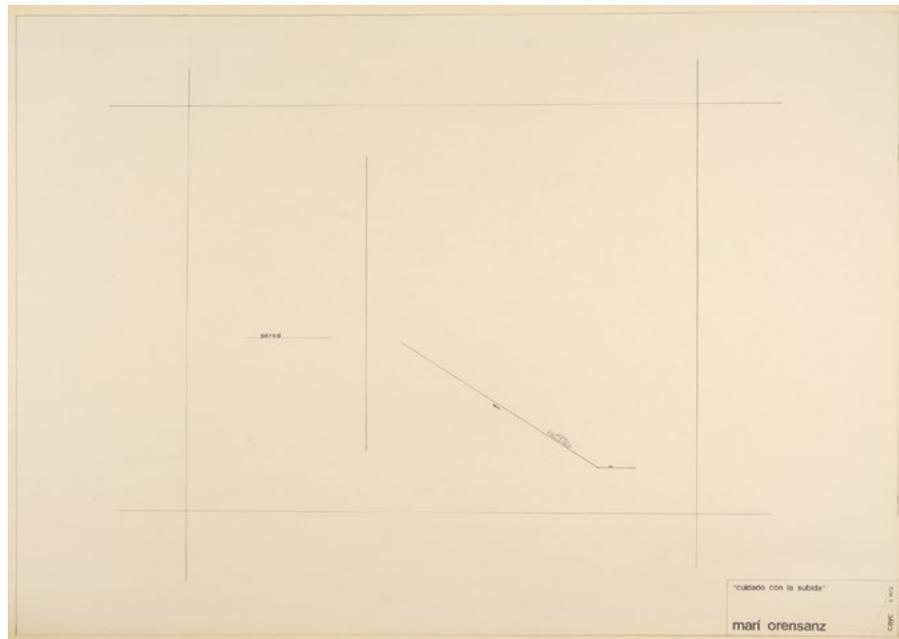
oscar maxera
Finalidad de la creación
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4428



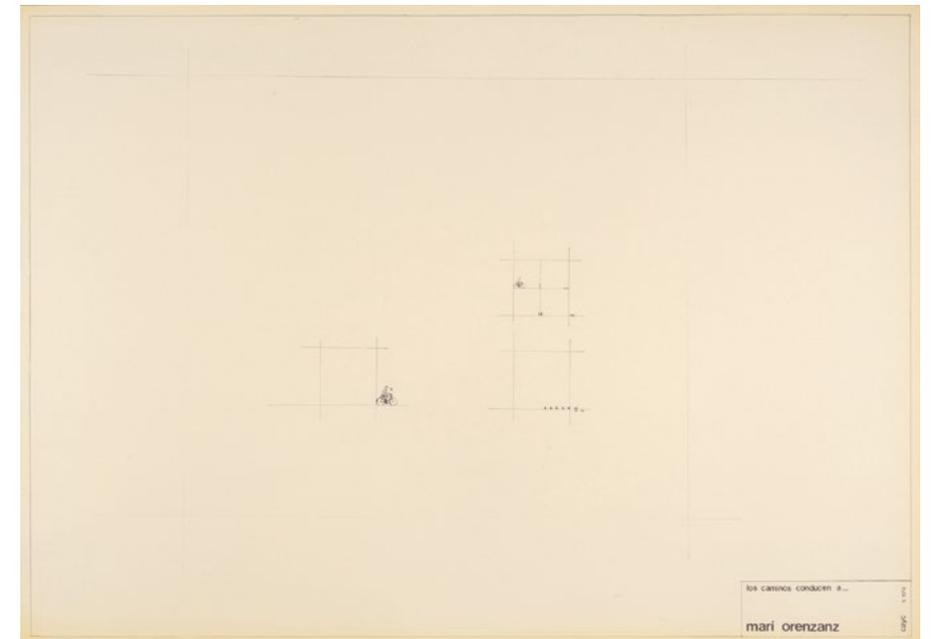
oscar maxera
Sin título (Colonización)
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4429



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



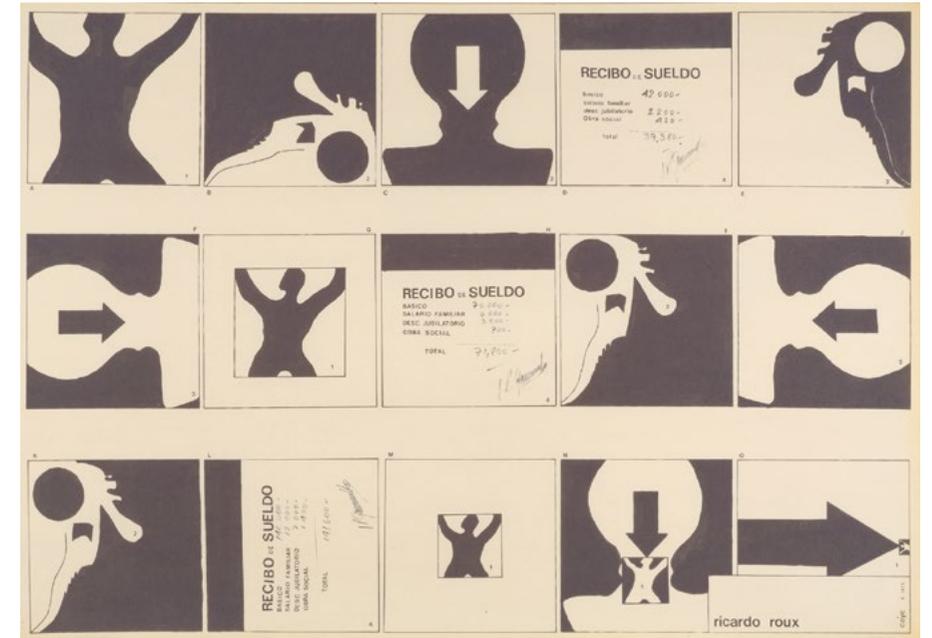
mari orenszanz
Cuidado con la subida
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4445



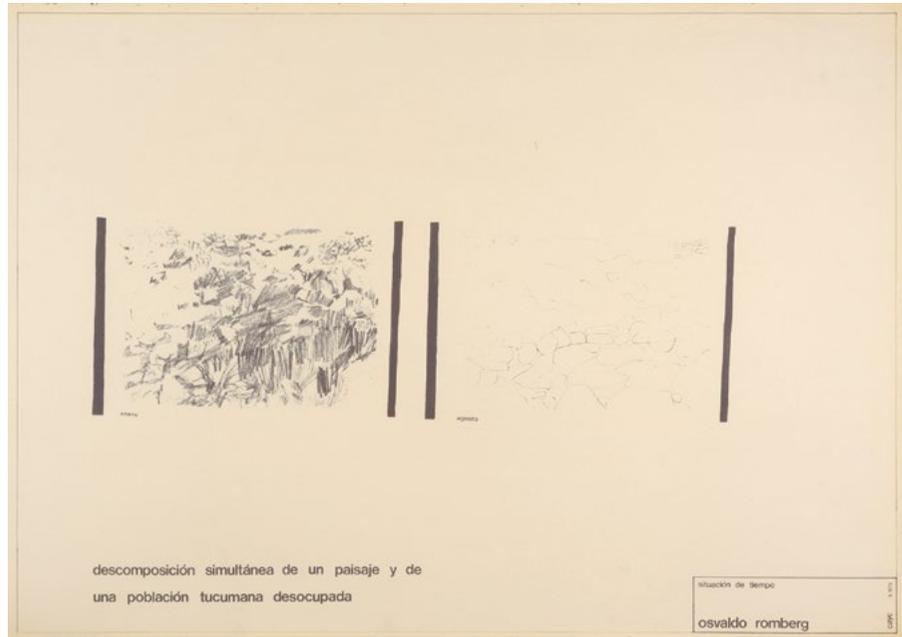
mari orenszanz
Los caminos conducen a...
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4443



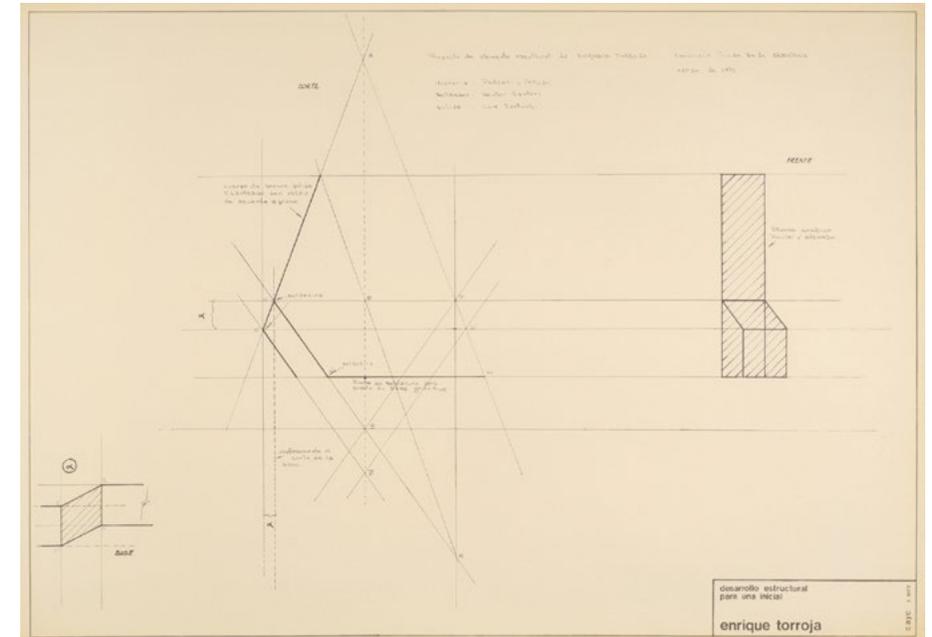
alejandra puente
Sistema y objeto
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4457



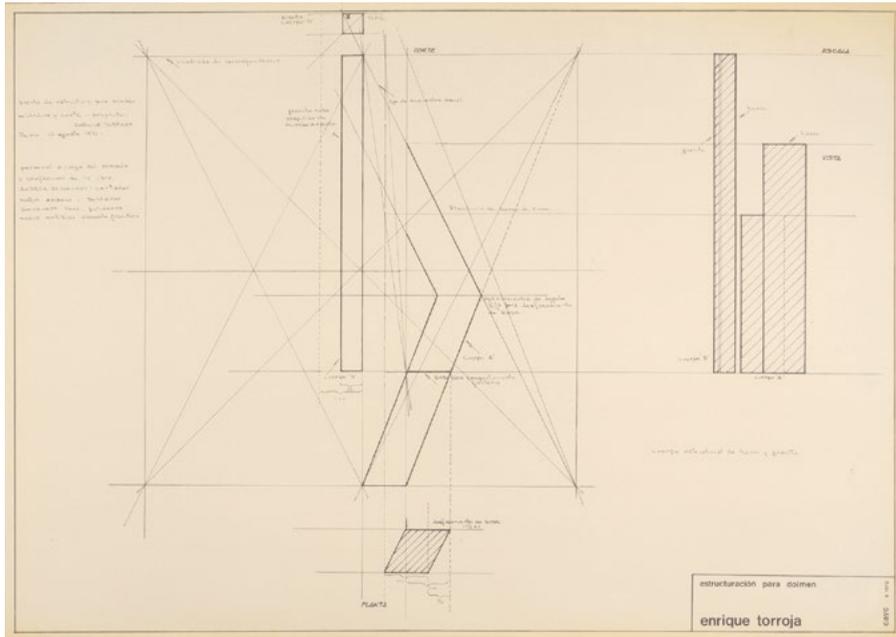
ricardo roux
Sin título (Recibo de sueldo)
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4464



osvaldo romberg
Situación de tiempo
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4459

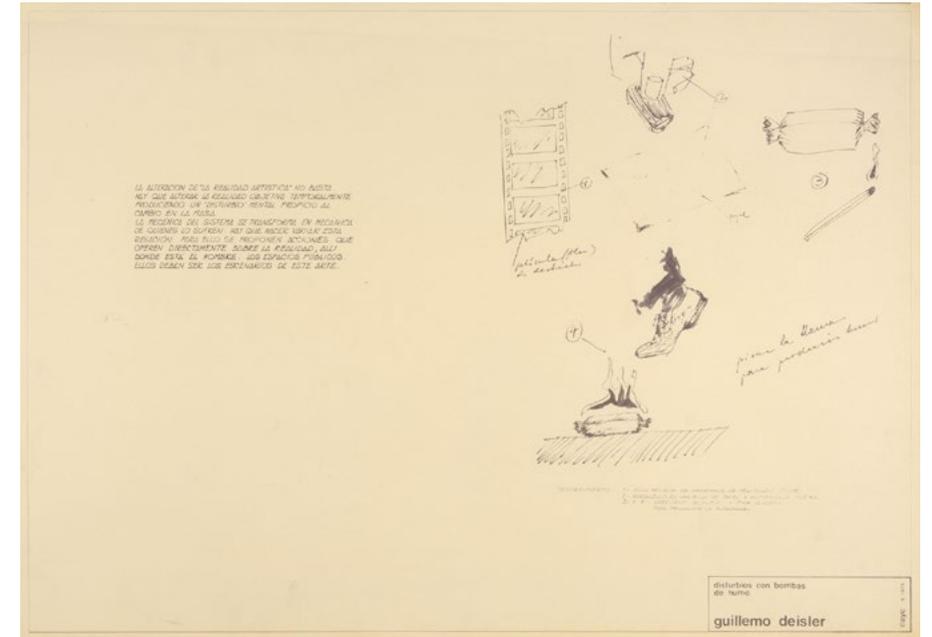


enrique torroja
Desarrollo estructural para una pieza
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4479



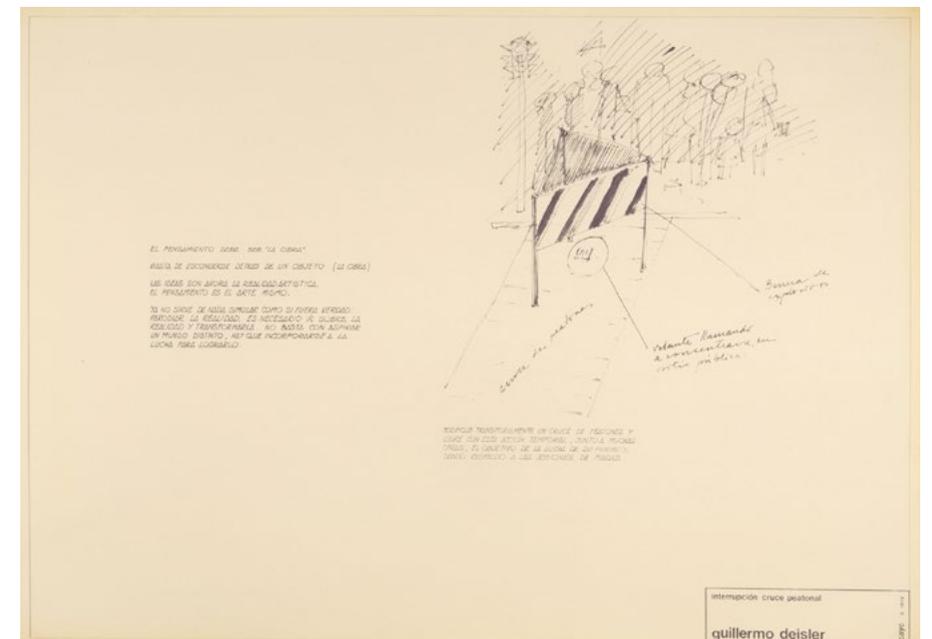
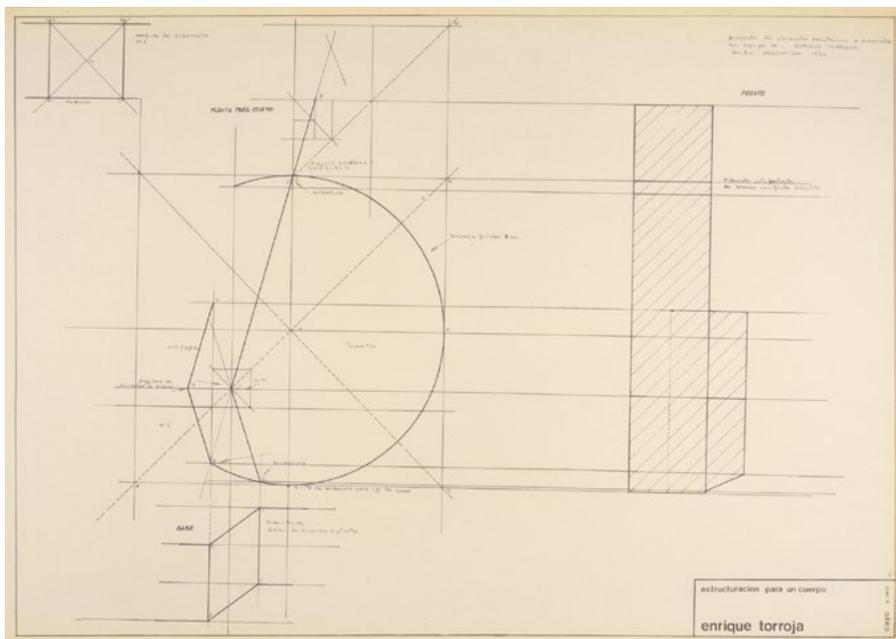
enrique torroja
Estructuración para dolmen
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes SURDOC: 2-4478

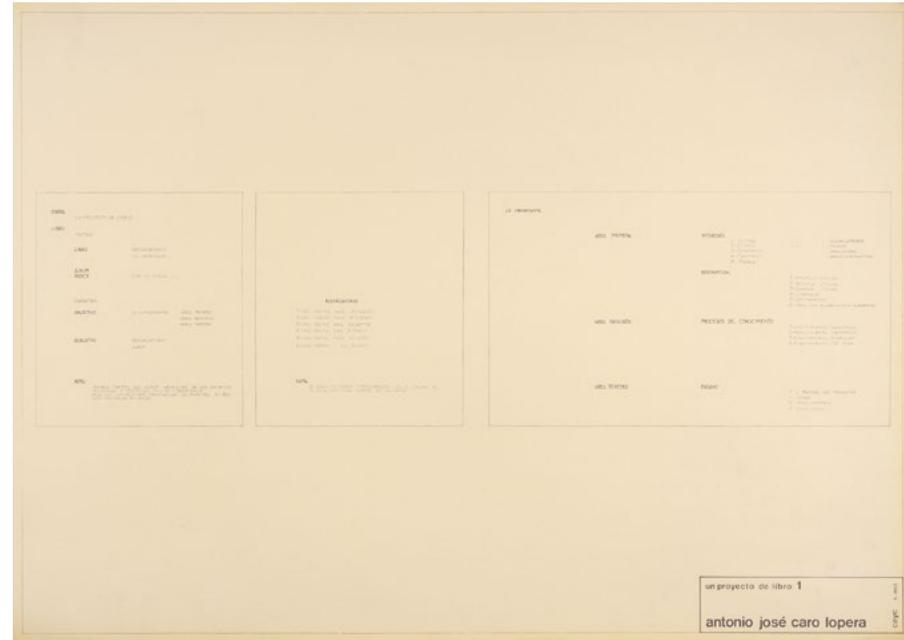
guillermo deisler
Disturbios con bombas de humo
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes SURDOC: 2-4380



enrique torroja
Estructuración para un cuerpo
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes SURDOC: 2-4480

guillermo deisler
Interrupción cruce peatonal
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes SURDOC: 2-4379





**antonio José
caro Iopera**
Un proyecto de libro 1
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4374

bernardo salcedo
Bodegón I
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4466



**antonio José
caro Iopera**
Un proyecto de libro 2
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4375

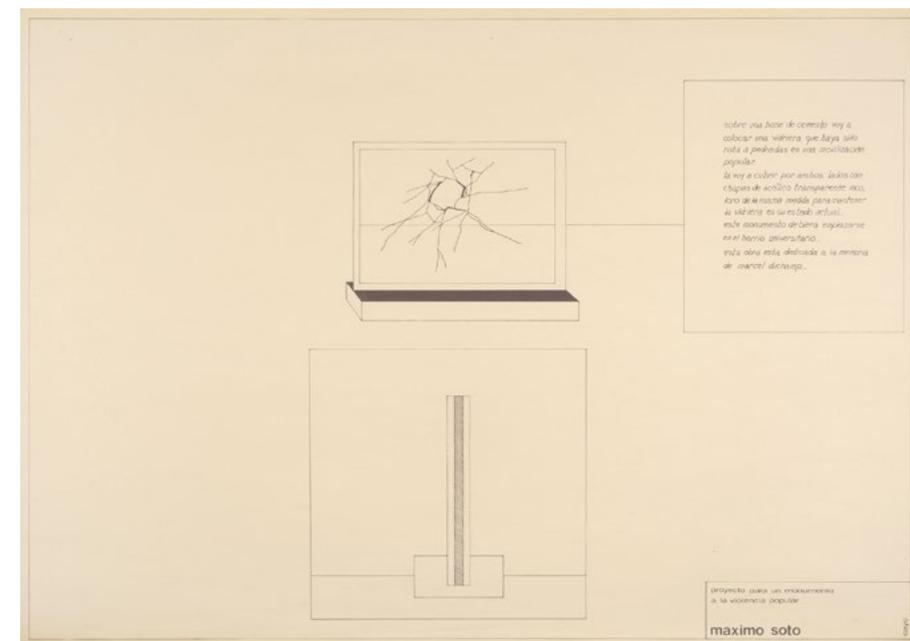
bernardo salcedo
Bodegón II
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4467



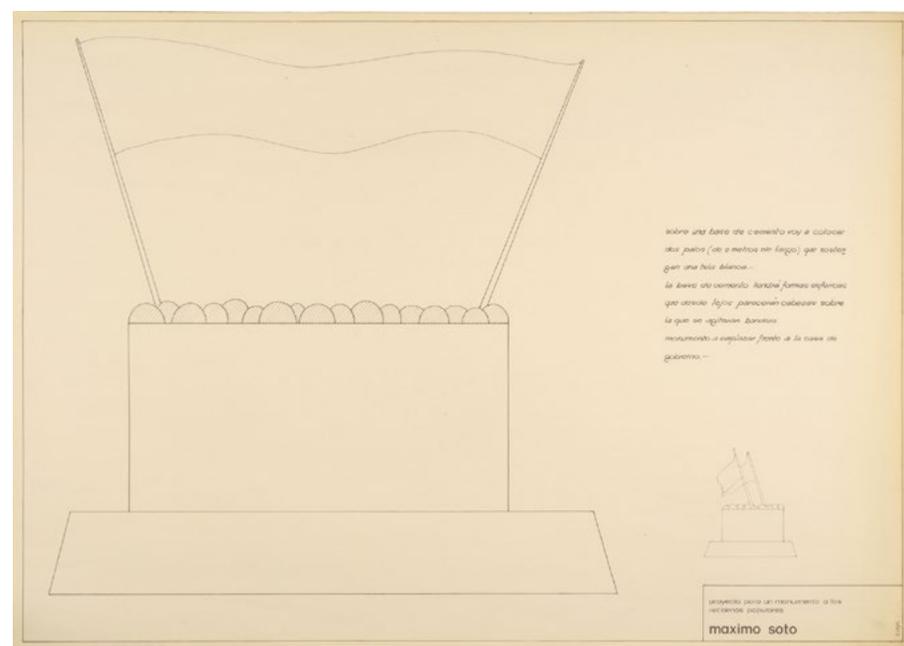
bernardo salcedo
Retrato de una foto
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4468



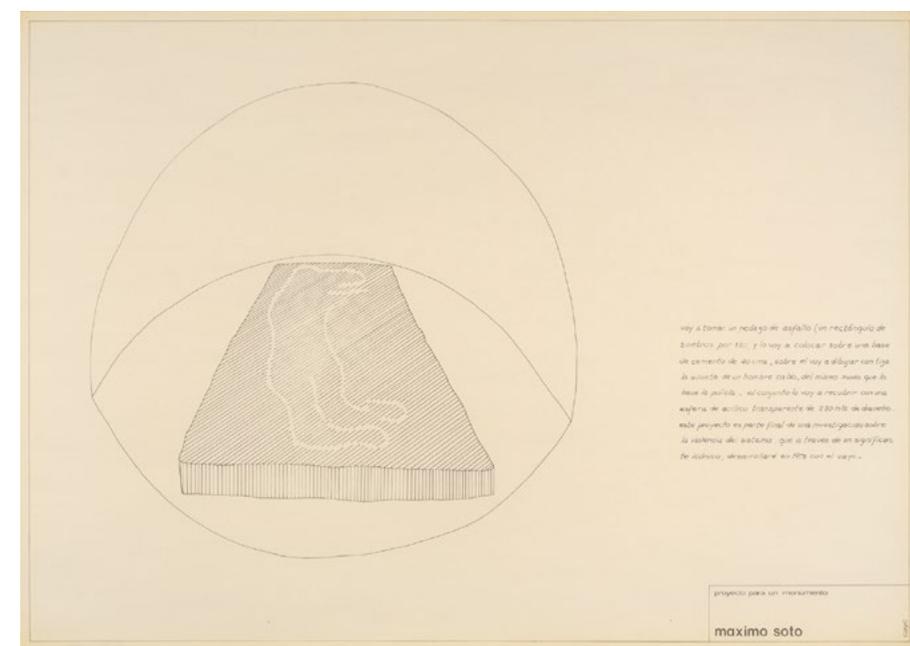
máximo soto
Proyecto para un monumento a la violencia popular
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4470

