



ANTÚNEZ CENTENARIO



M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

ANTÚNEZ CENTENARIO

Consuelo Valdés Chadwick

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Nemesio Antúnez fue uno de los grandes artistas plásticos chilenos del siglo XX. Fue también un creador comprometido con los problemas sociales de su tiempo, un gestor visionario, un intelectual profundo, un viajero incansable y un comunicador consciente de su rol educativo. Su legado aún continúa marcándonos una senda en un amplio sentido, y es por eso que como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio estamos coordinando junto a la Fundación Nemesio Antúnez, la conmemoración de los cien años de su nacimiento.

Es en el contexto del cierre de esta iniciativa que presentamos “Antúnez Centenario”, exposición que reúne más de cien de sus obras. Algunas pertenecientes a colecciones públicas y privadas, y otras, a un cuantioso material de archivo que comprende cartas, cuadernos, bocetos, fotografías, videos y objetos personales. La muestra incluye, además, una selección de obras de artistas chilenos y extranjeros que se incorporaron a las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Contemporáneo cuando el artista dirigió ambas instituciones.

Esta exhibición se suma a otras de las acciones que hemos desarrollado y seguiremos implementando durante este 2019 como Ministerio de las Culturas en conjunto con la Fundación y que se dirigen a una amplia gama de públicos: la modernización y digitalización del Archivo Nemesio Antúnez; las exposiciones itinerantes “Ilustrado por Antúnez” y “Nemesio Antúnez. 100 años”; la revista Observatorio Cultural dedicada a su figura y el Cuaderno Pedagógico “Nemesio Antúnez. 100 años”. Este último se relaciona sinérgicamente con la muestra y se dirige a docentes y estudiantes de primero básico a cuarto medio, apuntando a fortalecer sus experiencias de educación artística a partir de su legado.

Es así como con “Antúnez Centenario” ponemos a disposición de la ciudadanía y del público escolar la más extensa exposición que se haya realizado en homenaje a este creador. Una persona que dejó no sólo una valiosa herencia a las artes visuales, sino que también a nuestra institucionalidad cultural y a la democratización de la cultura y las artes.

Felicito a quienes han trabajado mancomunadamente para llevar a cabo esta exhibición, en especial a sus curadores Amalia Cross, Ramón Castillo y Matías Allende, cuya mirada da cuenta de la figura de un hombre que a través de toda su trayectoria se abocó a insertar la cultura al centro del desarrollo.

No me queda más que recordar el gesto alegre y carismático con el que Nemesio Antúnez invitaba al público a visitar el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo Nacional de Bellas Artes, instituciones que en esta histórica ocasión se unen en un solo esfuerzo para recibir a uno de sus más grandes directores y uno de los artistas más influyentes que ha dado nuestro país.

ANTÚNEZ DE VUELTA EN EL FORESTAL

Fernando Pérez Oyarzun

Director

Museo Nacional de Bellas Artes

La exposición *Antúnez Centenario* constituye una ocasión de particular relevancia para los dos museos que la acogen y para la escena cultural chilena. Ella rinde un homenaje, ciertamente merecido, a su protagonista, de cuyo nacimiento se cumplió un siglo el pasado año. A la vez, la exposición muestra un camino para el rol que las artes plásticas pueden llegar a jugar en nuestro entorno social. La exposición permite el encuentro afortunado de una personalidad y una institución; de un nombre y un edificio. Gracias a ella, el artista estará presente simultáneamente en los museos de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y Nacional de Bellas Artes. Ambos fueron dirigidos por Antúnez. El primero entre 1961 y 1964. El segundo en dos ocasiones: desde 1969 a 1973 y desde 1990 a 1993. A ambos los vivificó con la visión de un artista que llevó su talento y su oficio más allá del ámbito específico de su producción.

Nemesio Antúnez (1918-1993) fue sin duda una personalidad multifacética: arquitecto, pintor, ilustrador, grabador, ejerció también con gran éxito como comunicador y actor. Fue también un constructor y activador de instituciones como demostró con su trabajo en los dos museos que hoy reciben esta muestra y con la creación del Taller 99, en 1955, que marcaría decisivamente la escena del grabado en Chile. Viajero incansable, con una notable red de artistas e intelectuales dentro y fuera del país, Antúnez supo aportar un soplo de vitalidad y universalidad al mundo artístico chileno.

Antúnez Centenario es una muestra de gran ambición. A cargo de tres curadores, cada uno de ellos ha concebido las diversas secciones que la componen, con el objetivo de cubrir ámbitos diversos y complementarios

de la contribución artística, intelectual e institucional de Nemesio Antúnez. La disposición de una cuidadosa antología de su obra, bajo el título de *Manifiesto* se debe a la propuesta de Ramón Castillo. En el espacio que Antúnez imaginó, construyó y bautizó como sala Matta, ofrece a su obra la hospitalidad que él mismo brindó a tantos artistas. Gracias a la larga y cuidadosa investigación de Amalia Cross, en *El museo en tiempos de revolución*, se puede observar en la sala Norte, la intensa relación que Antúnez desarrolló con el Museo Nacional de Bellas Artes. Por último, en el MAC, Matías Allende ha concebido la sección denominada *Antúnez Panamericano*, que además de mostrar su relación con ese museo, hace visible su inserción en el ámbito cultural de las dos Américas. Todo ello se enmarca en un gran esfuerzo museográfico que la Fundación, y dentro de ella Felipe Berguño, han concebido y llevado a cabo.

Para el Museo Nacional de Bellas Artes es motivo de orgullo y de celebración contar con una exposición de esta envergadura y calidad. Agradecemos por ello a cada uno de los curadores y al museógrafo que le han dado forma así como a la Fundación Nemesio Antúnez. Agradecemos también al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, que la apoyó, a las instituciones y coleccionistas que facilitaron sus obras y a todos quienes desde ambos museos pusieron su voluntad y su esfuerzo para que ella llegara a concretarse. Antúnez permanecerá como una fuente de inspiración, no sólo para estas dos instituciones, sino también para la cultura chilena y latinoamericana. Él nos mostró de qué manera el arte podía llegar a ejercerse más allá de las fronteras que tradicionalmente le son asignadas y cómo la visión de un artista-ciudadano era capaz de iluminar con su oficio y con su inspiración tanto a las instituciones culturales como a la sociedad en su conjunto. Por la comprensión de ese rol cultural, de su obra y de su personalidad, esta exposición será, ciertamente, recordada y reconocida.

Guillermina Antúnez

Directora

Fundación Nemesio Antúnez

En un documento que se conserva en el archivo de la Fundación, Nemesio Antúnez escribió: “Mi pintura es autobiográfica. Cada etapa de ella está relacionada con un cambio en mi vida”. Esta afirmación da cuenta de la estrecha relación que existió entre arte y vida en la experiencia del artista, definiendo tanto su obra como su desempeño como trabajador de la cultura.

La vida de Nemesio Antúnez recorre el siglo XX, contexto histórico de constantes cambios sociales, políticos y culturales, que lo llevaron a emprender largos viajes y estadías en el extranjero, experiencias que aportaron en la variedad temática de su pintura y técnica, y en las diferentes labores que desempeñó siendo director de museos, agregado cultural, comunicador, profesor y actor. Se formó como arquitecto y fue un artista autodidacta. Sorprende constatar la conciencia histórica que tuvo, ya que sistemáticamente recopiló, conservó y resguardó la evidencia material de cada una de estas labores, episodios y facetas, dando cuerpo a un acervo material que describe por un lado su propia vida, y por otro, parte esencial de la escena cultural y artística de su tiempo.

Este testimonio material está compuesto por cerca de 20.000 documentos, realidad que impulsó la necesidad familiar de crear una Fundación para concretar el archivo de Nemesio Antúnez, con el fin de abrirlo al público. Nuestra misión consiste en volver autónomo este patrimonio -cuerpo documental- mediante su conservación, accesibilidad y difusión, multiplicando lecturas que puedan activar significados y asociaciones de interés actual para generar nuevos proyectos, acciones y reflexiones.

Los documentos del archivo se sitúan en un arco temporal entre la década del 30 hasta la actualidad. Desde que existimos como Fundación hemos recibido y compartido correspondencia, fotografías e información de diversas fuentes, aportes fundamentales para que el archivo continúe creciendo. Este testimonio material contribuye a la historia del arte chileno y americano, dando cuenta de una escena regional de artistas compro-


metidos, contexto en el que Nemesio aparece como un catalizador que promueve una red de colaboración local e internacional.

En el marco de este centenario, hemos logrado articular la cooperación entre instituciones culturales que involucra equipos interdisciplinarios, enriquece el conocimiento y da paso a una plataforma de difusión de mayor alcance. Nemesio Antúnez trabajó con la voluntad de democratizar el arte, de expandir sus límites, intentando borrar la frontera entre alta y baja cultura. Esta voluntad aparece materializada en su trabajo en medios de comunicación (televisión y radio). Fue un destacado divulgador cultural que tuvo por misión abrir y extender el arte a todos. Realizó el programa de televisión *Ojo con el Arte* (archivo audiovisual pendiente de rescatar para el alcance público).

Tampoco podemos dejar de considerar que estos acervos de carácter analógico, de quienes revelaban sus fotografías, conservaban sus manuscritos como manifiestos personales, son los últimos archivos de estas características que van quedando. Es fundamental crear conciencia sobre la necesidad de resguardar este invaluable patrimonio.

Agradecemos a la Ministra Consuelo Valdés por comprender la importancia histórica de los archivos culturales y a todas las personas que han perseverado en la puesta en valor estos acervos aportando a nuestro patrimonio intelectual.

La presente publicación *Antúnez Centenario*, reúne tres exposiciones simultáneas que muestran a Antúnez en diferentes etapas y facetas. En el primer piso del MNBA se encuentra *El Museo en tiempos de revolución*, que con la curatoría de Amalia Cross da cuenta de la gestión de Antúnez en la dirección de ese museo entre 1969 y 1973. En la sala Matta se ubica *Manifiesto*, curada por Ramón Castillo y con una extensa selección de su producción artística. Al poniente del Palacio, en el primer piso del MAC, la muestra *Nemesio Antúnez. Panamericano* del curador Matías Allende, revisa la gestión de Antúnez como director de ese museo entre 1961 y 1964. Estas exhibiciones son parte del cierre de un año de actividades, publicaciones, itinerancias, charlas y conversatorios, que hemos desarrollado con el apoyo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, para conmemorar y reactivar el legado de Nemesio Antúnez; artista que creyó profundamente en el arte, en su enseñanza y en su poder transformador.



Nemesio Antúnez
Mural *Terremoto* (detalle), 1958

MANIFIESTO

REAL, IMAGINARIO Y SIMBÓLICO

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Ramón Castillo
CURADOR

A pesar de la inquietud y vastedad de los ámbitos y temas que Nemesio Antúnez abordó desde su juventud, apreciamos que a lo largo de su vida el artista trabajó ocho o diez temas que van desde el amor a la muerte, desde el juego a la memoria, desde la naturaleza mistificada e idealizada a la historia social y política. No fue un mero observador incondicional ni testigo pasivo de su tiempo histórico, sino que cada pintura dio a conocer la forma en que la existencia lo afectaba sensiblemente. Pintó sistemáticamente, como si tratara de comunicar de forma urgente un código personal y a la vez colectivo cuyo epicentro coincidía con su biografía: “Soy pintor de vivencias, de temas, de series, estas no se suceden una tras otra, se traslapan” (Antúnez, *Carta aérea*, p. 33). Junto a esa claridad que tuvo para hablar de su propio proceso creativo, también admitía el rol del camino a tientas: “La elección del tema, para mí es un accidente instintivo. Elijo el tema que me es —por decirlo así— simpático” (*Manuscrito 1*).

De reflexiones y puntos de vista sobre su práctica artística, motivaciones y fundamentos aparecidos en entrevistas, borradores o documentos públicos, reconoceremos de forma dispersa el manifiesto de una poética circular, en la medida que reconocemos con claridad un procedimiento creativo o diagrama que transita entre lo irrepresentable de la realidad, lo imaginario y lo simbólico. Un manifiesto de la mirada que a pesar de no haber sido declarado como tal, es de carácter público y posee lineamientos éticos y estéticos que hablan de resistencia en lo local, de incidir en la realidad, de revolución y vanguardia. Uno de estos documentos fue *Carta aérea*, publicada por primera vez para la exposición retrospectiva en Galería Praxis en 1988. La carta es escrita desde lejos, desde el autoexilio en España. Se trata de una carta personal, dirigida amablemente a su hijo y, a la vez, concebida para una lectura pública en el contexto de su exposición. Allí comenta sus impresiones: “Te puedes imaginar Pablo el terremoto que fue para mí, joven mazapán de 17 años, ese viaje” (*Carta Aérea*, p.8). Luego, a propósito del descubrimiento de la técnica de la acuarela mientras era estudiante de tercer año en arquitectura, señala: “Sabía que yo también podía pintar. Y eso era lo importante, quería pintar. No solo mirar pinturas sino que pintar acuarelas y tal vez algún día óleos, óleos grandes que vería en tarjetas postales, fue un segundo terremoto” (p. 9).

Para Antúnez, la reiteración de la palabra terremoto posee varios niveles de significación; en este caso lo asumiremos como sello de una sensibilidad atenta y afectada por el tiempo histórico, lo que de algún modo provocó una temprana conciencia de la función de las imágenes y de cómo estas se convierten en documentos públicos. Antúnez no tuvo miedo a enfrentar temas como el amor, celebrar la alegría y la percepción existencialista del mundo, así como tampoco titubeó a la hora de enfrentar el desafío de dar imagen a asuntos inenarrables, dolorosos o traumáticos. Entre tópicos sobre el amor y muerte, desplegó un panorama extenso y profundo entre el amor, la esperanza y la crisis, y por lo tanto la suspensión del habla y del lenguaje. Realizó series temáticas diversas en dramatismo y delicadeza, belleza y horror; en estos extremos existen alegorías a la vida, al amor y a lo cotidiano, a la fiesta popular, o bien se detiene en momentos de quiebre y muerte, como si fueran fuerzas opuestas, en tensión, que ya no le pertenecen al individuo sino que al colectivo. Es la función antropológica del artista que, al fondo de la caverna o en la soledad de su taller en Nueva York, Barcelona, Londres, Roma o Santiago encarna las esperanzas y dolores de su comunidad: “Los temas no van a cambiar, lo que va cambiando es la forma... Es cuestión de encontrar la forma contemporánea de esas ideas universales, que son las propias del hombre, que no cambian” (Antúnez en Abell, p. 33).

CORDILLERA ADENTRO: UNA LOCA Y SUBLIME GEOGRAFÍA

Y Chile, entonces, sigue sin inventarse. Y pienso que, desgraciadamente, no se podrá llegar muy lejos si no existe de antemano una fuerte identificación con —me duele usar esta expresión, pero veo que no me queda más remedio— la realidad chilena.

Raúl Ruiz, *Entrevistas escogidas*, p. 37

La biografía sitúa a Antúnez tempranamente vinculado al arte, asistiendo a talleres libres y sin haber estudiado la disciplina formalmente, puesto que estudió para ser arquitecto —aunque nunca ejerció como tal. Al contrario, apenas se recibió del Magíster en la Universidad de Columbia (Nueva York) realizó una primera exposición de acuarelas en 1945. Antúnez,

al igual que toda su generación, veía y percibía que el conocimiento y la cultura ocurrían en otro lado, fuera de Chile. De alguna manera el presente histórico estaba en otra parte, y la percepción de un chileno en ese tiempo brota desde la conciencia de la insularidad en que se vivía. Así, en Europa y en dos momentos distintos en Estados Unidos, el artista visitó eufóricamente museos, galerías de arte y talleres de artistas que admiraba. Buscó el contacto necesario y urgente con los originales para superar el museo imaginario¹ que había inventado en Chile a través de postales:

Descubrí los museos, con asombro, encontré uno a uno los originales de mis tarjetas, “y esta la tengo decía”, pero qué sorpresa el tamaño, el color, estaban vivas, resplandecientes [...]. El golpe de gracia fue la exposición de “Arte Contemporáneo Español” en el Museo Jeu de Paume, 1936, allí conocí a los Picasso, sus arlequines, su pintura cubista, los Juan Gris y Miró (*Carta aérea*, p. 8).

