

## ESTUDIO DE CASO

### El caso del Fondo Fotográfico del Archivo Nemesio Antúnez: método, posibilidades, anécdotas

Federico Brega

Desde el inicio de nuestro proyecto de organización del archivo de Nemesio Antúnez, el Fondo Fotográfico tuvo una elevada demanda de consultas. No era de extrañar, considerando la cantidad de actividades de exhibición y difusión que se realizarían en Santiago con ocasión del centenario de Antúnez en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos.

La partida presupuestaria con la que contaban estos proyectos de exposición, así como el número de personas que pretendían manipular el archivo de fotografías –familia, curadores, investigadores y sus asistentes–, nos obligó a tomar medidas rápidas para evitar posibles pérdidas o deterioro del material. La primera de ellas fue el marcaje masivo del archivo fotográfico: para las fotografías impresas diseñamos un código simple de cinco caracteres (una letra y cuatro números correlativos a partir del 0001). No se trataba de un código semántico, es decir, no «explicaba» otra cosa que el orden en el que habíamos encontrado el acervo. El uso diferenciado de letras en el código alfanumérico (A0001, B0001, C0001) tampoco implicaba distinciones tipológicas entre las fotografías; su propósito, de índole meramente práctica, era permitir que tres o cuatro personas marcasen los objetos simultáneamente, en función del contenedor asignado a cada una. La única distinción tipológica que se refleja en los códigos del archivo consiste en la diferenciación entre fotografías impresas (A, B, C y D) y transparencias (diapositivas, tiras de negativos y fotogramas únicos en soporte de película). A los objetos de película les asignamos un prefijo específico (FFT, por Fondo de Fotografías y Transparencias), y un sufijo ordinal (-1, -2, -3) a los fotogramas individuales al interior de una tira de película. Conforme a esta lógica, por ejemplo, la tira de película con dos fotogramas «FFT3126» figura en nuestro registro de fotografías como FFT3126-1 y FFT3126-2, mientras que la tira de película misma ha quedado registrada en una lista distinta pero vinculada, llamada objetos.

Este marcaje permitió asignarle una identidad única a cada objeto, aseguró la trazabilidad del orden en el que las habíamos encontrado y facilitó el control de movimientos y de digitalización de las piezas mucho tiempo antes de que pudiéramos realmente proveerlas de una organización interna o de descripciones para localizarlas. Es decir, podíamos tener control de inventario tanto físico como electrónico a muy poco tiempo de haber asumido la tarea de organización del archivo, y todavía no conociendo más que superficialmente el fondo.

En ese momento se respetó el orden físico que se les había dado a las piezas durante la custodia de Patricia Velasco y la sucesiva intervención de Guillermina Antúnez, quien, en los inicios de la Fundación, realizó un primer trabajo de organización de diapositivas de registro de obras plásticas de Nemesio Antúnez. Las piezas organizadas por Guillermina alcanzaban un total cercano a los 1500; se caracterizaban por

contener en el marco porta-películas notas manuscritas relativas a su título, técnica, dimensiones, fecha y lugar de producción. La gran mayoría de las diapositivas con marco correspondían a registros de obra con película a color, y estaban todas instaladas en cajas organizadoras de diapositivas que permitían un acceso relativamente sencillo al material. Por el contrario, las tiras de película color y blanco y negro de 35 y 50 mm estaban guardadas adentro de sus sobres originales de revelado, que a su vez estaban guardados en sobres manila o en cajas de cartón conservados en un contenedor plástico de mayor tamaño. Puesto que la gran mayoría de las tiras de película no enmarcadas correspondían a película negativa, y considerando a la vez el tipo de contenedores en los que se encontraban, la revisión y la identificación de este material se vio postergada por casi dos años –hasta que el equipo de trabajo dispuso del tiempo para iniciar su digitalización. La decisión de digitalizar antes de tener el material clasificado –aunque ya marcadas e individualizadas todas las tiras y fotogramas– se tomó considerando que, a falta de otras herramientas para visualizar su contenido, el «revelado digital» sería el mejor recurso para identificar conjuntos temáticos y dar inicio a la clasificación de las piezas.

Tras marcar los objetos e ingresarlos en una tabla de control de inventario, nos abocamos a trabajar con el archivo documental. A pesar de su consabida elocuencia, las imágenes, sobre todo las imágenes privadas –o, dicho de otro modo, aquellas que no provienen del caudal de las imágenes masificadas–, son mucho más difíciles de identificar que los documentos escritos, poblados de nombres propios de personas y lugares, membretes o marcajes, fechas, referencias a eventos contemporáneos. Fue la información procedente del vasto archivo de documentos escritos, de alrededor de 7000 piezas, la que nos proporcionó las herramientas necesarias para enfrentar la tarea de identificar las fotografías del archivo.

\*

Confiado en la salvaguarda de nuestros instrumentos de marcaje y control, un día de octubre de 2020 retiramos todos los contenedores de fotografías de nuestra bodega y desplegamos cerca de 2000 fotografías sobre un mesón de casi seis metros cuadrados.

Se trataba, más bien, de una configuración de mesas que originalmente habían servido como soporte de exhibición en la muestra del centenario de Nemesio, y que ahora figuraban al centro de esta casa ubicada en el barrio Bellavista. Este inmueble fue una de las sede del mítico Taller 99, algo entre un club y una cofradía de amantes del grabado, fundado por Nemesio Antúnez en 1956, siguiendo el modelo del taller del maestro grabador inglés William Stanley Hayter, del cual tomó prestada la dinámica de trabajo grupal. Adaptar y adoptar métodos y producir dinámicas sociales eran dos de sus muchos talentos. Nemesio, en efecto, era un combinador de mundos, estilos y personas. Ante todo, sin embargo, fue un artista gráfico.

Esta casa fue un taller de grabado de los antiguos: paredes repletas de estanterías con rodillos, tarros de tinta, gubias, sierras, diluyentes a base de petróleo, paños, espátulas, guantes, pinceles y luego algunos bultos irreconocibles, ennegrecidos por manos entintadas. En el medio, una, dos prensas de grabado: fierros soportando roscas y engranajes que sostienen un rodillo de acero liso, pulcro, brillante. El rodillo presiona la placa entintada sobre el papel y, a medida que rueda, imprime la superficie entintada sobre la hoja.

Las prensas, las estanterías y el bulto negro quedaron plasmados en una fotografía que hoy descansa en una caja de cartón liso dentro de un mueble metálico. Como este último, hay cuatro muebles más, todos repletos de documentos escritos e imágenes fotográficas que registran las vidas de quienes operaron

esas prensas. En otra fotografía se los puede ver a todos ellos posando, de buen ánimo, en el marco de una de las ventanas de la casa.