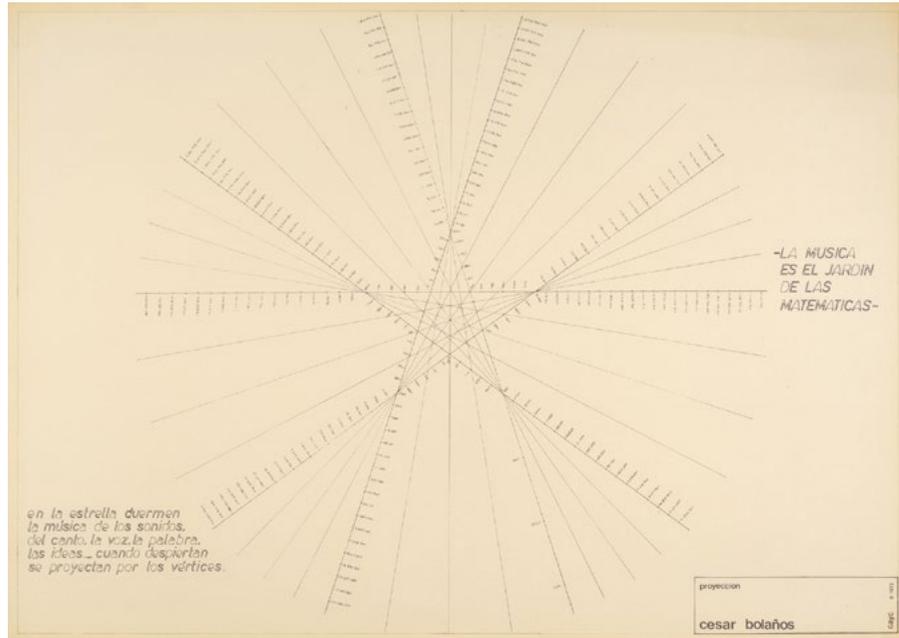


máximo soto
Proyecto para un monumento a los reclamos populares
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4471



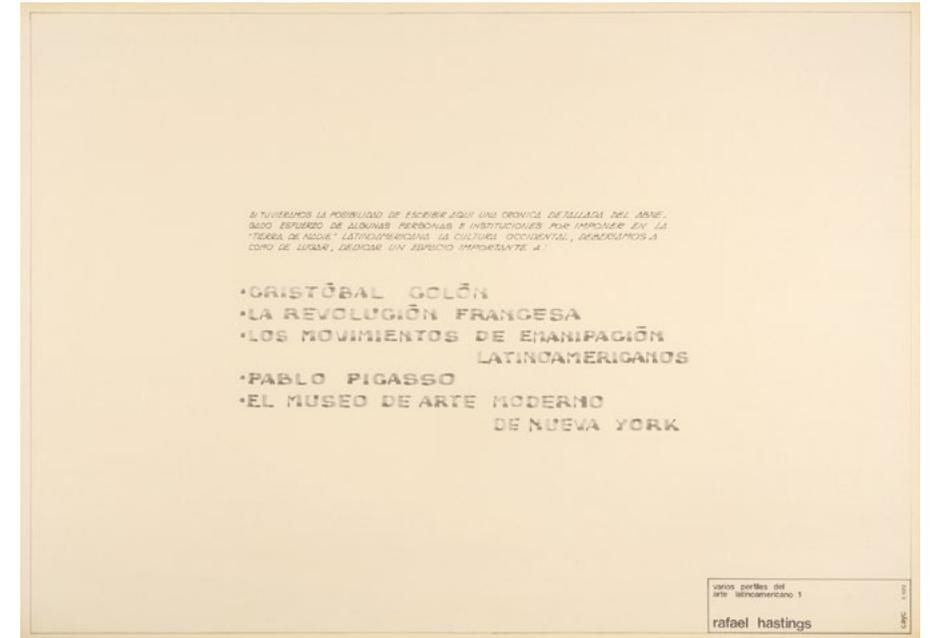
máximo soto
Proyecto para un monumento
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4469





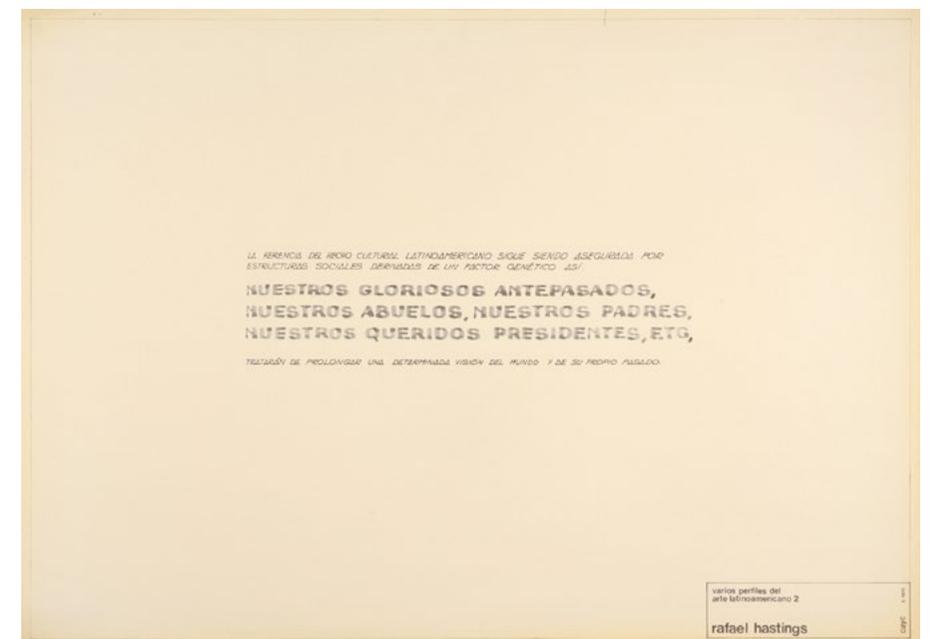
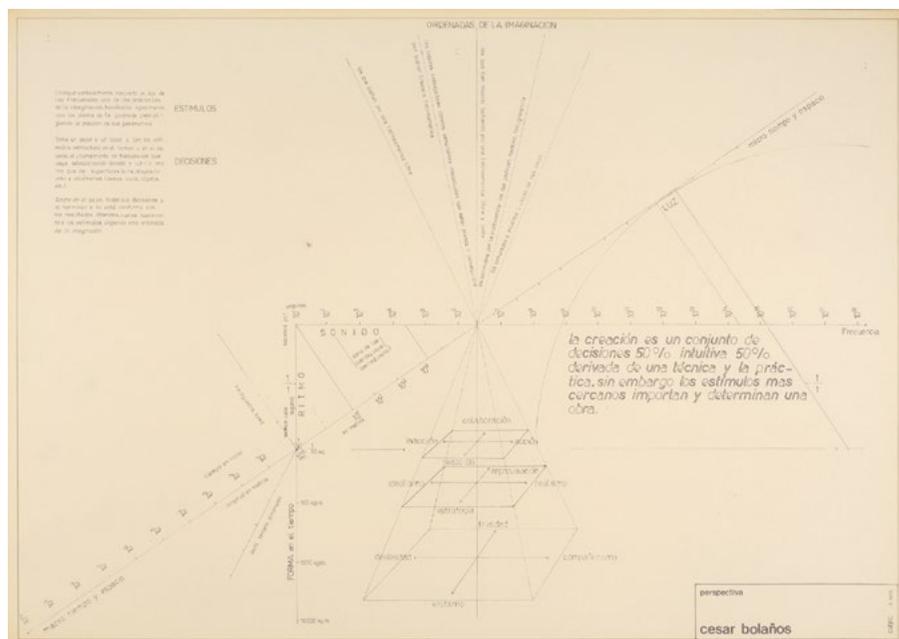
césar bolaños
Proyección
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4370

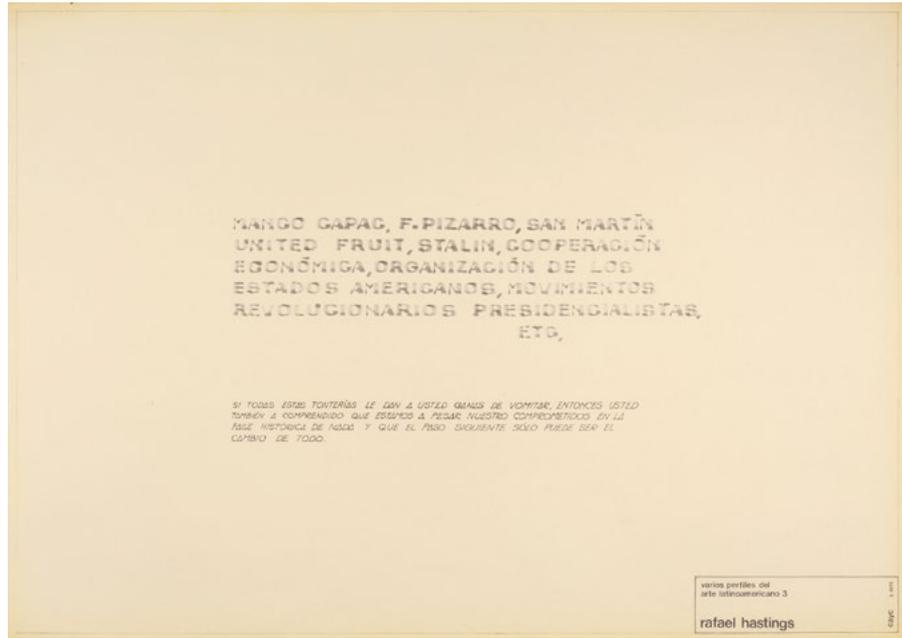
rafael hastings
Varios perfiles del arte latinoamericano 1
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4406



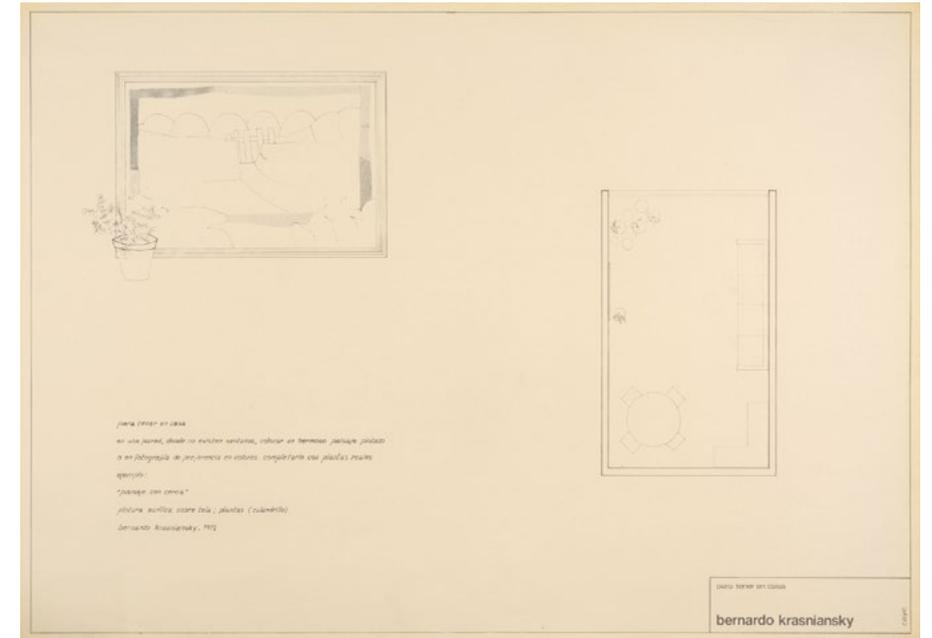
césar bolaños
Perspectiva
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4371

rafael hastings
Varios perfiles del arte latinoamericano 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4407

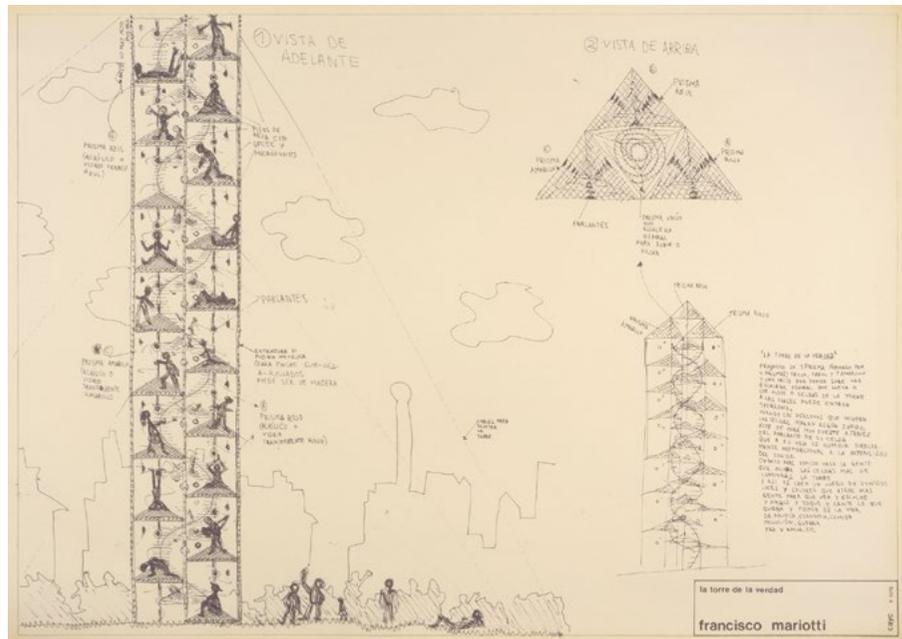




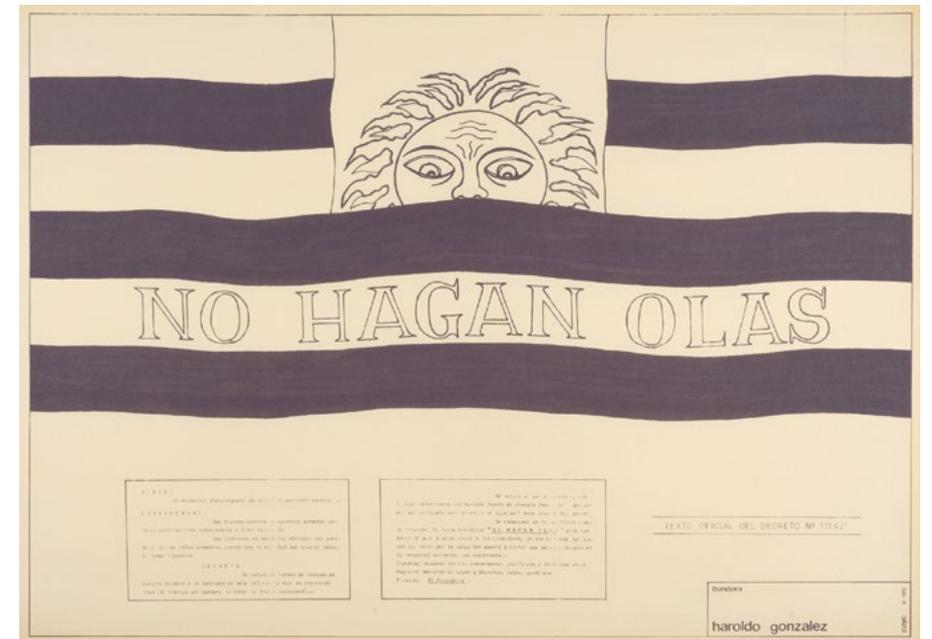
rafael hastings
Varios perfiles del arte latinoamericano 3
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4408



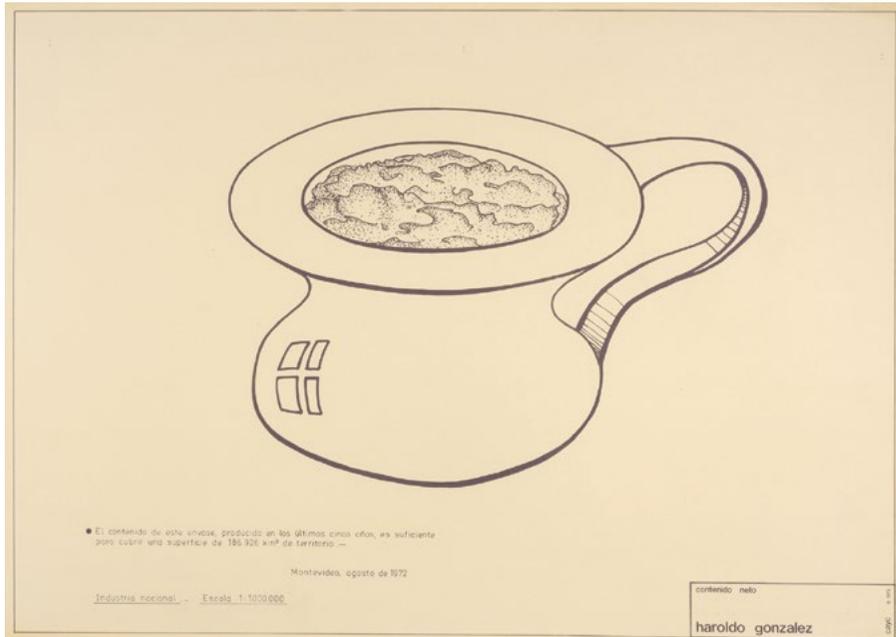
bernardo krasniansky
Para tener en casa
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4419



francisco mariotti
La torre de la verdad
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4427

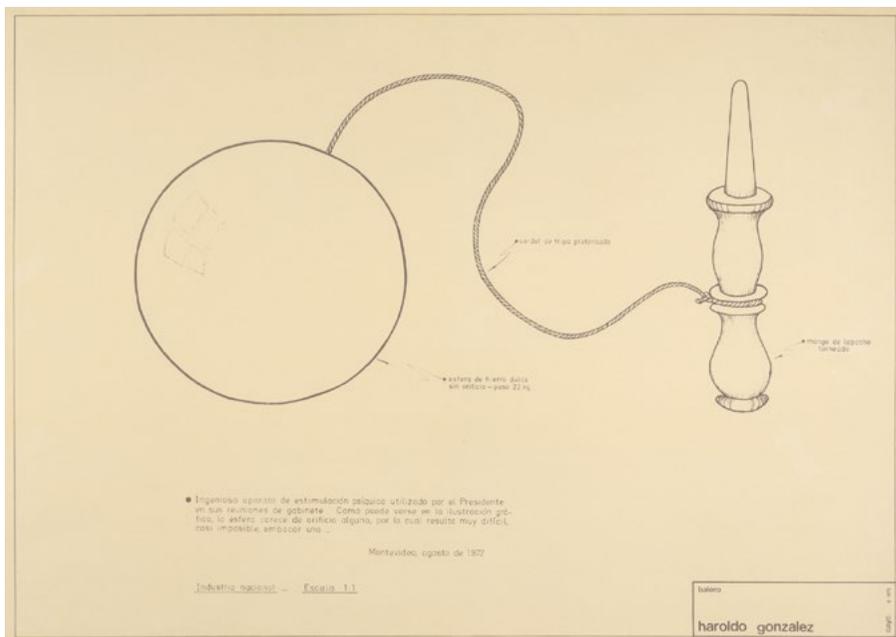
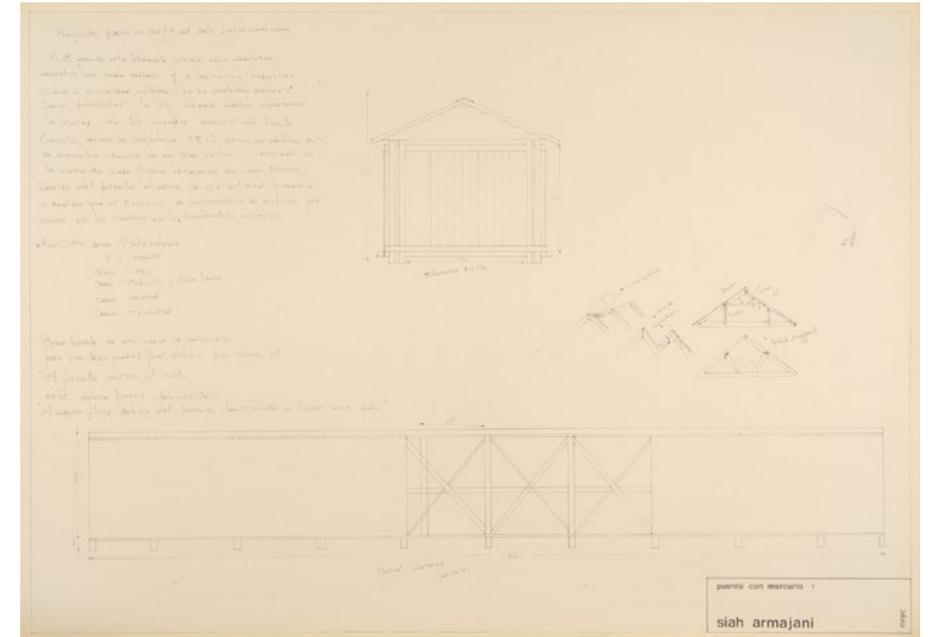


haroldo gonzález
Bandera
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4398



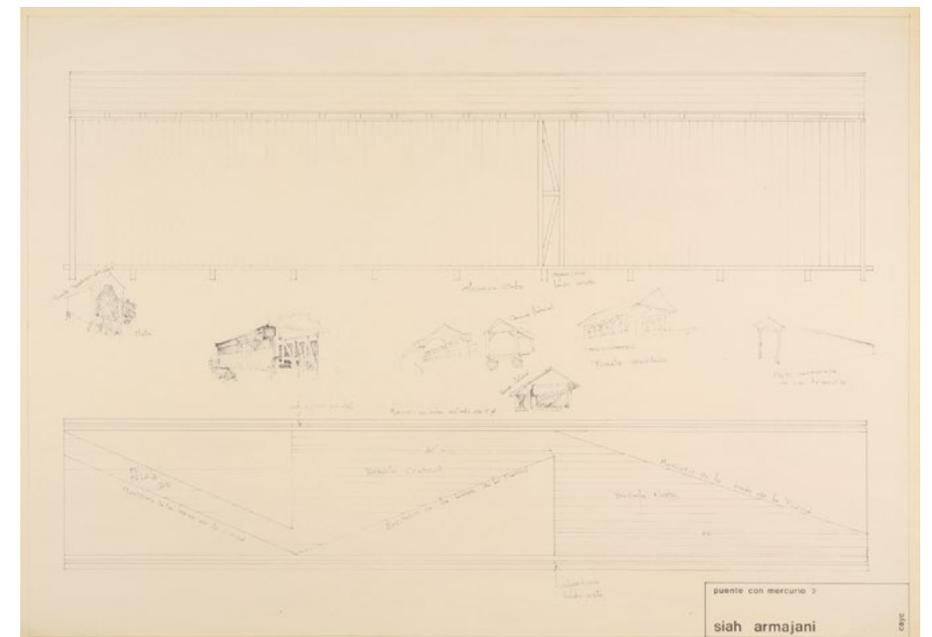
haroldo gonzález
Contenido neto
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4400

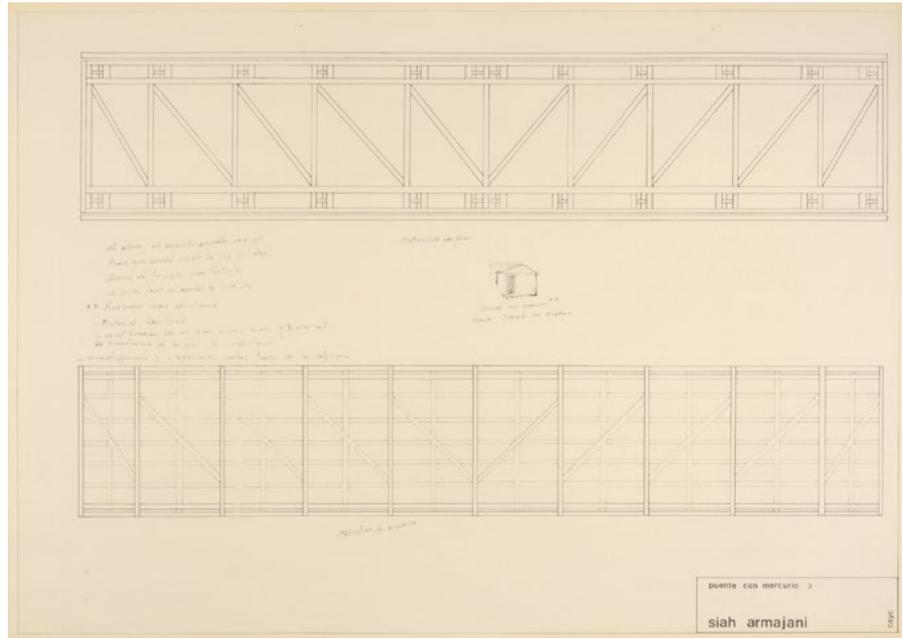
siah armajani
Puente con mercurio 1
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4351



haroldo gonzález
Balero
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4399