En la distancia de París a los 17, o a los 25 años en Nueva York, y luego en su autoexilio en Barcelona, Londres y Roma, Antúnez cultivó un fuerte sentimiento de arraigo a vivencias e imaginarios chilenos. Un anhelo de pertenencia y reconocimiento que lo sitúa en una fuerte tradición de poetas, artistas e intelectuales. Nuestro territorio ha generado más de un poema, pintura y publicaciones; una de ellas fue *Chile o una loca geografía* (1940) de Benjamín Subercaseaux, para la cual a Antúnez se le encargó solo la portada, y termina haciendo 25 dibujos. Tal visión de un territorio extremo y monumental será la base de una poética que posteriormente emergerá en obras que tematizaron las fuerzas telúricas, volcanes y lo abismal del océano: “Regresaba en suma a pintar Chile desde Chile, con una visión más amplia del mundo, con otras proyecciones. Chile se ve más claro desde afuera, se le puede medir mejor: allí están la Mistral y Neruda. Este decía que el artista debía vivir en Chile, pero salir para verlo mejor” (*Carta aérea*, p. 34).

¹ El año 1947 el intelectual y escritor André Malraux publica *Museo imaginario*: “Hoy día un estudiante dispone de reproducciones en color aparte de las obras magistrales, descubre numerosas pinturas secundarias, las artes arcaicas, la escultura india, china, japonesa y precolombina de las épocas antiguas, [...] ¿cuántas estatuas se habían reproducido en 1850? Nuestros álbumes han encontrado en la escultura —que la monocromía reproduce más fielmente que los cuadros— su ámbito privilegiado [...]. Porque se había abierto un Museo Imaginario” (Malraux, p.27).

También desde la distancia, de la atracción y rechazo por el país, Gabriela Mistral publicó *Poema de Chile*, que recién aparece como primera compilación el año en 1967. Pablo Neruda, por su parte, dedicó poemas a diferentes aspectos de la geografía y de su gente, registrados en diversos poemarios; pero sabemos que será en *Canto General* donde emerge desde el interior de la tierra el grito y lamento de las voces y las culturas que vivían en el continente antes de la conquista de América, y en el Chile antes del Chile republicano: “Dame la mano desde la profunda zona de tu dolor diseminado [...] Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” (Neruda, p. 52-3). El intento de representar la voz de otros y de un territorio tiene un punto de inflexión en una imagen política del siglo XIX: en el tercer escudo nacional de Chile (previo al actual) aparece un indígena que sostiene un denso medallón en su espalda² —cual Atlas andino— con los símbolos del poder militar y cívico. Atrás, una cadena montañosa muestra varios volcanes en erupción simultánea: los *pillanes*, espíritus poderosos de la cosmogonía mapuche, también reclaman por libertad.

Como vemos, la función de la imagen en arte no estaba solo destinada a los museos y al circuito oficial. Antúnez expandió la escala de sus obras de caballete mediante murales para espacios públicos, tanto en salas de cine como en muros de liceos e instituciones públicas y privadas. En 1958 el artista realizó *Terremoto* en el Cine Nilo, cuya temática es inédita si consideramos que hasta ese momento muy pocas autoras o autores habían realizado obras que tematizaran explícitamente episodios telúricos; gesto significativo si vemos que la pintura se ejecuta dos años antes del megaterremoto de 1960, cuyo epicentro fue en Valdivia. En cierta medida, la conciencia de un continente vivo y a punto de estallar se convirtió en una imagen que precedió a los acontecimientos geológicos.

² El escudo se ubica a los pies del retrato de Bernardo O'Higgins realizado por José Gil de Castro en 1821 (colección MNBA). Aparece un indígena que apoya su pie izquierdo sobre el cuerno de la abundancia. Mientras levanta en lo alto el escudo luce sentado sobre una batalla muy simbólica y política: un caimán (Hispanoamérica) aprieta entre sus fauces al León de Castilla (el imperio español) y se encuentra a su vez posado sobre una bandera española que está en el suelo. Acompañando esta alegoría encontramos una cordillera con volcanes en erupción en representación de *pillanes* —el pillán es el espíritu de la tierra que asoma a través de los volcanes en la cultura mapuche. Abajo luce el territorio, donde está sentado el indígena; y arriba, sobre sus hombros, descansan muchos asuntos: políticos, coloniales, espirituales.



Mural *Terremoto*, 1958
Cine Nilo, 400 x 600 cm. (Monjitas 879, Santiago)

En la visualidad de Antúnez se recupera el interior ígneo del continente que hace remecer a todo un país. Una relación plástica entre paisaje y las fuerzas que lo animan, algo inédito en palabras de Milan Ivelic:

No encuentro precedentes en la pintura chilena, particularmente en aquella vinculada a la naturaleza, en que se aborden indistintamente los fenómenos específicos que derivan de los cuatro elementos esenciales. Hemos tenido marinistas y, sobre todo, paisajistas, pero difícilmente encontramos pintores aéreos e ígneos (Ivelic, p. 42).

No obstante, Antúnez va más allá de una visión meramente contemplativa y estética, pues está implicado e imbricado con las fuerzas de ese paisaje. Recordemos que para Antonio Romera, crítico e historiador del arte, el paisaje ha sido una constante en el arte chileno (1969), tanto para pintores y fotógrafos del siglo XIX: desde viajeros como el alemán Juan Mauricio Rungendas o los ingleses Thomas Somerscales y Charles Wood; los fotógrafos J.S. Helsby, Cipriano Clavijo con paisajes y vistas del norte y sur de Chile, o fotografías de acontecimientos infaustos como el incendio de la Iglesia de la Compañía, fotografiado por el estudio de fotógrafos Mythos en 1863; los muertos en la Batalla de Placilla en Valparaíso o la Matanza de Santa

María; o los testimonios de la aniquilación de los Selknam protagonizada y fotografiada por el mismo Julius Popper en 1887 en Tierra del Fuego. En pintura, por su parte, quienes se hicieron cargo de la fiesta y la tragedia humana fueron los integrantes de la Generación del 13.

En cuanto a la naturaleza y los fenómenos atmosféricos, la preocupación por los cielos sureños de los pintores Agustín Abarca, Sergio Montecino, Augusto Barcia o Ricardo Anwandter; y en el sincretismo entre paisaje y sociedad, las obras declamatorias de los pintores y muralistas Julio Escámez, José Verturelli y la Brigada Ramona Parra en los sesenta, hasta los horizontes-persona de Ricardo Yrarrázaval y la Geometría Andina de Ramón Vergara-Grez. En la misma veta creativa estarán los escultores Marta Colvin y Samuel Román, Federico Assler y Francisco Gazitúa. El artista Fernando Prats (1967), que ha vivido y trabajado fuera de Chile por más de veinte años, no ha dejado de recordar ni de hacerle preguntas a su tierra natal. Dentro de su proceso creativo ha dedicado varios proyectos a la geografía tectónica y poética del país, no obstante sólo destacaremos tres de ellos: las acciones de registro de vapor y calor que hizo de los Geiser del Tatio (2006-2007), las acciones con ceniza y humo tras la erupción del Volcán Chaytén (2008) y las obras y audiovisuales que realizó tras el terremoto del 27 de febrero de 2010. Nada más sintomático de lo predecible será el hecho de que el año 2009 se realizó la primera Trienal de Chile, en la que uno de sus ámbitos curatoriales se tituló *Terremoto de Chile*. Al año siguiente quedó en febrero otra marca en el calendario. Podemos recordar igualmente la investigación en torno a desastres del territorio del fotógrafo Jorge Pasmíño y el artista visual Fernando Melo, ambos residentes en Concepción al momento del 27F: fotografiaron los efectos del tsunami en Dichato, Lota y Tomé. En el caso de Pasmíño, unos años antes hizo una serie fotográfica tras los incendios que devastaron la zona de Chiguayante.



Siete volcanes, 1963
Óleo sobre tela
121 x 121 cm.
Museo de Arte
Contemporáneo



El volcán, s/f
Óleo sobre tela
66 x 100 cm.
Colección Pinacoteca de Concepción

UTOPIÍA-DISTOPIÍA

[...] cada cuadro tiene una idea. Y pinto mis experiencias. Ahora, casi sin querer, me sale el Chile dolorido. No, no hago pintura política en el sentido panfletario, aunque comprendo esa pintura y la respeto. Yo veo el problema humano ante la violencia y la brutalidad. Me mueve el problema humano. No milito en ningún partido. Por otro lado, mis cuadros son testimonios.

Nemesio Antúnez, Archivo Fundación Nemesio Antúnez, 4/10/1976

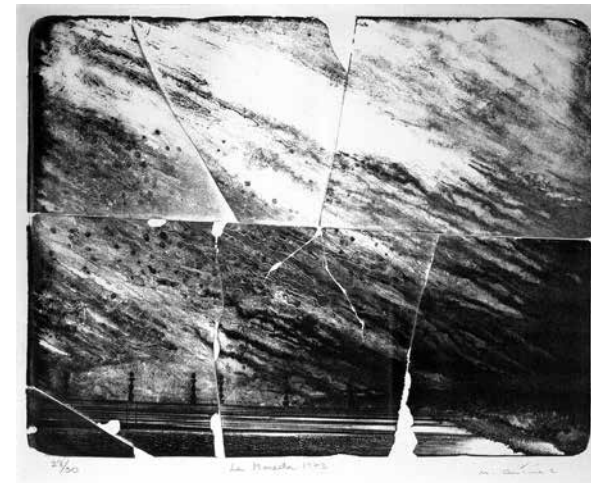
No obstante la historia del arte y la historia visual, hay asuntos o acontecimientos que se escapan al lenguaje, que no pueden ser representados, dado que su impacto sobrepasa nuestra capacidad de encontrar palabras, o en nuestro caso, imágenes. El filósofo Theodor Adorno se preguntó si es posible seguir escribiendo poesía después de Auschwitz; años después Raúl Zurita respondió: “Escribir poesía es lo único que nos queda después de la tragedia” (s.p.). En tal zona límite del lenguaje se puede situar esta serie de obras realizadas por Antúnez, en el esfuerzo por nombrar el horror en medio del estupor. Es tal vez por ello que tardó cerca de un año en realizar la primera Moneda destruida, lo que se traduce en un extendido proceso de reflexiones e intentos fallidos hasta encontrar la imagen adecuada y no obstante nunca quedó conforme, por lo que realizó insistentemente varias versiones de ella. El filósofo francés Gilles Deleuze reconoce esta obsesión por buscar la imagen y luego abandonarla: “Es por eso que pintar implica una cierta catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo que precede, de todo lo que pesa sobre el cuadro aun antes de que sea comenzado. Como si el pintor tuviera que desembarazarse” (Deleuze, p. 42). Efectivamente, en Antúnez reconocemos esa tradición de los artistas que poseen un intenso proceso preictórico. Imaginamos la dificultad previa, consistente más bien en “rumiar” durante mucho tiempo sentimientos, imágenes, testimonios y vivencias que buscan una forma, de la que pronto habrá que desprenderse: ello se aplica en la serie dedicada a La Moneda. Un año después del golpe, Antúnez —ya autoexiliado en las afueras de Barcelona— se “sacó de encima” las imágenes y las convirtió en pintura.

Pintar lo innombrable en la muerte, en el dolor, en lo sexual, en el delirio, es un desafío artístico que lo llevará a transitar entre los imaginarios y símbolos de una época. Si bien la serie dedicada al golpe comienza con un par de óleos sobre tela realizados cerca de septiembre de 1974, vemos que en obras posteriores (1975, 1976, 1977 y 1989) la arquitectura de La Moneda cambia de ángulo y se va reduciendo a un porcentaje muy menor de la composición. A punto de desaparecer del campo visual, en el borde inferior, la balastrada llega a la memoria. La pregunta es válida entonces: ¿qué pinta Antúnez en esta serie? Por un lado vemos que junto con reducir la porción de edificio que se incendia el protagonismo y magnitud queda en el humo y las llamas: el cielo oscurecido a las 12 de la mañana se convierte en un documento histórico. Entre el humo y el fuego que predominan en todas las composiciones asciende la bandera tricolor, a izquierda o derecha, desintegrándose en el infierno matutino de aquel martes. Otras versiones en serigrafía, acuarela y óleo muestran el incendio, como si se tratara de una lucha entre la luz y la sombra. La oscuridad es en este caso una fuerza devastadora cuya escala destructora se sugiere inconmensurable.

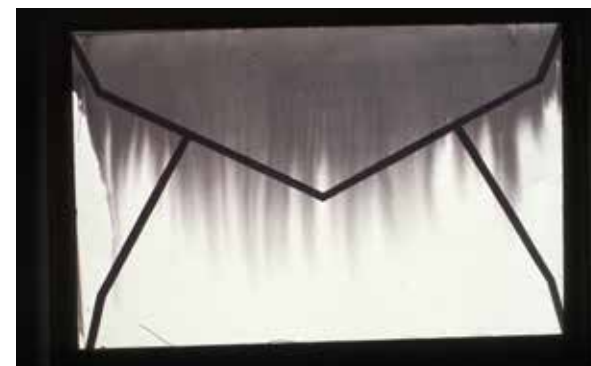
Estaba en el Museo, me subí al techo cuando anunciaron que iban a bombardear la Moneda. Yo dije que no podía ser cierto, que eso no era posible. Uy, cuando los Hawker Hunters comenzaron a disparar las bombas... ¡jrrrrrr!... ¡Ay, era el asombro y la ira. El asombro y la rabia! ¡Qué locura lanzarse así contra La Moneda!... Se tiraban en picada y luego se levantaban, mientras se elevaba la columna de humo negro (Verdugo, p. 81).

Del conflicto estético que padece el artista, entre lo evidente y obtuso de las imágenes, emerge *La Moneda ardiendo*, durante su estancia en Londres en 1978, donde la bandera aparece en primer plano. El lienzo patrio está pintado en diagonal ocupando la mitad de la obra. En medio de la combustión, entre aguadas y veladuras, que aún no destruyen por completo la estrella, reconocemos las roturas de la bandera. Se trata del efecto de rotura que Antúnez utiliza para simbolizar la trizadura nacional. Este deseo pictórico o trampantojo por imitar con objetividad visual las roturas de la tela fue superada, en un sentido mimético y simbólico, en el momento en que se produjo la rotura accidental de la matriz litográfica. Ante el

asombro y un largo silencio, Antúnez le dijo al grabador y editor, Guillermo Frommer: “no te preocupes, es una señal, hay que terminar de romperla” (Frommer, s.p.). De nuevo vemos que el accidente construyó un horizonte involuntario y radical donde Frommer, por encargo del artista, terminó por romper con un martillo de goma. Ante los fragmentos, Antúnez pidió que los trozos fueran enmarcados y contenidos por un remache de acero, dando origen a esta singular matriz hiperrealista donde la grieta es efectivamente un vacío. La piedra está expuesta en el MNBA, en su doble condición de obra y documento.



La Moneda 1973,
1989
Litografía y lápiz
grafito sobre papel,
43.4 x 55.2 cm.
Colección MNBA
Surdoc 2-2374



Carta de Chile I, 1976
Óleo sobre tela
60 x 92 cm.
Colección privada

Desde distintos ángulos La Moneda se está destruyendo, en todos los casos se refuerza la diagonal del humo y fuego rompiendo la regularidad del rectángulo. Pintando el borde, realiza sobres de carta que se acaban de a poco, que se destruyen con el agua y el pigmento sobre papel o tela. Con mínimos gestos y líneas negras, realiza cartas de luto que serán posteriormente expuestas como pinturas. En *Carta de Chile* y *Carta a Chile I*, ambas de 1976, una es acuarela preparatoria y la otra es el óleo final. Pinta con rojo en el extremo superior rompiendo la regularidad del borde perimetral. Pequeñas manchas y puntos negros refuerzan la imagen de multitudes en medio de las llamas, como si el sobre fuese una amplia extensión que se autodestruye. Las cartas pintadas, chorreadas y manchadas por Antúnez a fines de los años 70, son pinturas concebidas para ser enviadas como cartas metafóricas. Años después, en 1983, Eugenio Dittborn hizo posible la aeropostalidad de la pintura al plegar un lienzo para ser enviado como carta. La serie de torturados o cristos, fechados entre 1977 y 1988, y las ilustraciones realizadas para la edición *Pido respeto* en homenaje a José Manuel Parada, de 1986, muestran el tiempo de preocupación que dedicó el artista a los derechos humanos en general, y a las víctimas de la represión y tortura en particular. Al igual que con *La Moneda*, Antúnez muestra el momento posterior a la tortura: los rostros de la geografía humana sometida al odio y violencia que afecta a todo rincón del país. Metáfora contundente si observamos, esta serie y volvemos a mirar los estadios, como los verdes pastos deportivos de los años 60, se oscurecen tras el golpe, incluso, el detalle del blanco travesaño quebrado contra el suelo del estadio negro luto.