Desplegado el material, entonces, sobre el mesón del taller, saltan a la vista las dos grandes categorías que conforman este conjunto documental: fotografías impresas y transparencias, estas últimas compuestas por negativos y diapositivas.

Muchos de los negativos se conservan en el mismo sobre en que fueron entregados al cliente, una vez revelado el rollo. La mayoría de los negativos de un solo fotograma son fotos de obras, presumiblemente por el uso que se les dio: se revelaba el rollo entero y se mandaba a hacer varias copias medianas del mejor fotograma. Desde que en los años setenta se abarata el costo de las diapositivas, su presencia en el archivo aumenta exponencialmente. A partir de los ochenta, muchísimas están enmarcadas, y de seguro pasaron alguna vez frente a un proyector. Tales fotos las hizo o las comisionó Nemesio, o simplemente fueron compradas a un fotógrafo.

Las fotos impresas, en cambio, son mucho más surtidas: buena parte se encuentran sueltas o en grupos más pequeños que lo que cabe en un rollo; algunas están en cajas, otras, acomodadas en álbumes, y muchas más están guardadas en sobres plásticos sujetos en archivadores normalmente destinados a almacenar papeles de tamaño carta. Se adivina que han sido cambiadas de contenedor muchas veces y manipuladas por distintas manos. Hay fotos sobre un mismo evento u objeto que fueron reveladas en laboratorios distintos y en tamaños diversos; muchas vienen acompañadas de anotaciones, o fueron usadas como postales.

En resumen, es evidente que, mientras en los negativos predomina una cierta propiedad originaria, entre las fotos impresas es mucho más común encontrarse con regalos o adquisiciones.

Hoy, la «modernización» del archivo nos da a nosotros, los archiveros y el público, la capacidad de abolir la distinción entre ambas categorías: una vez digitalizadas, todas son imágenes. Pero, aunque la posibilidad de digitalizar los negativos facilita el proceso de revisión y despierta un deseo de producir documentos «artificiales» –imprimir los sustitutos digitales de los negativos–, la inmaterialidad de lo digital introduce otro tipo de problemas, y en definitiva acaban siendo distintas las tareas de administrar un banco de imágenes y organizar una serie de fotografías impresas. De allí emana nuestro deber, el de los archiveros, de dejar constancia de la distinción material de procedencia.

Consideradas estas distinciones, que una vez enumeradas parecen obvias, decidimos en primer lugar producir códigos de identificación y criterios de clasificación distintos para las fotografías impresas y para las transparencias.

\*

Entre las fotografías impresas hemos podido identificar «al paso», «mientras buscábamos otra cosa», dos amplios conjuntos: fotos de la obra plástica de Antúnez y todo lo demás. En todo lo demás hay una enorme diversidad de asuntos: rostros, grupos de personas, lugares hermosos y lugares íntimos, fotos cómicas, fotos creativas, fotos con amigos.

Las escenas de grupo pueden ser íntimas, más o menos espontáneas (alguien le pidió a todos que cambiaran de asiento para la foto), polaroids, instantáneas de un presente de relax o de fruición, muchas con problemas de foco. Las hay también donde los amigos adoptan una cierta actitud solemne, donde

cada rostro encuentra un lugar en la imagen –tanto mejor si el fotógrafo logra captar también los torsos, las chaquetas. En ellas, el fotógrafo y los retratados saben que son los protagonistas de una gesta, y posan para la posteridad.

Algunas de estas escenas, las de carácter oficial, tienen una gravedad especial y muestran a artistas y escritores «líderes de una generación» en las artes locales o a «agentes de transformación» de la vida política y social de Chile y el mundo; por aquí transitan altos funcionarios o mandarines de la nación, figuras relevantes del siglo XX: Salvador Allende y Tencha Bussi, John F. Kennedy, Roberto Matta, Radomiro Tomic, Danielle Mitterand, Pablo Neruda, Ricardo Lagos, por nombrar algunos.

Asoman, además, otras figuras menos familiares, pero quizás tanto o más importantes para la escena cultural local que se formó entre los cincuenta y los noventa: Carmen Waugh, Luis Vargas Rosas o Delia del Carril, personajes rodeados de intriga, bohemia y cosmopolitismo, marcados por el arte de estar en el lugar apropiado en el momento adecuado.

Todos estos personajes cruzan la vida de Nemesio y definen las líneas de fuerza que amarran el singular siglo XX. Entre todas estas personas él se hace un lugar, a veces protagónico, a veces turístico.

En la mayoría de los casos, sin embargo –o en la media de los retratos grupales–, aparecen personas que no reconocemos por referencias externas. Hay rostros que destacan por su semblante o expresividad, hay quienes se hacen notar por su sentido de la moda, porque se parecen a alguien de la actualidad o por características físicas muy salientes, y se ganan ese mote para efectos de las conversaciones entre los archiveros. Es un mecanismo mnemotécnico que puede sacar a relucir nuestros prejuicios más básicos. Desde luego que hay formas de traducirlos, con metonimias y eufemismos, y de seguro que estos incrementan aún más el poder mnemotécnico de los sobrenombres que le ponemos a la gente que no conocemos pero que ya se nos hace familiar.

Ponerle nombre propio a estas personas es una de las tareas más enriquecedoras a la hora de estudiar el archivo fotográfico. Inmediatamente trae a la vida el archivo de papeles escritos. Sin embargo, todas las identificaciones hechas a partir de fuentes «inertes» (escritas, visuales) son provisionarias y esperan a ser corroboradas mediante la entrevista de familiares o personas que hayan tenido contacto con los retratados. Este intercambio permitirá consolidar nuestra base de datos y evitar posibles atribuciones erróneas.

En el archivo hay otro género de fotos que despierta un sentimiento análogo, aunque distinto, al de las fisonomías: son los lugares. En la vida y en el archivo de Nemesio el lugar es una pasión. Para nosotros, como espectadores, como catalogadores, los lugares se ubican en un espectro similar al de los rostros.

Nueva York en los cincuenta y sesenta: el centro del mundo, lleno de vida y de carácter. Moscú en 1990: la capital de la ahora periferia del mundo, vacía de gente y de humanidad. El Cairo, 1983: desolado. Un Santiago fotogénico en los sesenta, orgullosamente popular y urbano, decidido, lleno de estilo; y el de los ochenta, alicaído, de agudas diferencias, poblado de rostros envejecidos, a la que la fotografía en color no le añade vitalidad. Cartagena en los veinte: nuestros Hamptons, lugar de recreo y negocios de gente que hoy da nombre a las calles. Isla Negra en los setenta y en los ochenta: el espectro de Neruda, el centro de una gesta artística y literaria que sería convocada a dar vida a una nueva forma de patronazgo de las artes por parte del Estado a partir de 1985.