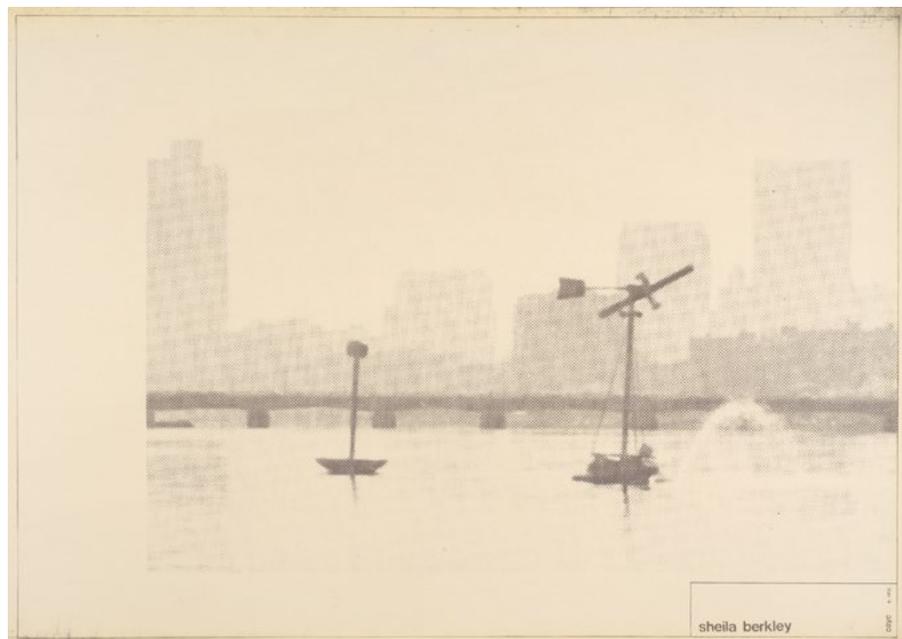
siah armajani
Puente con mercurio 2
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4352





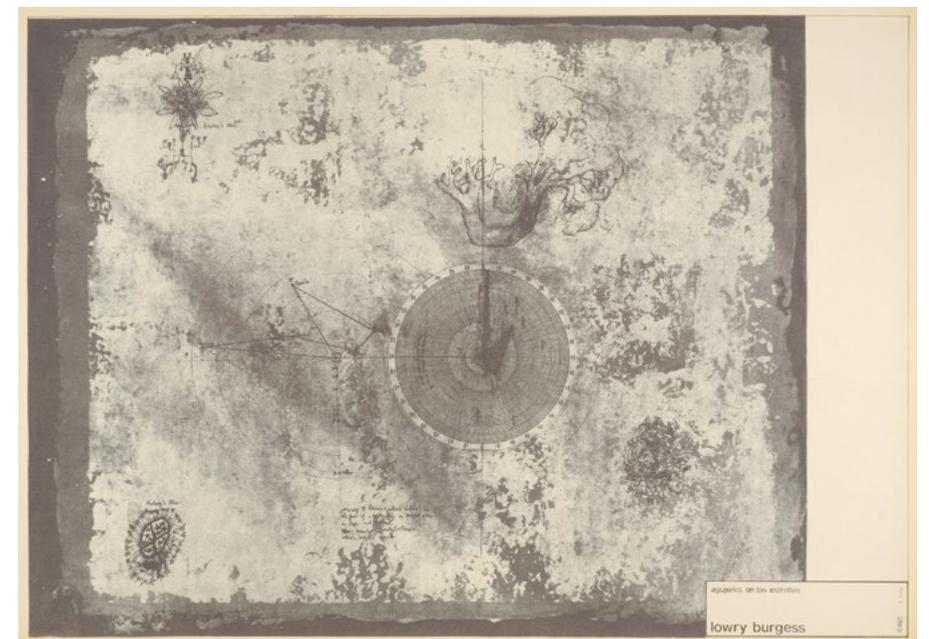
siah armajani
Puente con mercurio 3
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4353

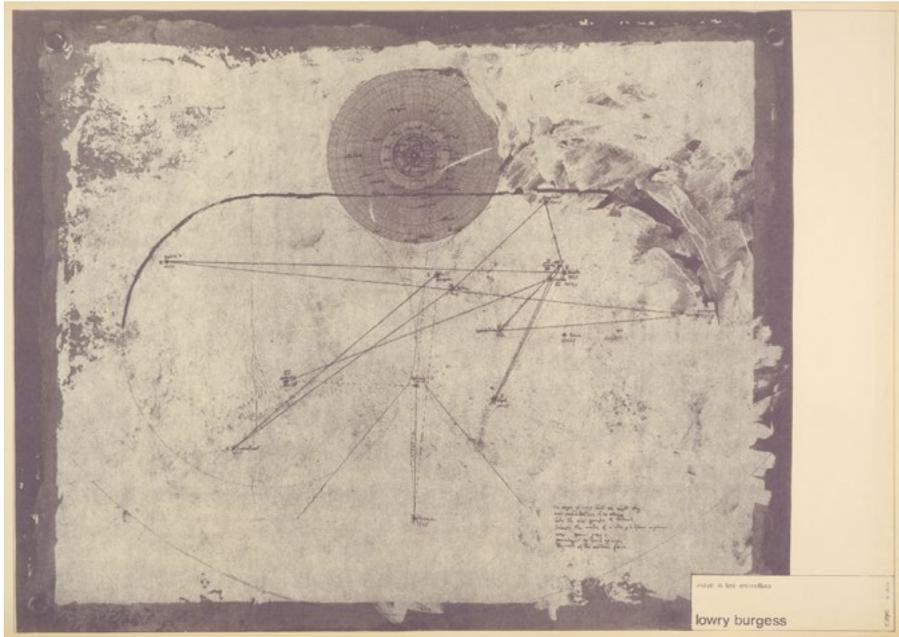
sheila berkley
*Venga y juegue, entorno
 para la calle*
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4367



sheila berkley
Sin título
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4368

lowry burgess
Agujeros en las estrellas
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4373





lowry burgess
Viaje a las estrellas
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4372



ken friedman
Música en marcha
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4387



ken friedman
Asuntos
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4389

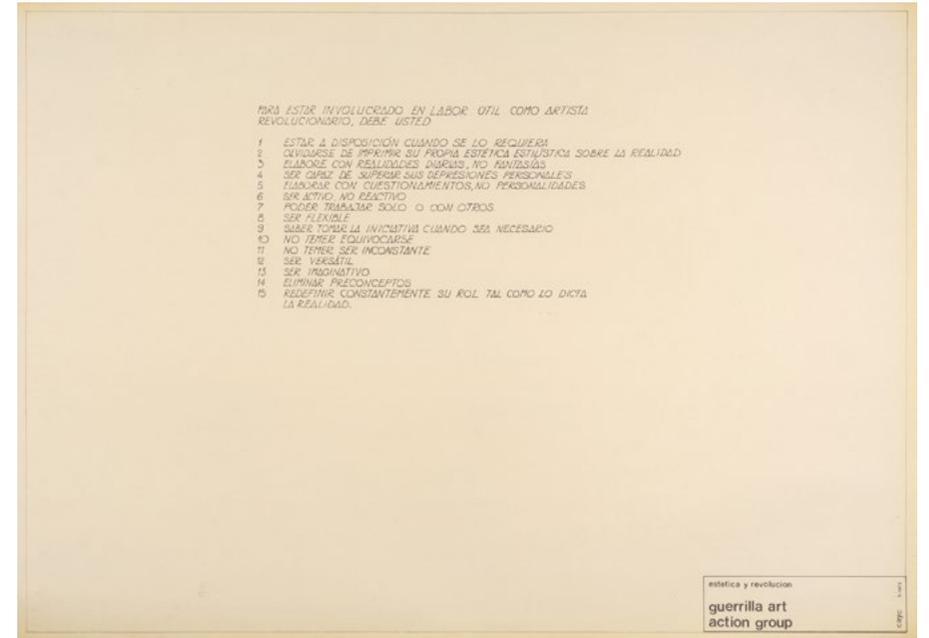


ken friedman
El altar de J. L. Borges
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4390



ken friedman
Recordatorios
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4388

guerrilla art action
group GAAG
Estética y revolución
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4404



estética y revolución
guerrilla art
action group

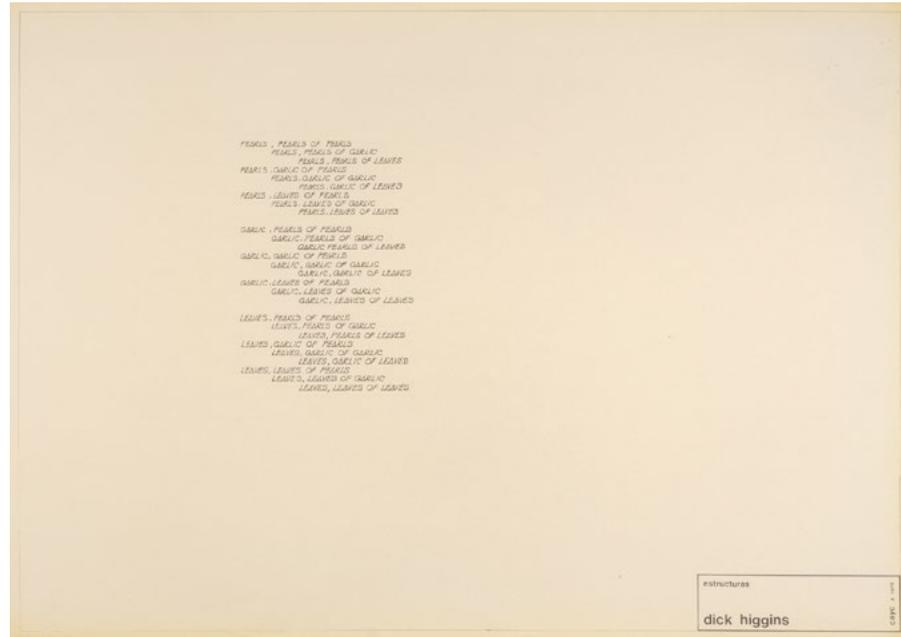


guerrilla art action
group GAAG
*Comunicado junio 24,
1971*
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4405

dick higgins
Oda a Londres
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4410

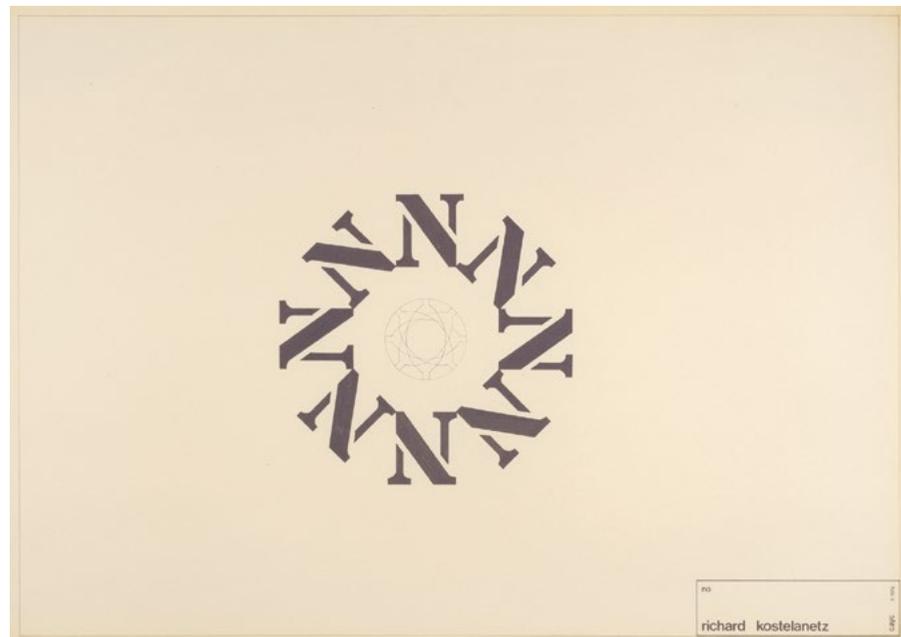
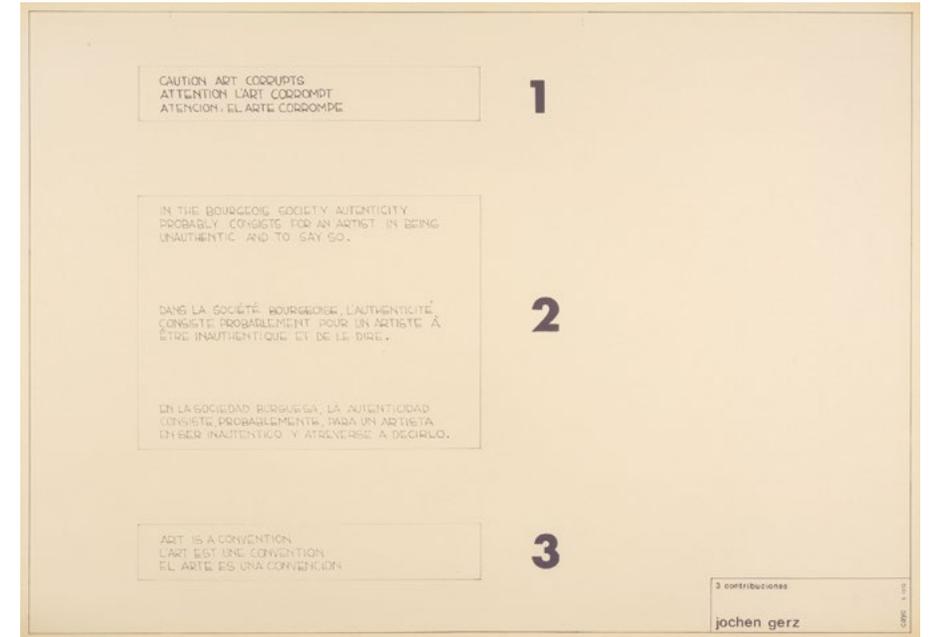


oda a londres
dick higgins



dick higgins
Estructuras
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4411

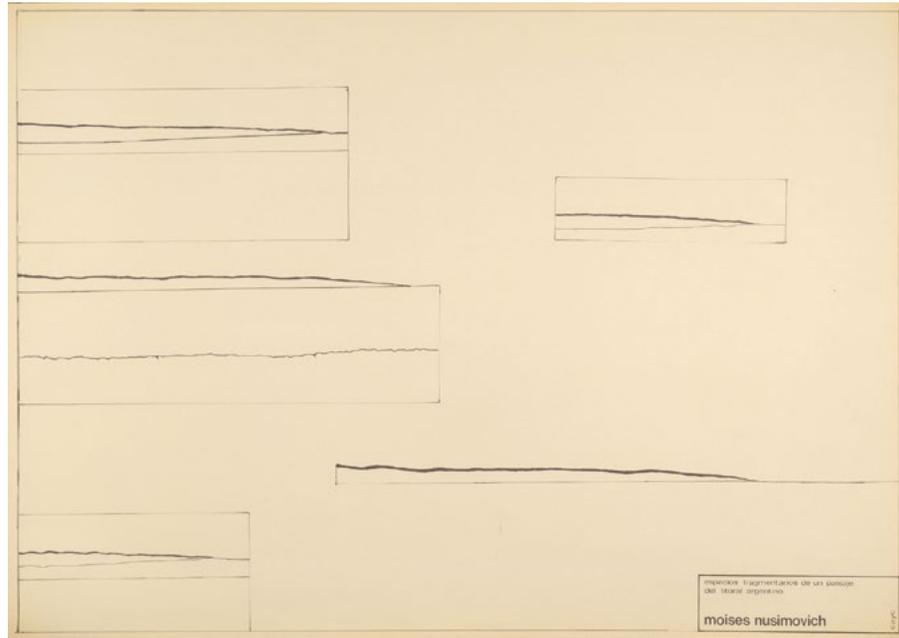
jochen gerz
3 contribuciones
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4392



richard kostelanetz
No
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4415

klaus groh
Definiciones
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4403





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

espacios fragmentarios de un paisaje del litoral argentino
 moises nusimovich



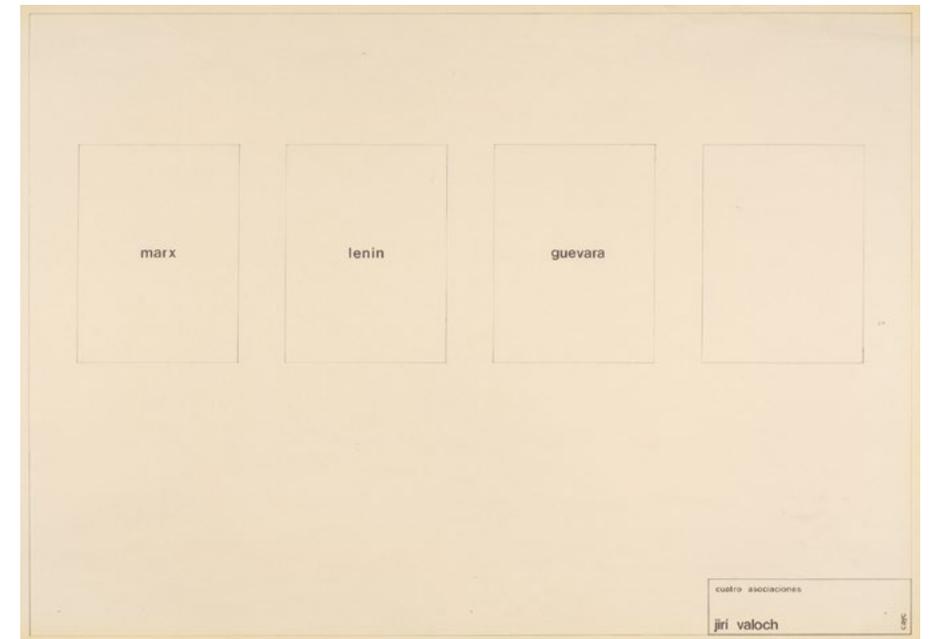
horst tress
Ascensor
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4481

ascensor
 horst tress



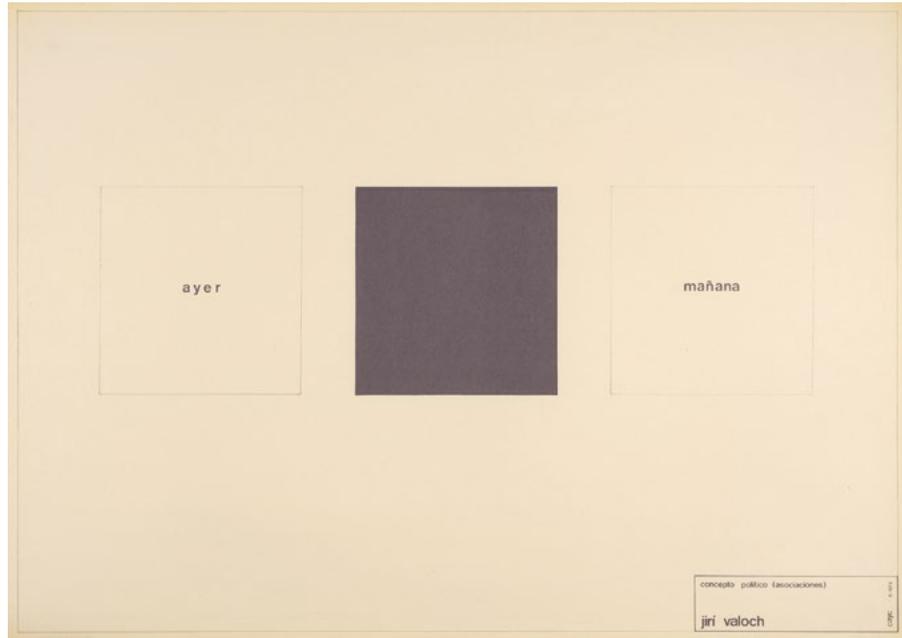
horst tress
Dos objetos
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4482

dos objetos
 horst tress

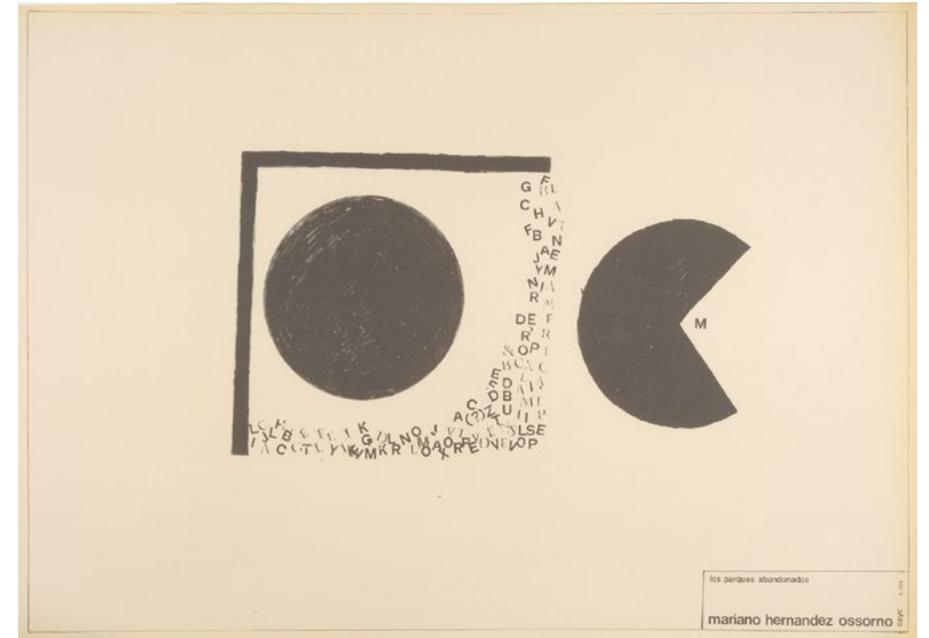


jiri valoch
Cuatro asociaciones
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4483

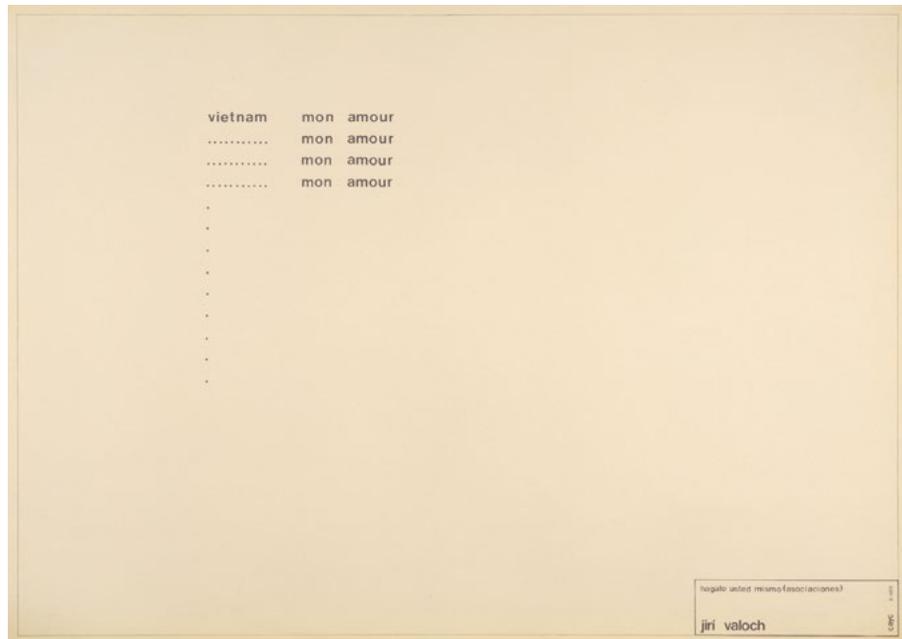
cuatro asociaciones
 jiri valoch



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



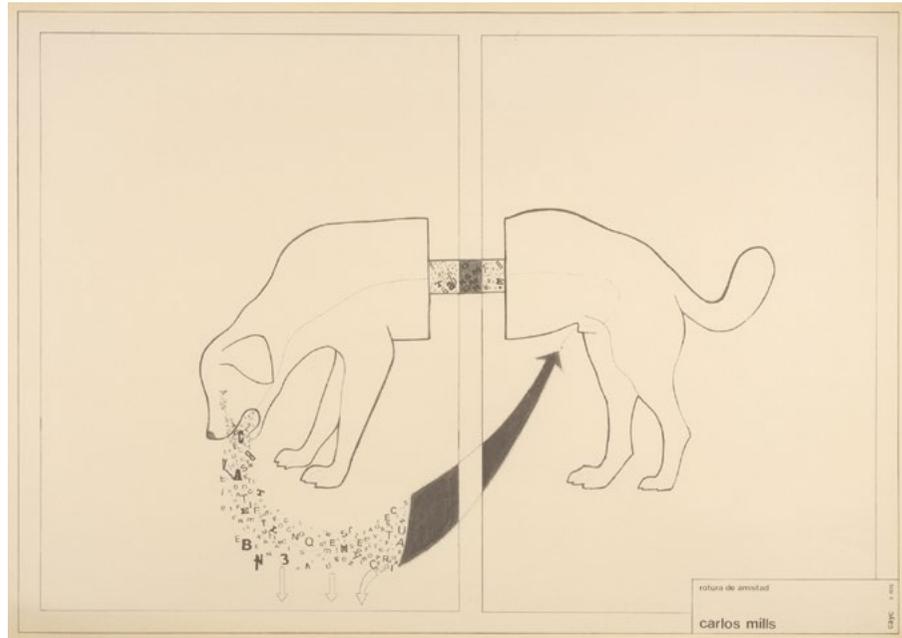
mariano hernández ossorno
Los parques
 abandonados
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4409