En esta singular tradición local³ por representar el dolor y la tragedia histórica a través de La Moneda podemos recordar otras obras de artistas como José Balmes, Eduardo Martínez Bonati, Guillermo Núñez, el Colectivo CADA, las Yeguas del Apocalipsis, Alfredo Jaar, Jorge Tacla, Carlos Bogni, Guiller-

³ La representación del golpe ha sido una dificultad compartida tanto por creadores como por distintas instituciones: ¿cómo dar imagen a este acontecimiento? En el Museo Histórico Nacional, hasta hace unos meses, se exhibía la historia más ilustrada, en el sentido que tanto la fotografía como las evidencias materiales hablan de la tragedia de forma literal, y por lo mismo, cargada de historia. Tanto la fotografía de Luis Poirot como el trozo de balaustrado que es parte de la colección permanente desarrollan la imagen de la tragedia. Así, la piedra litográfica de Antúnez en el Museo Nacional Bellas Artes es el fragmento del lente del ex presidente Salvador Allende.

mo Frommer y Cecilia Vicuña, entre otros. En esta deriva visual reconocemos en la obra que realizó Alfredo Jaar la necesidad de trabajar a partir del negro, como fondo del calendario de 1973. En el calendario de luto los números de la semana están en blanco y el fin de semana en rojo. Si nos detenemos en el 11 de septiembre, veremos que a partir de ese día el número se repite incesante hasta fin de año. Esa imagen del calendario suspendido para siempre es la de “un país que no ha salido del 11”; es análoga a la trizadura del travesaño del estadio, del vidrio y de la piedra. Un sentimiento que se extiende en el tiempo y que él reconoce como una marca nacional.

Todos dejamos señores, retratada de cuerpo entero la angustia en que estamos sumergidos. Y no es solo Chile, lo ves también en las ciegas X de Tàpies en España, en las mujeres desaparecidas de Kooning en Nueva York, en la Transvanguardia italiana, el Neo expresionismo alemán. Pero el arte chileno, de aquí y afuera, dejará un negro testimonio de nuestra angustia sumergida (*Ojo con el arte*, s.p.).

MEGALÓPOLIS

*Si el paraíso terrenal fuera así
igualmente ilegible
el infierno sería preferible.*

Enrique Lihn, “Hipermanhattan”, p. 53

La serie de pinturas dedicadas a la ciudad muestran un arquetipo de Nueva York monstruoso y enajenante, donde las multitudes se agolpan, celebran y sufren en medio de formas geométricas monumentales. Tal idea de Antúnez se asocia a la percepción de la ciudad, en su segundo encuentro con Nueva York. La primera vez, veinte años antes, vivió en una urbe más ruda pero al mismo tiempo amable; tras la Segunda Guerra Mundial había un espíritu de reconstrucción y triunfo. En cambio, en los sesenta Antúnez es testigo de una ciudad llena de contradicciones, donde miseria y esplendor se unen, donde guerra y paz disputan el espacio público.

Esta estancia estuvo nutrida de intensidad cultural y gestión, propia de su rol como Agregado Cultural, mientras logra sacar “tiempo al tiempo” para dedicarse a la pintura. Protagonizó y gestionó innumerables exposiciones, participó y organizó lanzamientos de libros y recitales de música y poesía, en medio de una metrópolis que construye una cultura diurna y otra *under* o de contracultura. Una poblada agenda de actividades oficiales compatibiliza un programa de radio (que luego continúa en Chile), reuniones dentro y fuera de horario y la producción de su propia pintura en una escena artística altamente competitiva. Dentro de estas actividades seleccionamos una reflexión de la crítica de arte Jacqueline Barnitz, quien presenta al artista al interior de una escena reconocidamente chilena:

Para los estándares chilenos, su trabajo parece el más convencional, pero también es el más poético, como lo es el trabajo de Nemesio Antúnez. Antúnez está más diversificado que Zañartu y ha tratado con el humanismo en casi tantos niveles como Matta. Se puede decir que Antúnez y Enrique Castro Cid representan dos caras de la misma moneda. Antúnez se inclina hacia una expresión emocional mientras que Castro Cid a una puramente mental (Barnitz, p. 107).

Efectivamente, más de una treintena de chilenos protagonizaron un momento de liberación e investigación artística sin precedentes.⁴ El arte, literatura y música confluyeron, por un lapso de años, en las mismas calles y barrios de Manhattan y Brooklyn: Ricardo Yrarrázaval, Juan Downey, Eugenio Tellez, Enrique Castro Cid, Silvia Palacios, Patricia Velasco, Francisco Copello, Iván Vial, Carlos Ortúzar, Eduardo Martínez Bonati, Roberto Matta, Nicanor Parra, Santos Chávez, Fernando Krahn, María de la Luz Uribe y Guillermo Núñez, Sergio Castillo, entre otros⁵. Sin contar a todos los que pasaron eventualmente por la ciudad y la casa de Nemesio y Patri-

⁴ Cada uno, desde distintos lugares, hizo algo por expandir el propio lenguaje ante las fuertes tensiones y movimientos artísticos de la metrópolis: Núñez realiza la serie de pinturas pop y contra la guerra y el imperialismo, mientras Yrarrázaval se aproxima al territorio mediante evocaciones esenciales del paisaje andino e Iván Vial realiza pinturas geométricas y *Hard Edge*.

⁵ Un cierto reflejo de la potencia que tenía cada uno de ellos lo prueba la necesidad de preservar sus memorias a través de fundaciones actuales. Es evidente, que son un legado del que debe hacerse cargo el país.

cia. Tras el regreso de esta vanguardia de chilenos en Nueva York, el país tomó la delantera a nivel de producción artística, de política pública e instituciones culturales. Basta nombrar algunos ejemplos como la UNCTAD III, la creación del proyecto informático Synco y el Museo de la Solidaridad.



Dormimos en Manhattan I,
1978
Óleo sobre tela
145 x 112 cm.
Colección MNBA
Surdoc 2-477

Antúnez, en los años 40 y luego en los 60, fue testigo privilegiado de la emergencia del Hard Edge, Op Art, Pop Art, del minimalismo y el expresionismo abstracto. Cada movimiento con reglas y manifiestos que no afectaron la ruta creativa del artista que se resistió en todo momento a cualquier moda o encasillamiento; en cierto modo, ante la tensión o disociación producida entre abstractos y figurativos, su obra es el resultado de la negociación entre ambas tendencias, no para intentar la autonomía de la pintura como sus contemporáneos chilenos —Carlos Ortúzar e Iván Vial— sino al servicio de una poética visual comunicativa que animara o diera vida al interior del cuadro-ventana. Por una parte, utilizó las formas puras para construir arquitecturas imposibles, de algún modo “pervirtiendo el minimalismo”, y por otra, desde una escala compositiva

monumental, administra figuras sobre el plano gracias a pequeños gestos gráficos, administra lo monumental en lo pequeño con multitudes, lunas, soles, lámparas, horizontes, cordilleras, brillos y borrosidades.

LO INCONMENSURABLE: MANCHAS, CIELOS, BAÑISTAS, TANGOS Y CAMAS

Como si pintar fuese un compromiso imposible de abandonar, trabajará en una zona de la autoexigencia creativa muy grande, como prisionero de una fiebre por revelar la verdad del horror y la belleza. Una dimensión liminar y expulsada del mundo que se experimenta en la soledad del artista en su taller.

Trabajo a cualquier hora. Me es indiferente hacerlo con luz natural o artificial. Para ponerme a trabajar necesito como condición previa la soledad absoluta. Y saber que no tengo ninguna cita o compromiso por delante. No puedo trabajar si no estoy solo. La presencia de personas en el taller, aunque estén quietas y en silencio, me distrae. Necesito aislarme también del mundo exterior, de los ruidos, voces, gritos, timbres, etc. Y un medio eficaz para lograrlo es la radio. Un programa cualquiera es una cortina de silencio. La radio me elimina las distracciones exteriores y no llega a distraerme, por el contrario, me ayuda a canalizar las ideas en una dirección determinada. Considero que una tela no está concluida mientras no sale de mi taller, antes de eso siempre me parece que es necesario quitarle o agregarle algo. Cuando paso por un vacío—ya sea por falta de telas o de cualquier material, o por falta de una idea— me pongo a dibujar sobre papel, dibujo a tiza, a carbón, o me ocupo de la parte mecánica del arte: preparo telas, limpio los pinceles, etc. (Antúnez, *Autoescrito*, p. 3-4).

La serie que hemos denominado *Inconmensurables* trata de varias pinturas dedicadas a mostrar relaciones de escala paradójica entre una escuadra metálica y los “objetos” inestables e informes que le acompañan, como nubes, manchas de tinta y fuego. Si bien no hemos encontrado reflexiones puntuales en torno al porqué de estas imágenes, desde el punto de vista de su poética las obras resultan coherentes con las distintas series dedicadas a dar imagen a acontecimientos personales, sociales o naturales. Tal

vez, estos esfuerzos por representar diversos estados materiales, como las nubes, el humo o el agua son una obviedad analítica, que solo cobra sentido en tanto símbolo de la imposibilidad por convertir todo en lenguaje, donde la borrosidad es la respuesta. A través de las mediciones, el artista anuncia posibilidades del mostrar algo en pintura y, al mismo tiempo, ocultarlo con ella. Tales acertijos visuales buscan el uno a uno de fenómenos dinámicos y en estado de evaporación o ignición; dar medida y forma a estados de naturaleza inestable, opuestos a la observación científica, presenta a un Antúnez con una postura radical y a la vez escéptica respecto a qué observamos, al traducir todo a lenguaje y símbolo. Es como si admitiera en óleos y acuarelas el fracaso de toda representación y la duda frente a la existencia material. Una paradoja visual que nos recuerda la serie de dibujos de arquitectura invisible compilados en *Estudio morfológico de las nubes*, del arquitecto chileno Juan Borchers: “Respecto de la anotación de las nubes es preciso primero que esta aparezca con un contorno suficientemente definido, que sea de tamaño regular y de articulación simple y fácilmente dibujable de manera que aunque varíe, alcance cada vez a tenerla en la vista.”⁶

Antúnez comparte con Juan Borchers estas paradojas, algo que apreciamos en *La medida de una nube* (1977) donde realizó su propio estudio morfológico de cuerpos orgánicos inestables como el fuego, la lluvia o la mancha. El caso de la mancha en la pintura chilena posee una tradición de afirmación y resistencia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile⁷. Si nos situamos en los años 50 y 60 existían posturas enfrentadas entre los defensores del gesto y la mancha (abstracción lírica o informalista) versus la abstracción geométrica. Visto así, pintar una mancha negra, el

⁶ Para mayor información consultar Borchers, Juan. D7. Santiago: Ocho Libros Editores y Ediciones Vaticanochico, 2012.

⁷ La pintura *Medida del negro* (1976) no deja de ser premonitoria y de estar en diálogo con la misma paradoja entre los límites de la pintura y el arte que se reflejan en dos acciones posteriores: *Derrame*, en 1982, con 120 litros de aceite quemado sobre el desierto de Atacama por el artista Eugenio Dittborn, y en junio del mismo año Raúl Zurita realiza *Escritura en el cielo*, con cinco aviones que derramaron humo para escribir versos en los cielos de Nueva York. Lo mensurable en Antúnez nuevamente parece adelantarse como preocupación estética y crítica, al revisar la obra del artista Gonzalo Díaz con las reglas topográficas (como por ejemplo la portada de *La Comedia del Arte* de Adolfo Couve en 1995) y la serie de fotografías con regla topográfica realizadas en 1999 por el artista Camilo Yáñez.

fuego o el agua es una práctica material que llega al grado cero de la pintura, no obstante, Antúnez necesita la figuración para contar historias y por lo tanto nunca será informalista, ni geométrico, ni expresionista abstracto, sino que una libre variación y síntesis de estilos, administrados creativamente de acuerdo a la temática y el momento. No fue realista ni surrealista, a pesar de que considere el azar, la intuición o el sueño como formas de conocimiento. Fue un realista del sur, en la redefinición que hace Roberto Matta del surrealismo en 1975, al responder al Presidente de México que él no es surrealista: “Soy un pintor realista del sur”.



La medida del negro, 1976
Acuarela y témpera
52 x 31 cm.
Colección particular

VISUALIDAD POPULAR

Nemesio Antúnez buscó rescatar y visibilizar la creatividad chilena que se puede encontrar de norte a sur en la memoria cotidiana y colectiva de un hacer alejado de instituciones oficiales. Identificó en los artesanos y en los diferentes oficios populares la emergencia de una capacidad transformadora y creativa permanente e irrefrenable que había sido postergada por las élites locales y la alta cultura de ciertas instituciones. De ahí que lo veamos apoyando la formación y práctica del grabado, o difundiendo patrimonios vivos, en tanto maestros y maestras de los más diversos oficios. Gracias a la radio y televisión fue un gran anfitrión que dio a conocer, en el programa *Ojo con el arte*, a ceramistas, volanteros, maniceros. De ahí su interés por transformar radicalmente la institución museal a través de un programa de intervenciones y de la recuperación del arte no oficial, como la pintura ingenua o *naif* que practicaban artistas autodidactas y que tuvieron un lugar en el museo. Al borrar los límites impuestos por una élite conservadora, cerrada y reiterativa, puso en un mismo nivel a artesanos y artistas, abriendo la posibilidad para que cualquier persona fuese un creador. El programa de Crítica Institucional que llevó al MNBA a través de las exposiciones de Cecilia Vicuña, Juan Pablo Langlois, Lea Lublin, Luis Camnitzer y Liliana Porter fueron la demostración de esta voluntad por romper límites institucionales y artísticos, en este caso, de lo que hasta ese momento se entendía tanto por obra de arte y museo. El gesto de apertura del museo no fue sólo un programa externo, sino permanente en la medida que decidió sacar toneladas de tierra del patio central para convertirlo en la Sala Matta. Es decir, que movió la tierra y los mármoles e hizo ingresar la luz hacia el subsuelo. El historiador Gabriel Salazar se ha preocupado de recuperar dicha historia de la creatividad popular en tensión con las instituciones, omitida por la historiografía, y a cambio ha decidido potenciar la narrativa de los que no han tenido voz, porque al igual que Antúnez, reconoce la potencia de esta creatividad:

Si la memoria popular no encuentra prácticas “científicas” para socializarse y sistematizarse, lo normal es que encuentre su salida bajo forma de

poesía popular, payas, mitos o leyendas, en la que la profundidad de los sentimientos va de la mano con el relato de los hechos, la opinión popular y la crítica social (Salazar, p. 103).

Durante los años 40 Antúnez trabajó en el Taller de W. Hayter, primero como asistente de artistas, entre otros, de Joan Miró y Roberto Matta. Tras regresar a Chile en 1953 ocurre el Congreso Continental de la Cultura en Santiago, organizado por el recién retornado del exilio, Pablo Neruda. En dicho evento participaron varios artistas nacionales e internacionales: Diego Ribera, Nicolás Guillén, Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Vinícius de Moraes. Nemesio Antúnez aportó con un mural y un gran biombo donde apareció por primera vez la iconografía de Quinchamalí. En medio de esta atmósfera intelectual y artística de resistencia a los valores de la modernidad de postguerra promovida por Estados Unidos, en contraste, se produjo una fuerte recuperación de lo latinoamericano en las artes en general, lo que supuso, entre otros principios, la revaloración de lo vernacular y del arte popular. Antúnez inició una militancia artística fundacional: “Pinté desde entonces cordilleras, volcanes, donde se refleja un trozo de cielo azul en el agua. Pinté el norte y el sur, una visión de lo que es Chile; cortes de los Andes en donde aparece el lapislázuli” (*Carta Aérea*, p. 22). La participación en actividades culturales y literarias será parte del interés permanente de Antúnez; por ello lo veremos arribando a Concepción desde fines de la década de los 50, para asistir a los Encuentros de Escritores Americanos, organizados por el poeta Gonzalo Rojas. Durante estas instancias fortalece su amistad con Violeta y Nicanor Parra, prueba de ello son las ilustraciones que componen las carátulas de discos de ambos.