La iconografía de esas capitales mundiales cambia más lento para quienes somos clientes de esas imágenes. El Santiago de los años sesenta, sin embargo, no es del todo familiar para quienes lo empezamos a ocupar y recorrer en los últimos veinte, treinta años. Su imagen ha cambiado radicalmente, pero las

marcas y los nombres permanecen. Las ciudades y urbanizaciones pequeñas del litoral central se han transformado de tal manera que las fotos actuales no le serán de mucha utilidad a quien no tenga una cierta familiaridad con el lugar.

Hay dos series fotográficas que no solo contienen registros aislados de lugares icónicos, sino que constituyen verdaderos álbumes de viajes, donde se hilvanan grandes metrópolis y poblaciones al margen de la gran narrativa del siglo XX. Corresponden a los dos largos viajes en barco que realizó Nemesio: el primero, de San Antonio a París, entre 1935 y 1936; el segundo, de Valparaíso a Nueva York, en 1939. Son, además, las series con mayor impronta personal, en las que la variedad y la cantidad de las imágenes sugieren a un Nemesio, cámara en mano, fascinado, energético, curioso.

En las fotos del primero vemos, en secuencia, escenas pintorescas de los puertos y los pueblos costeros del Pacífico sudamericano –paradas intermedias del buque Alabama–, tomadas desde la cubierta de la embarcación; resaltan dos extravagancias que habrán maravillado a un adolescente en vísperas de iniciar sus estudios de arquitectura: la colosal infraestructura del Canal de Panamá, cruzando hacia el Atlántico, y los viejos castillos europeos en el otro lado del océano. En estas fotos, el paisaje social no es menos extraordinario: marinos, militares, comerciantes y pobladores nativos en la Panama Canal Zone, controlada entonces por Estados Unidos; concentraciones de veteranos de guerra en Venecia, marchando con ocasión de un discurso de Mussolini. En las fotos del año 39, aparecen la ciudad moderna y sus moradores, el flamante Rockefeller Center, calles saturadas de carteles de neón, habitantes anónimos vistos desde la ventana de un hotel –todas ellas imágenes que tendrán un gran impacto en iconografía de su obra ulterior.

Los lugares, en sus diferentes dimensiones, estaban ya más o menos agrupados cuando pasaron a nuestra custodia. Los «más» agrupados son aquellos que representan momentos significativos para el propio Nemesio: Chiloé, Princeton, Santiago Centro, el Museo Nacional de Bellas Artes, Manhattan, una galería de arte en París, las aldeas y las colinas que rodean Barcelona. Como contraparte, figuran los espacios personales: talleres, casas, camas.

\*

El segundo conjunto de fotografías impresas, lejos del magnetismo de las imágenes «sociales», consiste en el registro de pinturas y obras gráficas de Nemesio. A través de ellas podemos aprender algo sobre la iconografía de Nemesio. Una pequeña parte de este conjunto estaba destinado a ser publicado –tal vez en la prensa o en algún catálogo de referencia con fotografías blanco y negro–, pero su función principal era el control de inventario.

El grueso de las fotos son lo que malamente podríamos llamar «semiprofesionales»: son registros de las obras con un lente normal y con la cámara probablemente montada en un trípode, iluminadas con luz natural y tomadas con película blanco y negro. Los autores de las fotografías son difíciles de establecer. Podría tratarse del propio Nemesio en muchos de los casos, aunque hay series de registros de obras que coinciden a grandes rasgos con la visita de algún amigo fotógrafo a su casa en Can Cuadras, Barcelona, y es presumible, aunque no obvio, que Nemesio le haya encargado esos registros. En cualquiera de los casos, los revelados de la gran mayoría han sido hechos sin el especial cuidado por la riqueza de grises que uno esperaría de una reproducción profesional, y al comparar reproducciones profesionales con

estas fotos de registro es más que probable equivocarse varias veces antes de encontrar el par color de la foto blanco y negro.

Esta comparación es sencilla cuando la pintura reproducida contiene alguna figura o una composición especialmente distintiva, pero en las fotos de obras en las que predominan texturas o áreas de color, esa riqueza se pierde. Es evidente, entonces, que estas fotos no fueron hechas para su publicación. Otra hipótesis es que hayan sido tomadas por el propio Nemesio como una forma de «control de versiones», para hacer visionados comparando unas obras con otras o las etapas de desarrollo de una misma obra. Sin embargo, si este último fuera el propósito, uno esperaría encontrar fotos con un mejor balance de blancos y tomadas en series más regulares, que dieran cuenta de forma más regular del avance de una tela.

Esta no es una hipótesis aleatoria; se nos impuso durante el proceso de organización de las fotos. Al darnos cuenta de que las miles de fotos de obras representaban en verdad un número más bien cercano a las quinientas obras únicas, decidimos reunir todos los diferentes registros de cada obra en un mismo expediente. Para hacer esto, produjimos una serie de categorías provisionales para armar grupos parciales y así reducir la cantidad de fotografías contra la que cada imagen debía ser comparada. Identificamos las «camas», «autopistas», «estadios», «cubos», «tangos», «personitas», «años tempranos». Estos grupos provisionales desaparecieron una vez agotada su función de reunir imágenes en grupos más pequeños para facilitar la identificación de las piezas. En el curso de este proceso obtuvimos algunas impresiones sobre la manera de trabajar de Nemesio que no hubiéramos podido obtener de habernos limitado a los magros catálogos, con ninguna o muy pocas imágenes, publicados entre los años cincuenta y ochenta.

La primera de ellas es que hay claros periodos en la obra de Nemesio, al menos desde el punto de vista, por así decir, «caligráfico», del «tipo de línea» observable en un muestreo muy grande. Estos periodos «caligráficos» parecen tener a su vez un correlato en los cambios en la geografía y en el entorno de Nemesio, con la introducción de distintos soportes, técnicas y materiales. Sobre todo en el periodo de juventud, esa relación entre las circunstancias de producción de la obra y el tipo y la rendición de la iconografía es mucho más palpable. Dicho de otro modo, observando los registros de obra y comparándolos con información complementaria del archivo, es evidente que en esa etapa inicial los primeros contactos con nuevas técnicas tienen un fuerte impacto en su forma de ver y en lo que quiere mostrar; en cambio, en una edad más tardía, los cambios en la iconografía y en el estilo guardan una relación más estrecha con las circunstancias sociales, en el sentido íntimo y en el público, que con la incorporación de nuevos materiales.