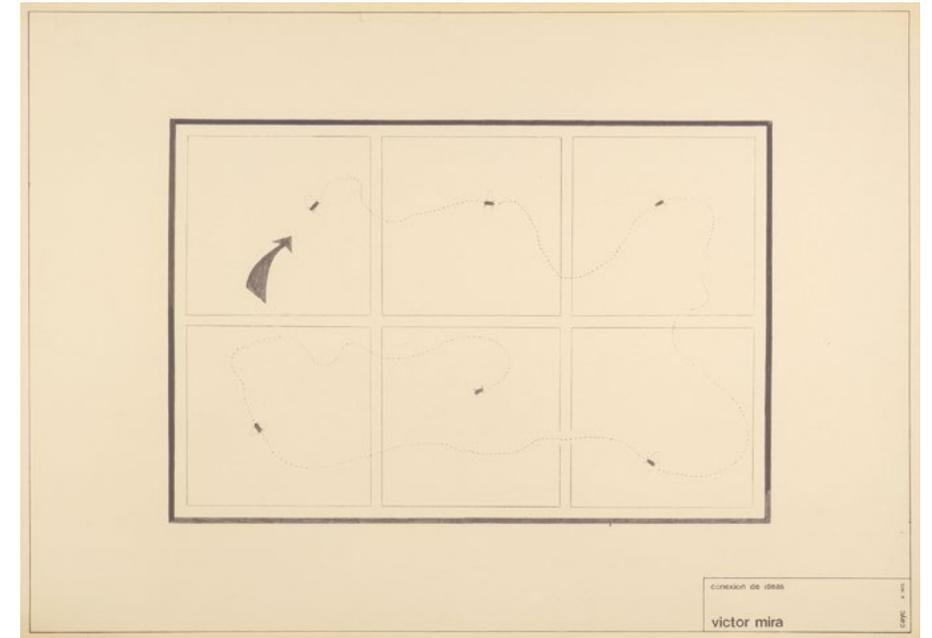
jiri valoch
Hágalo usted mismo
 (asociaciones)
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4485



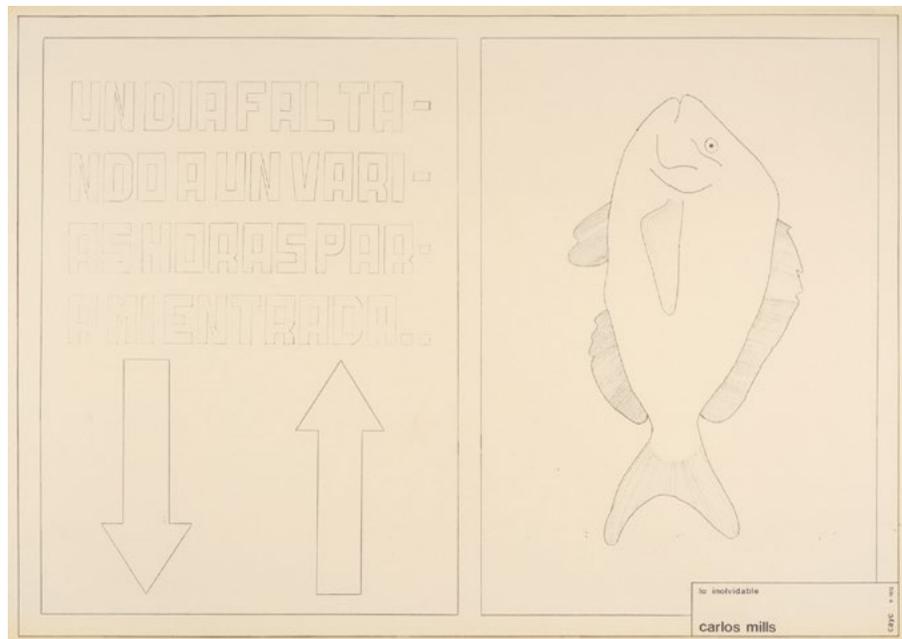
fernando huici
Única posibilidad de
 supervivencia
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4412



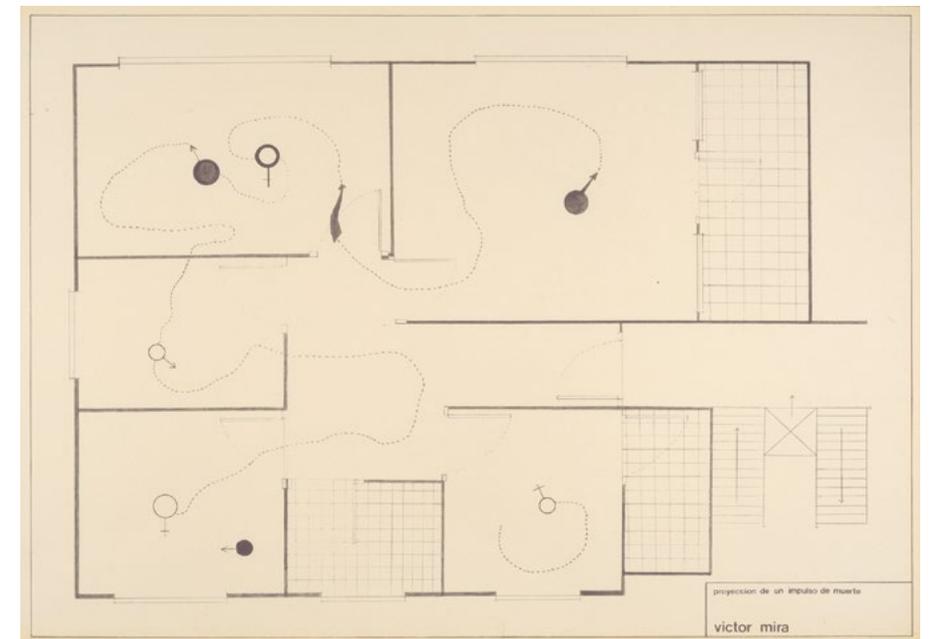
carlos mills
Rotura de amistad
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4432



victor mira
Conexión de ideas
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4434



carlos mills
Lo inevitable
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4433



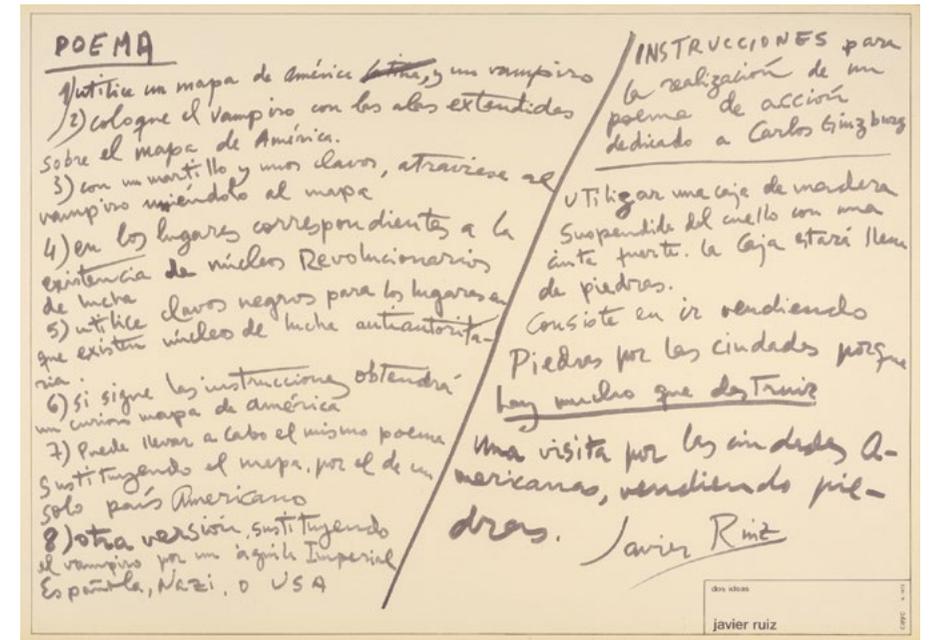
victor mira
Proyección de un impulso de muerte
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4435

juan navarro baldeweg
 Apoyo informativo
 temporario. Panorama
 de Boston
 Colección Museo Nacional
 de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4440



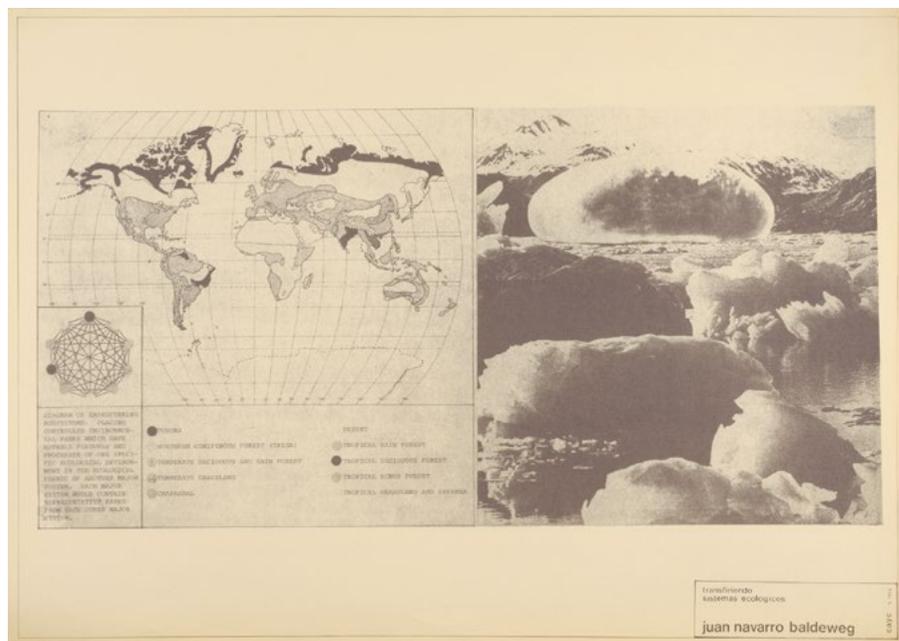
apoyo informativo temporario
 panorama de boston
 juan navarro baldeweg

javier ruiz
 Dos ideas
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4465



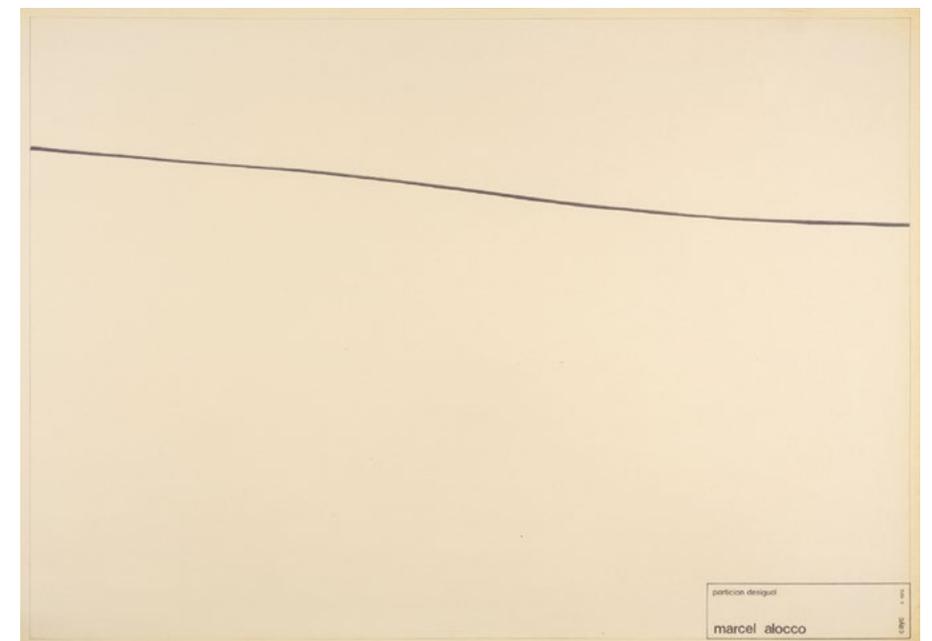
dos ideas
 javier ruiz

juan navarro baldeweg
 Transfiriendo sistemas
 ecológicos
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4441

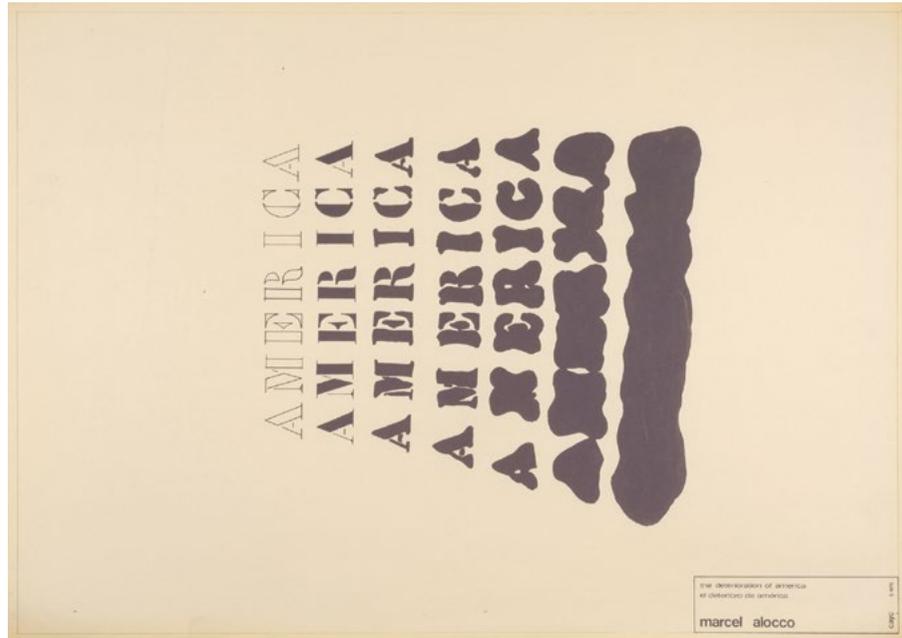


transfiriendo
 sistemas ecológicos
 juan navarro baldeweg

marcel alocco
 Partición desigual
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4350

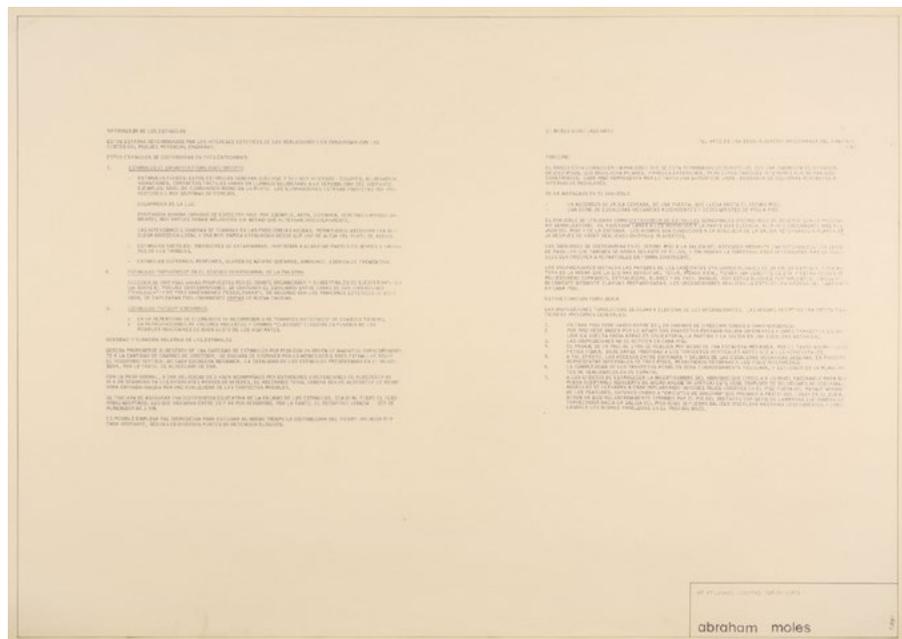


particion desigual
 marcel alocco



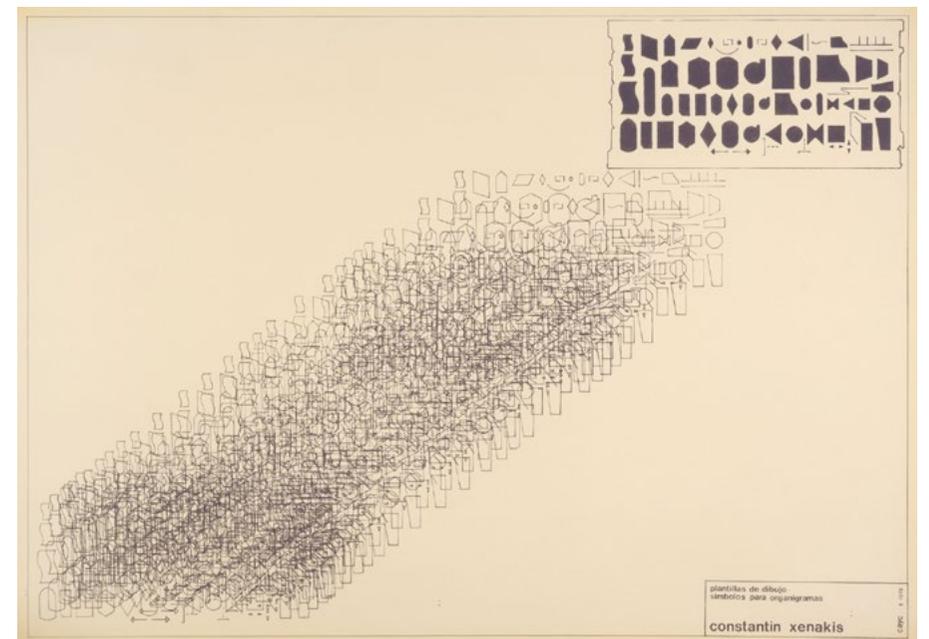
marcel alocco
*The deterioration
of America / El deterioro
de América*
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4349

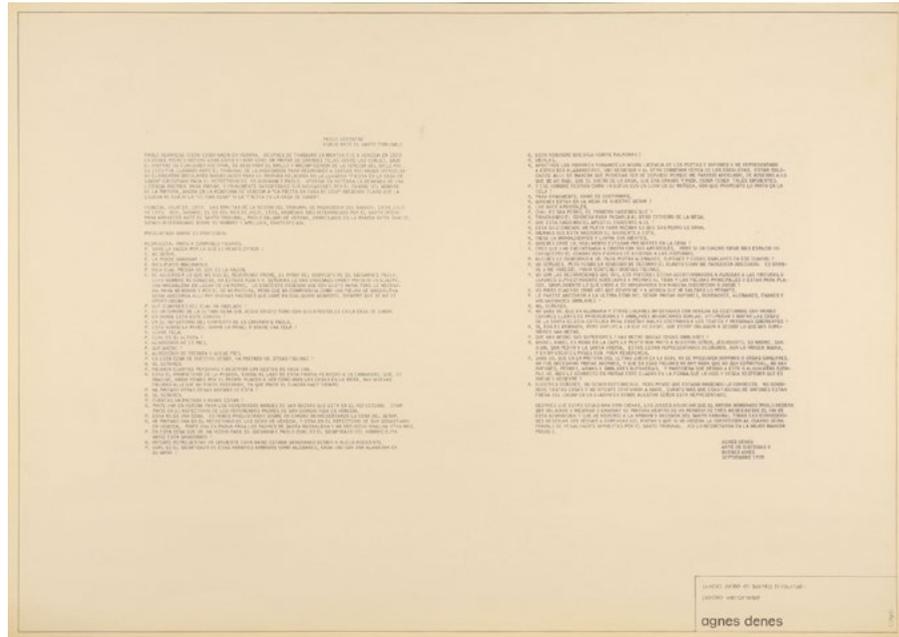
constantin xenakis
*Plantillas de dibujo
hidráulica y neumática*
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4487



abraham moles
El museo como laberinto
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4436

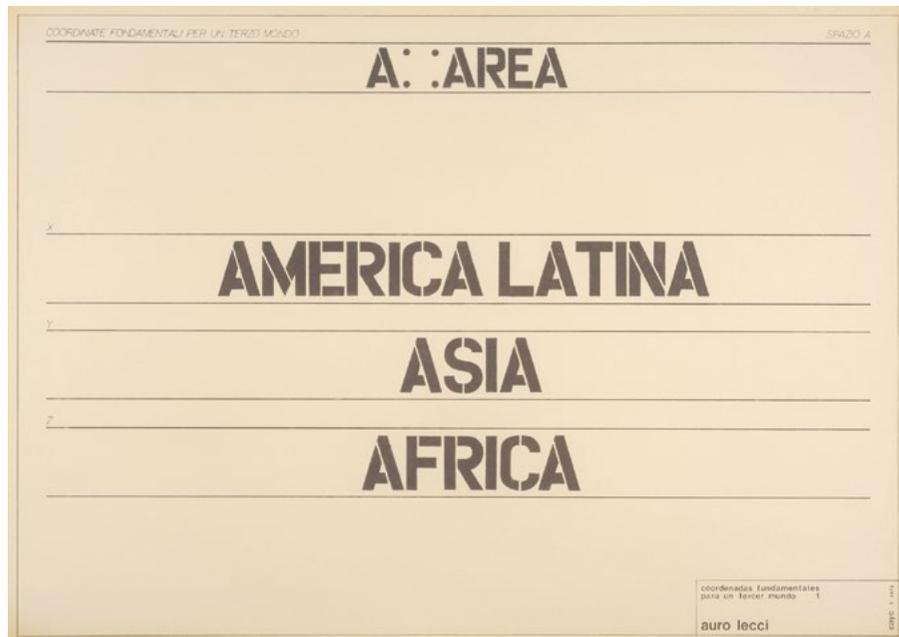
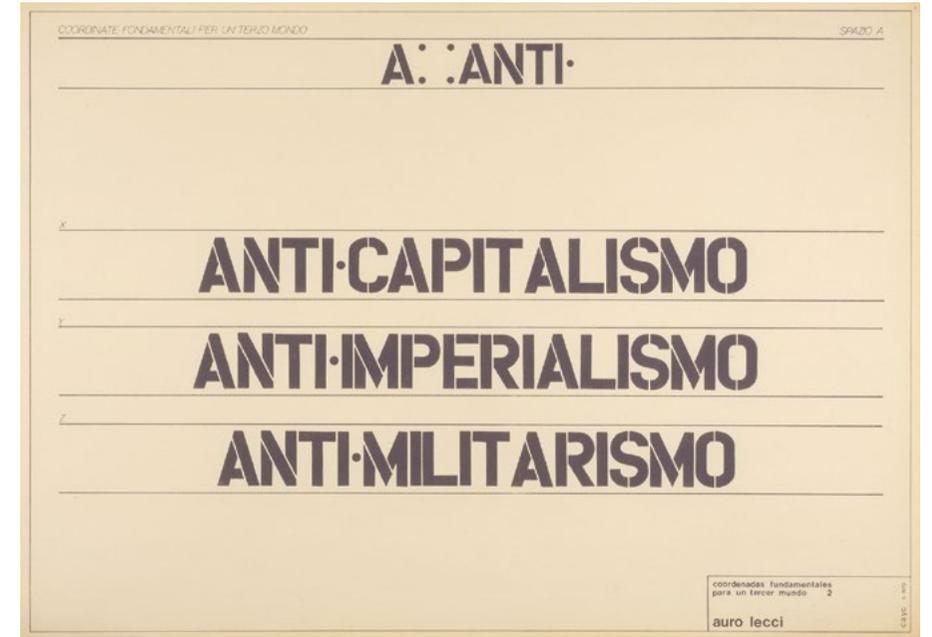
constantin xenakis
*Plantillas de dibujo,
símbolos para
organigramas*
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4486





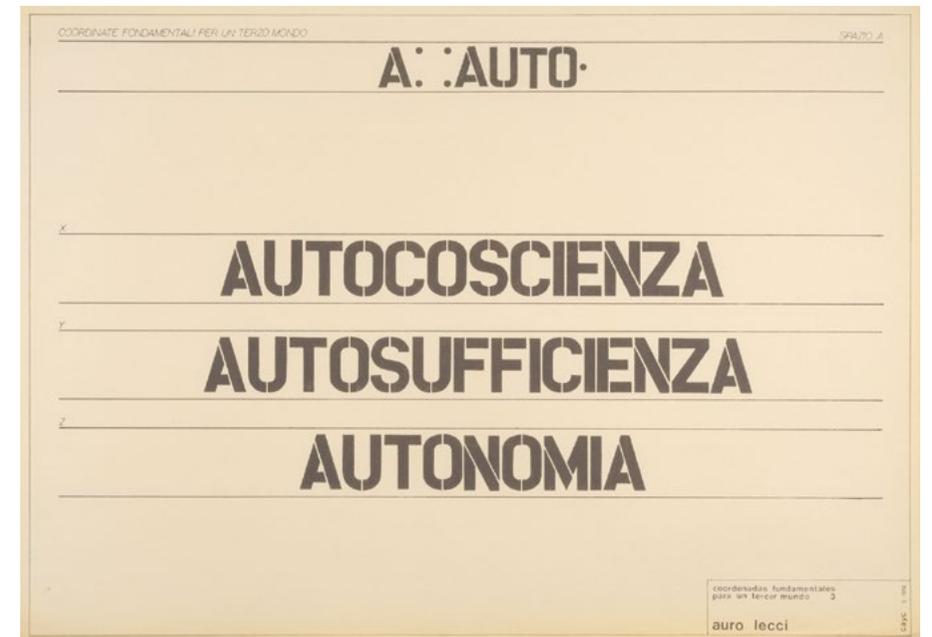
agnes denes
Juicio ante el santo tribunal - Paolo Veronese
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4382