Otro registro de esta atmósfera cultural fue el muralista Julio Escámez en el interior de la Farmacia Maluje, en 1957 (Tucapel 676, Concepción). En dicha obra se cuenta la historia de la medicina y la convivencia con la medicina de los pueblos originarios. En el tercer paño vemos retratados a Violeta Parra y Nemesio Antúnez al interior de una multitud que representa a todo el pueblo, donde no existen distinciones de clase ni etnia. Mientras Violeta Parra en los años 50 recupera la música que aun

no tiene partitura desde el interior del campo chileno, Antúnez recupera imaginarios populares. Otro ejemplo de este rescate de memorias creativas, y por otra parte, prueba de la complicidad e interés común será la elaboración conjunta de una pintura entre Roberto Matta y Antúnez en 1953. En este caso se aprecia claramente el gesto y la velocidad multicolor de las formas y colores que utiliza Matta en su pintura, y por otro lado, Antúnez sobrepone una escena campestre con aves, caballos y personas teñidos del negro que caracteriza la cerámica de Quinchamalí. Las aves de diversos tamaños se pierden y emergen entre las pinceladas de Matta, en tanto en primer plano un jinete galopa acompañado por la bandada. En paralelo al mural del Cine Nilo, el mismo año continuó con esta temática en el Cine Huelén (Huérfanos con San Antonio, Santiago), mostrando el interior infernal y festivo de un gran horno de hoyo, en el que se cuecen con fuego las distintas figuras de Quinchamalí, mientras en el suelo, llegando hasta la calle, se extiende una serie de figuras realizadas en mosaico cerámico (negro contra blanco) repasando la iconografía de esta tradición.



Nemesio Antúnez y Roberto Matta
Pintura en colaboración, 1953
 Óleo sobre tela,
 60,5 x 111cm
 Colección particular

El contexto bajo el cual Antúnez comienza a valorar los “objetos inanimados”, retratando objetos o situaciones cotidianas y domésticas, tal vez lo encontremos en la disputa creativa que se produjo por aquellos años entre Pablo Neruda y Nicanor Parra a propósito de cómo enfrentar el materialismo histórico. El asunto ideológico era ver de qué manera se prescinde de la mistificación del mundo y a cambio se opta por una dimensión existencial concreta, donde lo pequeño y nimio contienen el mundo en sí. Parra lo zanjó en cierto modo en *Soliloquio del individuo* y por su parte Neruda publica *Odas Elementales*, donde encontramos por ejemplo “Oda a las cosas”. En este sentido, parafraseando a Neruda, podríamos afirmar que Antúnez pintó *escenas elementales* para redescubrir mesas, manteles, piedras, cubiertos, ampollitas, bicicletas, reglas, platos, volantines...cosas, como dijo el premio Nobel: “...que acompañaron de tal modo mi existencia que conmigo existieron y fueron para mi tan existentes que vivieron conmigo media vida y morirán conmigo media muerte”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antúnez, Nemesio. En “Nemesio Antúnez: sacude la memoria fragmentada”. Abell, Carolina. *Obra pictórica*. Santiago: PUC, Ediciones ARQ, 1997.
- _____. *Carta aérea*. Santiago: Galería Praxis, 1988.
- _____. Archivo Fundación Nemesio Antúnez. *El Pueblo, Galería Bética*. Madrid, 4/10/1976.
- _____. *Autoescrito*. Santiago: Archivo Fundación Nemesio Antúnez, s.f.
- _____. *Manuscrito*. Santiago: Archivo Fundación Nemesio Antúnez, s.f.
- Barnitz, Jacqueline. “The Persistence of Humanismo in Latin American Art”. *Mundus Artium* vol. III, 1, 1969.
- Carreño, Mario. *Un Manhattan para Nemesio Antúnez*. Santiago: Diario El Mercurio, 28 /07/ 1968.
- Deleuze, Gilles. *Pintura, el concepto de diagrama*. 3era. edición. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- Frommer, Guillermo. *Entrevista sin editar*. Santiago: 2005. *Inédito*.
- Ivelic, Milan. “Nemesio: acuático, aéreo, ígneo y terrestre”. *Obra pictórica*. Santiago: PUC, Ediciones ARQ, 1997.
- Lihn, Enrique. “Hipermanhattan”. *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.
- Malraux, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Santiago: De Bolsillo, 2005.
- Ojo con el arte. *La angustia, el Museo de Bellas Artes*. Santiago: Archivo Fundación Nemesio Antúnez, s.f.
- Pérez Rivera, Francisco. *Associated Press*. Nueva York: 11/05/1978.
- Ruiz, Raúl. *Entrevistas escogidas. Filmografía comentada*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- Salazar, Gabriel. *La historia desde abajo y desde adentro*. Santiago: Penguin Random House, 2017.
- Verdugo, Patricia. *Conversaciones con Nemesio Antúnez*. Santiago: CESOC, 1995.
- Zurita, Raúl. *Los poemas muertos*. Tlalpan: Ácrono, 2006.
- _____. “Raúl Zurita, poeta: ‘Estamos pegados en los tiempos de ira’”. *The Clinic*. Web. 19/05/2005. <<https://www.theclinic.cl/2015/05/19/raul-zurita-poeta-estamos-pegados-en-los-tiempos-de-la-ira/>>



Autoría sin identificar
Remodelación MNBA, 1970
Impresión fotográfica (detalle)
Centro de Biblioteca y Documentación MNBA

EL MUSEO EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Amalia Cross
CURADORA

Entre 1969 y 1973 Nemesio Antúnez dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Durante su gestión desarrolló un programa de transformación que fue, al mismo tiempo, un proyecto de remodelación del edificio y, más importante aún, un cambio en el concepto de museo mediante un giro en las estrategias y formas de exhibición que determinan nuestra relación con el arte. Se trató de una nueva dirección que cambió el rumbo de la institución, renovando su significado y repensando su función social.

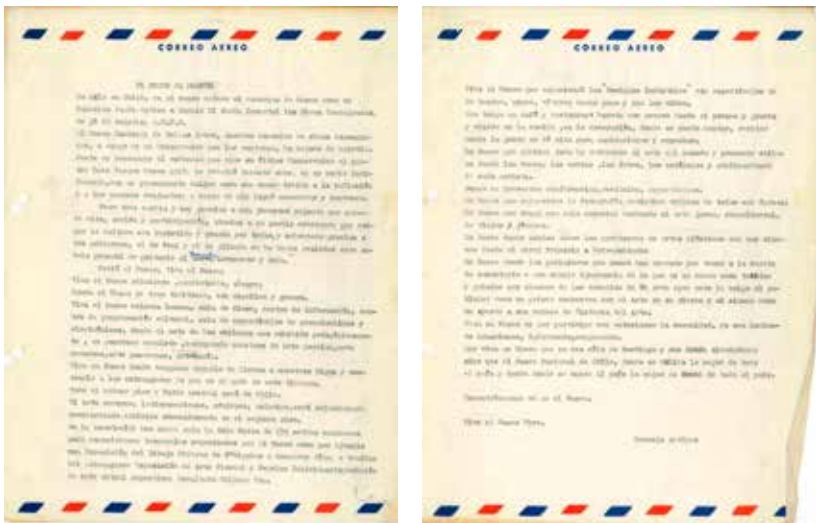
Esta muestra propone un recorrido por la historia, un viaje por el tiempo y el espacio del museo, a través de una selección de archivos y obras que dan cuenta de algunas de las exposiciones y otros acontecimientos artísticos que tuvieron lugar en el museo y que, dispuestos de forma cronológica, nos permiten conocer su proceso de transformación en un contexto de revolución social, cultural y política. En este sentido, *El museo en tiempos de*

revolución explora las relaciones entre arte y política, desde una dimensión conceptual del arte, una historia de las exposiciones y por medio de una noción radical de museo.¹

Un proyecto de transformación desde el cual surgió un nuevo museo que, en su texto “*El museo ha muerto... ¡Viva el museo!*”, Nemesio definió como: “colmena humana, sala de clase, centro de información, centro de programación cultural, sala de espectáculos precolombinos y electrónicos, donde el arte de los chilenos sea exhibido pedagógicamente, un panorama completo, incluyendo muestras de arte popular y experimental...”²

1969

En 1969 el Ministro de Educación del gobierno de Eduardo Frei Montalva, le solicitó a Nemesio Antúnez elaborar un proyecto de modernización para el MNBA, que a la fecha, todavía funcionaba bajo los parámetros del siglo XIX. En un momento donde las utopías se hacían reales y donde todo parecía posible, incluso llegar a la luna, el desafío de Antúnez como director, en palabras de Enrique Lihn, era “hacer el gran viaje de Julio Verne, no a la luna ni al centro de la tierra, sino que aquí, a la orilla del Mapocho, poniendo en marcha a toda máquina ese gran artefacto anclado en el Parque Forestal”³. Para ello Nemesio, considerando la situación del país y las nuevas tendencias museológicas, debía convertir un museo-mausoleo en un museo vivo y dinámico, que estuviera “de acuerdo con las necesidades de los estudiantes y del pueblo que exigen que el arte, el mejor arte, esté al alcance de todos”⁴. Y lo hizo invitando a una serie de artista a exponer e intervenir el museo.



Nemesio Antúnez, *El museo ha muerto*, c. 1971
Texto mecanografiado
Archivo MNBA

¹ Al respecto, Claire Bishop propone en su libro *Museología radical*, re-imaginar “el museo como agente histórico activo que habla en nombre no del orgullo nacional ni de la hegemonía, sino del cuestionamiento y del disenso nacional”. Buenos Aires: Libretto, 2018, p. 83.

² Nemesio Antúnez, “El museo ha muerto... ¡Viva el museo!”, *La Nación*, 21 de marzo de 1971, p. 3.

³ Enrique Lihn, “El museo de Bellas Artes a todo vapor”, *Revista Cormorán*, n° 1, 1969, p. 11

⁴ Nemesio Antúnez, “Nemesio Antúnez, el hombre corcho”, *Punto Final*, Santiago, 11 de mayo de 1971, p. 28.



Autoría sin identificar
Luis Camnitzer y Liliana Porter con Nemesio Antúnez en la sala Forestal del MNBA, 1969
Impresión fotográfica
Archivo Fundación Nemesio Antúnez

EXPOSICIÓN: AMBIENTACIONES DE LUIS CAMNITZER Y LILIANA PORTER [20 de junio al 6 de julio de 1969 / sala Forestal]

En 1968 Liliana Porter comenzó a desarrollar una serie de obras gráficas en torno al concepto –y la acción– de arrugar. El resultado fueron imágenes fotográfadas de papel arrugado impresas sobre papel. Con estos papeles, multiplicados por cientos, Porter intervino, en enero de 1969, el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, en una exposición que compartía con el grupo New York Graphic Workshop (1967-1970)⁵. La *Ambientación de la arruga* es una instalación cuya segunda versión se realizó pocos meses después en el MNBA, específicamente, en la sala Forestal, espacio ubicado

⁵ Ver: Gabriel Pérez-Barreiro (Ed.). *New York Graphic Workshop*. New York: The Blanton Museum of Art, 2009.

en una esquina del edificio, y que en esa época, alojaba exposiciones experimentales y transitorias. Para dicha ocasión, la artista intervino con papel arrugado los muros del museo, cubriéndolos de papel, envolviendo objetos e invitando a los espectadores a arrancar las hojas, volver a arrugarlas, destruirlas, botarlas o hacer con ellas lo que quisieran.

En esta misma dinámica, y durante la exposición, Porter con la ayuda de Luis Camnitzer decidió intervenir las obras de la colección del MNBA, colocando sus papeles arrugados en las esculturas de mármol que estaban en el hall del museo. El registro fotográfico da cuenta de esos acontecimientos fugaces que, de forma lúdica, aportaban irreverencia frente a la tradición de un arte que consideraban serio, rígido e inmóvil⁶.



Registro fotográfico de la *Ambientación de la Arruga II* en el MNBA, 1969.
Intervención de las esculturas del hall del museo con papel arrugado.
Cortesía de la artista

El 9 de marzo de 1969, Carabineros asesinó, con disparos y bombas lacrimógenas, a un grupo de pobladores que intentaba iniciar una toma de terrenos en el sur de Chile. Camnitzer abordó el hecho, conocido como La masacre de Puerto Montt, en la exposición del mismo nombre que realizó en el MNBA. Cubrió el

⁶ Ver: Ximena Zomosa, "Porter por primera vez, cada vez". En: *Liliana Porter*. Santiago: Centro Cultural de España, 2012.

piso y las paredes de la sala Forestal con palabras—escritas con letras de plantillas para marcar—que hacían alusión a la trayectoria de las balas y la escena del crimen⁷.

Mientras Camnitzer trabajaba en esta instalación, vio suceder en las calles de Santiago nuevamente la represión policial, esta vez en contra de los estudiantes que se manifestaban exigiendo una Reforma Universitaria (1967-1973). En el texto para el catálogo de la exposición, que escribió junto a Porter, ambos señalan su apoyo explícito a los estudiantes, a los que miraban protestar desde las ventanas del museo⁸.

Así nació *Ventana*, una obra que Camnitzer realizó ese mismo año estando en Santiago sobre el reverso de un cuadro que el artista chileno Iván Vial había descartado. Sobre él construyó, con letras de plantillas para marcar, y como si fuera una matriz para grabar conceptos, una pintura con palabras. Las palabras arman la imagen en la mente del espectador: carabineros en el Parque Forestal, recortados por el paisaje del valle de Santiago, y enmarcados por la cordillera, las nubes y el gas lacrimógeno. De esta forma, la obra era una continuación de *Masacre de Puerto Montt* y buscaba cuestionar la idea de que el cuadro fuera una ventana para mirar la realidad.



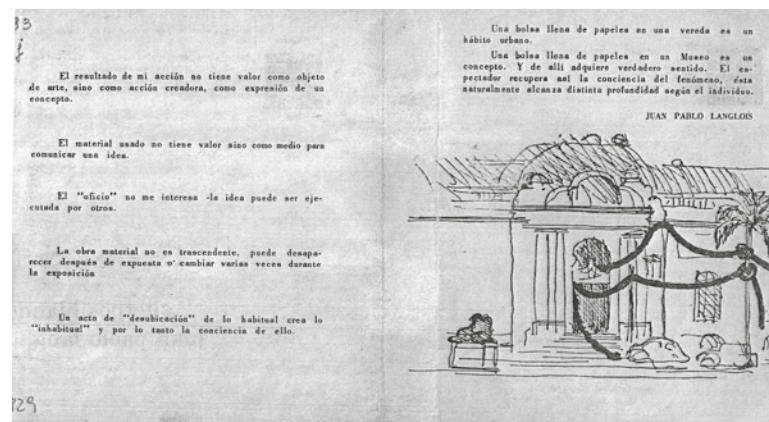
Luis Camnitzer
(Lübeck, Alemania, 1937 -)
Ventana, 1969
Óleo sobre tela (trasera)
78 x 98 cm
Colección MNBA
Surdoc 2-2280

⁷ Ver: Luis Camnitzer, "Masacre de Puerto Montt". En: Cecilia Brunson (Ed.). *Luis Camnitzer*. Santiago: Ediciones Metales Pesados e INCUBO, 2007.

⁸ Ver: Catálogo exposición *Ambientaciones y Grabados de Liliana Porter y Luis Camnitzer*. Santiago: Ministerio de Educación y MNBA, 1969.