Una segunda observación, la que dio lugar a la hipótesis de que el registro de la obra formaba parte del proceso creativo de Nemesio, emergió así: conforme ordenábamos los motivos de los «cubos», «camas» y otros, notamos que algunos grupos de fotografías de obras eran idénticas en el plano de cielo pero diferentes en el de tierra. En las diversas copias de distintas tiradas de revelado podíamos comparar diferentes detalles según el contraste y la saturación de la copia, y por lo tanto podíamos encontrar una serie de coincidencias entre ellas. Concluimos que se trataba de casos en los que una pintura había sido registrada, puesta en circulación y exhibida varias veces antes de ser modificada y vuelta a registrar y a poner en circulación. Las modificaciones son mayoritariamente de adición, y es muy probable que el primer tema haya estado «contenido» en una región geométrica (una «autopista», por ejemplo) y que en la segunda intervención se haya añadido un tema de forma abierta, como las «camas» o «tangos». Se trata de un número muy reducido de casos, correspondiente a no más de un 1 % de los registros. Sin embargo, plantean una serie de problemas o interrogantes muy interesantes sobre la forma de trabajar de Nemesio.

Se trata de un fenómeno acotado a un cierto tipo de obras y a un rango discreto de años –fuera de esos marcos es prácticamente inexistente–, que nos habla más de una *época* de Nemesio que de un periodo de su obra. Las fotos fueron tomadas en Can Cuadras, una residencia que Nemesio y su familia ocuparon de 1974 a 1978. Se sitúa a las afueras de Barcelona, en una zona de pastoreo, de colinas de pasto y bosques pequeños y poco densos. En esa casa, Nemesio tiene un taller amplio, de luz natural. Por primera vez en más de una década no ostenta un cargo público: director de museo, consejero del directorio, agregado cultural, profesor universitario. No está del todo aislado socialmente, pues son numerosos los chilenos de su medio que transitan por Barcelona y sus alrededores. Sin embargo, el lazo con las instituciones chilenas y globales ha quedado interrumpido, primero por el golpe de Estado y luego por la «niebla de guerra» del momento posterior. Con el paso del tiempo, muchas de estas relaciones se fueron normalizando, aunque en un escenario político totalmente distinto, tanto en Chile como en el mundo.

Frente a esta escasez forzada de medios, Nemesio toma conciencia de que pase lo que pase no debe parar de exhibir, pues sus redes internacionales de exhibición siguen activas (tratan con *él* directamente, no con un funcionario), y la venta de obra en dólares en esos mercados, sumada a algunas rentas que obtiene de su casa en Chile a través de su hermano Jaime, es su única fuente de ingresos. Este periodo de cuatro años es uno de los más intensamente documentado en el archivo, tanto en términos de preservación de correspondencia de la época como de abundancia de fotografía e inventarios de obra. A esta época pertenece, por lo demás, el grueso de la serie de «Correspondencia con galeristas» del Archivo. La inflación documental es testimonio de que algo ha cambiado en el *modus operandi* de Nemesio. Para empezar, la comunicación es principalmente por correspondencia, por correo aéreo. La instantaneidad de la vida en la ciudad, donde administra su oficio y conoce a sus clientes, se ha perdido, y por lo tanto se vuelve importante controlar el inventario, hacer listas, llevar registro: para exhibir, las obras deben no solo desaparecer de su vista, sino además recorrer el mundo juntas o en lotes separados, de Caracas a Bogotá y luego a México, de España a México y a Suecia, y así. Muchas de estas gestiones se yuxtaponen. A la vez, en cada muestra se venden o quedan en concesión algunas piezas, y por lo tanto es necesario estar pendiente de enviar «refuerzos» durante la muestra y los recorridos de las obras. Rita de Agudelo, su representante en Colombia, y Clara Diamant de Sujo, en Venezuela, le piden más obras «parecidas» o «de la serie» de los motivos más vendidos. Nemesio les envía muestrarios fotográficos de lo que tiene a disposición. Suponemos que este es el principal motivo de la existencia de estos registros.

Sin embargo, el motivo de esta intervención puede haber sido mucho menos mundano y verse fundado en sólidos argumentos artísticos. Los archivos no podrían afirmar o negar algo así, al menos no sin la intervención de un historiador del arte. Lo que el archivo hace es simplemente develar las condiciones de producción y de alteración de esas obras: más tiempo dedicado a la creación y la administración de lo creado; incentivos para tener obra en circulación y especialmente en venta; un cierto estado de aislamiento, paradisiaco para la mirada de un turista, pero de seguro inquietante para Nemesio.

Cabe notar, por cierto, que en este momento descubrimos en los registros de estas obras no sólo sutiles variaciones, sino un cambio total de tema. Esta es una época de iconografía muy cerebral, muy geométrica, repleta de detalles minúsculos, escenas recursivas. Autopistas, estadios, bailes –todo sostenido en o inscrito dentro de poliedros dibujados con mucha exactitud–. Es decir, las fotografías, la correspondencia y las listas de control de inventario aumentan a la par de la minuciosidad y el perfeccionismo en las pinturas de Nemesio.

\*

Una de las tareas de documentación más interesantes que quedan pendientes es la computarización de los inventarios de Nemesio. Si un investigador contara con los medios para asegurar la completud de la información, o si contara con un modelo de análisis que le permitiera mitigar el sesgo que pueden producir fuentes procedentes de un mismo archivo, estas herramientas de inventario podrían ser un recurso muy valioso para una historiografía del arte que se interesara minuciosamente por aquella parte del oficio del artista que tiene que ver con los regímenes de producción y de administración del propio inventario, del uso del inventario como instrumento de negociación con galeristas, de su uso como fuente de ingresos, de las transformaciones que su administración le imprime al cuerpo de obra de un artista. Por lo mismo, el cruce entre la información de las fotos de obra de Nemesio y los instrumentos de inventario, además del registro de exposiciones y transacciones que él mismo preservó, constituyen la base de un catálogo razonado de su obra –entendiendo esta tanto como sus objetos como su puesta en acción.