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



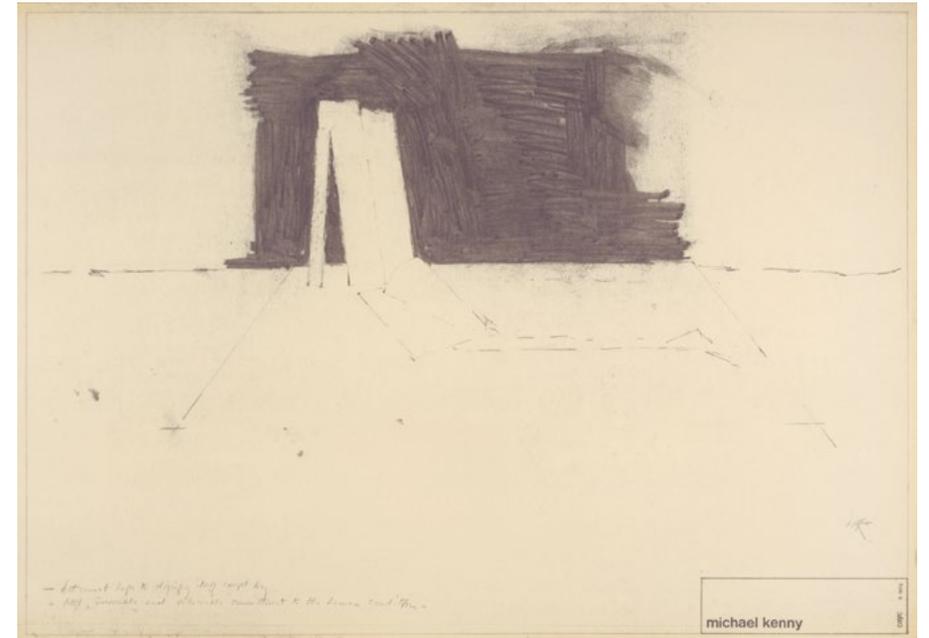
auro lecci
Coordenadas fundamentales para un tercer mundo 1
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4420

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





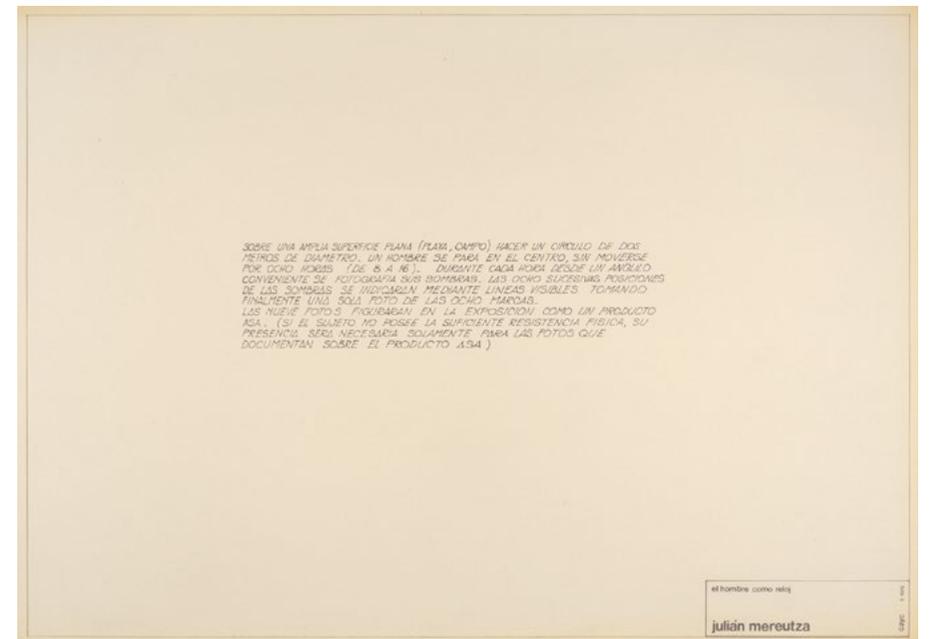
mauricio nanucci
Sin título
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4439



michael kenny
Sin título
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4414



**peter kennedy,
 mike parr**
Inhibidores trans-art
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4413

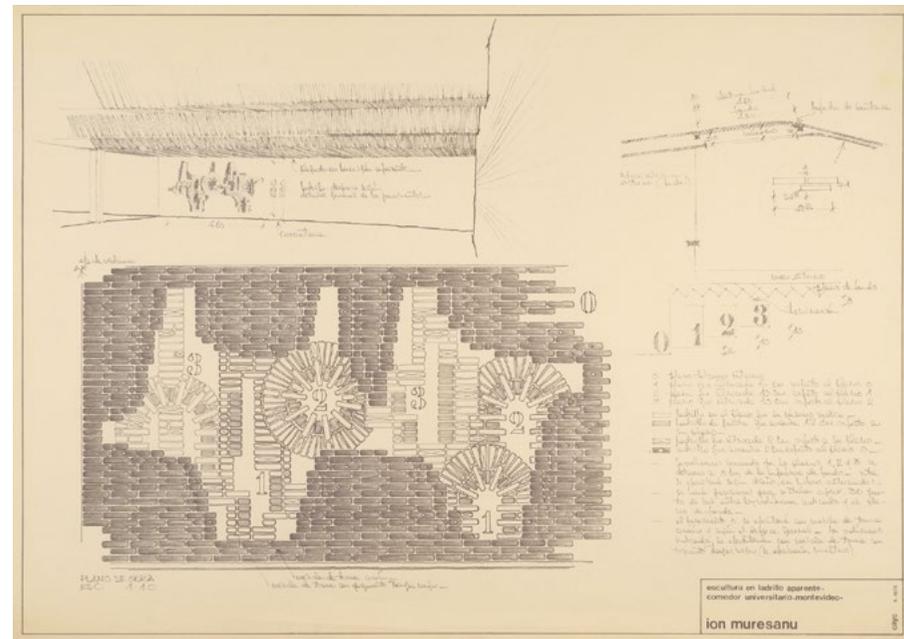
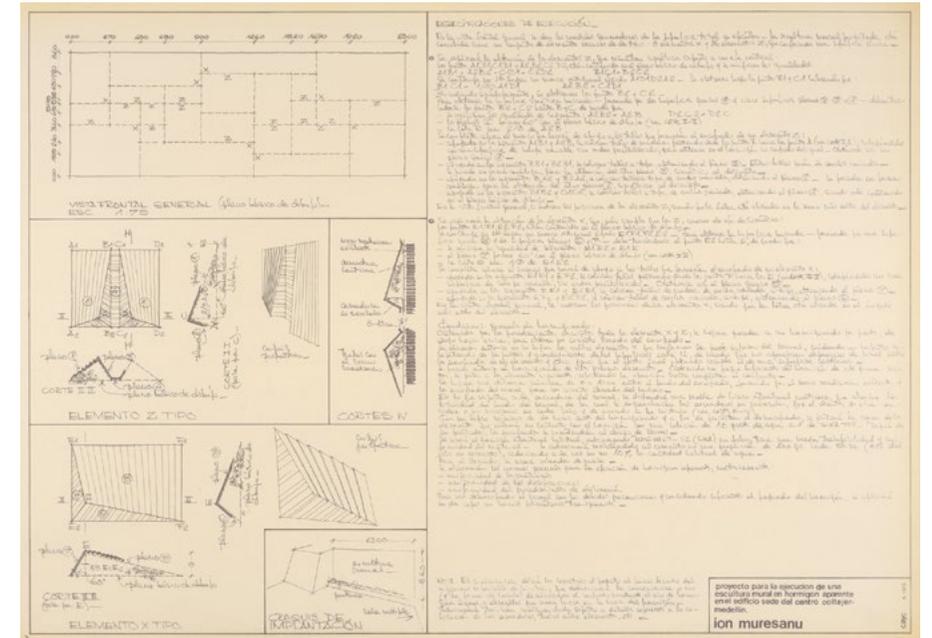


julián mereutza
El hombre como reloj
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4430



julián mereutza
Una paradoja Helena
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4431

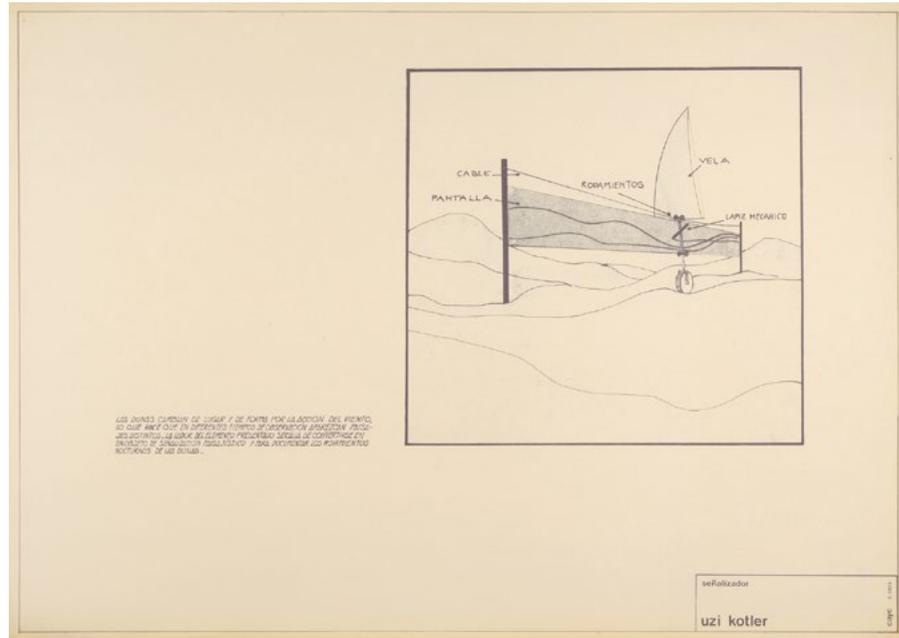
ion muresanu
Proyecto para
la ejecución de
una escultura mural en
hormigón aparente
en el edificio sede del
Centro Coltejer - Medellín
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4438



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

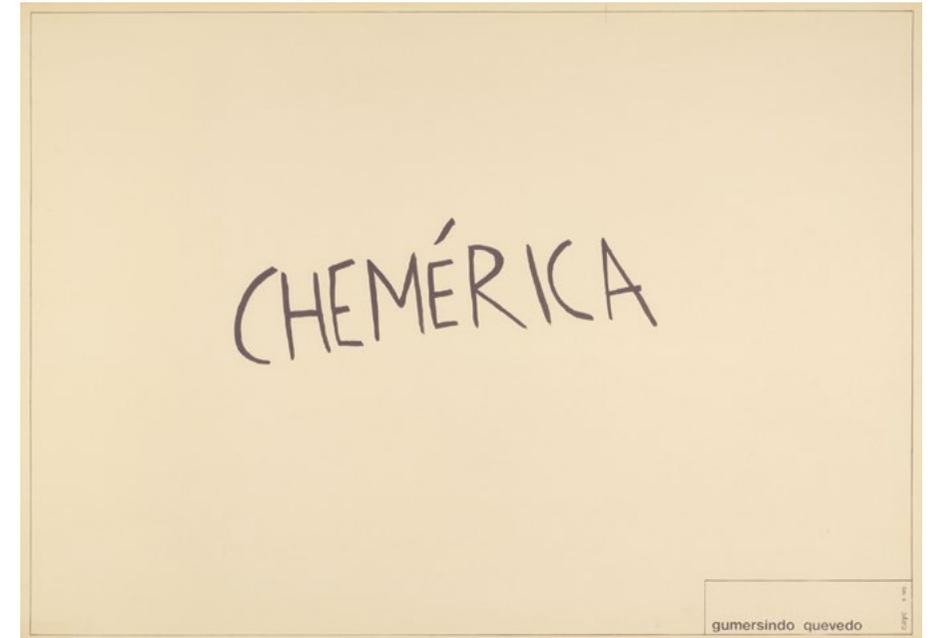
uzi kotler
Líneas de altura,
Bahía Paraíso,
Antártida Argentina
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
SURDOC: 2-4416



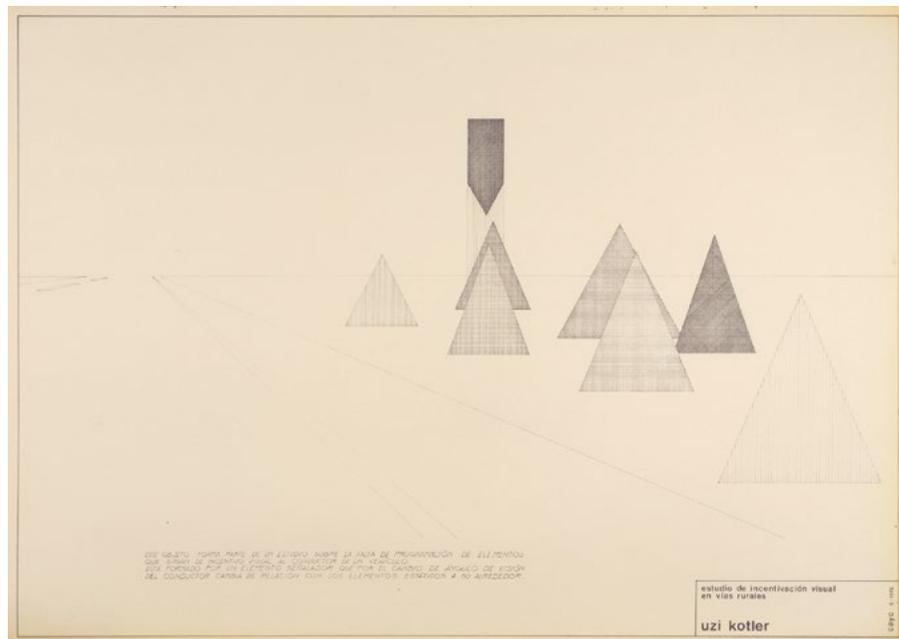


uzi kotler
Señalizador
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4417

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



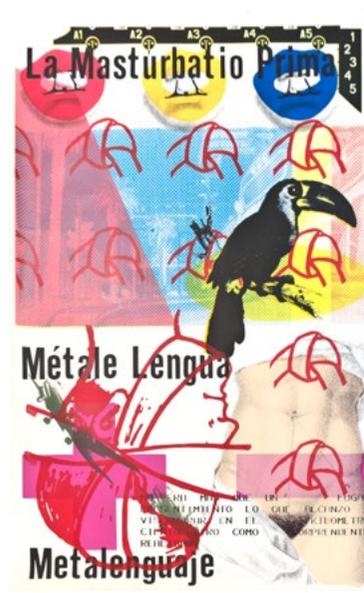
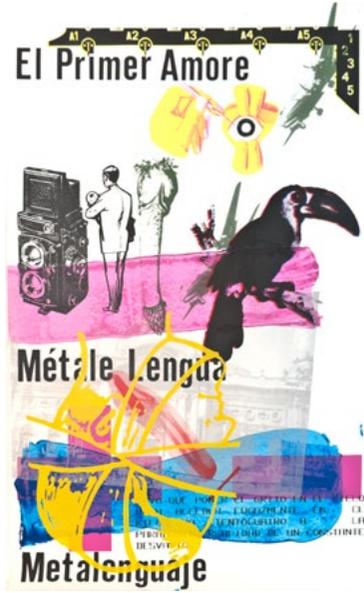
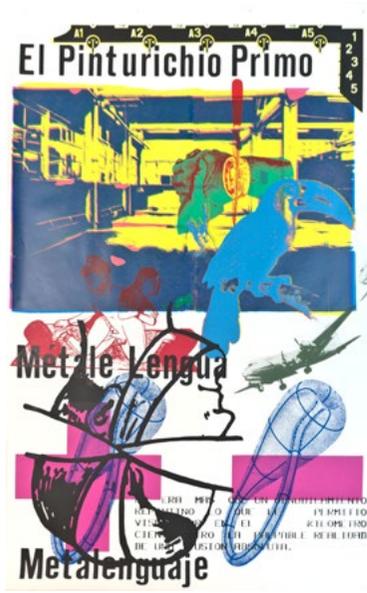
uzi kotler
Estudio de incentivación visual en vías rurales
 Colección Museo
 Nacional de Bellas Artes
 SURDOC: 2-4418



díaz
dittboorn
leppoe
jaar

Cuatro artistas
chilenos en el CAYC

|1985



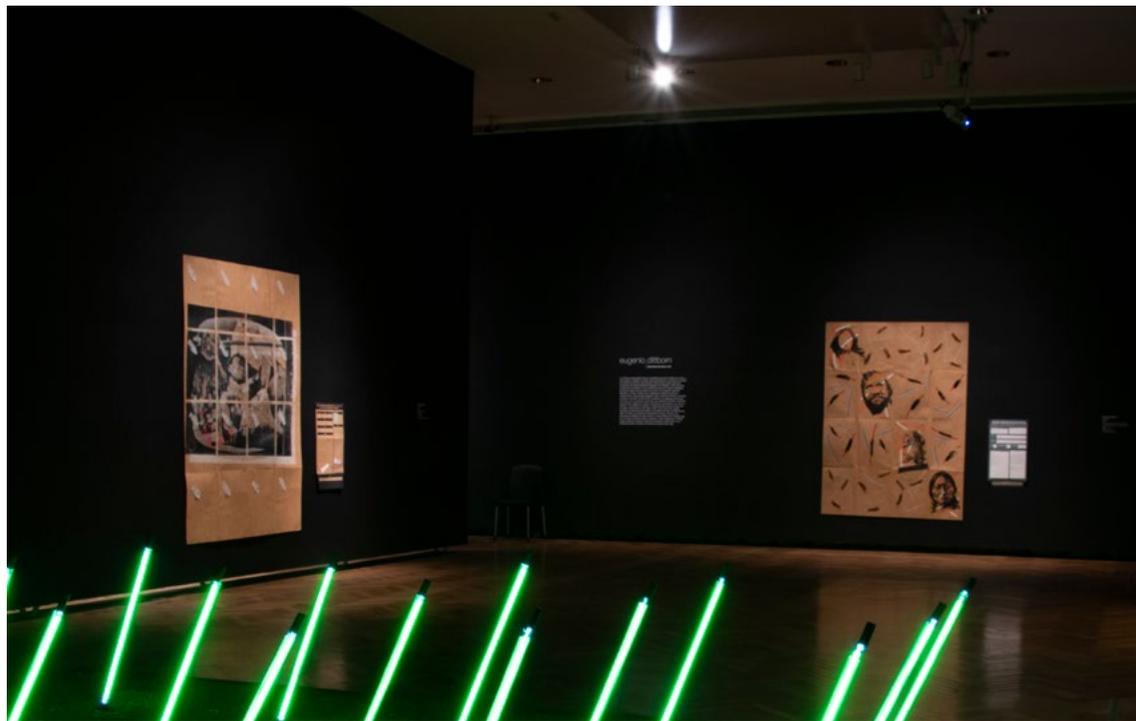
gonzalo díaz
El kilómetro 104, 1985-2020
 Serie de 6 láminas
 Serigrafía sobre papel de bambú
 200 x 125 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
 Santiago de Chile





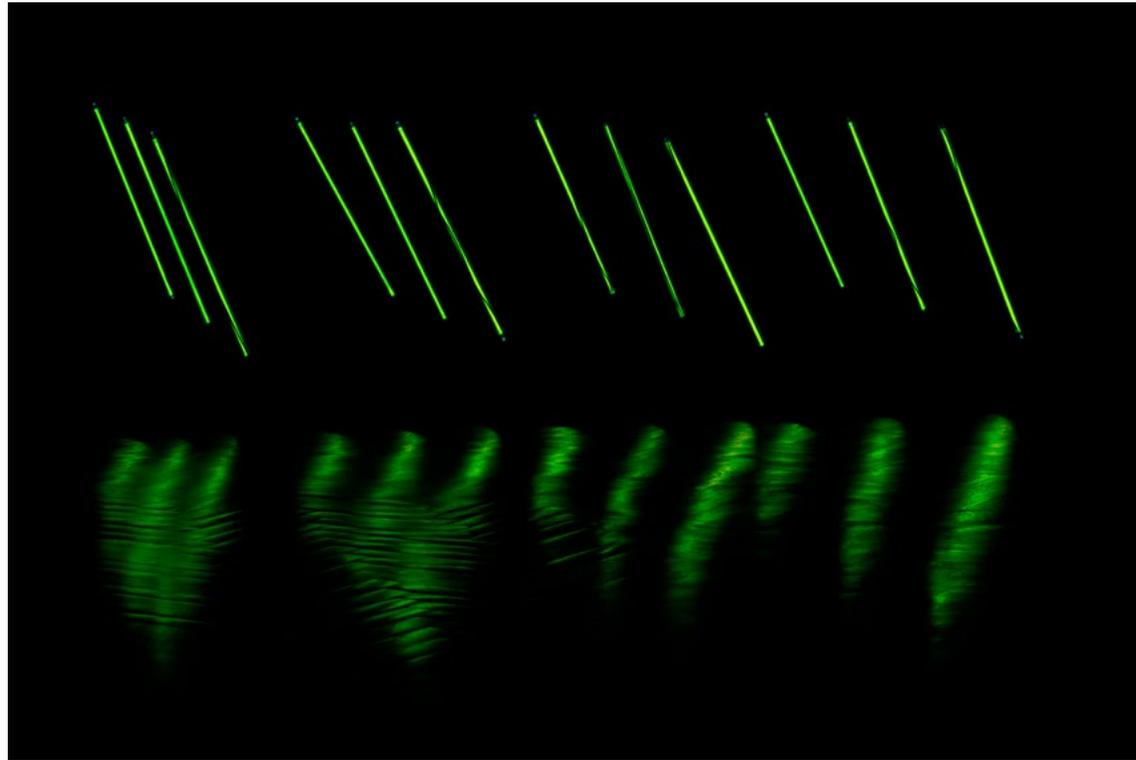
eugenio dittborn
Diagonal, 1984
 Fotoserigrafía,
 pintura y plumas sobre
 una sección de papel Kraft
 Obra n° 18
 206 x 153 cm
 Colección Il Posto

La Pietà, 1984
 Papel Kraft impreso
 Obra n° 39
 210 x 154 cm
 Colección Pedro Montes Lira



carlos leppe
Proyecto de demolición
de la cordillera de los Andes, 1985
Registro fotográfico
y reconstrucción parcial, 2022
Cortesía Archivo Carlos Leppe





alfredo jaar
O Adeus, 1985
Instalación
Registro fotográfico y reconstrucción parcial, 2022
Cortesía Archivo Alfredo Jaar

Imágenes, publicaciones y documentos exhibidos

Fotografías

Arte y cibernética, exposición organizada por el CAYC en galería Bonino, Ciudad de Buenos Aires, 1969. Vista de sala. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, Buenos Aires.

Jorge Glusberg en *Arte y cibernética*, galería Bonino, Ciudad de Buenos Aires, 1969. Imagen publicada en s/a, "Cibernética, un cierto rigor", *Análisis*, n° 441, 26 de agosto al 1 de septiembre de 1969, p. 69. Cortesía Mariana Marchesi.

Remera con inscripción "Boycott Grapes", de Juan Downey, 1969. © Juan Downey Estate, Marilyns B. Downey.

Biotrón, de Luis F. Benedit, 1970. Cortesía Familia Benedit.

Escultura, follaje y ruido. CAYC al aire libre, Plaza Rubén Darío, Ciudad de Buenos Aires, 1970. Vista de la obra *Circuito*, de Luis F. Benedit, Jorge Glusberg y Vicente Marotta. Cortesía Familia Benedit.

Escultura, follaje y ruido. CAYC al aire libre, Plaza Rubén Darío, Ciudad de Buenos Aires, 1970. Edgardo Antonio Vigo reparte instrucciones al público para una de sus acciones. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Cultura: dentro y fuera del museo, de Lea Lublin, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1971. Vista de la instalación en el interior del museo. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, Buenos Aires.

Cultura: dentro y fuera del museo, de Lea Lublin, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1971. Vista de la instalación desde el exterior. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, Buenos Aires.

Arte de sistemas, exposición organizada por el CAYC en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de Buenos Aires, 1971. Vista de sala con *Laberinto invisible*, de Luis F. Benedit. Cortesía Familia Benedit.

Arte de sistemas, exposición organizada por el CAYC en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de Buenos Aires, 1971. Vista de sala con *Analogía I*, de Víctor Grippo. Cortesía Nidia Olmos de Grippo.

Analogía I, de Víctor Grippo, 1970-1971. Papas en estructura de madera con voltímetro, 47,4 x 156 x 10,8 cm. Inv. n° 9336, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Arte de sistemas, exposición organizada por el CAYC en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de Buenos Aires, 1971. Vista de sala con *Partida Río Destino*, de Alfredo Portillos. Cortesía Mariana Marchesi.

Fachada e ingreso del CAYC, en la calle Viamonte 452, Ciudad de Buenos Aires. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Nitrato de Chile de potasio-sódico, de Juan Downey, en la galería 112 Green Street, Nueva York, 1971. © Juan Downey Estate, Marilyns B. Downey.

Haga rico a Chile, de Juan Downey, en la exposición *Las 40 medidas de la Unidad Popular*, Museo de Arte Contemporáneo de Chile, 1971. © Juan Downey Estate, Marilyns B. Downey.

Grupo de los Trece. Parte de su primera conformación, hacia 1972. Archivo Pedro Roth, Buenos Aires.

Hacia un perfil del arte latinoamericano, III Biental de Arte Coltejer, Medellín, 1972. Vista de sala. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) Library and Archives.

Hacia un perfil del arte latinoamericano, III Biental de Arte Coltejer, Medellín, 1972. Dos vistas de sala. Archivo Pedro Roth, Buenos Aires.

El artista mendigo, de Carlos Ginzburg, III Biental de Arte Coltejer, Medellín, 1972. Registro fotográfico de la performance. Archivo Pedro Roth, Buenos Aires.

Arte e ideología. CAYC al aire libre, Plaza Roberto Artt, Ciudad de Buenos Aires, 1972. Vista de la plaza. Cortesía Mariana Marchesi.

Monumento al prisionero político desaparecido, de Luis Pazos, en *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, Plaza Roberto Artt, Ciudad de Buenos Aires, 1972. Vista de la obra emplazada. Archivo del artista.

Construcción de un horno popular para hacer pan, de Jorge Gamarra, Víctor Grippo y A. Rossi, en *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, Plaza Roberto Artt, Ciudad de Buenos Aires, 1972. Vista de la obra emplazada. Cortesía Nidia Olmos de Grippo.

300 mts de cinta para enlutar la plaza pública, de Horacio Zabala, en *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, Plaza Roberto Artt, Ciudad de Buenos Aires, 1972. Vista de la obra emplazada. Archivo del artista.