EXPOSICIÓN: CUERPOS BLANDOS DE JUAN PABLO LANGLOIS [31 de octubre al 17 de noviembre de 1969 / Interior y exterior del Museo]

En octubre de 1969, Juan Pablo Langlois intervino el museo con 200 metros de bolsas de basura rellenas con papel de diario. La obra, de forma tubular y alargada, recorría el segundo piso, avanzaba por las escaleras, salía a través de una ventana y se anudaba a una palmera ubicada frente a la fachada del edificio. Por sus materiales, la obra era efímera, móvil y precaria. Langlois diría que «el resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como acción creadora, como expresión de un concepto». Ese objeto sacado de contexto adquiere otro sentido, y despierta en el espectador la conciencia de la transformación que sufren las cosas cuando entran al museo. «Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano. Una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto»⁹.



Juan Pablo Langlois (Santiago, Chile, 1936 -)
Catálogo exposición *Cuerpos Blandos*, 1969 (interior)
Centro de Documentación y Biblioteca MNBA

Sobre esta exposición, Langlois recuerda que «Nemesio quería salirse de la línea que traía el museo. Hasta su llegada éste era un recinto exclusivamente de conservación de obras y él quiso darle, además, otro rostro, más contemporáneo.

⁹ Catálogo exposición *Cuerpos Blandos*. Santiago: MNBA, 1969, s/n.

Fue arriesgado y valiente de su parte. Halló que este proyecto era un sacudón y que, por otro lado, no tenía grandes costos, no costaba ni un peso, en realidad».

1970

En 1970 el museo se abrió a otras expresiones como la música, la danza, el teatro y la poesía. Para atraer a la juventud y hacer del museo «un centro de vanguardia artística y cultural», Nemesio despejó el hall central de esculturas, habilitando un nuevo espacio para llevar a cabo acontecimientos artísticos (*happenings*) y encuentros, que se denominaron «Museo 70». En ellos se integraban distintas manifestaciones experimentales a través de la luz, el sonido y el movimiento en una liberación colectiva de los cuerpos. En uno de esos encuentros hizo su aparición pública el grupo de poesía Tribu No, en la que una de sus integrantes, Cecilia Vicuña, leyó poemas con referencias al cuerpo, al cosmos, a la sexualidad, incitando la idea de que el socialismo debía ser erótico.

El museo era una fiesta. Los cuerpos se movían y bailaban con música en vivo de bandas de rock folklórico (*Sacros*) y psicodélico (*Escombros*) mientras el ballet juvenil del Ministerio de Educación, dirigido por Malucha Solari, se desplegaba por el espacio. Desde el balcón del segundo piso se escuchaba la voz de Walter Hugo Toro Curiqueo interpretando cantos mapuches con toques de trutruca y ñolquín. Acompañado de efectos lumínicos y proyecciones visuales a cargo de Carlos Martinoya, Eduardo Martínez Bonati y Carlos Ortúzar, y composiciones plásticas e intervenciones de Hugo Marín, Juan Pablo Langlois y Valentina Cruz¹⁰.

EXPOSICIÓN: PIEDRA LUNAR

[24, 25 y 26 de marzo de 1970 / Primer piso]

El domingo 20 de julio de 1969, Neil Armstrong y Buzz Aldrin llegaron a la luna. Como lo había imaginado Julio Verne, el Apolo XI recorrió los 400 mil kilómetros que separan la tierra de su satélite natural, en un viaje de cuatro horas. Frente a millones de televidentes, los astronautas caminaron sobre la luna, perforaron la superficie, instalaron una bandera de Estados Unidos

¹⁰ «Museo 70» se llevó a cabo en dos ocasiones, en enero y mayo de 1970.

y tomaron una muestra de piedra lunar, que trajeron de regreso a la Tierra. De los 23 kilos extraídos, 19 gramos viajaron por diferentes países y fueron exhibidos en distintos lugares.

Ese fragmento de luna llegó a Chile en marzo de 1970 y, como si se tratara de una obra de arte, Nemesio Antúnez decidió exponerlo en el MNBA. A pesar de ser más pequeño que una nuez, durante tres días cientos de personas vinieron al museo para ver un pedazo de piedra lunar, protegida herméticamente por un gran armatoste de plexiglás. Así, Antúnez reafirmaba los objetivos de su programa de transformación del museo, al repensar las categorías de arte y sus formas de exhibición, más allá de las convenciones y mediante estrategias que fueran capaces de atraer a un público cada vez más amplio.

ACCIÓN: DEMOSTRACIÓN DE ROBERTO MATTA [6 noviembre de 1970 / Hall]

El 6 de noviembre de 1970, Roberto Matta visitó el MNBA para ver la remodelación que estaba llevando a cabo Nemesio Antúnez y conocer la sala subterránea de 650 metros cuadrados, destinada a grandes exposiciones, que llevaría su nombre. Ese día en el hall del museo, y con ayuda del estucador Ramón Domínguez, Matta pintó una serie de obras usando los materiales de construcción que había en el museo: tierra, látex blanco, cal y yeso. Matta utilizó como tela para los bastidores el terciopelo burdeo de las enormes, pesadas y antiguas cortinas que colgaban en las puertas de las salas del museo. Nemesio había decidido quitarlas en su intento por eliminar, en parte, el aspecto decimonónico que predominaba antes de su llegada.

La acción de Matta, inclinado sobre los lienzos, sin chaqueta y con las mangas arremangadas arrojando el material pictórico como bolas de nieves sobre la superficie del cuadro, tuvo por objetivo ser una demostración in situ «de cómo se puede pintar sin elementos» convencionales, para hacer murales sin necesidad de comprar materiales costosos, utilizando la imaginación y aquello que tenemos a mano¹¹.

¹¹ Lorgio Rozas, «Clase magistral con Roberto Matta: 'Con tierra de la Patria se pueden crear obras de arte'», *La Tercera*, 7 de noviembre de 1970, p. 8

Una lección de pintura al alcance de todos que se dio en el marco de la celebración del triunfo de Salvador Allende, quien había asumido oficialmente como presidente dos días antes.



Autoría sin identificar
Nemesio Antúnez, Roberto Matta,
Ramón Domínguez y Patricia Velasco en
 el hall del MNBA, noviembre 1970
 Impresión fotográfica
 Archivo Fundación Nemesio Antúnez



Roberto Matta (Santiago, Chile,
 1911-Civitsvecchia, Italia, 2002)
Bolas de nieve, 1970
 Látex, cal y yeso sobre terciopelo
 127,5 x 128 cm
 Colección particular

1971

Nemesio Antúnez fue oficializado en su cargo de director cuando Salvador Allende asumió la presidencia. Esto significó un aumento en el presupuesto con el que se logró concretar el proyecto de remodelación del museo. Durante el gobierno de la Unidad Popular hubo una explosión de creatividad, de acción y participación de los artistas y la sociedad en la cultura. En este contexto Nemesio señaló que: «El arte no tiene sentido si no es social. Es deber de las autoridades, mío ahora, disminuir las distancias».

Estas distancias separaban al museo de su realidad histórica, disminuirlas implicaba cuestionar una idea preconcebida de arte para ensayar nuevas respuestas a viejas preguntas: ¿qué es el arte? ¿qué aspecto tiene una obra? ¿cuál es la labor del artista? ¿quién es un artista y quién no? ¿qué es lo que ocurre en un museo? y finalmente, ¿qué rol juega el museo en todo esto? Estas preguntas permitieron formular una serie de obras que contribuyeron a pensar críticamente el museo desde el museo. Una crítica a la institución que los artistas realizaron situando sus acciones en los bordes, entre el adentro y el afuera del museo, moviéndose de una disciplina a otra, transgrediendo los límites, fisurando los muros y proponiendo otras formas de arte.

EXPOSICIÓN: SALÓN DE OTOÑO DE CECILIA VICUÑA [11-13 de junio de 1971 / sala Forestal]

En junio de 1971, Cecilia Vicuña llenó una sala del Museo con hojas secas de árboles recogidas del Parque Forestal. Armó una escultura viva que fue una acción de colaboración, en la que participaron Claudio Bertoni, Nemesio Antúñez, la madre de Cecilia y sus amigos. Una obra que Nemesio tituló *Salón de otoño*, parodiando el formato de exposición de los salones de arte y habló de ella como una obra de carácter conceptual.

En las fotografías que documentan la exposición aparece Cecilia junto a Claudio Bertoni, rodeados por las hojas y al fondo, sobre la pared, más hojas, esta vez escritas con las páginas de su Diario de otoño. Un diario en el que Cecilia describe, día a día, el proceso de la obra que define como «un acto de contribución al socialismo en Chile». «El arte debe ser hecho por todos» para «sentir la urgencia del presente, que es la urgencia de la revolución», señaló¹². Este diario se incluyó, posteriormente, en el libro *Sabor a mí* (1973), junto a sus pinturas y poemas. Uno de los 250 ejemplares de la primera edición fue enviado por Cecilia a Nemesio junto a una carta donde la artista cuenta la historia de este libro.



Cecilia Vicuña (Santiago, Chile, 1948 -)
Registro documental exposición
Salón de Otoño, 1971
Impresión fotográfica
50 x 37 cm
Colección MNBA
Surdoc 2-2744

¹² Cecilia Vicuña. *Sabor a mí*. Devon: Beau Geste Press, 1973, s/n. También se incluyó el 2007 en el catálogo de la exposición *Otoño* junto a los textos de Alberto Madrid y José de Nordenflycht. Ver: Cecilia Vicuña. *Otoño*. Santiago, MNBA, 2007.

EXPOSICIÓN: PINTURAS, POEMAS Y EXPLICACIONES DE CECILIA VICUÑA [15 al 27 de junio de 1971 / sala Forestal]

Retrato doble es un díptico. A la izquierda el autorretrato de Cecilia Vicuña y a la derecha el de Claudio Bertoni, artista, poeta y –en ese entonces– pareja de Cecilia. En cada uno aparece, dentro de su cabeza, la imagen del otro: Cecilia escribe poesía desnuda con una máquina de escribir y Claudio toca música jazz con su batería. Él además sostiene una especie de escobillón que nos recuerda su poema *El profesional* que leyó –junto a Tribu No– en «Museo 70». En una parte del poema, dice «Aviso: me ofrezco para barrer patios de baldosas interiores extensos y de baldosas gastadas color verde pálido desteñidas. 2 horas cada mañana...»¹³.

Esta obra, denominada por la artista como una pintura-poema, se exhibió por primera vez en junio de 1971 en la exposición *Pinturas Poemas y explicaciones* en la sala Forestal del MNBA. Un año después, 8 de sus obras se incluyeron en la exposición de *Pintura instintiva chilena*, organizada por Antúñez en julio de 1972, en la sala Matta. En el catálogo de esta exposición, junto a la imagen de *Retrato doble*, se reproduce un texto escrito por el mismo Nemesio. Según él a Cecilia: «Las imágenes le salían a borbotones, las escribía y las dibujaba, dibujaba sus versos o pintaba poesía»¹⁴.



Cecilia Vicuña
(Santiago, Chile, 1948 -)
Retrato doble, 1971
Óleo sobre tela
94.5 x 153.6 cm
Colección MNBA
Surdoc 2-466

¹³ Poema mecanografiado que se encuentra en el Archivo de la Fundación Nemesio Antúñez.

¹⁴ Catálogo exposición *Pintura instintiva chilena*. Santiago: MNBA, 1972, s/n.

INTERVENCIÓN: OPERACIONES DE GORDON MATTA-CLARK Y JEFFREY LEW [1971 / A un costado del hall del Museo]

En 1971, Gordon Matta-Clark inició, junto a Jeffrey Lew, un viaje que lo trajo a Chile, posiblemente entre junio y septiembre de ese año. Sobre este episodio Lew, recuerda: «Gordon y yo estábamos viajando por Sudamérica en 1971, y nos detuvimos en Santiago para buscar a su padre, Roberto Matta. Pasamos por el Museo de Bellas Artes y nos reunimos con el director Nemesio Antúnez pensando que quizá sabría como encontrar a Roberto. El museo estaba vacío en aquellas fechas, por lo que nos ofreció el lugar y mucha ayuda para realizar cualquier tipo de pieza que quisiéramos. Lo dejé a Gordon elegir emplazamiento primero, y optó por el aseo del sótano. Despedazó un urinario y construyó un sistema de lentes, hasta el techo, que reflejaba las imágenes celestes de los pájaros y las nubes sobre una pantalla o espejo justo en el urinario del sótano»¹⁵.

Esta acción de Matta-Clark es una de sus primeras intervenciones con cortes arquitectónicos a edificios. Un corte a modo de periscopio que realizó en la esquina del lado sur del hall del museo, al costado de una escalera por donde se accedía a los baños del personal. Un episodio que ha sido leído como la búsqueda de sus orígenes y un encuentro fallido con su padre, pero también como un guiño al urinario de su padrino, el artista Marcel Duchamp. Como sea, en esta acción Matta-Clark pone en relación el interior del museo con su exterior, fisurando el límite permite que el afuera ingrese a la institución de arte. Como quedó consignado en su diario de viaje, en ese afuera estaba ocurriendo «un dramático periodo de revolución pacífica bajo el nuevo régimen libremente elegido de Allende»¹⁶.

¹⁵ Jeffrey Lew, "Letter to IVAM, October 1992". En: *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM, Centre Julio González, 1993, p. 370.

¹⁶ Citado en: Hernán Barría, "Corte sin título: buscando a Matta-Clark en el Bellas Artes...", *Revista 180*, Santiago, 2017, p. 5.



Gordon Matta Clark
(Nueva York, 1943 – 1978)
Sin título, Bellas Artes
Intervention, Claraboya, c. 1971
Impresión fotográfica
50.5 x 40.5 cm
Cortesía del legado Gordon
Matta-Clark y David Zwirner,
Nueva York
Colección MNBA
Surdoc 2-5383

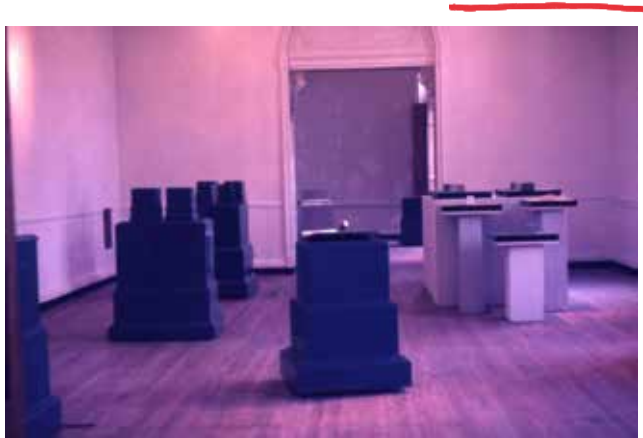
EXPOSICIÓN: MONUMENTOS DE JUAN PABLO LANGLOIS [10 al 30 de septiembre de 1971 / Primer piso]

Una de las ideas que guiaba a Juan Pablo Langlois en *Cuerpos Blandos* (exhibida en el MNBA en 1969), era trabajar con materiales livianos, móviles, desechables y efímeros. Un par de años más tarde insistió con esta premisa en *Monumentos*, una serie de 18 pedestales de poliuretano expandido, dispuestos sobre pequeñas ruedas, que se deslizaban por la sala, cambiando fácilmente de lugar.

En una charla que Langlois dio al personal del Museo durante la exposición señaló que: «Muchas obras de arte, en el momento de su creación, han producido este conflicto con lo habitual... Pero, frente a estas otras obras, en que con una mutación de las funciones habituales, se está rompiendo el hábito de cómo se ven en la ciudad, el conflicto es mayor.»¹⁷

¹⁷ Juan Pablo Langlois. *De Langlois a Vicuña*. Santiago: AFA Editions, 2009, p. 34.

Los *Monumentos* de Langlois, a pesar de ser una obra todavía poco estudiada, cuestionaban ya en 1971, los conceptos que definen una escultura al utilizar solo la base o el pedestal, una estructura pensada para enaltecer las obras de arte y que suele pasar desapercibida. Al entrar al museo y ver esta exposición, el espectador debió extrañarse y sorprenderse, preguntándose ¿dónde están las obras?.