El Fondo Fotográfico del Archivo es en cierta medida autónomo. Las series son consistentes, y en mayor o menor medida ofrecen una biografía de Nemesio y una historia de la sociedad chilena. La estructura del Fondo Fotográfico refleja las cronologías y tipologías generales del acervo total, y su estudio debería entenderse como un complemento. No cumple el papel de ilustrar lo que podemos leer en el Archivo, sino que le agrega dimensiones de complejidad, le da una cierta materialidad a aquellos que hablan y a aquello de lo que se habla, al lugar en el que fue escrito, al mundo en el que fue concebido. En rigor, estas «tareas pendientes» no son más que las limitadas pretensiones del archivero que escribe estas palabras. Nuestra principal tarea ha sido simplemente facilitar el acceso a un extraordinario cuerpo documental que el propio Nemesio cuidó y nutrió durante más de cinco décadas. Este archivo porta las marcas de un siglo que nos sigue interpelando, y cuya historia seguirá en pugna por un largo tiempo.





Retrato grupal del Taller 99 en Melchor Concha y Toro, Santiago, ca. 1990  
Group portrait of the members of Taller 99 in its Melchor Concha y Toro office, Santiago, ca.1990



Nemesio Antúnez y Pablo Neruda en el Washington Memorial, Washington D.C., década de 1960  
Nemesio Antúnez and Pablo Neruda at the Washington Memorial Building, Washington DC, 1960s



Retrato de Nemesio Antúnez en Veneto, Italia, ca. 1939  
Portrait of Nemesio Antúnez in Veneto, Italy, ca. 1939



Retrato de Nemesio Antúnez en Taller Bellavista, Santiago, 1957  
Portrait of Nemesio Antúnez in his Bellavista workshop, Santiago, 1957



Nemesio Antúnez caminando por la calle, Santiago, 1967  
Nemesio Antúnez walking around downtown Santiago, 1967



Registro cartel de exposición de Nemesio Antúnez en Galería  
San Diego, Bogotá, 1977  
A billboard announcing Nemesio Antúnez's exhibition at Galería  
San Diego, Bogota, 1977



Nemesio Antúnez y Patricia Velasco en taller de Can Cuadras, Barcelona, España, 1976  
Nemesio Antúnez and Patricia Velasco in Nemesio's Can Cuadras workshop, Barcelona,  
Spain, 1977





ESTUDIO ACTUAL C. A.

Mayo 28, 1980

Sr. Nemesio Antúnez  
13 Hyde Park Sq  
London, W2  
England

Querido Nemesio:

En una de tus cartas anteriores me hablabas de la posibilidad de una nueva exposición tuya en Estudio Actual, lo cual me interesa y me complace mucho.

Como surgió el impasse de la demora en recibir las obras del museo, preferí concentrarme en eso antes de contestar tu carta sobre la exposición.

Ahora sí me gustaría que me enviaras, si fuera posible, unas fotografías en blanco y negro de las obras que tendrías disponibles para una exposición en Caracas.

Te ruego que pongas mi archivo de catálogos ANTUNEZ al día a tu cómoda brevedad.

Un buen abrazo

Clara Diament Sujo  
ESTUDIO ACTUAL

CDS:gp

DIRECTORA CLARA DIAMENT SUJO

SACAS: SUJO CARACAS

CABLES: SUJO CARACAS

ALFAMIRA / TLF. 323687

AVENIDA (8/9 TR.)

QUINTA JAGARANDÁ / TERCERA

Carta de Clara Diament Sujo a Nemesio Antúnez, Caracas, 28 de mayo de 1980

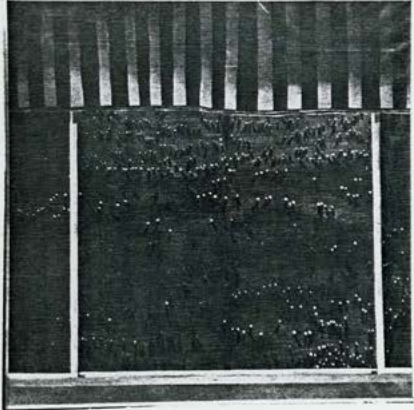
Letter from Clara Diament de Sujo to Nemesio Antúnez, Caracas, Venezuela, May 28 1980

5 PINTURAS A OLEO DESTRUIDAS GALERIA ESTUDIO ACTUAL  
 OCTUBRE 1978

---

EL PINTOR FUE AVISADO EN MARZO DE 1980  
 (EXPOSICION ESTUDIO ACTUAL SEPT. 1977.)

"CON VISTA AL PARQUE"  
 126 x 126 OLEO  
 1968 \$ 3.000



DESTRUIDO

DESTRUIDO

"CIERTA MANANA TEMPRANO"  
 \$ 1.500 OLEO 92 x 60  
 (DETALLE) 1976

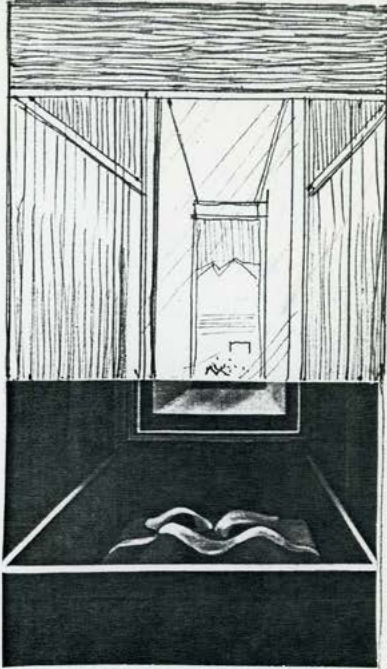
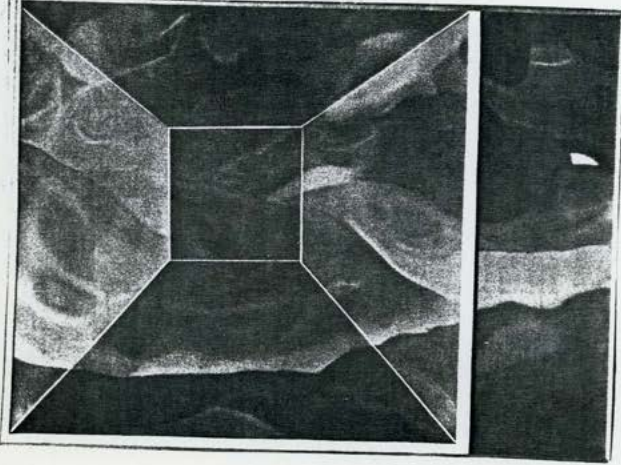