La realidad subterránea, de Roberto Duarte Laferrière, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Ricardo Roux, en *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, Plaza Roberto Artt, Ciudad de Buenos Aires, 1972. Archivo Pedro Roth, Buenos Aires.

Arte de sistemas en Latinoamérica, exposición organizada por el CAYC en Espace Pierre Cardin, París, 1975. Vista de sala. Archivo Pedro Roth, Buenos Aires.

Cuatro artistas chilenos en el CAYC, Ciudad de Buenos Aires, 1985. Registro realizado por Facundo de Zuviría. Cortesía Facundo de Zuviría.

Cuatro artistas chilenos en el CAYC, Ciudad de Buenos Aires, 1985. Registro de *O Adeus*, de Alfredo Jaar. Archivo del artista.

Documentos y objetos

Biotrón - Esquema de funcionamiento, de Luis F. Benedit, dibujo proyectual, 1970. Cortesía Familia Benedit.

Instrucciones para el señalamiento *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío*, de Edgardo Antonio Vigo, 1970. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Diario n° 1, de Mirtha Dermisache, 1972. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Carta de Jorge Glusberg a Nemesio Antúnez, Buenos Aires, 2 de mayo de 1972. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Carta de Jorge Glusberg a Nemesio Antúnez, Buenos Aires, 1° de julio de 1972. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Violencia, de Juan Carlos Romero, CAYC, Ciudad de Buenos Aires, 1973. Folleto de exhibición. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Bolsa ilustrada con diagramas de Joseph Beuys que contenía el catálogo *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, 1972.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Sello de autor utilizado por Gonzalo Díaz para marcar las páginas de *El block mágico*, 1985. Colección del artista.

El kilómetro 104, galería Sur, Santiago de Chile, 1985. Folleto de la exhibición de Gonzalo Díaz. Colección Gonzalo Díaz Cuevas, Santiago de Chile.

Gacetillas del Centro de Arte y Comunicación (CAYC)

“Escultura, follaje y ruido”, GT-08, Buenos Aires, CAYC, 7-10-70.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Expo internacional de proposiciones a realizar (investigaciones poéticas) - Charla a cargo de Edgardo Antonio Vigo”, GT-49, Buenos Aires, CAYC, 25-6-71. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Arte de sistemas”, GT-54, Buenos Aires, CAYC, 28-6-71.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“G. Deisler - ¡Por qué diablos hago lo que hago!”, GT-56, Buenos Aires, CAYC, 1-7-71.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Hacia un perfil del arte latinoamericano - Presentación del Grupo de los Trece y sus invitados”, GT-133, Buenos Aires, CAYC, 8-6-72.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Hacia un perfil del arte latinoamericano”, GT-129, Buenos Aires, CAYC, 12-6-72.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Arte e ideología. CAYC al aire libre”, GT-166, Buenos Aires, CAYC, 14-9-72. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Carlos Ginzburg - Piedra”, GT-217, Buenos Aires, CAYC, 18-4-73.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Exhibición Homenaje a Salvador Allende”, GT-285, Buenos Aires, CAYC, 24-9-73.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Informes sobre la violencia y la tortura”, GT-287, Buenos Aires, CAYC, 25-9-73.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

“Homenaje a Salvador Allende”, GT-288, Buenos Aires, CAYC, 25-9-73.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Catálogos y publicaciones

Instituto de Arte Latinoamericano, *Ernesto Deira. Identificaciones*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971.

Archivo Luis Felipe Noé, Buenos Aires.

Instituto de Arte Latinoamericano, *Dos encuentros. Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur (Chile) - Encuentro de la Plástica Latinoamericana (Cuba)*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1972.

Archivo Graciela Carnevale, Rosario.

CAYC, *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Encuentros 1972 Pamplona*, Pamplona, 1972. Archivo Waldengallery, Buenos Aires.

Luis Felipe Noé, *El arte de América Latina es la revolución*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1973.
Archivo Luis Felipe Noé, Buenos Aires.

CAYC, *Arte y cibernética*, Córdoba, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", 1970.
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

CAYC, *De la figuración al arte de sistemas*, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", 1970.
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

CAYC, *From Figuration to System Art*, Londres, Camden Art Centre, 1971.
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

CAYC, *Arte de sistemas*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971.
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

CAYC, *Dennis Oppenheim*, Buenos Aires, CAYC, 1971.
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

CAYC, *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, Buenos Aires, CAYC, 1972.

Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1985.
Colección Il Posto, Santiago de Chile.

CAYC, *4 artistas chilenos*, Ciudad de Buenos Aires, 1985.
Colección Il Posto, Santiago de Chile.

Eugenio Dittborn, *V.I.S.U.A.L.*, Santiago de Chile, 1976.
Colección Il Posto, Santiago de Chile.

Eugenio Dittborn, *e. dittborn. 1979. cayc*, Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L., 1979.
Colección Il Posto, Santiago de Chile.

Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1980.
Colección Il Posto, Santiago de Chile.

C.A.D.A., Dittborn, Downey, Jaar, *IN/OUT. Four Proyects by Chilean Artists*, Washington, Washington Project for the Arts (WPA), 1983.
Colección Il Posto, Santiago de Chile.

Justo Pastor Mellado, *El block mágico*, Santiago de Chile, autoedición, 1985.
Colección Gonzalo Díaz Cuevas, Santiago de Chile.

Eugenio Dittborn
La historia de la física, 1982
Video digital, color,
NTSC, SD, 720x480
Sonido, castellano
13 min, 6 seg
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago de Chile

Eugenio Dittborn
Lo que vimos en la cumbre del Corona, 1982-2008
Video digital, color,
NTSC, SD, 720x480
Sonido, castellano
16 min 7 seg
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago de Chile

English Translation

A History of Interruptions, Discoveries and Revisions

The history of art is also the history of exhibitions and the institutions that promote and receive them. This is precisely the line explored in *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos* (The Forgotten Exhibition and a Reading of Four Chilean Artists), which brings two exhibitions that have traveled different paths together.

On the one hand, it revives *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (Toward a Profile of Latin American Art), an exhibition consisting of over one hundred heliographs by 68 artists, organized by the Centro de Arte y Comunicación (CAYC) and set to be held at the Museo Nacional de Bellas Artes in Chile in 1973, but canceled due to the coup d'état that overthrew Salvador Allende's government. It was relegated to the Museum's storage and confined there for decades before it could be appreciated at last, thanks to the recovery and investigation carried out by curators Mariana Marchesi and Sebastián Vidal Valenzuela.

On the other hand, and in dialog with that exhibition, is *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires*. Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe (Four Chilean Artists at the CAYC in Buenos Aires. Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe), an exhibition held at the headquarters of the Argentinean institution in 1985 at the initiative of Jorge Glusberg, congregating works by these four artists, all outstanding figures in Chile's art scene.

This double show of sorts opened at Chile's Museo Nacional de Bellas Artes in November of 2020, with the idea of establishing a historical dialog between the two exhibitions, and at the same time, evidencing the cultural ties that linked Chile and Argentina in the '70s and '80s. Presenting this proposal today allows us to take a trip in time and to resignify the works with historical perspective and new meanings.

Given that the exhibition can be read as a manner of approaching the artistic exchanges that took place in our countries during the final decades of the

20th century, it was natural to conceive of the project as a collaboration between both national Museums. To propitiate the circulation of the institutions' collections is one of the objectives that we have set for ourselves as part of our ongoing administration, along with fortifying relationships with our peers in the region, in which case this rich opportunity for exchange encourages us to construct new scenarios for working together.

The exhibition also constitutes a historical reparation, in that it recovers an initiative that was frustrated by the coup d'état in Chile, in a case similar to that of the *La exposición pendiente* (The Pending Exhibition) which should have opened at the Museo Nacional de Bellas Artes in Chile's capital in 1973, with the title *Orozco, Rivera y Siqueiros. Pintura de México* (Orozco, Rivera and Siqueiros. Painting from Mexico). These three great Mexican muralists' works finally came from the Carrillo Gil collection to be presented at the Museum in Chile in 2015, and then at Argentina's Museum in 2016.

We would like to offer very special thanks to artists like Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar and the family of Carlos Leppe who participated in CAYC's activities in 1985, for allowing us to utilize their works and even to reconstruct them when necessary. Such a relationship with artists of the stature of those mentioned constitutes a meaningful aspect of the proposal that unfolds in these exhibition halls.

With this show, we reaffirm our desire to strengthen the collaboration between both institutions along the lines of the tradition set by two inescapable figures of reference, Nemesio Antúnez and Jorge Glusberg, the respective Directors of the Museo Nacional de Bellas Artes in Chile and in Argentina, at different stages of our recent history.

This notable and to some extent unusual exhibition returns, then, to its point of origin in Buenos Aires, constituting a privileged occasion for comprehending the dynamics that challenge art museums today and the diverse levels on which they are engaged.

Fernando Pérez Oyarzun

Director of Chile's Museo Nacional de Bellas Artes

Andrés Duprat

Director of Argentina's Museo Nacional de Bellas Artes

Toward a Profile of Latin American Art in Chile: 49 Years Later

Mariana Marchesi / Sebastián Vidal Valenzuela Curators

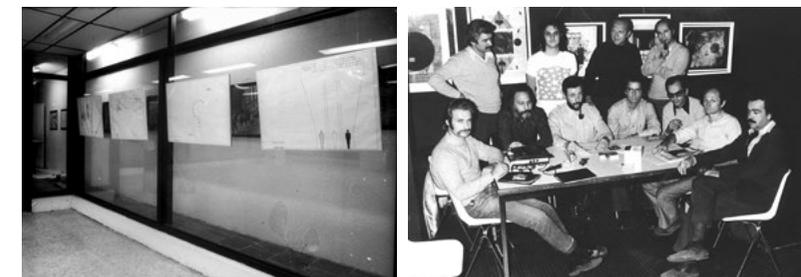
The discovery of 143 heliographs that had escaped notice in Chile's Museo Nacional de Bellas Artes' deposit for almost half a century gave rise to *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos*. CAYC: *Chile 1973 / Argentina 1985* (The Forgotten Exhibition and a Reading of Four Chilean Artists. CAYC: Chile 1973 / Argentina 1985).¹ The artworks in question made up the envoy to an emblematic show: *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (Toward a Profile of Latin American Art), organized by the Centro de Arte y Comunicación (CAYC) in Buenos Aires and scheduled to be on exhibit in Santiago (Chile), but suspended due to the coup d'état in September of 1973. The present show and its underlying research present an opportunity to review some of the regional exchange activity carried out by the CAYC during the '70s.

Founded by art critic and promoter Jorge Glusberg, the CAYC emerged as an interdisciplinary space that fomented the era's experimental practice and broad-ranging theoretical production in relation to contemporary Latin American art. His intention was to create a network of artists and critics in order to project regional, avant garde art into the panorama of world art.² In this sense, "arte de sistemas" (or "Art system" in the CAYC's own translation) was an umbrella term to categorize different lines of conceptual art, land art and body art, among others, manifested in diverse proposals that unfolded in a convergence between

art, science and technology. However, the intense political and social struggles present on the continent during the '70s decade, as well as the revolutionary political tenor of many of the works that were incubated in this context were factors that guided Glusberg's formulation of a Latin American systems art. The objective was to consolidate a specific identity for the tendency and to legitimize its statutes based on differentiation: art as a political action practice.

Hacia un perfil del arte latinoamericano opened in May of 1972, at the III Bienal de Arte Coltejer in Medellín, Colombia.³ In the introductory text for the show, Glusberg made political use of the term "system" for the first time, in reference to "society's ideological condition" and as a way of rejecting cultural dependence. In it he would indicate the way the show had come about, in "...response to the feelings and desires of independence and liberation felt by Argentinean artists".⁴ He also postulated the need to define "structures" or "production models" possessing the value of direct denunciation in response to the continent's situation, "generating a communication network that would be effective in the process of raising awareness" between artists from different countries.⁵ Aside from this introduction, there was another text in the catalog whose very title evidenced the principles that should be guiding this new aesthetic: "Art and Ideology". Glusberg was offering a concrete response to this new, continental reality: "The conscious purpose of this meaning being present, and that it adopt precise forms is what determines the rational and programmatic constitution of a new creative program (EL GRUPO DE LOS TRECE (The Group of Thirteen))".⁶

The group had been founded with a clear, programmatic aim in late 1971, but its formal presentation took place the following year, in Medellín.⁷ The initial members of the Grupo de los Trece were joined by invited artists: Argentineans Elda Cerrato, Lea Lublin, Osvaldo Romberg and Jaime Davidovich;



View of the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (Toward a Profile of Latin American Art) exhibition, Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1972. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) Library and Archives.

Grupo de los Trece. Part of its earliest configuration in 1972: Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich and Luis F. Benedit (seated), Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny and Jorge González Mir (standing). Pedro Roth archive.



Carlos Ginzburg during the *El artista mendigo* (The Artist Beggar) performance. To the right, some of the heliographs from the envoy for the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (Toward a Profile of Latin American Art) show at the Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1972. Pedro Roth archive.

Dick Higgins and Guerrilla Art Action Group from the United States; Colombians Bernardo Salcedo and Antonio Caro, and from Chile, Guillermo Deisler and Juan Downey, among other artists from different countries.

It was a question of a call for a “new underdeveloped aesthetic”, and it incorporated a novel exhibition model, conceived in response to third world country cultures’ material possibilities, which we can summarize on the basis of three premises: portability, economy of resources and reproducibility, standardized into a single format of heliographic copies,⁸ following IRAM regulations.⁹ This modality achieved the objective of providing every artist with equal conditions for production and exhibition.

In this sense, Glusberg summarized the new aesthetic and the show’s concept:

Latin American art does not exist, but there are shared problematics as a consequence of the countries’ revolutionary situation. My idea for this exhibition has emerged as a response to the feelings and desires for independence felt by Argentinean artists. I have asked each of them to keep within dimensions stipulated by IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) regulations No. 4504 and No. 4508, and this economical and easily reproduced system does not derive from chance, but has to do with our inability to compete with technological means and economic possibilities that are not yet available to us.¹⁰

According to the critic, these production conditions would enable the show to circulate in different countries at the same time, making it a multiple, simultaneous operation. Similarly, the gap between spaces exclusively dedicated to art and places linked to the unfolding of everyday life would also be dissolved, by “...taking it and showing it not only in the closed circuit of museums and galleries, but also in schools, union locals, and community organizations”.¹¹

The idea that art could be shown outside traditional exhibition circuits had already been explored in actions like *CAYC al aire libre. Escultura, follaje y ruido* (CAYC in the Open Air. Sculpture, Foliage and Noise), which took place in Plaza Rubén Darío in the city of Buenos Aires in August, 1971.

At the same time, however, this new stance subverted other aspects that had been earmarks of the CAYC’s dynamics in its beginnings: both distribution circuits and the material nature of the proposals moved away from the aspiration to formulate an idea of art permeated with science and technology.

Along these lines, the show’s presentation highlighted the requisite correspondence between the exhibition’s form and its content, which, for example, pointed to the opacity typical of prints on heliographic paper as a symbolic operation representing the continent’s cultural, political and social masks.

The three elements that would give this message effectiveness were precisely the material conditions, the mode of production and the concept of opacity. The codes of underdevelopment and dependence would be revealed before the “pueblo espectador” (viewers as a people). In the exhibition catalog, Glusberg emphasized, it is “art as a manifestation idea of revolutionary opacity, which is Latin America’s real problematic”.¹² With its global itinerary, the show sought to activate and amplify critical views of the situation the region was going through.

In the context of a new cultural scene made possible by Salvador Allende’s rise to become President of the country, Chile stepped forward as an



On some occasions, the exhibition was mounted on portable structures that adapted to each venue’s space. *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (Toward a Profile of Latin American Art) traveled throughout Europe together with the *Arte de sistemas en Latinoamérica* (Systems Art in Latin America) show. The image is from the exhibition held at the Espace Pierre Cardin, Paris, 1975. Pedro Roth archive.

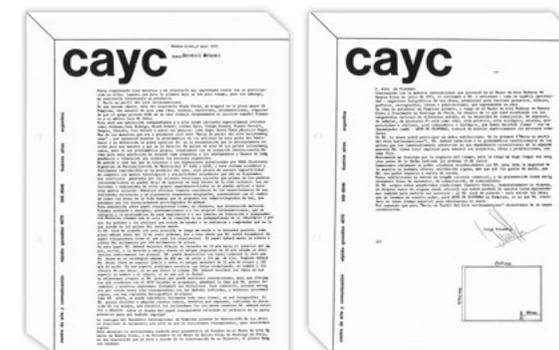
appropriate venue to receive the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* proposal.

Glusberg had remained in assiduous contact with Nemesio Antúnez, the Director of the Museo Nacional de Bellas Artes in Chile, where he was carrying out a program promoting contemporary art.

As the correspondence preserved in Chile’s MNBA archive confirms, several of the CAYC’s shows were offered to the Museum at that time. The proposal was framed within the objectives Glusberg had laid out: on the one hand, global promotion of regional art and on the other, presenting what was happening in other international centers in Latin America. Accordingly, the two editions of *Arte de sistemas* were conceived to be exhibited in the regional circuit, and *Art Systems in Latin America*, for the European circuit. Within that show, *Hacia un perfil del arte latinoamericano* would also be presented, as was the plan in the case of Chile.

In one of the aforementioned letters, Glusberg stated his intention to send the *Arte de sistemas II* show to Santiago, and to receive work by Chilean artists in Buenos Aires in order to increase Latin American representation in the show:

Arte de Sistemas II will modestly attempt to serve as a means of communication between a significant number of artists from different countries and their colleagues in Argentina and Chile who are unable to follow what is going on in other art centers for economic reasons. [...] Although we are acting in countries with meager economic resources, this exhibition is ambitious and it has grand pretensions, but in some way we want to avoid being isolated.¹³



Letter from Jorge Glusberg to Nemesio Antúnez, 1971. Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago de Chile.

Though no record has been found of the dates planned for the exhibition of *Hacia un perfil del arte latinoamericano* in Santiago, it has been possible to trace the existence of these contacts in the documentation of activities and in manifestations organized in Buenos Aires to repudiate the coup d’etat in Chile after it occurred. For example, in the October 2, 1973 press release¹⁴ for the *Exhibición homenaje a Salvador Allende* (Exhibition in Homage of Salvador Allende), planned especially by the CAYC,¹⁵ the participants pointed out:

Painter Nemesio Antúnez, architect, international artist and Director of the Museo de Bellas Artes de Santiago, received the exhibition “Hacia un perfil del arte latinoamericano” one month ago, including 143 works which the CAYC will donate to the Museum. In addition, we have packed up the “Arte de sistemas” exhibition, which we had in mind to exhibit before the end of the year in the Museum that Antúnez was to direct, remodel and renovate. We do not know what will happen in either case.¹⁶

This document is key in order to confirm that the heliographs were sent to Chile to be exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes. However, in a review of the list of itinerant exhibitions from that year in the institution’s archives, there is no reference at all to the Argentinean show and only the exhibition *Orozco, Rivera, Siqueiros. Pintura de México* (Orozco, Rivera, Siqueiros. Mexican Painting)¹⁷ appears as having been canceled. Evidently, no record of *Hacia un perfil...* remains, since even in the exhibition catalog for the show the CAYC had at Chile’s Museo Nacional de Bellas Artes during 1994,¹⁸ Glusberg sustains that it is the Center’s first to be held in the neighboring country.¹⁹

At any rate, both the documentation of communications between Glusberg and Antúnez and the CAYC’s press releases during the last months of 1973 confirm that the 143 heliographs found in the institution’s deposit in Santiago correspond to the envoy for *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.²⁰ The inventory the Museum carried out in 2013 includes the date when the group of heliographs was received: 1974. After consulting with the institution’s cataloging team as well as the collection’s entry documentation, we know that the works effectively reached Chile in December of 1973 and entered the Museum in January of 1974.²¹ For this reason it is likely that Glusberg may

have supposed that the exhibition had entered on an earlier date, in September of 1973, as is mentioned in the CAYC document, but for some unknown reason, perhaps related to customs or administrative reasons, was not released—as the Museo Nacional de Bellas Artes certificate indicates—until December.²²

Since then, and until not very long ago, the works were understood to be prints donated by the CAYC, not the envoy of a complete exhibition that aspired to promote a critical view of the continent's political and social situation. Forgotten during decades, the exhibition had proposed a simple system involving widespread circulation in order to encourage more democratic participation by artists and the public in a discussion of local reality in international terms. The present exhibition sheds new light on the dynamics of the intense cultural exchange between Chile and Argentina during the '70s. This exchange was also the precursor of an interesting trans-Andean dialog that continued to develop in the years that followed.

Four Chilean Artists at the CAYC: 37 Years Later

During Augusto Pinochet's civic-military dictatorship, it is widely known that the few international exhibitions involving Chilean artists were fundamental, granting visibility to critical production at a time when cultural proposals were restricted, censored and faced difficulties in terms of circulation. Though a list of these initiatives is certainly a short one, there are markers that determine what we can call a line of mobility, particularly for the artists grouped around the Escena de Avanzada (The Avant-Garde Scene). In this sense, the CAYC was undoubtedly one of the spaces that propitiated this modality of movement.

This large bridge of connections laid out pathways that did not come to a halt during both countries' dictatorships. Glusberg had established ties between the Center and artists, art promoters, critics and intellectuals in Chile. The arrangements made in order to present several shows in Santiago, including *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, took place in the context of these relationships.



The press release for the homage exhibition also inquired as to the whereabouts of the envoy for *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (Toward a Profile of Latin American Art). Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



Cover of the catalog for *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Waldengallery archive.

To a certain extent, it can be confirmed that, in part, the rapid emergence of artists pertaining to the Escena de Avanzada on an international level materialized by way of links established with the CAYC. As cultural critic Nelly Richard recalls, during a visit to Santiago in 1980, Glusberg invited her to participate in the Jornadas de la Crítica, organized by the Asociación Argentina de Críticos de Arte (presided by Glusberg) and the CAYC in Buenos Aires. At this event, where prominent figures from local and international art and culture came together, two meetings took place that would be key for the promotion of Chilean art, which was going through extreme isolation at the time.

It was during the 1980 Jornadas de la Crítica that the encounter between Richard and Alessandro Mendini, editor of the Italian magazine *Domus* occurred. Mendini was impressed by the Chilean intellectual's talk, and also, perhaps, by the unusually close relationship between a group of critics and artists that emerged in Chile toward the



Cover of the catalog for *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires* (Four Chilean Artists at the CAYC in Buenos Aires), produced by the Chilean publisher Francisco Zegers. Colección Il Posto. *Domus* magazine, n° 616, 1981. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



end of the '70s. As Richard herself explains, Mendini published the text she had presented at the CAYC event, in which she spoke about the countercultural methodologies used by Chilean artists and the state of the arts in Latin America.²³ In addition, a photograph of Richard with the Andes in the background illustrated the cover of *Domus*.²⁴ At the same event, the critic also met Georges Boudaille, curator of the XII Paris Biennale and a contact that would eventually lead to a selection of Chilean artists chosen by Richard being represented at the Parisian exhibition in 1982, by way of a series of photographs of their works.²⁵ Although the ties between Richard and the CAYC are most outstanding in terms of visibility and the resulting international promotion for the Escena de Avanzada, the CAYC-Chile association has another precedent.

From June to October of 1976, **Eugenio Dittborn** undertook the production of *V.I.S.U.A.L.*, a publication co-edited by the art-editorial group of the same name (whose members were artist Catalina Parra, theoretician Ronald Kay and Dittborn himself) and the Humanistic Studies Department at the Universidad de Chile. Emblematic in terms of its radical conceptual and aesthetic proposal, it contained texts by Richard and Kay. Dittborn explains that *V.I.S.U.A.L.* reached the hands of Clorindo Testa, Argentinean architect and member of the Grupo de los Trece, who gave the copy to Glusberg as a gift. Impressed by *V.I.S.U.A.L.*'s artistic, conceptual and material development, the critic decided to invite Dittborn to present a solo show at the CAYC in June and July of 1979. For that show, Dittborn worked on a project that involved 27 works from four

different series, *Cuadros de honor* (Paintings of Honor / Honor Roll²⁶), *Serigrafías* (Screenprints), *Impinturas* (Impaintings) and *Graficaciones* (Graphications), in addition to five reproductions, *Por última vez* (For the Last Time), *Dos llegadas (fragmento)* (Two Arrivals (fragment)), *Dos llegadas* (Two Arrivals), *Reinas* (Queens) and *Sudor y lágrimas* (Sweat and Tears). On the other hand, Dittborn produced an exhibition catalog titled *e. dittborn. 1979. CAYC*, which was also published in the framework of V.I.S.U.A.L.

To work on the catalog, the artist called upon Kay, who composed the text: "N.N.: autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)" (N.N. Autopsy (theoretical rudiments for a marginal visuality)), a preview of *Del espacio de acá* (From the Space Here), one of Chilean art's fundamental books. According to Dittborn, his exhibition was canceled because some references that could be understood as allusions to mechanisms of torture utilized by the dictatorship provoked fear on Glusberg's part.²⁷

Collaboration between Chilean artists and the CAYC would only materialize later, in 1985, during the earliest moments of Argentina's return to democracy, as part of a series of exhibitions of regional art that would take place in the CAYC space during the second semester of that year.²⁸

In parallel to the post-dictatorial era or the final stages of dictatorial regimes in the Southern Cone, on the international scene, early debates on post-modernism were taking place. In the context of democratic transitions that followed one after the other from 1983 onward, ideas linked to the disintegration of modernity's large, subsuming narratives acquired a distinctive ideological aspect. The role of culture in socio-political processes also entered the scene, with a redefinition of social sciences and the consolidation of cultural studies, which sought new approaches to the concepts of the national, the regional or identity. The idea of plurality, of knowledge in which multiple forms of knowing intersect, emerged in the reformulation of regionalisms; in addition, a critique of asymmetrical power relationships was once again taken into consideration, now in relation to the categories of center and periphery. From this perspective, as Néstor García Canclini points out, the order of differences and inequalities was reordered, but not eradicated.²⁹ The rules of social relationships had changed during these processes, as had the relationships between what is

national and popular, and between identity and territory. It is precisely this framework which validates the notion of “hybridity” that García Canclini proposed at the time.³⁰

In Chile, a series of artists and critics were also formulating Latin America’s problematics. The ideas of center and periphery updated debates on identity and the critical strength that Chile’s art would have to acquire in the face of issues involving the assimilation of international codes and a search for the specificities of local language.