Juan Pablo Langlois (Santiago, Chile, 1936 -)
Registro documental exposición *Monumentos* en el MNBA, 1971
Diapositiva a color 35 mm (digitalizada)
Proyección de dimensiones variables
Cortesía del artista

EXPOSICIÓN: CULTURA DENTRO Y FUERA DEL MUSEO DE LEA LUBLIN [21 de diciembre de 1971 / Fachadas, entrada, hall y sala Matta]

Cultura: dentro y fuera del museo fue un proyecto concebido para realizarse en el MNBA, diseñado inicialmente por Lea Lublin en unas láminas impresas en heliografía en julio de 1971. Un proyecto que se incluyó, ese año, en la primera exposición *Arte de Sistema*, organizada por el Centro de Arte y Comunicaciones (CAyC) en Buenos Aires, Argentina¹⁸.

¹⁸ Catálogo exposición *Arte de sistemas*. Buenos Aires: CAyC, 1971, s/n.

Durante los meses que permaneció en Santiago, Lublin se dedicó a gestionar, con la ayuda de Nemesio Antúnez, las necesidades materiales y tecnológicas que la exposición requería. Se trató de un complejo proyecto de intervención interdisciplinario, que contó con múltiples colaboradores y recursos técnicos. Una experiencia activa, reflexiva y sensorial, que se dividía en dos etapas: dentro y fuera del museo.

En la fachada del museo se dispusieron una serie de pantallas donde se proyectaban documentales sobre la actualidad del país y, a un costado, un muro para la expresión popular, que podía ser libremente rayado, escrito e intervenido por los transeúntes. Adentro, en la sala Matta, una serie de gráficos y diagramas conceptuales mostraban el desarrollo histórico, desde el siglo XIX y las ciencias sociales, de las estructuras que determinan nuestras formas de relación con el arte y la cultura. Pero para llegar allí, había que pasar por un nivel intermedio ubicado entre la entrada al museo y el hall donde el público tenía que atravesar la imagen de una pintura proyectada sobre una cortina de plástico que cuestionaba la conducta pasiva del espectador, para luego observar los experimentos lumínicos en movimiento del artista y científico Carlos Martinoya y encontrarse con televisores que mostraban lo que ocurría en el exterior por medio de un circuito cerrado.

A través de una museografía radical la obra hizo del museo un dispositivo para pensar de manera crítica su vinculación directa con el contexto que ya no era exterior ni ajeno a la institución. Un proyecto que, en palabras de la artista, fue pensado a partir de «los acontecimientos que se están desarrollando en Chile».

1972

En 1972 se llevó a cabo la «Mesa redonda de Santiago de Chile», un importante encuentro organizado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Al respecto, el museólogo francés Hugues de Varine –presidente de ICOM en 1972– señaló que la declaración de Santiago estaba “sintonizada con su tiempo” y que el contexto particular de Chile por ese entonces fue

“favorable para repensar el rol de los museos en la sociedad”¹⁹. Una de las conclusiones más relevantes fue que los museos debían asumir su función social y responsabilidad política, estableciendo la noción de «museo integral» o «museo vivo» para puntualizar la importancia del museo al servicio de la sociedad y su rol en la transformación de ésta.

Aun cuando en el encuentro no participó ningún representante de los museos de arte chilenos, resulta evidente que el programa desarrollado por Antúñez y la realidad de los museos en Chile, apuntaban hacia una museología más radical²⁰. Ese mismo año se inauguró el Museo de la Solidaridad, un museo moderno, experimental y de carácter internacional, y el artista Eduardo Martínez Bonati encargado de incorporar el arte al edificio que se construyó para la tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD III)– sostuvo una actitud de anti-museo, ya que al emplazar el arte en el espacio público éste dejaba de estar «confinado a un recinto especializado»²¹.

EXPOSICIÓN: EL ARTE DEL SURREALISMO (MOMA) [25 de mayo al 15 de junio de 1972 / Segundo piso]

La exposición *El arte del surrealismo*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), se trató –según señaló Antúñez– de la muestra internacional más importante realizada en Chile, después de *De Cézanne a Miró* que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile en 1968. El impacto de esta exposición se debió en parte a que era la primera vez que se exhibían en Chile obras de Marcel Duchamp, cuyos ready-made eran piezas claves dentro de la genealogía del arte contemporáneo de carácter conceptual²². Sus obras llamaron la

¹⁹ Hugues de Varine, “Alrededor de la mesa redonda de Santiago”. En: *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972*. Brasilia: IBRAM, 2012, vol. I.

²⁰ En 1972 Antúñez organizó en el MNBA un ciclo de conferencias sobre los museos del mundo, tomando casos tanto de Estados Unidos como de países socialistas. Y ese año participó en el primer encuentro de directores de museos de arte del continente americano en Nueva York.

²¹ Eduardo Martínez Bonati, “Arte de antimuseo”, *Revista cultural La quinta rueda*, n°3, Santiago, diciembre 1972, p. 4.

²² *Road Show* fue una exposición de arte conceptual británico que se exhibió en el MNBA entre agosto y septiembre de 1972. La muestra, que había sido el envío oficial de ese país a la 11ª Bienal de Sao Paulo de 1971, contaba

atención de la prensa, del público, de los artistas chilenos y a su inauguración asistió la primera dama, Hortensia Bussi, quien aparece en una fotografía, precisamente, frente a la *Rueda de bicicleta* (1913) de Duchamp.



Sin autor, “Continúa abierta exposición ‘El Arte del Surrealismo’”, *El Siglo*, Santiago, 19 de mayo de 1972, p. 15 (detalle)

EXPOSICIÓN: GRABADOS (POEMAS VISIVOS E ILUSTRACIONES) DE GUILLERMO DEISLER

[1 al 19 de junio de 1972 / sala Forestal]

Modelo para armar (1970) es un dibujo a tinta con letras set que utilizó Guillermo Deisler para una de sus proposiciones que exhibió en el MNBA en junio de 1972 y que se incluyó en su libro-objeto *Poemas visivos y proposiciones a realizar* publicado, ese mismo año, por Ediciones Mimbres. Un proyecto editorial, creado por Deisler en 1963 junto a Gregorio Berchenko,

con 70 obras entre ellas grabados, fotografías, diagramas y fotomontajes de 12 artistas. Calificada como una exposición documental “desconcertante”, esta exposición de ideas y procesos de investigación fue consignada por la prensa de la época como la primera exposición de “arte conceptual” en Chile.

cuyos libros –producciones gráficas de carácter experimental intervenidas con timbres, xilografías, collage y troquelados– ya se habían exhibido en el Museo en octubre de 1970. Siguiendo las instrucciones, el espectador se ve interpelado a construir una estructura para luego destruirla y sentir una sensación de alivio²³. Una «acción transformadora», donde el artista ya no solo crea objetos o imágenes sino que propone la experiencia de su destrucción, en contra de la idea de arte como mercancía u objeto de consumo.

Sus «proposiciones o poesía a realizar» dan cuenta del intercambio con otros artistas que tuvo lugar en junio de 1971, en el Centro de Arte y Comunicaciones (CAyC) de Buenos Aires, cuando Guillermo Deisler participó de la *Exposición internacional de proposiciones a realizar*. Un importante encuentro de investigaciones poéticas organizado por los artistas Clemente Padín y Edgardo Vigo, con el propósito de generar una red de poesía visual, intercambiar ideas y elaborar formas donde la poesía fuese la acción y el proceso, una «poesía para armar y realizar», convirtiendo al público en un personaje activo. En palabras del artista: «Su participación en esta proposición hará cambiar dialécticamente el proceso poeta-público-poeta»²⁴.

EXPOSICIÓN: PINTURA INSTINTIVA CHILENA [18 de julio al 18 de agosto de 1972 / sala Matta]

La exposición de *Pintura instintiva chilena* reunió la obra de Julio Aciaras, María Luisa Bermúdez, Agustín Calvo, Dorila Guevara, Luis Herrera Guevara, Víctor Inostroza, Juana Lecaros, Federico Lohse, María Mohor, Fortunato San Martín y Cecilia Vicuña. Un grupo heterogéneo de artistas, muchos de ellos marginados del mundo del arte, mujeres y hombres, de Santiago y regiones, artistas formados o populares, campesinos, marineros o dueñas de casa que pintaban de manera autodidacta o sin seguir las reglas.

La importancia de estos pintores instintivos radicaba en que sus obras mos-

²³ Deisler escribió junto al dibujo: "Instrucciones para llevar a cabo esta proposición: 1.- Tomé una cantidad de palitos de fósforo. 2.- Pegué unos con otros por sus extremos. 3.- Arme con ellos una estructura. 4.- Eche por tierra la estructura de un golpe, sentirá una sensación de alivio. Materiales: varias cajas de fósforos y pegamento para madera de secado rápido».

²⁴ Guillermo Deisler. *Poemas visivos y proposiciones a realizar*. Antofagasta: Ediciones Mimbre, 1972, s/n.

traban la posibilidad concreta de que todos podían ser artistas, exponer en el museo y expresarse de manera libre, al margen de enseñanzas y convenciones. Este interés se tradujo en una serie de otras exposiciones individuales en el Museo, como la de Julio Aciaras en octubre de 1971 o la de Juan Ramón Díaz en enero de 1973. Y lograron llamar la atención de varios artistas contemporáneos: Nemesio Antúnez coleccionó sus obras, Guillermo Deisler hizo un completo estudio sobre Aciaras, mientras que Cecilia Vicuña escribió un poema sobre Herrera Guevara²⁵.

ACCIÓN: MARAT DE VALENTINA CRUZ [c. 1972 / Frontis del museo]

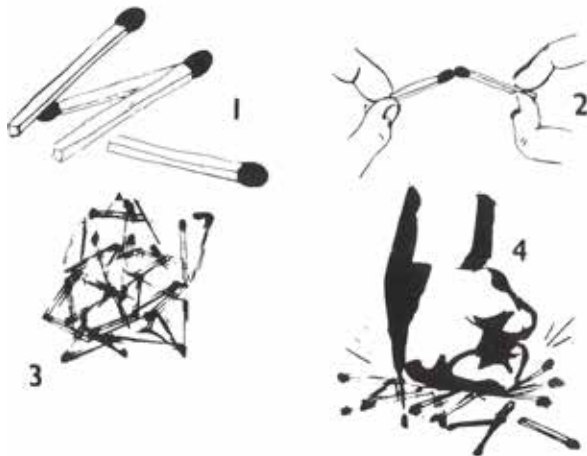
Valentina Cruz desarrolló su obra escultórica al margen de las formas convencionales y de los materiales tradicionales, optando desde un inicio por la arpillera, el papel de diario o el látex, en la representación de objetos cotidianos y cuerpos amorfos. En estas 33 fotografías se puede ver el registro de su acción que consistió en quemar su obra, una tina de papel de diario encolado por capas, en el frontis del museo. La obra fue quemada después de haber estado en exposición, posiblemente a finales de 1972 o principio de 1973, en paralelo a la exposición *Nehru y la india moderna* y la muestra del pintor instintivo *Juan Ramón Díaz*.

La obra tiene por título el nombre de un personaje clave de la Revolución francesa, Marat, quien murió asesinado en su bañera. La acción de destruirla con fuego vuelve la obra, por unos minutos, una barricada incendiaria en el espacio público, una manifestación política contra la permanencia del objeto en el arte. Ya que solo queda la acción y su registro, donde podemos ver, entre los testigos, a Nemesio –que aparece en estas fotografías con camisa azul, junto a otros colaboradores del museo– echando combustible. Y más atrás, rayado con rojo sobre el muro del museo, una pregunta: ¿GOBIERNO DEL PUEBLO?, firmada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) que evidencia la crisis y la división de fuerzas que afectó internamente a la izquierda chilena durante el gobierno de Allende.

²⁵ Cecilia Vicuña. *El zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013, p. 138.



Valentina Cruz (Concepción, Chile, 1940-)
Registro documental de la acción de quemar la escultura de papel *Marat* en el frontis del MNBA, c. 1972
Diapositivas a color 35 mm (digitalizadas). Proyección de dimensiones variables
Cortesía de la artista



Instrucciones para llevar a cabo esta proposición:
1.-tómese una cantidad de palitos de fósforo. 2.- péguelos uno con otros por sus extremos. 3.- arme con ellos una estructura. 4.- eche por tierra la estructura de un golpe, sentirá una sensación de alivio.

Materiales: varias cajas de fósforos y pegamento para madera de secado rápido.

Guillermo Deisler
Poemas visivos y proposiciones a realizar
Antofagasta: Ediciones Mimbres, 1972
Archivo Guillermo Deisler

1973

Durante este periodo el Museo adquirió una nueva dinámica, un aumento inédito de exposiciones y de público, que fue interrumpida por el Golpe de Estado. Pocos días después, en septiembre de 1973, los militares dispararon contra el MNBA, con tanques y ametralladoras, ante la supuesta amenaza de que en su interior se ocultaban grupos de izquierda y resistencia armada. Y aunque el Museo estaba vacío, las balas atravesaron las ventanas, impactaron sobre las paredes, dañando el edificio y sus obras. Este hecho marcó el abrupto final de un proceso de revolución que intentó democratizar el acceso al museo y proponer otra idea de arte. Nemesio presentó su renuncia en noviembre de 1973 y se fue al exilio voluntario pocos meses después. Quedaron muchos proyectos inconclusos y exposiciones sin realizar²⁶, pero sobrevivió en el tiempo su visión sobre lo que puede llegar a ser un museo: un lugar democrático, un espacio en constante mutación, en didáctica permanente, capaz de renovar las jerarquías estéticas y contribuir en el desarrollo de la sociedad.



Sergio Berthoud
(Molina, Chile, 1928-)
Registro fotográfico del Museo Nacional de Bellas Artes baleado, 1973
Impresión fotográfica 50 x 50 cm
Cortesía del artista

²⁶ Entre estos proyectos no realizados debemos mencionar la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* con 143 obras enviadas por el CAyC, entre ellas las de dos artistas chilenos: Guillermo Deisler y Juan Downey. Y, para fines de agosto de 1973, se había planificado la exposición de Downey, que sería la primera exposición con los video-tapes que el artista hizo en sus viajes por América, desde Nueva York hasta Tierra del Fuego, una obra que más tarde se conocería como *Video Trans Americas*.



Nemesio Antúnez y Roser Bru,
en el Parque Quinta Normal
(detalle), c.1962
Cortesía Archivo MAC

NEMESIO ANTÚNEZ.

PANAMERICANO

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Matías Allende
CURADOR

Esta exposición tiene como objetivo reunir dos colosos en su narración: uno, un sujeto de carne y hueso, Nemesio Antúnez (Santiago de Chile, 1918-1993), un artista con inquietudes políticas sinceras en el ámbito de la cultura; el segundo, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), una institución que representó todos los vaivenes del siglo XX, casi como un símbolo de lo que es la relación del Estado con su cultura en cada momento de la historia. Dos colosos, uno, pieza clave de la historia de la pintura y la gestión en Chile, en todas sus dimensiones; el otro, un museo que intentó definirse en su actualidad siendo el primero en denominarse contemporáneo en toda América Latina. Esta exposición es sobre la llegada del sujeto a este organismo, sobre su vuelco, sobre la historia nacional y occidental, que indefectiblemente cruza las paredes. Pero con una dirección tan contundente como la de Antúnez, las políticas de programación y gestión tenían nombre y apellido, independiente de la Universidad de Chile.

Este relato en obras va desde que asume, a inicios de 1962, hasta su salida del museo en 1964. Salida no efectiva, más bien nominativa, puesto su influencia y capacidad de articulación, tanto de programas exhibitivos como de visibilización de la institución, siguió presente hasta 1968. Entonces será un recorrido de seis años, desde que empieza a entender cómo funcionaba el museo hasta “De Cézanne a Miró”. Ya iremos dando cuenta de ello.

Y bueno, se pueden imaginar que la llegada de este joven artista (tenía solo 46 años), no fue del todo bien recibida en nuestra casa de estudios. La Universidad del Estado siempre ha sido celosa del origen de sus profesores, pero sin entrar en polémicas, Antúnez sufrió el hecho de venir de la carrera de arquitectura en la Universidad Católica, de fundar un taller privado de grabado en 1956 (el legendario Taller 99), y que en 1959 fundó junto a otros relevantes intelectuales y artistas la Escuela de Artes de la Universidad Católica. Es decir, en menos de tres años dejó la institución que creó para dirigir un museo en la casa de estudios “de enfrente”. Aun cuando no sabemos sus motivaciones más claras, lo cierto es que este no fue el primer contacto con la Universidad de Chile. En 1955 fue nombrado profesor de grabado de la Escuela de Artes Aplicadas, mismo organismo y cátedra donde Marco Bontá (Santiago de Chile, 1899-1874), fundador

del MAC, hacía clases. Como vemos esta es la primera continuidad entre la gestión precedente y la de Antúnez, dos grabadores que estaban lejos de la Escuela de Bellas Artes, aunque entre ellos hubo varios puntos de lejanía, lo que se reflejó en algo que distaba mucho de una amistad.