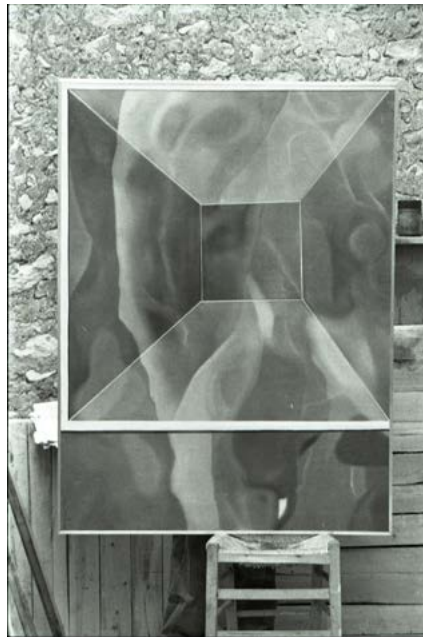
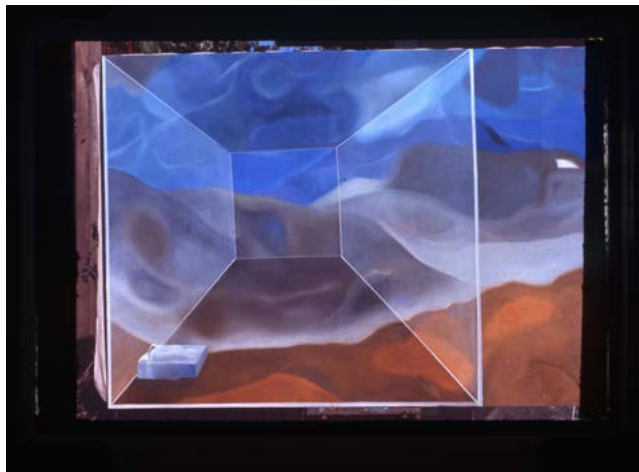
foto con triduo

"CORDILLERA A DENTRO"  
 141 x 103 OLEO  
 1972 \$ 3.000



Detalle de obras perdidas y destruidas por responsabilidad de Galería Estudio Actual, [Lugar Desconocido], ca. 1980

Detailed inventory list of works lost or damaged during a flood in Estudio Actual gallery in Caracas, ca. 1980



Registros de diversas versiones de “Cordillera Adentro”, Can Cuadras, Barcelona, 1976-1978

Various versions of Nemesio's painting “Cordillera Adentro”, taken in Can Cuadras, Barcelona, Spain, 1976-1078

SAN DIEGO

Bogotá, octubre 26 de 1.974

W  
Mi querido Nemesio:

Recibí hace un mes la carta con fotos, curriculum, listas, etc. Hace quince días recibí y entregué a la agencia de aduana el cable y hace diez días recibió la república de Colombia un paquete con tus obras que aún no ha llegado a mis manos porque como aquí la aduana es un reino independiente, entrega las cosas cuando le dá la gana. Ya mi agente está haciendo las diligencias pertinentes y creo que estarán en la Galería la semana que viene. Claro está que esa exposición estaba programada para el 10 de octubre y aún no sabemos si podrá exponerse el 20 de noviembre. Yo te iré avisando, aunque me demore un poco en la correspondencia, lo que vaya sucediendo.

Claro que ya me lancé a escribirte como un amigo viejo porque como resultaste amigo de ese monstruo que se llama Gabo, no mereces sino que te tratemos sin protocolos y con cara de viejos amigos.

En serio, te seguiré escribiendo cuando tenga los cuadros en mi poder y cuando tenga hecho un catálogo decente en la medida de mis posibilidades económicas.

Un abrazo cordial para tí y otro para Gabo cuando lo veas.

Rita

Carta de Rita de Agudelo a Nemesio Antúnez, Bogotá, 26 de octubre de 1974

Letter from Rita de Agudelo to Nemesio Antúnez, Bogotá, Colombia, October 26 1974



San Pedro de Ribas, 12 Sept. 1974

Sra. Rita Agudelo  
Bogota  
Colombia

Estimada amiga,

Me permito llamarla amiga despues que Garcia Marquez me la presento y explico.

ENVIO: Hace varios dias estan las pinturas en "Aerpoons", empresa de transportes, espero me comuniquen que salieron para Bogota para ponerle un telegrama indicandole numero de vuelo y compania aerea. Van en un cajon, enrolladas; el enviarlas con los bastidores era imposiblemente caro; (8 cajones).

LISTA: Le incluyo aqui la lista completa con fechas, titulos, dimensiones exactas, y lugar de ejecucion. Ademas, hay 4 titulos de grupo A, B, C, D. El grupo D, "El Estadio Negro" es una serie que hice en Barcelona de los tristes sucesos chilenos de Septiembre del 73, yo pensaba completar esa serie y mandarla a Londres, pero Gabriel me dice que Ud. se interesara po mostrarlos en Bogota. Creo que la exposicion podria llevar el titulo de cualquiera de los grupos, lo dejo a su criterio.

COLGAR: En cuanto a la forma de colgarlas en las Salas de la galeria, creo que cada grupo, que es un tema diferente, debe estar junto, si es posible con el titulo de grupo escrito sobre la pared.

CATALOGO.- Le envio fotocopia de la presentacion manuscrita que me hizo Pablo Neruda en un album publicado en Buenos Aires en Septiembre 73. Seis serigrafias mias y la presentacion del poeta. Creo que ese primer parrafo basta. Va tambien el retrato de Pablo que es un detalle de una de las serigrafias, podria ir junto al manuscrito.

Van 222 fotos, desgraciadamente las pinturas son oscuras y las fotos no rinden, no se pudo hacer mejor que eso.

En el catalogo habria que explicar en nota muy chica y al margen que el texto es parte de la presentacion de Neruda al album: "ESTADIOS Y CORDILLERAS" Serigrafias de Nemesio Antunez; texto de Pablo Neruda. Publicado por Ed. Wobron B. Aires, Sept, 1973- Edicion de 350 ejemplares, no comercial.

Carta de Nemesio Antúnez a Rita de Agudelo, San Pedro de Ribas, 12 de septiembre de 1974

Letter from Nemesio Antúnez to Rita de Agudelo, San Pedro de Ribas, Spain, September 12 1974

## CASE STUDY

### The Case of the Photographic Collection of the Nemesio Antúnez Archive: Method, Possibilities, Anecdotes

Federico Brega

From the outset of our project of arranging the Nemesio Antúnez Archive, the Photographic Collection had a high demand for consultation. It was no wonder, considering the number of exhibition and dissemination activities that would take place in Santiago, on the occasion of Antúnez's centenary, at the Universidad de Chile's Museo de Arte Contemporáneo (Santiago Museum of Contemporary Art), the Museo de Bellas Artes (Chile National Museum of Fine Arts), and the Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos (Cerrillos National Center for Contemporary Art).