Richard herself had presented the Escena de Avanzada as a space where a “transformation of the mechanics of production and a subversion of cultural codes of communication” was taking place.³¹ As the author pointed out in her seminal book *Márgenes e instituciones* (Margins and Institutions), these semantic operations sought to disengage themselves from all stereotypes (“phantasm of origins”, mythologization of the native, folklorism, nativism, exoticism) in order to rethink and update their codes of representation from the margin, in an elaboration of their condition as periphery.³² These mechanics were determined by the fragmentation, appropriation and heterogeneity of languages in a misalignment produced by established processes of cultural implantation which would consequently lead to late, peripheral modernities where the precarious technological state of Latin American countries would create tension in juxtaposition to the techno-centric languages developed in large metropolises.

Although the Avanzada artists did appropriate the era’s technological languages, they constantly made their political condition clear by enunciating from a marginal, peripheral position. The use of fragile supports (Kraft paper in Dittborn’s case) or basic techniques (screenprinting in Díaz’ work) made the



Cover of *V.I.S.U.A.L.*, by Eugenio Dittborn, 1976. Colección Il Posto.
Cover of the catalog for *e. dittborn. 1979. cayc.*, published for the artist’s show in Buenos Aires, which was never came to fruition. Colección Il Posto.

frailty of the precarious visible, but at the same time it enabled the artists to rethink their practices and traditions in their own contexts.

Along these same lines, in *Márgenes e instituciones*, Richard, taking into consideration the words of Justo Pastor Mellado, refers to the material and symbolic procedures in the work of Gonzalo Díaz, pointing out his “...constant use of stencilling as a *pre-industrial form of handicraft* draws attention to Chile’s industrial underdevelopment”.³³

In many ways, these practices bring us back to the principles formulated for *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. The precarious nature of the supports as well as an interest in exploring different media, which was a marked tradition in the early works from the CAYC, both formed part of—specifically in the case of that show—a basic, economic system of reproduction that was also an expression of the region’s marginal condition.

Eugenio Dittborn, *Pinturas aeropostales* (Airmail Paintings), CAYC, 1985.
Photographic documentation by Facundo de Zuviría of the *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* (Four Chilean Artists at the CAYC) exhibition, organized in July, 1985.
Courtesy of Facundo de Zuviría.



Eugenio Dittborn, *Diagonal*, 1984. Photo screenprint, painting and feathers on a section of Kraft paper.
Work n° 18, 206 x 153 cm.
Colección Il Posto.



Eugenio Dittborn, *La historia de la física* (The History of Physics), 1982.
Color digital video, NTSC, SD, 720 x 480, Sound, Spanish, 13 min 6 seg.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

With its poetics of the precarious, the work of each of the Chilean artists invited to the CAYC was resignifying these problematics that had been localized more than a decade earlier.

Nelly Richard, who was an assiduous participant in the Jornadas de la Crítica, and Glusberg jointly organized the show with four Chilean exhibitors which opened on July 4, 1985 in Buenos Aires. The catalog, edited in Chile by Francisco Zegers,³⁴ reflected the panorama of critical renovation that permeated that country’s art in each of the artist’s texts.

Richard pointed out how a negation of the center, read from a geopolitical position as well as an aesthetic one, was revealed explicitly in the *Pinturas aeropostales* (Airmail Paintings) that Dittborn would send by mail to different international exhibition spaces. With his strategy of de-hierarchizing and subverting the canon, the artist pushed the modernist grid off-center, challenging the traditional supports and status of painting, whose legitimacy was experiencing a revival on a global level at that time:

The fold constructs the possibility of repeating or multiplying the image by compartmentalizing the space into 16 equal parts: the modular distribution of these 16 image boxes negates the superiority of the center as the focal point for viewing painting or as the hierarchizing nucleus for organizing the pictorial narrative. The Kraft paper folds go against the immateriality of the canvas or the value of the surface (and blank white) as absolutes for representation. The imperfections in relief break up the surface plane and bear the mark that manually puts the work into circulation and incorporates these signs

as reminders of its manipulation as the socializing and labored part of this painting. The Kraft paper’s very fragility (its condition as liable to be crumpled up and thrown away) is what spoils the painting’s monumentality.³⁵

Dittborn had sent five *Pinturas aeropostales* to the CAYC. It was a group of works done on Kraft paper, folded four times, giving rise to pieces divided into sixteen sections or regular compartments with notably marked creases, including encrusted feathers and different colored sticks, each inside its respective envelope. For example, *Diagonal* featured images of native Americans’ faces printed using photo-serigraphy: a Selk’nam woman from Tierra del Fuego, a Warlpiri aborigine from Australia and a Sioux Indian woman from the United States, in addition to a pitcher with a skull for the base with a braided wig. On the other hand, *La Pietà* showed the figure of Cuban boxer Benny “Kid” Paret, who died from the blows he received from Emile Griffith from the United States in defense of the world title in 1962. Dittborn presented the sporting event, which had been televised in Europe and the Americas, with a clear allusion to the biblical figure of the Pietà. The artist also worked with photography’s medial nature, using an image captured live from the television screen and transferred onto the work’s support.

In photographic records of the show in Buenos Aires, a television in operation can be seen alongside one of the paper envelopes. While it is impossible to identify which video is playing, considering the date, the images probably correspond to *Lo que vimos en la Cumbre del Corona* (What We Saw at the Mount Corona, 1981) and/or *La historia de la física* (History of Physics, 1982).³⁶ It is interesting to point out that the first of these pieces shows actress Maruja Cifuentes’ magnificent narration on a sound stage as she reads an article published in *Revista Vea* magazine in January 1965 about a plane that flies from Santiago on its way to Mendoza and crashes on Mount Corona, in the Cajón del Maipo area. Cifuentes’ eloquence only amplifies the descriptive power of the tragic event. This handling gives significance to the way that tragedies in the Andes have linked and continue to link the two countries.

The second audiovisual piece, *La historia de la física*, involves six actions captured by filming television broadcasts, or directly, by way of the artist’s camera. From television, Dittborn took a black and white record of a performance by North American singer Frankie

Laine in Santiago, and another of the historic world boxing title fight between Tommy Hearns and Sugar Ray Leonard. To these he added a recording of himself as he poured out one hundred and twenty liters of burnt oil in the Atacama desert, another of musician Santiago Salas and a third of swimmer Claudia Cortés, in addition to images of his daughter's birth. What all these segments had in common is that they demanded great physical effort on the part of their protagonists. Similarly, the pieces' order of progression was based on the well-known Fibonacci sequence of numbers. Accordingly, the sections were interleaved according to the length of time that each sequence ran, determined by a number of seconds calibrated with the famous series' numbers. The pouring of the burnt oil stands out particularly in this piece. With it, Dittborn was evidencing a state of having moved beyond pictorial tradition, manifested by replacing oil—with a burnt oil—with a new medium: video.

On the other hand, for the CAYC exhibition **Carlos Leppe** carried out a complex installation titled *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* (Project to Demolish the Andes Mountains) which contained a series of elements (ladder, neon lights, photographs, porcelain recipients with colored inks, an electric burner, chalk, etc.) whose appearance is reiterated in performances and installations, as well as the artist's spatial interventions, which to date have not been thoroughly studied. One of the notable objects is a large volume without a defined shape, set on the floor of the space, made out of a soft, white material similar to foam, which is bandaged. Bandages are another of the recurring elements in Leppe's work: for example, they figure in *El perchero* (The Clothes Rack, 1975), *Piernas vendadas* (Bandaged Legs, 1977), and on the plaster in *Cantatrices* (The Cantatrices, 1980).

A visor stands out on the white bandaged mass and there is a bunch of dry rose bush branches beneath it.³⁷ Leppe similarly uses white chalk to write on a black wall in his installation:

Crazy woman with wings [illegible]. La Difunta Correa (The Deceased Correa) falls to the ground of the pampa with her baby in her arms on the night of the total eclipse that turns our continent darker than ever. She dies of cold with her breasts swollen to suckle him. Some time later, a troop of women recover her son to name him Rómulo.

Beneath the text, Leppe added a Polaroid photograph of his mother, Catalina Arroyo, along with a white plate with a substance of the same color on it, in allusion to the milk. To the left, he put a ladder and a box of white chalk. The relation between the story of the Difunta Correa and his own mother, another of the constants in Leppe's work, leads to a reading of the mountain myth in a key of personal affection, and refers to the final fragment he wrote for the book *Cuerpo correccional* (Correctional Body), illustrated with a photograph of the Andes, which reads as follows:

I will cover the four walls, the ceiling and the floor of my mother's room with tiles and I will light straight lines of white neon in every corner. I will mount sixteen urinals on the walls where these hired hands will urinate, their backs to my deceased mother's naked body wrapped in gauze strips and laid out on a gurney in the center. I will synchronize video devices in every corner of the room that show me there as a diva, as what I am, as "La Muñeca del Continente" (The Continent's Doll). I will throw my cinematic kiss recorded on endless tape onto the Sleeping Beauty's lips.



Carlos Leppe, *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* (Project to Demolish the Andes Mountains), CAYC, 1985. Photographic documentation by Facundo de Zuviría of the *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* (Four Chilean Artists at the CAYC), exhibition, organized in July, 1985. Courtesy of Facundo de Zuviría and the Carlos Leppe archive. *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* (Project to Demolish the Andes Mountains), CAYC, 1985. Courtesy of Facundo de Zuviría and the Carlos Leppe archive.

The quote evidently situates his mother's death as part of a supposed installation. Establishing a funeral/visual link, the excerpt from *Cuerpo correccional* has a photograph of the Andes as a backdrop, which determines the performative act of bidding his mother farewell, crowned with the sentence "La Muñeca del Continente". The massive mountains expand like the continent's spinal column and extends Leppe's emotional act to regional spaces. This way, the deceased mother is entwined with the visual aspect of the Andes; the mass wrapped in gauze strips is joined together with the myth of the Difunta Correa, in the background, which is contemplated by Catalina Arroyo's Polaroid portrait.

In another part of the space, Leppe introduced a reproduction of a swooping airplane and a neon piece. On the floor, he placed plates with colored inks, a white piece of fabric including a small figure of a tree, a miniature house, a burning light bulb and a pile of powder that appears to be gunpowder. This curious display of elements may well be Leppe's best known installation, given that for decades, it was one of the only images of *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* that circulated. The light bulb's electricity close to the mountainous gunpowder suggests the option of dynamiting the very center of the mountain chain, which is also the boundary between Chile and Argentina. The swooping plane, belching plumes of smoke with a kamikaze effect, operates as a reckless explosive trigger razing the floor. In this sense, demolishing the boundary implied by the Andes could open Chile's borders to the democracy that already existed in the neighboring country.

Leppe's installation concluded with a large scale drawing of an obelisk in white chalk on a column that was painted black in the CAYC building. The base of the

column was surrounded by a partial brick construction and there was an electric burner similar to those used by construction workers to one side, in addition to other elements of construction. Finally, Leppe incorporated a white porcelain recipient, holding what seemed to be water with ink or dark watercolor.

The obelisk figure is full of significance. Above and beyond the classical Buenos Aires postcard image and representing a Freemason symbol, in Leppe's version, it appears as an unstable, unfinished form, made of a material as ephemeral as chalk. The fragility of the obelisk drawn on the CAYC building's column in the post-dictatorial context in Argentina and while the dictatorship was still in place in Chile manifests an ironic reflection regarding a symbol of power. This rereading can also be understood as a gesture of contempt for the hegemony of the phallic and vertical, somewhat flawed, as opposed to the bandaged mass with branches and roses, alluding to the feminine and maternal, damaged or dead.

The installation **Alfredo Jaar**³⁸ had proposed to present at the CAYC, *O Adeus* (The Goodbye), should be understood as part of an ample, ongoing stream of ideas, projects and materials during his first years in New York. In 1983, Jaar had arranged to carry out a show at the Washington Project for the Arts (WPA) titled *IN/OUT. Four Projects by Chilean Artists*. The idea for the exhibition was to include two Chilean artists who would work in their own country and two others who would work from abroad, specifically in the United States. Eugenio Dittborn and the C.A.D.A. group were selected to work from Chile, and Juan Downey and Alfredo Jaar would be the ones to work in the U.S. For this initiative, Jaar mounted a series of objects and critical concepts referring to subaltern or stereotyped views the first world country harbored regarding



Alfredo Jaar, *O Adeus* (The Goodbye), 1985, installation. Detail of the installation by Alfredo Jaar for the *IN/OUT. Four Projects by Chilean Artists* exhibition, held at the Washington Project for the Arts (WPA) in 1983. *Monumento para Sudamérica* (Monument for South America), installation, New York, 1983. Courtesy of the Alfredo Jaar archive.



Magazine covers included in the *O Adeus* installation by Alfredo Jaar, CAYC, 1985. Courtesy of the Alfredo Jaar archive.

Latin America in general and Chile in particular. These concepts and objects, primarily focused on the symbol of the Chilean flag, were distributed on the walls of the space. In the center, a sandbox could be seen with three neon lights: red, white and blue.

That same year, Jaar presented his *Monumento para Sudamérica* (Monument for South America) in an independent space in New York. This work denounced the United States' intervention in Latin America. The *Monumento* was made up of a list of countries situated on one wall. Using spray paint lines, the artist had indicated those where coup d'états or dictatorships had taken place with a red cross, including Argentina, Brazil, Chile and Uruguay. In front of the wall, he placed areas of rubble similar to concrete blocks on the floor, out of which white neon tubes pointed outward at different positions and angles. In the center, the artist also traced a circle on the floor, and above it, he hung a long red neon tube in a vertical position.

An enthusiastic follower of Jaar's work, Glusberg extended a direct invitation for him to show *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* (Four Chilean Artists at the CAYC).³⁹ A revealing point that emerged during this investigation is that Glusberg had included a printed image of *Monumento para Sudamérica* in the show as a complement to the main work, *O Adeus*, which was carried out especially for the CAYC. The installation consisted of fifteen green neon tubes mounted to emerge diagonally from a pile of dirt, pointing toward covers of Argentinean magazines hung on the wall that featured President Raúl Alfonsín, the first democratically elected chief of state following the 1976 dictatorship. On the facing wall, the artist also placed five Brazilian

magazine covers with references to the recent funeral of Tancredo Neves, the democratically elected President who died days before taking office, after a long period of dictatorial governments in Brazil. Like the works that preceded it, *O Adeus* functioned as a critical discourse against dictatorships and as an expression of hope for the return to democracy across the continent. Along these same lines, in the exhibition catalog critic Adriana Valdés wrote about the installation:

I celebrate that he may create expectations and then frustrate them, or problematize them: color, yes, jubilation, yes, green, yes, but... neon emerging from earth? And if I see an opposition between the earth and the magazine covers (façades), what does neon's artificial nature suggest... And there the viewing begins again, there one takes another look around.⁴⁰

Valdés' reading of Jaar's work evidently manages to situate the discussion in the framework of the Latin American issues that Glusberg and the CAYC had been working on for almost two decades. In this sense, the regional localization of the piece, even if Chile is not mentioned, coincides with the green light of hope for one of the countries that was still under the yoke of its military forces. Valdés' implicit suggestion can be read in terms of the jubilation and color code's positive, stimulating effect, and yet at the same time, it calls attention to the incomplete state of the region's democratic processes. Similarly, the linguistic reference in the title of *O Adeus* could operate to signal a people's farewell to their democratic president, but also allows for an interpretation as the region saying goodbye to its dictatorial regimes.

For *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, **Gonzalo Díaz's** participation registered a long process of experimentation and reformulation which reflected his interest in crossing the boundaries between painting and printmaking under a system of relationships between text and image. *El kilómetro 104* (*El KM 104*) was a series made up of six large screenprinted pieces with fundamental collaboration from artist Nury González in the construction process, and Justo Pastor Mellado in its theoretical framework. This work proposed the development of a mix of lexical-visual relationships taken from popular culture, surgery manuals, naturalist and biological images and measuring instruments, among other resources. The title of each piece included word play: *El primer amore*



Gonzalo Díaz, *El kilómetro 104* (Kilometer 104), CAYC, 1985. Photographic documentation by Facundo de Zuviría of the *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* (Four Chilean Artists at the CAYC), exhibition, organized in July, 1985. Courtesy of Facundo de Zuviría.

(The First Love), *El pinturichio primo* (The First Little Painter), *La masturbatio prima* (The First Masturbatio), *La prima felatio* (The First Fellatio), *El primo baccio* (The First Kiss) and *La primera comunión* (The First Communion) alluded to primary human actions, whose visual transposition enabled a sometimes ironic approach to physical, emotional, sexual, artistic and religious interactions. They were produced, as Mellado's posterior investigation and follow-up reveals,⁴¹ on the basis of a sort of progression or panorama that concluded in processes of "pictorializing screenprinting", as the critic denominated it. Along these lines, Mellado highlighted the compositional work in an untitled painting presented at the Visuala gallery in February 1985 featuring a reference to a bird clearly identified as the figure of a toucan in *El KM 104*.⁴²

In the text formulated especially to accompany *El KM 104*, "El 'block mágico' de Gonzalo Díaz" (Gonzalo Díaz's "Magic Block"), Mellado went into detail about the artist's conceptual, visual, technical and historical procedure in the milieu of the '80s. In it, tensions between pictorial representation, its transfer to and mismatches with printmaking are combined, along with its position with regard to the era's object-focused tendencies. Printed at the Universidad de Chile's Art School studio, this text graphically demonstrates visual and conceptual commitment in a procedure involving affiliations between Díaz's art work and Mellado's writing. With regard to this, the critic wrote:

Text sustained/contained several times in/by Díaz's work; that is to say, by the amount of propositional energy put into circulation based on the shared usury

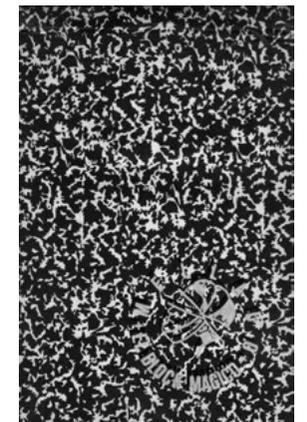
of one mechanism of construction, obtaining determined visual and text effects, while painting and writing are specific operations of the imaginary, involved in implicit convergences of text and visual work where it is not fitting that one be subordinated to the other, but rather to be an ongoing negotiation, stipulated in the manner of producing relationships between critic and work.⁴³

The process of construction for *El Km 104* took place in a studio in the Lastarria neighborhood in Santiago, where Nury González worked tirelessly along with Díaz during several weeks. The six large format works were printed on two supports: the piece that traveled to Buenos Aires was printed on white PVC; in transit on its way back to Santiago it was retained by Customs and never returned to the hands of its author. The second was printed on serigraphy paper, and covered with transparent mica. This version was exhibited the following month at the CAYC show at galería Sur, in Santiago, Chile.

Once the exhibition had finished, the works on view in *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* were dispersed among different collections (Díaz, Dittborn) or were taken apart and were never mounted again (Leppe, Jaar).

The *CAYC: Chile/Argentina* project proposed to take a fresh look at two shows that activated processes of dialog and cultural exchange at two very significant moments for Latin American societies and cultures. It also suggests a new view of the CAYC's role in regional activation during the '70s and '80s.

Due to the physical characteristics of the works involved in these historical exhibitions, two curatorial criteria were adopted. On the one hand, the 143



Justo Pastor Mellado, *El block mágico* (The Magic Block), self published, 1985. Colección Gonzalo Díaz.

heliographs donated to the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago in 1973 are exhibited. On the other, the possibility of mounting the exhibition from 1985 was reconsidered with the artists' collaboration. Carrying out part of this task was possible thanks to photographs taken of the CAYC space at the time by Facundo de Zuviaría. These two factors allowed us to formulate a re-exhibition of the works included in that little-known show.

In Eugenio Dittborn's case, two of the five *Pinturas aeropostales* he presented at the CAYC are included, as are two videos produced with dates corresponding to the same period as the show.

After a study of materials undertaken by Gonzalo Díaz and the curatorial team, and given that the archives of original images was found to be in a good state of conservation, the decision was made to print a new version of *El KM 104* in paper format. This new series allows clear observation of the graphic and chromatic intensities of the original group that was exhibited in 1985.⁴⁴ In the same manner, the re-installation of *O Adeus* was carried out by Alfredo Jaar, who preserved complete documentation of the 1985 process, and the curatorial team. The artist directed the new installation from New York, and worked together with the museographical team in Santiago, led by Pedro Silva. The same indications were also carried out for the show in Argentina.

In accordance with the Carlos Leppe archive, the decision was made to reconstruct the CAYC's column and the brick section on a scale of 1:1. Furthermore, Leppe's chalk drawing was projected in scale onto the column and traced exactly. This enabled making viewers' experience as close as possible to how the work looked when it was mounted in 1985. This partial reconstruction is accompanied by the photographs documenting it from Facundo de Zuviaría's archive.

In spite of the twelve years that separate these two proposals, a sense of collaboration and solidarity can be sensed in them that brings back the spirit of union between the two countries in artistic, cultural and critical terms, during a period marked by the political instability inherent to the dictatorial regimes in Latin America.

The recovery of these two exhibitions⁴⁵ aims to reactivate two key moments in the history of Argentina and Chile from the standpoint of the present: on the one hand are the dictatorships and the institutional cancellation effect they produced, and on the other, the response on the part of some artists, arts administrators

and critics, whose experimental proposals promoted exchange through independent initiatives. Between these two extremes, it can be seen how certain conflicts persist, shift and are resignified over time and by way of practices.

This show and the research that has given it shape have the objective of reviewing various aspects of the CAYC's regional impact as seen through the lens of current contingencies, and also to understand the dimension of the meanings that were activated at each moment and are reactivated in our time. In this sense, it invites thinking about how notions of ideology, ties of artistic solidarity, the logic of exchange and collaborative practices in the region's art are being read today, in an era marked by digital technology and tactical alliances established in light of current social events.

¹ The research carried out with regard to this envoy was presented by Sebastián Vidal Valenzuela in 2017 at the 3^o Coloquio de Investigación en Historia del Arte (CIHA), "Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile (siglos XIX-XX)", in the paper "Tras los pasos cordilleranos de Juan Downey (y del CAYC)". The Colloquium was organized by the Universidad Alberto Hurtado (Chile) and the Universidad Nacional de San Martín (Argentina). New advances in the investigation were presented at the CIHA in 2018, which was held at the Museo Nacional de Bellas Artes in Chile.

² An analysis of the CAYC, its practices and its institutional program can be found in María José Herrera and Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional* [exh. cat.], Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

³ *Hacia un perfil del arte latinoamericano* was also shown at the Salón de la Independencia in Quito during the month of May; at the CAYC in Buenos Aires, and at the Encuentro Internacional de Arte de Pamplona during the month of June; at the Instituto de arte Contemporáneo in Lima, Peru and at the Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", in Córdoba, Argentina, during July. The exhibition was also mounted in diverse countries during 1973 and 1974, including England, France, Holland, Belgium, Poland, Germany and the United States, among others.

⁴ "Hacia un perfil del arte latinoamericano – Presentación del Grupo de los Trece y sus invitados", GT-133, Buenos Aires, CAYC, June 8, 1972. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

⁵ Jorge Glusberg, "Arte e ideología", *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Encuentros 1972 Pamplona* [exh. cat.], Pamplona, CAYC, 1972. Waldengallery archive, Buenos Aires.

⁶ *Ibid.*

⁷ At the outset, it included artists Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich, Luis F. Bénédict, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Vicente Marotta and Jorge González Mir. They were soon joined by Horacio Zabala and Clorindo Testa.

⁸ Heliography is a photographic procedure created by Joseph Nicéphore Niépce in the 19th century. It consists of a direct positive photographic print on an emulsion-coated surface.

⁹ IRAM is currently the Instituto Argentino de Normalización y Certificación, a non-profit civil association founded in 1935 by representatives from diverse economic sectors, scientific and technical institutions and Argentina's government. The IRAM operates as the national organization for normalization and it provides the framework for the official system of norms, quality and certifications. In this case, Glusberg utilized regulation 4504, which refers to formats, graphic elements and sheet folds; and regulation 4508 (from November, 1971), which refers to technical drawing, labeling, lists of

materials and itemization. The choice of heliographic reproduction was undoubtedly influenced by the fact that several members of the Grupo de los Trece were architects by profession, and the technique simultaneously enabled optimization of physical and technical resources and simplified shipping.

¹⁰ CAYC, *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Encuentros 1972 Pamplona* [exh. cat.], *op. cit.*

¹¹ Horacio Safons, "Entrevista a Jorge Glusberg", *Primera Plana*, n. 495, Buenos Aires, July 27, 1972, n.p.

¹² Jorge Glusberg, "Arte e ideología", *op. cit.*, n.p.