Las diferencias antes mencionadas se palpan en una carta con fecha 28 de marzo de 1962, donde Bontá pide explicaciones del nombramiento de su sucesor. Bontá dudaba de las capacidades de gestión de Antúnez, así como dudó en su momento de las competencias en el nombramiento de cátedra en Artes Aplicadas. En un Acta del consejo de la Facultad, se le explicó a Bontá que no es decisión de la Facultad, sino que más bien fue Juan Gómez Millas (Santiago de Chile, 1900-Maitencillo 1987), Rector en ese entonces de la Universidad de Chile, quien lo designó para el cargo. Esto tiene varias implicancias, no solo porque fue el cargo directivo más alto de la institución quien le da el espaldarazo a Antúnez, sino que también un ex colega de Bontá en las Misiones Pedagógicas Chilenas en Caracas. Es decir, una persona en la que creía a raja tabla, y que perteneció al mismo grupo de intelectuales y artistas chilenos que crearon institución en el país caribe bajo la lógica de la latinoamericanidad. Antúnez, para Gómez Millas en su nombramiento, representó nuevos bríos para una tarea política de gran escala, que Bontá ya no era capaz de representar.

Esta trama construida con obras de arte ingresadas durante su gestión, material documental y cortos de ficción comisionados a la joven realizadora Flavia Contreras, nos habla más de una política institucional aparejada a los bríos de la segunda post-guerra que a una definición estética de Antúnez. La disquisición entre los puntos que tenía que establecer el museo con otras naciones, Francia en el caso de Bontá, y los Estados Unidos en el caso de Antúnez, refieren a lo que fue la Guerra Fría en nuestra región. Esta universalidad entre el norte y el sur americano, entre lo anglo y Latinoamérica, es el deseo profundo de Nemesio Antúnez; esa unión desde el puente de Bering hasta el Estrecho de Magallanes, fue la reforma más contundente que aplicó Antúnez durante su gestión. Panamericanismo.

NACIÓN

Los años de gestión de Nemesio Antúnez significaron una conquista a la escena que, si bien lo reconocía como pintor, como gestor estaba lejos de la antigua y fundacional Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. El cargo, al no ser de índole electiva, sino de asignación directa, no permitía que las asociaciones gremiales tuvieran mucha voz en determinar quién sería el director de uno de los museos más importantes del país, o tal vez el más importante para los artistas vivos. Esto no quiere decir que Antúnez no recibiera la afrenta de organismos como la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, que veían en sus decisiones cierto autoritarismo, tanto en las exhibiciones que programaba, así como en la elección que hizo para varias muestras internacionales donde definía representaciones nacionales. Poco a poco, Antúnez tuvo la astucia de crear comités asesores que borrarán estas suspicacias, y fue conquistando al ámbito artístico local.

El salón titulado *Nación* refiere con obras la contundencia de su labor de inserción al medio universitario y nacional, por lo cual recibió diversas donaciones de manera directa de los artistas. También mantuvo ingresos como los premios de los salones, además de grandes traspasos tras eventos de circulación. *Nación* en términos de lo que refiere a su estatuto como ciudadano, pero también como trabajador público, conformar una colección también es conservarla, la masividad de las obras en sala refiere a eso, las gestiones posteriores en el MAC han continuado la tarea de preservar y poner en circulación.

Un hito importante en la idea de bien público que seducía a Nemesio Antúnez era acercar el arte a la gente, a las grandes audiencias —diríamos hoy—, que como veremos posteriormente se corona con su mítico programa “Ojo con el arte”. Sin ahondar en lo anterior, un gesto ineludible fue la “Exposición de Arte en San Gregorio” de 1963, cuando Nemesio Antúnez, contra cualquier principio contemporáneo de conservación, llevó más de cien piezas de la colección del MAC a un centro social de la población San Gregorio. Hizo efectivo en un gesto, el desplazamiento del museo a personas sin gran formación, generando —otra vez— nuevas audiencias



El Museo de Arte Contemporáneo en San Gregorio, afiche, 1963
Cortesía Archivo MAC

para el arte contemporáneo. Se exhibieron piezas como *Sylvia* de Marta Colvin, *Vagabundo* de Enrique Zañartu o *Gato cazando* de Eduardo Martínez Bonatti (todos baluartes de la colección), en medio de un conjunto habitacional improvisado a mediados del siglo XX en Santiago de Chile, lejos de su centro histórico y económico. En un movimiento redefinió las políticas exhibitivas hasta ese momento. El apoyo del gobierno fue indudable, y la visita sorpresiva del presidente Jorge Alessandri (Santiago de Chile, 1896 - 1986), permitió que la visibilización en prensa de este acontecimiento fuese contundente.



Exposición de Arte en San Gregorio, 1963. Cortesía Archivo MAC

En razón de lo anterior, podríamos pensar que Antúñez era un estratega de manga ancha, sabía cómo posicionar las piezas en su tablero, para que sus intereses —siempre con un alto sentido cívico— funcionaran como debían funcionar. Antúñez generó una instancia clave para pensar las instituciones culturales como organismos de una alta repercusión social, para ello reconoció la importancia de los privados, tanto instituciones como personas naturales. Además creó, junto al economista y bibliófilo Flavian Levine¹ (Valparaíso, 1917 - Santiago de Chile, 2006), la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, un organismo sin fines de lucro conformado por privados que, en su vinculación con empresas, permitieron la obtención de recursos para realizar la programación del museo, y también generar premios tanto en los Salones como Bienales que ocurrieron dentro del MAC. Hoy más que nunca la presencia de un sólido apoyo privado, como el que hubo durante la década de 1960, es necesario, y la gestión de Antúñez fue ejemplar en presentar un modelo de gestión de financiamiento mixto.

¹ Levine es sin duda una de las personalidades más interesantes y que mejores repercusiones trajo para la historia del Museo de Arte Contemporáneo, su semblanza y trayectoria es algo que se debe reseñar para la definición de la filantropía en Chile.

PUEBLO

Nemesio Antúñez fue una persona políticamente transversal, con amigos que iban desde Teresa Donoso Loero, pasando por Miguel Serrano, hasta llegar a Pablo Neruda. Por ello, la caracterización de pueblo en el pensamiento de Nemesio Antúñez no tiene que ver con una polaridad ideológica propia de su período histórico (mediados del siglo XX), sino una idea republicana del pueblo sin colores políticos y más cercana a un principio moderno del mismo.

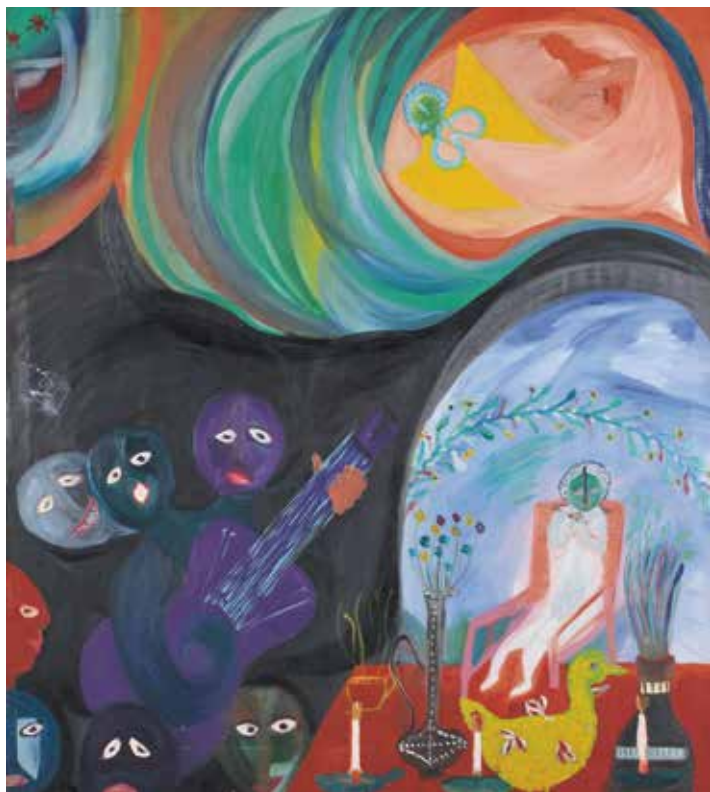
Por lo anterior, en la exposición “Nemesio Antúñez. Panamericano”, se proponen dos fuentes de lecturas que metodológicamente se traen para analizar el pensamiento de Antúñez. Primero, desde la historia del arte y la estética, la sala dedicada al pueblo y su manifestación plástica, es decir, el arte popular. Y, por otro lado, la historia política y social del siglo XX, en una sala dedicada a la relación arte y vida, condensada en el tema de la imagen social.

La primera sala, dedicada al *Arte popular*, presenta una colección armada por Nemesio Antúñez proveniente de donaciones particulares, autores que sin una formación académica —inclusive algunos empezaron a pintar bastante entrados en años— eran sujetos de las hipótesis de Antúñez sobre el arte popular, principalmente urbano, como veremos a posterioridad en sus definiciones sobre el mismo concepto. En la muestra lo ampliamos a artistas que trabajaron las artes aplicadas, como Waltraud Petersen, y otros que tienen una aproximación a la plástica desde un punto de vista etnográfico, como Violeta Parra. La inclusión de ambos artistas no se ciñe estrictamente al concepto de arte popular trabajado por Nemesio Antúñez para su momento de dirección en el MAC, pero sí sigue patrones que veremos en las exhibiciones realizadas por él sobre este mismo tema, a posterioridad.

El concepto de arte popular fue algo que le trajo una de las discusiones más complicadas en su trayectoria dentro del Museo de Arte Contemporáneo, y esta justamente fue con su colega Tomás Lago (Chillán, 1903-Santiago de Chile, 1975). Lago ya para ese entonces era un intelectual de renombre,



Valentina Osnovikoff, **Exposición de arte en San Gregorio, 1963**
Créditos de la artista. Cortesía Archivo MAC



Violeta Parra, *La muerte del angelito*, c.1964. Colección MAC.
Cortesía MAC

desde la década de 1930 integraba sociedades de intelectuales nacionales e internacionales. Académico de la Universidad, realizó en 1935 la Primera Exposición de Arte Popular en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Tras una segunda versión años después, fundó en 1944 el Museo de Arte Popular Americano (MAPA). Sin ahondar en las teorías de Lago, lo importante es reconocer que para la década de 1960 Antúnez no se sentía cercano a ellas, tal vez la radicalidad con que trataba Lago la diferencia entre los autores de la ciudad y el campo, definiendo ciertos patrones inalterables para el análisis de las piezas, contradecía el sentido universalista del con-

cepto de arte contemporáneo que versaba en las palabras de Antúnez. La discusión se desata cuando Antúnez organizó la Exposición de Arte Popular en el MAC para septiembre de 1964, con el apoyo de la Sociedad de Amigos del Museo. La muestra, con piezas de distintos lugares del país, señalaba en su catálogo que recibió el apoyo del MAPA. Sin embargo, consideraba esta muestra como el “reinicio” de un diálogo entre las artes cultas y las comunidades. Ese gesto inaugural probablemente molestó a Lago que, con veinte años de trayectoria en el MAPA, veía como el MAC se apropiaba de una discusión que él largamente trabajó. Por ello, el 14 de septiembre de ese mismo año, Lago le escribe a Antúnez aclarándole cuáles eran las directrices que definían a cada museo.

Nos encantaría decir que Antúnez entendió los reparos de Lago, sin embargo, no hay cartas que sancionen la discusión. Lo que sí sabemos, es que el primer intento de una muestra de arte popular de Antúnez, fue una organizada junto a Isabel de Tramontana del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, la cual era una muestra de arte peruano desde el precolombino hasta el arte actual, incluyendo bailes típicos y gastronomía. Esta exposición quedó trunca, probablemente por la salida primero de Isabel de Tramontana, y después de Antúnez el mismo año. Pero más probablemente por la discusión con Lago, no permitió la consolidación de ello. Sin embargo, la “Exposición de Arte Popular” en el MNBA tal vez sí sancionó esta discusión. Ahora, esa reflexión continúa al otro lado del muro.

Por otro lado, la sala dedicada a la *Imagen social* es constituida por varias fuentes de ingreso. Sin embargo, en general todas las piezas provienen de la “Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile”. Lo cierto es que no hay cartas donde se involucre de facto a Nemesio Antúnez con los organizadores de la exposición, pero es un hecho de que fue durante su gestión que se ingresaron alrededor de 109 obras provenientes de esa muestra (de las cuales no siguen todas en los depósitos del MAC). La exposición fue organizada por el Comando de Artistas y Escritores Allendistas en apoyo al candidato del Frente de Acción Popular de ese entonces Salvador Allende (Santiago de Chile, 1908- 1973), y realizada durante septiembre de 1964 en el edificio España en el centro de Santiago. Las obras iban



Oswaldo
Guayasamín, *Niña*,
c.1964
Colección MAC
Cortesía MAC

desde pinturas a esculturas, con libros y partituras de autores relevantes de la intelectualidad de la izquierda internacional. Todas las obras debían, después de desmontada la muestra, pasar a la Universidad de Chile. Si bien quienes comandaba la concreción de esta exposición fueron Fernando Daza y Helvio Soto, según el secretario personal de Allende, Oswaldo Puccio, la idea de la exposición era del propio candidato, y probablemente los pasos a seguir tras cerrada la muestra también fueron idea suya².

²Quiero agradecer al investigador y encargado de archivo del MAPA, Felipe Quijada, por su valiosa colaboración en entender este y otros acontecimientos del período.

La exposición tuvo bastantes contratiempos, propios de tiempos de candidaturas, sobre todo unas tan significativas como fue la elección de 1964. Las obras, con un fuerte contenido político, en general versaban sobre tópicos relacionados a los trabajadores: la explotación patronal, la obsolescencia del campo y las tristezas de la raza americana. Fue tal la politización de esta muestra que se realizó un manifiesto firmado por los artistas participantes, donde se apelaba a una democratización real de las artes, las cuales para los firmantes estaban cooptadas por un régimen de elites.

Ahora bien, lo más probable es que el ingreso de las obras haya sido por medio de la Universidad al museo, lo que se sostiene por el alto compromiso a la candidatura de Allende de algunos personeros de la época. Sin embargo, la amistad de años entre Antúnez y la esposa de Allende, Hortensia Bussi (Rancagua, 1914 - Santiago de Chile, 2009), es otra vía posible. Sin compartir en totalidad las ideas de la pareja, ella era una persona bastante cercana a Antúnez, particularmente por su afición a la pintura y su trabajo de posicionamiento de artistas en diversos círculos de intelectuales y coleccionistas. Bussi era una suerte de “consejera” en la escena del arte para la década de 1960. Ahora, la indefinición política le trajo a Antúnez claras diferencias con la izquierda militante de la época, que no solo hicieron vista gorda a su gestión dentro del MAC, sino además, como veremos, desestabilizaron cualquier continuidad programática, cuestión que solo será revertida cuando asuma como director del Museo Nacional de Bellas Artes con el respaldo de Salvador Allende como presidente de la República en 1970.

AMÉRICA

Si bien el recorrido hasta el momento ha sido local, lo interesante del Nemesio Antúnez de la década de 1960, es que todos sus trabajos y pensamientos, que han cruzado la historia del arte, la historia política o la política de cuño duro, tienen que ver una gran meta para él: el ejercicio de posicionamiento del arte americano.