The budget line these exhibition projects had, as well as the number of people who intended to handle the photographs' archive – relatives, curators, researchers and their assistants – forced us to take rapid measures to avoid possible loss or deterioration of the material. The first measure was the massive marking of the photographic archive: for printed photographs we designed a simple five-character code (one letter and four consecutive numbers starting from 0001). It was not a semantic code, that is, it did not 'explain' anything other than the order in which we had found the collection. The differentiated use of letters in the alphanumeric code (A0001, B0001, C0001) did not imply typological distinctions among photographs either; its purpose, of a merely practical nature, was to allow three or four people to mark objects simultaneously, depending on the container assigned to each one. The only typological distinction reflected in the archive's codes consists in the differentiation between printed photographs (A, B, C and D) and transparencies (slides, negative strips, and single frames on film support). We assigned a specific prefix to photographic film objects, FFT for 'Fondo de Fotografías y Transparencias' (Photographs and Transparencias Collection), and an ordinal suffix (-1, -2, -3) to single frames within a filmstrip. Under this rationale, for example, in our record of *photographs*, the two-frame filmstrip 'FFT3126' is listed as FFT3126-1 and FFT3126-2, while the filmstrip itself has been recorded in a separate yet linked list, called *objects*.

This marking allowed the assigning of a unique identity to each object, ensured the traceability of the order in which we had found them, and facilitated the control of movements and digitization of the pieces long before we could really provide them with an internal organization or with descriptions for locating them. We had thus achieved control of both physical and digital inventory in a very short time after having assumed the task of arranging, only having a superficial knowledge of the collection.

At that time, the physical order that had been given to the pieces during Patricia Velasco's custody was respected, as well as the subsequent intervention of Guillermina Antúnez, who, at the Foundation's beginnings, carried out an initial work of organizing slides featuring Nemesio Antúnez's artworks. Guillermina

arranged a total of nearly 1,500 pieces; they were characterized by including, on the film holder frame, handwritten notes related to title, technique, dimensions, date, and place of production. The vast majority of the framed slides were color film works' records, and they were all stored in slide storage boxes that allowed relatively easy access to the material. In contrast, 35 and 50mm color and black-and-white filmstrips were kept inside their original developing envelopes, which in turn were kept in manila envelopes or cardboard boxes kept in a larger plastic container. Since most unframed filmstrips were negative film, and considering in turn the type of containers in which they were found, the review and identification of this material was delayed for almost two years – until the work team had time to start digitizing it. The decision to digitize before getting the material classified – yet all strips and frames marked and characterized – was made considering that, in the absence of other tools to visualize their content, 'digital development' would be the best tool to identify thematic sets and start classifying the pieces.

After marking the objects and entering them into an inventory control table, we set about working with the documentary archive. Despite their well-known eloquence, images, especially private images – or, in other words, those that do not come from the flow of mass images –, are much more difficult to identify than written documents populated by proper names of people and places, letterheads or markings, dates, and references to contemporary events. It was the information from the vast archive of written documents, consisting of around 7,000 pieces, that provided us with the necessary tools to face the task of identifying the archive's photographs.

\*

Trusting in the safeguard of our marking and control instruments, one day in October 2020, we removed all the containers of photographs from our warehouse and displayed nearly 2,000 photographs over a counter of almost six square meters.

It was, rather, a configuration of tables that had originally been used as a support in Nemesio's centenary exhibition, and that now appeared in the middle of this house in the Bellavista neighborhood. This property was one of the headquarters of the legendary Taller 99, something halfway between a club and a brotherhood of engraving lovers, founded by Nemesio Antúnez in 1956, following the model of the workshop led by English master engraver William Stanley Hayter, from which he borrowed the dynamics of group work. Adapting and adopting methods as well as producing social dynamics were two of his many talents. Nemesio, in fact, mixed worlds, styles, and people. Above all, however, he was a graphic artist.

This house was a classic engraving workshop: walls replete with shelves with rollers, ink pots, gouges, saws, paint thinners, cloths, spatulas, gloves, brushes, and then some unrecognizable lumps blackened by ink-stained hands. In the middle, one, two engraving presses: irons supporting threads and gears which bear the weight of a smooth, neat, shiny steel roller. The roller presses down the inked plate onto the paper, and as it rolls, it imprints the inked surface onto the sheet.

Presses, shelves, and the black bundle were captured in a photograph currently kept in a plain cardboard box inside a metal cabinet. Apart from this latter, there are four more pieces of furniture, all filled with written documents and photographs that record the lives of those who then operated those presses. In another photograph, they appear posing, in good spirits, in the frame of one of the house's windows.

In unfolding the material over the workshop's counter, the two main categories that compose this documentary set come into view: printed photographs and transparencies, the latter made up of negatives and slides.

Many negatives are kept in the same envelope in which they were delivered to the client once the roll was developed. Most single frame negatives are photographs of artworks, presumably given the type of use they were put to: the entire roll was developed and several medium-sized prints of the best frame were made. Since the cost of slides became cheaper in the 1970s, their presence in the archive increased exponentially. From the eighties on, a lot are framed and have surely passed through a projector once. These photos were taken or commissioned by Nemesio, or just purchased from a photographer.

Printed photos, on the other hand, are much more diverse: many are loose or in groups smaller than what fits on a roll; some are boxed, others arranged in albums, and still others are kept in plastic envelopes attached to filing cabinets normally used to store letter-size paper. It is guessed that they have been moved from containers many times and handled by different hands. There are photos of the same event or object developed in different laboratories and with diverse sizes; many are accompanied by annotations or were used as postcards.

Summing up, it is evident that while a sort of original property predominates in the negatives, it is much more common to find gifts or acquisitions among printed photographs.

Today, the 'modernization' of the archive gives us – archivists and the public – the ability to abolish the distinction between the two categories: once digitized, they are all *images*. But, although the possibility of digitizing negatives facilitates the review process and awakens the will to produce 'artificial' documents – printing digital substitutes for negatives –, the immateriality of the digital introduces other types of problems and, ultimately, *managing an image bank and arranging a series of printed photographs* end up being different tasks. Hence our duty as archivists: to leave a record of the material distinction of origin.

These distinctions considered, which once listed seem obvious, we decided first to produce separate identification codes and classification criteria for both printed photographs and transparencies.