¹³ Jorge Glusberg, letter to Nemesio Antúnez, dated: "July 1, 1971". Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

¹⁴ The yellow press releases were the publicity strategy most often used by the CAYC during the '70s. They were mailed every week to artists, art promoters, critics and institutions all over the world to inform them of the CAYC's activities and exhibitions. They also disseminated the institution's programmatic texts.

¹⁵ The exhibition was, in effect, scheduled for October of that year, and the artists mentioned as participants included Nemesio Antúnez, Gracia Barrios, José Balmes, Jorge Barba, Francisco Brugnoli, Raúl Bustamante, Delia del Carril, Dino de Rosa, Carlos Doñaire, Luz Donoso, Helga Krebs, Roberto Matta, Ricardo Mesa, Fernán Meza, José Moreno, Guillermo Núñez, Olavarria, Anibal Orly Pozo, Hugo Rivera and Undurrunge [sic]. Glusberg also commented on the uncertainty regarding the presence of four intellectuals who were living in Chile and invited to Argentina to give three seminars: Sergio Bagú, Gui Bonsiepe, André Gunder Frank and Theotonio Dos Santos.

¹⁶ "Exhibición homenaje a Salvador Allende", GT-285, Buenos Aires, CAYC, September 24, 1973. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

¹⁷ Curated by the Mexican Fernando Gamboa, the exhibition was canceled before it opened. It originally included 180 pieces sent by the Mexican government, and it was scheduled to open to the public on September 13, 1973 at the Museo Nacional de Bellas Artes in Chile. In November 2015, the Museum presented *La exposición pendiente 1973-2015. Orozco, Rivera y Siqueiros*, which brought together 76 works pertaining to the collection of the Museo de Arte Carrillo Gil, in México. In 2016, the show traveled to the Museo Nacional de Bellas Artes in Argentina.

¹⁸ This exhibition is the last that was held by the CAYC, which ceased its activities in 1994 following Jorge Glusberg's assignment as Director of the Museo Nacional de Bellas Artes in Argentina.

¹⁹ Jorge Glusberg, "Origen y vivencias del grupo CAYC", *Grupo CAYC* [exh. cat.], Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, p. 5.

²⁰ Cfr. "Exhibición homenaje a Salvador Allende", GT-285, Buenos Aires, CAYC, September 24, 1973.

²¹ We thank Gloria Cortés and Eva Cancino for facilitating this information.

²² In a comparison of two documents from the Museo Nacional de Bellas Artes archive, we have found contradictory facts regarding the date of arrival for the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* show. The certificate emitted by Roque Esteban Scarpa at Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos confirms the works' reception on December 27, 1972. On the certificate sent by Lily Garafulic, Director of the Museo Nacional de Bellas Artes, also dated January 3, the collection from the CAYC figures as having been received between December 1 and May 31, 1974, and it also includes the list of donations to the institution since December 1st of that year. Considering that the bill of lading corresponds to VARIG Airlines' flight 14231906 (mentioned in both documents), and, in accordance with Glusberg's indication, the date of Scarpa's document appears to be mistaken. In any case, in the complete list of donations emitted by Garafulic, it is noted that "the inventory number has been omitted because it is undergoing correction as requested by the comptroller". The error in the date is probably due to this last point.

²³ See also Nelly Richard's testimony in Federico Galende, *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*, Santiago, Arcis/Cuarto Propio, 2007, pp. 197-198.

²⁴ The cover portrait photograph was taken by Francisco Zegers.

²⁵ For more information about this envoy, see Carla Macchiavello,

"Vanguardia de exportación: la originalidad de la 'Escena de Avanzada' y otros mitos chilenos", *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*, Santiago, LOM/CEDOC, 2011.

²⁶ Translator's note: the title includes a play on the multiple meanings of *cuadro*, which signifies painting, and also cadre or key group (for example, honor roll).

²⁷ In this sense, Dittborn mentions a quote present in one of his works, which reads as follows: "This sign is of particular value because it allows the length of time the cadaver has been under water to be determined with precision".

²⁸ Jorge Glusberg, *4 artistas chilenos* [pamphlet], Buenos Aires, CAYC, 1985, n.p.

²⁹ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Mexico, Paidós, 1999, p. 49.

³⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1989.

³¹ Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile/octubre 1981*, 1981, mimeo, p. 5.

³² Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art & Text, 1986. See, in particular, "The Problematic of Latin American Art", pp. 85-92.

³³ *Ibid.*, p. 88.

³⁴ Francisco Zegers was the editor of a major portion of the texts by the Avanzada. Due to the importance of the exhibition, a catalog with a cover in color was produced which included texts by Nelly Richard, Adriana Valdés and Justo Pastor Mellado.

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

³⁶ According to Eugenio Dittborn's own account, these videos were sent to the exhibition.

³⁷ Leppe also utilized rose branches in a video from that same year. In the performance titled *El ruiseñor y la rosa* (The Nightingale and the Rose) from December of 1985, the artist appears in the frame along with a suitcase beside the Basílica del Salvador in downtown Santiago, which was seriously damaged by the earthquake of March, 1985. In this ruinous space, dressed in a white shirt, Leppe uncovers his right forearm, to which two thorny rose branches are strapped with elastic. While his arm bleeds, Leppe whistles like a bird. If the coincidence between the date of the video performance and that of the exhibition at the CAYC is taken into consideration, similarities can be noted regarding the use of white, bandages and rose branches.

³⁸ Alfredo Jaar settled in the United States after having studied Architecture at the Universidad de Chile.

³⁹ In 1987, Alfredo Jaar was the first Latin American artist to be invited to Documenta 8. According to his account, Jorge Glusberg was the one who recommended his name to the organizers of the event held in Kassel.

⁴⁰ Adriana Valdés, "Para América Latina: espacios de reflexión", *Cuatro artistas chilenos en el CAYC*, Santiago, Francisco Zegers editor, 1985.

⁴¹ For a more extensive analysis of this piece, see Justo Pastor Mellado, "Informe sobre la producción de dos obras de Gonzalo Díaz", *Boletín N° 3 Gonzalo Díaz (Obras de 1985 y 1989)*, Santiago, Fundación Cultural CeDA, 2018.

⁴² For this show, Mellado wrote the essay titled "Texto auxiliar para la lectura de un cuadro sin título presentado por Gonzalo Díaz en Galería Visuala", in which he anticipated diagrammatic elements involved in the artist's work which figured among the concepts developed later.

⁴³ Justo Pastor Mellado, "El 'block mágico' de Gonzalo Díaz", Santiago, s/e, 1985.

⁴⁴ The piece by Gonzalo Díaz was acquired by the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago at the close of the exhibition.

⁴⁵ The exhibition in Chile was carried out under the exceptional circumstances imposed by the COVID-19 pandemic. It required major efforts on the part of everyone involved in the process and so invited us to think about links, exchange, and ways of working during a time of confinement and closed borders.

The Itinerary of a Donation.

The Arrival of *Hacia un perfil del arte latinoamericano* at Chile's Museo Nacional de Bellas Artes

Eva Cancino Fuentes

Head of Collections, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

The 143 heliographs by 68 artists that make up the Centro de Arte y Comunicación (CAYC) collection at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, Chile pertained to the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (Toward a Profile of Latin American Art) exhibition, organized by Jorge Glusberg in 1972.¹ The exhibition was set to be presented at the Museum in September/October of 1973, but it was never carried out because the civic-military coup that took place that year interrupted the institution's programming.

Organizing *Hacia un perfil del arte latinoamericano* had involved great administrative efforts on the part of the founder and Director of the CAYC, but in addition, its presentation in Chile had to do with an institutional and museological renovation in full swing at the time, led by Nemesio Antúnez, the MNBA's Director (1969-1973). The show implied holding an Argentinean activity at the Museum, among the actions Antúnez undertook with the aim of making it more international, a task supported by a wide network contacts not only in Latin America, but in the United States as well, which he had established during his residency in New York. The city had established itself as the metropolis for art, and there was a place there for Latin American art production, too. Antúnez forged ties with some of the participants from editions of the Bienal de Grabado (Printmaking Biennale) that the artist and art manager himself had led in Chile, an initiative developed in addition to the considerable labor of administration and establishing international contacts as Cultural Attaché, prior to beginning his first term as Director of the MNBA.

The move toward conceptual art was a distinctive feature of Antúnez's administration;

his museological project was outlined in various documents in which he described the intention of revitalizing the *museum mausoleum* and changing the MNBA's role in society. In one of these documents, titled "El museo ha muerto" (The Museum Has Died), he indicates: "Viva the Museum as human beehive, classroom, information center, cultural programming center and venue for Precolumbian and electronic shows".² Glusberg's proposal was a perfect fit within this variety of *types of art* that Antúnez's project entailed. Among the CAYC's aspirations the Argentinean would describe: "...we are not going to gather together artists and no one else, we want disciplines to intermix and to bring an end to culture's airtight compartments".³ In this sense, both institutions proposed content that had the ability to transform, hinging on experimentation with art forms and the manner in which exhibitions are conceived, which in turn imposed a quota of reflection required of both Directors.

At least from 1971 on, communication between Jorge Glusberg and Nemesio Antúnez was fluid. They corresponded primarily by way of personal messages and there were numerous offers of shows for the MNBA in Santiago. In addition, the CAYC had an ambitious communications plan, disseminated by way of yellow colored press releases that reached diverse artistic institutions, the Museum among them. In these graphic pieces, information on the Center's activities was provided, with invitations to participate in debates, such as the round table for reflection on the biennales, or discussions on what an artist is and what their role consists of, held during September, 1971.⁴

On April 3, 1972, Glusberg wrote to the Director of the MNBA personally to inform him that a catalog from the *Arte y cibernética* (Art and Cybernetics) exhibition had been sent to him. He also offered the entire exhibition to be presented in Chile, in addition to the *Fotografía tridimensional polaca* (Three-Dimensional Polish Photography) show. In spite of Glusberg's intentions, in the end neither one made it to the MNBA. In the same letter, he expressed to Antúnez his interest in inviting some Chilean artists,⁵ such as Juan Downey and Guillermo Deisler, to the CAYC:

My idea is to hold three talks with each of them. The first would be about Communication, Mass Culture and Socialist Revolution, and the second, on Design, Technology and Underdevelopment. Of course, if you want to speak along

with them, or have another name to suggest to me, I look forward to hearing from you. After breathing the atmosphere in Chile, I felt a desire to work more closely with all of you.⁶

Although there was no response to Glusberg's offers from April of 1972, one month later, the Director of the CAYC contacted Antúnez again, with a new proposition: the *121 grabados checoslovacos* (121 Czech Prints) show.⁷

In light of all the communications Glusberg addressed to the MNBA, and probably to other institutions, there is an outstanding amount of documentation that was emitted regarding the episode of censorship the *Arte e ideología. CAYC al aire libre* (Art and Ideology. CAYC Outdoors) exhibition suffered, having opened in Buenos Aires on September 23, 1972. The incident is profusely documented, given that Glusberg took it upon himself to gather and send out a group of artists' testimonies in support of the Center's exhibition project, accompanied by a compilation of newspaper articles giving accounts of the incident that had taken place in Argentina's capital.⁸ All these precedents permit the outlining of a panorama with respect to how Glusberg handled communications at the CAYC, quite in consonance with the new direction being taken by the MNBA's programming, which began to include a series of outreach activities developed during Antúnez's administration with the aim of revitalizing the Museum, to a large degree thanks to the fact that these initiatives invited new public to participate in the institution.⁹

On May 2, 1972, Jorge Glusberg offered the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* show to the MNBA in Santiago, which was being presented in Medellín, Colombia at the time.¹⁰ The Director of the CAYC pointed out:

We are asking Europeans, North Americans and Latin Americans themselves to make reference to the problematics of this hemisphere and its ideals of liberation and independence. We believe that the act of creation is not independent from ideology and we therefore ask artists to help the audience to comprehend what is actually happening in third world countries.¹¹

The same letter included the possibility of holding the *Arte de sistemas* (Systems Art) show, which had taken place at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires in

July, 1971. Glusberg also invited Antúnez to participate in the exhibitions by sending some of his works:

If you are interested in doing so, you can participate in both exhibitions. In the first ("Hacia un perfil del Arte Latinoamericano"), you should make reference to the revolutionary problematics of those countries that so unfortunately subsist under colonial dependence; in the second show you have an ample range for exhibiting your projects, works or propositions, without a set theme.¹²

Given the works brought together for these exhibitions, it can be inferred that Antúnez did not prepare pieces for either one.

Without a doubt, the trajectory of *Hacia un perfil...*—the CAYC's "pending" show¹³ at the Museo de Bellas Artes in Chile—was riddled with complications, not only its installation, interrupted due to the civic-military coup d'état in 1973 and the ceasing of activities at the MNBA, but also because some of the artists who were set to participate in the show in Santiago in 1973 had already suffered their first instance of censorship in the 1972 show *Arte e ideología. CAYC al aire libre*. Nemesio Antúnez left the Director's post at the MNBA on December 1st of that year, handing it over to sculptor Lily Garafulic.

On January 3, 1974, 143 heliographs from the CAYC entered the Museum's collection. Lily Garafulic had made a request to the Assistant Manager at Customs to liberate some of the shipments that were still in Customs that had been *sent* to the MNBA. One of the shipments associated with the heliographs from the CAYC, which had arrived in the country via air on December 27, 1973, was among them. That same day, Roque Esteban Scarpa, in charge of Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM, Libraries, Archives and Museums Department), emitted a second piece of correspondence indicating that the works contained in the envoy were free of Customs charges. There is an incongruence in the shipping date—1972 vs. 1973—between the two communications, which can be attributed to a typographical error. While they did spend some time in the custody of Customs, and were later stored at the Museum in Santiago for several decades without being cataloged, the works are currently in a good state of conservation, in spite of their material fragility.

It seems relevant to mention that Glusberg sent the heliographs to the country after the coup d'état, perhaps thinking that they could be exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes in spite of the political situation in Chile. The CAYC heliographs formally entered the MNBA collection on June 4, 1974,¹⁴ when a series of donations made to the institution during 1973 were grouped together, including the collection of Armando Zegri, which had been donated to the Museo de la Solidaridad and remained at the Museum until its restitution to the Museo de la Solidaridad Salvador Allende in 2018. Nevertheless, in the document emitted by the MNBA and sent to the DIBAM with a list of the pieces, only fifty are mentioned. This allows for venturing two hypotheses with respect to the itinerary of the works from the CAYC at the MNBA. The first is that part of the show may have arrived in the country earlier, with one part held up in Customs, and the second is that the entire group may not have been revised, and so a lower number of works than the show's total content was indicated. However, the second seems to be the more reasonable of the two, since the volume of the heliographs within the air mail shipment is negligible, given that they consist of lightweight paper.

On October 2, 1973, the CAYC organized an homage to Salvador Allende after his government had been overthrown.¹⁵ The communication prepared mentions the activities planned to be held in the framework of the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* show in Chile, and the donation of the works to the MNBA. This mention is the first certainty regarding said donation on the part of the Argentinean institution. Similarly, in the press release there is an indication of the difficulty of fulfilling the agenda jointly planned with Antúnez to exhibit *Arte de sistemas*, which would also be sent to the Museum, an administrative step that would also be impossible to carry out.

From November, 2020 to May, 2021 *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos* was the first presentation in Chile of the complete grouping of 143 heliographs that make up the *Hacia un perfil del arte latinoamericano* show. Some of these pieces have participated in exhibitions held at the MNBA¹⁶ during the past decade. Nevertheless, many of the works that artists sent for the show had never been presented to the public prior to this exhibition.

¹ The complete list for the show sent to Chile and its respective documentation are available at the www.surdoc.cl website.

² Nemesio Antúnez, "El Museo ha muerto", ca. 1971, typewritten text. Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

³ Jorge Glusberg, "Ni la más mínima idea", *Primera Plana*, n° 344, Buenos Aires, 1969. Cited in Mariana Marchesi, "El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional", in María José Herrera and Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional* [exh. cat.], Buenos Aires, Fundación OSDE, 2015, p. 56.

⁴ "Jornadas intensivas de discusión", GT-50, Buenos Aires, CAYC, June 25, 1971; "En contra o a favor de las Bienales", GT-80, Buenos Aires, CAYC, September 24, 1971; "Qué es un artista", GT-83, Buenos Aires, CAYC, September 24, 1971; "Actividades próximas", GT-119, Buenos Aires, CAYC, April 21, 1972; "121 artistas checoslovacos", GT-121, Buenos Aires, CAYC, May 4, 1972. Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

⁵ One hypothesis is that it may have been Antúnez himself who suggested Juan Downey and Guillermo Deisler's names to Glusberg, since both artists maintained fluent personal correspondence with the Director, in addition to having exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes during his administration.

⁶ Letter from Jorge Glusberg to Nemesio Antúnez, dated: "April 3, 1972". Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

⁷ Letter from Jorge Glusberg to Nemesio Antúnez, dated: "May 26, 1972". Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

⁸ Jorge Glusberg, Comunicados N° 3, 4, 5, 6 and 7, dated between September and December, 1972. Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

⁹ The activities "Museo 70" and "Concierto para figuras de yeso" can be mentioned among these. For more information on this topic, see Amalia Cross, *Antúnez Centenario. El museo en tiempos de revolución*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

¹⁰ *Hacia un perfil del arte latinoamericano* was also presented in Buenos Aires and Córdoba in Argentina, and in Pamplona, Spain.

¹¹ Letter from Jorge Glusberg to Nemesio Antúnez, dated: "May 2, 1972". Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

¹² Ibid.

¹³ The show of works by Mexican artists José Clemente Orozco, Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros curated by Fernando Gamboa that should have inaugurated in September 1973, but was suspended due to the coup d'état, has been denominated a "pending exhibition". In the year 2015, the exhibition was finally held at the MNBA in Santiago, thanks to the loan from the Museo de Arte Carillo Gil collection in Mexico. Titled *La exposición pendiente. Orozco, Rivera y Siqueiros 1973-2015*, it constituted an attempt to reconstruct institutional memory. As was the case for the "forgotten exhibition", the Mexican muralist show's planned itinerary included a stop at Argentina's Museo Nacional de Bellas Artes in 2016.

¹⁴ Resolución 740. "Envía lista de donaciones de obras al Museo". Museo Nacional de Bellas Artes archive, Santiago.

¹⁵ "Exhibición Homenaje a Salvador Allende", GT-285, Buenos Aires, CAYC, September 24, 1973. ICAA archive-747461.

¹⁶ A few of these are *De aquí a la modernidad. Colección MNBA* (2018); *El museo en tiempos de revolución* (2019); *Recordar un signo. Elda Cerrato*, in the context of BIENALSUR (2019) and *14ª Bienal de Artes Mediales. El cuarto mundo* (2019). The works presented in activities organized by the Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago recently include heliographs by Lea Lublin, Juan Downey, Jorge Glusberg, Guillermo Deisler, Horacio Zabala, Elda Cerrato, Gumercindo Quevedo, Luis Pazos and Auro Lecci.

Catálogo

Edición

Museo Nacional de Bellas Artes

Textos

Fernando Pérez Oyarzun

Andrés Duprat

Mariana Marchesi

Sebastián Vidal Valenzuela

Eva Cancino Fuentes

Diseño gráfico

Susana Prieto

Edición y corrección de textos

María Verna

Traducción al inglés

Tamara Stuby

Gestión documental

Carolina Jozami

Fotografías

Matías Iesari

PP. 46-47, 123 (abajo), 124 (abajo),

125, 127-129

Posproducción fotográfica

Esteban Benhabib

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva

Andrés Duprat

Dirección Artística

Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica

Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva

Ricardo Visentini

Coordinación Artística

Ana Schwartzman

Documentación y Registro

Paula Casajús

María Rosa Espinoza, Florencia

Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García

Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura

González, Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras

Jimena Velasco, Natalia Novaro,

Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo,

Catalina Leichner, Constanza Di Leo,

Carolina Bordón, Alejandra Sogolo

Investigación

María Florencia Galesio

Pablo De Monte, Paola Melgarejo,

Patricia V. Corsani, Ana Giese,

Verónica Tell, Lucía Acosta,

Jorge Manzoni, Natalia Pineau,

Gabriela Naso

Museografía

Silvina Echave

Mariana Rodríguez, Pedro Osorio,

Francisco Amatriain, Federico Fernández

Sanders, Fabián Belmonte,

Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez,

Gustavo Vázquez Ocampo (exposiciones

itinerantes)

Administración, contabilidad y

presupuesto

Gustavo Gramis, Gabriela Raña,

Eugenia Bignone

Asuntos Legales

Ornella Costabile

Relaciones Institucionales

Soledad Obeid

Relaciones Públicas

Ana Ruvira

Prensa y Comunicación

Bettina Barbieri, Diego Jara,

Agustina Fornasier, Esteban Benhabib,

Mariana Lagos

Diseño gráfico

Susana Prieto

Alejandro de Ilzarbe

Edición y corrección de textos

María Verna

Educación

Mabel Mayol

Silvana Varela, Gisela Witten,

Pablo Hofman, Roxana Pruzan,

Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,

María Inés Alvarado, Ana Lobeto,

Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,

Germán Warszatska, Alicia Gabrielli,

Gabriela Canteros, Carlos Vera Flores

Biblioteca

Alejandra Grinberg

Agustina Grinberg, Carolina Moreno,

Mónica Alem, Víctor Páez,

Pablo Pizzamiglio

Asistencia de Dirección Ejecutiva

Maru Venanzi

Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística

Alejandra Hunter, Carolina Jozami

Asistencia de Coordinación Ejecutiva

Matías Roth

Melina Gómez

Recursos Humanos

María Florencia Martínez D'Agostino

Elena Sanchez, Mariana Folchi,

Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,

Daniel Oscanio, Marcelino Medina

Capacitación

Lucía Buchar, Paulina Alonso

Gestión y estudio de visitantes

Natalia Chagra

Producción

Samira Raed

Úrsula Gómez

Ciclo de Cine Bellas Artes

Leonardo D'Espósito

Infraestructura

Matías Román, Fernando Goldberg

Sistemas

Pablo Engel, Walter D. Pirola

Técnica y mantenimiento

Julio Martín Herrera

Diego Herrera, Diego Lonne,

Jonathan Villagra, Santiago Morazzo,

Dahil Sanchez Vallesterios,

Dario Noguera, Néstor Noguera,

Gabriel Dieguez

Supervisión de salas

Omar Guateck, Karina Mansilla

Asistentes de sala

Mónica Cortes, María Rosa

Egaña Curutchet

Atención al público

Lorena Gorosito, Mabel Benítez,

Irma Echagüe, Daniel Galán,

Verónica Galán, Marina Gorosito,

Patricia Maidana, Oscar Oviedo,

Carlos Pérez, Oscar Ramírez,

Camila Malinovsky, Miriam Castillo,

Cristina Mazza, Ana de Ilzarbe

Amigos del Bellas Artes**Comisión Directiva**

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2do.
María Irene Herrero

Secretario
Josefina María Carlés de Blaquier

Secretario de Relaciones
Institucionales e Internacionales
Cecilia Remiro Valcárcel

Prosecretario
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorero
Sofía Weil Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Juan Ernesto Cambiaso
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Eduardo Mallea

Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Verónica Zoani de Nutting
Magdalena Cordero
Daniela Marcuzzi de Saguier

Revisores de cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Staff

Director Ejecutivo
Andrés Gribnicow

Educación y Comunidad

Coordinador de Educación y Comunidad
Mariano Gilmore
Directora de la Carrera Corta de Historia
del Arte y cursos complementarios
Susana Smulevici

Coordinadora del Programa
de Historia de la Literatura
y cursos complementarios
Lucía Vogelfang

Coordinadoras de LAV: Laboratorio
de Artes Vivas
Silvia Gómez Giusto y Aliana Alvarez

Pacheco
Asistente de Educación y Comunidad
Luz Arriaga

Socios y Alianzas

Coordinadora de Socios y Alianzas
Elena Bruchez
Producción
Marlene Binder Meli
Desarrollo de fondos
Belén Arroyo

Comunicación

Coordinadora de Comunicación
Luz Rodríguez Penas
Prensa
Carmen María Ramos
Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Auditorio y producción audiovisual

Jefe técnico de Auditorio
Daniel Caccia
Operador técnico y fotografía
audiovisual
Juan José Peralta
Realizador audiovisual
Federico Braum

Tienda Bellas Artes

Coordinación
Gustavo Merino
Contenidos
Clara España
Ventas
Marcelo Arzamendia

Administración

Tesorería y Administración General
Jorge Mastromarino
Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer
Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
Natalia Lemos
Laura Mastromarino
Belén Schenfeld

Mantenimiento
Gustavo Edgard Fernández
Héctor Monzón
Oscar Rindel

Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

Director
Fernando Pérez Oyarzun

Secretaría Dirección
Carolina Poblete González

Coordinación Artística
Varinia Brodsky Zimmermann

Curadoras
Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

Exhibiciones temporales
María de los Ángeles Marchant
Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

Comunicaciones
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Romina Díaz Navarrete

Relaciones Institucionales
Cecilia Chellew Cros

Diseño gráfico
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Catalina Chung

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
Jaime Cuevas Pérez
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro

Arquitectura
Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola

Administración y finanzas
Alejandro Bley Urbarri
Manuel Arenas Bustos
Marcela Krumm Gili
Roxana Vargas Navarro
Ignacio Gallegos Cerda
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Daniela Necul Escobar

Autorización salida e internación
obras de arte
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo

Museografía
Hugo Núñez Marcos
Pedro Fuentealba Campos
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
Mario Silva Urrutia
Jonathan Echeagaray Olivos
Jona Galaz Irrarrázabal

Biblioteca y Centro de Documentación
Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín
Carlos Alarcón Cárdenas
Nadia Contreras Agosto

Área Digital
Érika Castillo Sáez
Gonzalo Ramírez Cruz

Sonido y Montaje
Stephan Aravena Manterola

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

CON EL APOYO DE



Fundación
Medifé