Tan pronto como asumió como director del MAC, Nemesio Antúnez entabló contacto con nuestros vecinos cordobeses, particularmente con Luis Varela, director de las Bienales Americanas de Arte, y Víctor Manuel Infante, director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa. Estas Bienales, recordadas como las Bienales IKA (por ser producidas por las Industrias Kaiser Argentina), fueron un referente para diversos actores del continente, entre los que se incluye Antúnez y, por supuesto otra personalidad fundamental de la literatura artística regional, Marta Traba (Buenos Aires, 1930-Madrid, 1983). Ellos entablaron una amistad epistolar de largo aliento, se veían de vez en cuando, y su relación traspasó lo meramente profesional, siendo una amistad sincera y duradera. Ella consiguió que el reconocido pintor colombiano Alejandro Obregón, vendiera a muy bajo precio *Tigre atacando iguana* (1964), una pieza clave para entender la obra de Obregón y la historia colombiana.

Las Bienales IKA eran un punto de contacto entre intelectuales que estaban fuera de otros centros hegemónicos del arte regional para ese entonces. Era allí donde Traba veía una potencia para el desarrollo de un arte propiamente americano, que estaba fuera de las fórmulas canonizadas por el estilo internacional dentro del arte regional. Con estas bienales podía formar en su propio país —del cual se había marchado a principios de la década de 1950— un terruño intelectual que estuviese a las antípodas del grupo de Jorge Romero Brest, es decir, el Instituto di Tella, quienes estaban fuertemente vinculados con la experimentalidad centroeuropea. Fue allí donde se congregaban artistas e intelectuales de todas las Américas, y germinaron proyectos nacionales de gran repercusión, así como colaboraciones internacionales. Las Bienales IKA fueron sin duda un referente para la creación de las Bienales Americanas de Grabado, evento fundado por Nemesio Antúnez. Las Bienales fueron financiadas casi en su totalidad por la Sociedad de Amigos del MAC, su primera versión se inauguró en 1963 con un comité organizador compuesto por el mismo Antúnez, Carlos Ortúzar y el escritor brasileño Thiago de Melo. Estos eventos buscaban revalorizar la producción gráfica como un arte de circulación masiva y que rompía la disquisición entre artes cultas y populares, siendo una de las prácticas más extendidas en el continente. Las versiones siguientes, 1965 y 1968 —sin Antúnez a la



Alejandro Obregón, *Tigre atacando iguana*, 1964. Colección MAC
Cortesía MAC

cabeza del MAC— continuaron en el museo, donde cada una fue complejizando el mismo estatuto disciplinar del grabado. Cuando Antúnez arribó como director del MNBA realizó la cuarta y última versión en su nueva sede de trabajo, donde el desplazamiento de la práctica era aún más radical.

Un actor importante que también proviene del grupo de las Bienales IKA, fue el pintor cordobés Pedro Pont Verges, director ejecutivo del evento. Antúnez establece una amistad señera con él, planteando donaciones cruzadas de artistas nacionales con la escena de la ciudad de Córdoba, a la que se le sumó una donación importante de artistas uruguayos organizada por los hermanos Jorge y Carlos Paéz Vilaró. Estas donaciones fueron las que se concretaron, aunque hubo intentos de sumar una proveniente de Concepción en

Chile, comisariada por Tole Peralta, y otra de arte de los Estados Unidos, por José Gómez Sicre (Matanzas, Cuba, 1916 -Washington, EE.UU, 1991).

Gómez Sicre, jefe de la división de Artes Visuales de la Pan American Union (antecesora de la Organización de Estados Americanos), siempre fue un importante agente dentro del contexto latinoamericano. También tuvo vínculos con la Bienal IKA y, por otro lado, hacia finales de la gestión de Marcos Bontá, consiguió una donación de artistas cubanos como René Portocarrero y Raúl Milián. Si bien no tuvo una injerencia concreta durante la gestión de Antúnez en el MAC, sí fue un colaborador presto durante su estadía en los EE.UU entre 1965 y 1968, además que sus tesis posiblemente eran compartidas por Antúnez. Tanto Gómez Sicre como Traba miraban con displicencia el arte “comprometido” o de un contenido evidentemente militante, el primero se refería con antipatía el trabajo de la Escuela de México (el Muralismo de Orozco o Siqueiros, por ejemplo), y creía que artistas como el grabador José Luis Cuevas eran un ejemplo entre los creadores de la región.

Esto explicaría la distancia que siempre tuvo Antúnez con otro actor fundamental dentro de la escena regional, Mariano Rodríguez de Casa de las Américas en La Habana, uno de los promotores y teóricos de la idea de un arte al servicio del pueblo. Y, por otro lado, sí tuvo una relación fluida con René d’Harnoncourt, director del Museum of Modern Art de Nueva York (1949 a 1967), con quien estableció una relación de colaboración por medio de Armando Zegrí. Otro importante colaborador de Antúnez fue el curador inglés radicado en los EE.UU Lawrence Alloway, quien para ese entonces era el curador del Guggenheim Museum.

En estas carillas no podríamos seguir presentando a todos quienes tuvieron una relación epistolar con Nemesio Antúnez, pero en solo dos años, conectó Santiago de Chile con Lima, São Paulo, Buenos Aires, Córdoba, Bogotá, Nueva York, Washington y Montevideo, en colaboraciones efectivas y extensas, que para su carrera personal constituyeron un momento clave para leer el mapa regional que daba sustento crítico a su plan de gestión museal —particularmente en el MAC— y también un aparato reflexivo que lo contuvo como artista. Junto a varios de los nombres aquí señalados, ter-

minaba las misivas refiriendo a la extenuante pero necesaria tarea de posicionar el arte americano de la siguiente manera: “Seguimos en la lucha”.

EPÍLOGO

¿Por qué incluir un epílogo? Porque como adelantábamos al comienzo, esta exposición es sobre Nemesio Antúnez y el MAC, pero el contexto es tan pregnante que llena y protagoniza este relato, la Guerra Fría y el clima de tensión internacional no dejan fuera ninguna institución, ni ningún agente —sobre todo durante la década de 1960.

Durante la gestión de Nemesio Antúnez hubo exposiciones como “Forma y Espacio” que fueron proyectos impuestos por la Facultad. Sin embargo, se preocupó de la programación de exposición como “Arte Alemán Actual” y “Exposición de maquetas y dibujos de Burle Marx”, así como también lo fueron las muestras programadas junto al MoMA, las que lo desvelaron y siguieron desvelando, incluso después de haberse retirado de la dirección del museo. En 1964, tras la presentación de Zegrí, Antúnez empezó a tener una relación fluida con el MoMA. La primera muestra que realizarían en colaboración fue “Homenaje al cuadrado” de Joseph Albers (colección de dicho museo). Una muestra tremendamente significativa, puesto primero, eran obras de un artista que él conocía y admiraba, quien fue parte de la fundación de la Escuela de Artes de la Universidad Católica y, por otro lado, podía consolidar una relación que le daba visibilidad internacional a la institución que él dirigía. Por diversos motivos, las piezas nunca llegaron, es más, la inauguración se realizó únicamente con los catálogos y la esperanza que las piezas alguna vez pudiesen tener su aforo en Santiago. Inclusive, en una carta del 6 de agosto de 1964, le comenta a Hugo Parpagnoli del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que: “El Homenaje al cuadrado se hizo con champagne y catálogo, pero sin los cuadros, aún no llegan”.

Sin embargo, esto no hizo claudicar las pretensiones de colaboración de Antúnez. En septiembre de 1964 informó a la Facultad que había obtenido una beca de la Inter American Foundation for the Arts, para hacer un año de es-

tudios en Nueva York, por lo cual pretendía salir del cargo sin goce de sueldo y dejar en la dirección al ex-Decano y colaborador cercano, Luis Oyarzún. Dicha propuesta fue aceptada, sin embargo, las relaciones de Antúnez establecidas con los EE.UU era sólidas, y la futura salida del agregado cultural de ese entonces señalaban una plaza para él. Sin embargo, dicha propuesta no se hizo efectiva hasta noviembre de ese año, y al marcharse de Chile Antúnez no tenía nada concreto. Fue en enero de 1965 cuando Gabriel Valdés —entonces Ministro de Relaciones Exteriores— concretó la propuesta para marzo. Por ello, es recién desde abril de 1965 que Luis Oyarzún firma como director, y sin el apellido de “subrogante”.

Las exhibiciones en colaboración con el MoMA continuaron en el MAC, tanto en la dirección de Luis Oyarzún de 1965 a 1966, hasta la de Federico Assler de 1967 a 1968. Estos proyectos, así como las Bienales Americanas de Grabado, fueron ejes de programación en los cuales Antúnez seguía presente a la distancia, siempre relacionado, siempre aconsejando. Hasta que se organizó “De Cézanne a Miró” en 1968, exposición ideada por Antúnez, organizada por el MoMA y patrocinada por el grupo Edwards y la Sociedad de Amigos del Museo. La exposición fue todo un éxito, el MAC se llenó como nunca en su historia, la prensa destacaba el montaje y la calidad de estas obras francesas llegadas a Santiago desde diversas colecciones estadounidenses. Ahora, la reforma universitaria había empezado en la Universidad Católica un año antes, y las facultades de las distintas universidades se iban plegando poco a poco. La Facultad de Bellas Artes, o más bien, su asamblea de estudiantes, vio en esta exposición un gesto de intervencionismo “gringo”, arguyendo que la facultad había quedado fuera de la decisión de acoger esta exhibición y, por otro lado, los trabajadores de El Mercurio tenían beneficios en la entrada. Esto derivó en que la asamblea de estudiantes pidió la cabeza de todas las direcciones: Assler, por supuesto; Lago (director del MAPA), que pagó justo por pecador; las direcciones de Escuelas e Institutos; además del Decanato. Todo debía ser rearticulado y la Universidad, o más bien el país, entró en el período reformista.

Finalmente, podríamos aventurar que Antúnez se fue creyendo que podía volver, y pensando que el Museo de Arte Contemporáneo podía ser el lugar donde desarrollara su proyecto político y cultural de más largo aliento. Su anhelo hacia “De Cézanne a Miró” así lo demuestran, pero su querida muestra cerró tortuosamente, y él debió retornar para ser curador de allá, en los muros del otro lado, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Allí donde por esas torceduras de la historia sería nombrado director con un proyecto expositivo sumamente... contemporáneo.

Ahora, esta investigación y la exposición se basa en releer las cartas de Antúnez y sus contemporáneos, las cuales versan de esa épica que significó su momento histórico. Sin embargo, las misivas también reflejan ese universo de las cosas cotidianas, sencillas y fundamentales de la regencia de un organismo pobre y relegado, con un equipo empeñoso y pequeño. Compras de cotonas, mantenciones edilicias y permisos a los auxiliares por gripes, también llenan los quehaceres de Nemesio Antúnez. Ellos, quienes no son nombrados en estas páginas, fueron capitales para cumplir sus sueños.

Nemesio Antúnez. Panamericano, mezcla diversos formatos de obras de arte parte de la colección del MAC, documentos físicos (cartas y catálogos), así como una serie de cortometrajes de ficción, que a través de artistas actuales, pretenden que este personaje histórico viva por medio de su legado material e inmaterial. Que su pensamiento se materialice en nuevos creadores, quienes recogen esos ecos de actualidad y los hacen suyos. Conmoviendo así a los espectadores. Nemesio Antúnez en su panamericanismo nos deja una importante lección: si en la vulgata del arte contemporáneo cualquiera puede ser artista, o cualquier cosa una obra de arte, estas amistades épicas y americanas nos demuestran que solo podemos cambiar la manera de pensar y ver, estando todas y todos juntos.



Nemesio Antúnez y Roser Bru, en el Parque Quinta Normal, c.1962
Cortesía Archivo MAC



Valentina Osnovikoff, *Antúnez reencontrado I*, Exposición Nemesio Antúnez. Panamericano, 2019. Créditos de la artista

Consuelo Valdés

**MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES
Y EL PATRIMONIO**

Emilio de la Cerda

SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Carlos Maillat Aránguiz

**DIRECTOR SERVICIO NACIONAL
DEL PATRIMONIO CULTURAL**

Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

CRÉDITOS CATÁLOGO

TEXTOS

Consuelo Valdés Chadwick

Fernando Pérez Oyarzun

Amalia Cross

Ramón Castillo

Matias Allende

CRÉDITOS EXPOSICIÓN MANIFIESTO

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS: Ramón Castillo

ASISTENTE DE INVESTIGACIÓN: Olivia Guasch

PRODUCCIÓN: Fundación Nemesio Antúnez

MUSEOGRAFÍA: Felipe Berguño

DISEÑO: Museal, Alejandra Luhrs, Karin Piwonka,
Dominique Tetzner

EQUIPO AUDIOVISUAL: Manuela Piña y Pablo Schroder

SOPORTE AUDIOVISUAL: Trimex

SELECCIÓN DE ARCHIVO FUNDACIÓN NEMESIO

ANTÚNEZ: Federico Brega y Úrsula Fairlie

EDICIÓN FACSIMILAR DE ARCHIVOS: Mónica Navarro

AGRADECIMIENTOS

Jonus Bartholdson, Constanza Güell, Esteban Tomic, Pedro Montes, Leonidas Montes, Angélica Quintana, Carlos Cruz Puga, Mónica Bravo, Enrique Rivera, Gianfranco Foschino, Carlos Núñez, Patricia Velasco, Javier Marticorena, Francisca Bakovic, Carla Guelfenbein, Varinia Brodsky, Casa Museo Eduardo Frei Montalva, Pinacoteca Universidad de Concepción, Museo de Artes Visuales, Fundación Pablo Neruda, Archivo Iván Vial Williams y Centro Nacional de Conservación y Restauración.

CRÉDITOS EL MUSEO EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS: Amalia Cross

ASISTENTE DE INVESTIGACIÓN: Florencia San Martín G.

EDICIÓN DE TEXTOS: Tomás Henríquez M.

EDICIÓN DE AUDIOS (ENTREVISTAS): Ébana Garín

PRODUCCIÓN: Fundación Nemesio Antúnez y
Museo Nacional de Bellas Artes

MUSEOGRAFÍA: Felipe Berguño

DISEÑO: Alejandra Luhrs, Karin Piwonka, Dominique
Tetzner (Museal)

SOPORTE AUDIOVISUAL: Trimex

MONTAJE: Edita Vásquez Olea, Paz Sandoval Fuentes
y Paula Izquierdo Pérez

AGRADECIMIENTOS

Manuela Antúnez, Federico Brega, Varinia Brodsky, Luis Camnitzer, Eva Cancino, Claudia Carreño, Laura Coll, Valentina Cruz, Rocío Guerrero, Juan Pablo Langlois, Marcelo Lezana, Claudio Mercado, Sergio Parra, Liliana Porter, Nicolás Sánchez, Patricia Velasco, Cecilia Vicuña.
Archivo Nemesio Antúnez, Archivo Guillermo Deisler, Biblioteca Nacional de Chile y Museo Chileno de Arte Precolombino.

ANTÚNEZ
100 AÑOS



**CHILE LO
HACEMOS
TODOS**

FNA Fundación
**NEMESIO
ANTÚNEZ**

INVITAN



PATROCINA



PARTICIPA

UNDURRAGA
ESTABLISHED IN 1885



CCU
EN EL ARTE



COLABORADOR MNBA



MEDIA PARTNER MNBA



Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Nemesio Antúnez, Centenario* fue presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE, desde el 10 de abril al 9 de junio de 2019.

Impreso en abril de 2019, con un tiraje de 2.000 ejemplares, en papel couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Fernando Pérez Oyarzun

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Verónica Muñoz Mora

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo Guggisberg

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Echrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Bellelli

Matías Cornejo González

María José Cuello González

Yocelyn Valdebenito Carrasco

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Eva Cancino Fuentes

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri

Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili

Carlos Alarcón Cárdenas

Ignacio Gallegos Cerda

Elizabeth Ronda Valdés

AUTORIZACIÓN SALIDA E

INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Cecilia Polo Mera

MUSEOGRAFÍA

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Jonathan Echeagaray Olivos

MUSEO SIN MUROS

Patricio M. Zárate

BIBLIOTECA Y CENTRO

DE DOCUMENTACIÓN

Nelthy Carrión Meza

Juan Pablo Muñoz Rojas

Segundo Coliqueo Millapan

Soledad Jaime Marín

Katia Venegas Foncea

ÁREA DIGITAL

Érika Castillo Sáez

AUDIOVISUAL

Francisco Leal Lepe

SEGURIDAD

Gustavo Mena 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

Rodrigo Espejo Villanueva

Héctor Lagos Fernández