\*

Among the printed photographs, we have been able to identify – in passing, while looking for something else – two large groups: photos of Antúnez's artworks, and *everything else*. Within *everything else*, there is a huge diversity of subjects: faces, groups of people, beautiful places, intimate places, funny photos, creative photos, photos with friends.

Group scenes can be intimate, more or less spontaneous (someone asked everyone to change seats for a photo), polaroids, or snapshots of a relaxed or delightful present, many of them with focus problems. There are also those in which friends take on a certain solemn attitude, each face finding a place in the image – all the better if the photographer manages to capture torsos, jackets. In them, the photographer and those portrayed know that they are protagonists of an epic achievement, posing for posterity.

Some of these scenes, the formal ones, have a special gravity, and they show artists and writers who are 'leaders of a generation' in local arts scene, or 'agents of transformation' in the world and in Chile's political and social life; the nation's senior officials as well as the 20th century's relevant figures are shown:

Salvador Allende and Tencha Bussi, John F. Kennedy, Roberto Matta, Radomiro Tomic, Danielle Mitterrand, Pablo Neruda, or Ricardo Lagos, just to name a few.

Other photographs portray less known figures, though perhaps as or more important for the local cultural scene that was formed between the fifties and the nineties: Carmen Waugh, Luis Vargas Rosas or Delia del Carril, characters surrounded by intrigue, bohemia, and cosmopolitanism, marked by the art of being in the right place at the right time.

All these characters cross Nemesio's life and define the lines of force that bind the unique 20th century. Among them, he makes a place for himself, sometimes leading, sometimes tourist.

Nevertheless, in most cases – or in the *average* of group portraits – we are shown people we do not recognize through external references. There are faces that stand out for their countenance or expressiveness; there are those who stand out for their sense of fashion – because they look like someone from today – or for outstanding physical traits, and they earn a nickname for the purposes of archivists' conversations. It is a mnemonic mechanism that can dig out our most basic prejudices. There are, of course, ways to translate them through metonymies and euphemisms, which indeed increase even more the mnemonic power of nicknames we give to people we do not know, but with whom we are already familiar.

Giving these people a name is one of the most enriching tasks when studying the photographic archive. It immediately brings the archive of written papers to life. However, all identifications made from 'inert' sources (written, visual) are provisional and await confirmation through interviews with relatives or people who have had contact with the people portrayed. This exchange will allow us to consolidate our database and avoid possible erroneous attributions.

There is another kind of photographs within the archive that awakens an analogous feeling, yet different, to that of physiognomies: *places*. In Nemesio's life and archive, a place is a passion. For us, as spectators or cataloguers, places are located on a spectrum similar to that of faces.

New York in the 1950s and 1960s: the center of the world, full of life and character. Moscow in 1990: the capital of the now periphery of the world, devoid of people and humanity. Cairo, 1983: desolate. A photogenic Santiago in the 1960s, proudly popular and urban, determined and full of style; then that of the 1980s, downcast, with sharp differences, populated by aged faces, to which color photography does not add vitality. Cartagena in the 1920s: our The Hamptons, a place for recreation and businesses of people who today give their names to the streets. Isla Negra in the 1970s and 1980s: the spectre of Neruda, the center of an artistic and literary feat that would be called to give birth to a new form of state arts patronage from 1985 onwards.

The iconography of these world capitals changes more slowly for those of us who are consumers of these images. Yet 1960s Santiago does not look familiar to those of us who began to inhabit and visit it in the last twenty or thirty years. Its image has been radically transformed, but the marks and names remain. The cities and central coast's small developments have changed in such a way that the current photos will not be of much use to those who do not have a certain acquaintance with the place.

There are two photographic series that not only contain isolated records of iconic places but also constitute authentic travel albums, where large metropolises, along with towns on the fringes of the 20th century's great narrative, are gathered. They correspond to the two long boat trips that Nemesio made: from San Antonio to Paris, between 1935 and 1936; and from Valparaíso to New York, in 1939. They are also

photographic series with the greatest personal stamp, in which the variety and quantity of images suggest a Nemesio with camera in hand, energetic, fascinated, curious.

In the photos from the first trip, we see, in sequence, picturesque scenes of South American Pacific Ocean's ports and coastal towns – intermediate stops of the *Alabama* – taken from the deck. Two oddities stand out that would have amazed a youngster on the eve of starting his studies in architecture: the colossal infrastructure of the Panama Canal, crossing into the Atlantic, and the old European castles on the other side of the ocean. In these photos, the social landscape is no less extraordinary: sailors, soldiers, merchants, and native settlers in the Panama Canal Zone, then controlled by the U.S.; war veterans' meetings in Venice, marching on the occasion of a speech made by Mussolini. In the 1939 photographs, the modern city and its inhabitants appear, the brand new Rockefeller Center, streets swamped with neon signs, anonymous citizens seen from a hotel window –all images that will have a great impact on the iconography of Antúnez's subsequent work.

In their different dimensions, *places* were already more or less grouped when they passed into our custody. The 'most' arranged are those that depict significant moments for Nemesio: Chiloé, Princeton, Santiago Centro, Museo de Bellas Artes, Manhattan, an art gallery in Paris, villages and hills surrounding Barcelona. In counterpoint, personal spaces appear: workshops, houses, beds.

\*

The second set of printed photographs, far from the magnetism of 'social' images, encompasses a record of Nemesio's paintings and graphic works. Through them, we can learn something about Nemesio's iconography. A small portion of this set was destined to be published – perhaps in the press or in some reference catalog with black-and-white photographs – but its main function was inventory control.

The bulk of the photos are what we could poorly call 'semi-professional': they are records of artworks using a normal lens and a camera probably mounted on a tripod, illuminated with natural light and taken with black-and-white film. Their authors are difficult to establish. In many cases, it could be Nemesio himself, although there is a series of records of works that broadly coincide with the visit of a photographer friend to his house in Can Cuadras, Barcelona. It is presumable, yet not obvious, that Nemesio commissioned them. In any case, most have been developed without the special care for grey richness that one would expect from professional reproduction. And when comparing with professional reproductions, it is highly likely that one will be wrong many times before finding the black-and-white photo's color pair.

This comparison is easy to make when the reproduced painting contains a particularly distinctive figure or composition. But in photographs of works in which textures or areas of color predominate, that richness is lost. It is evident, then, that these photos were not made for publication. Another hypothesis is that they were taken by Nemesio himself as a way of 'version control', to have a viewing and compare some works with others, or the stages of development of the same work. However, if the latter were the purpose, one would expect to find photos with a better white balance, taken in a more regular series, that consistently accounted for the painting's progress.

This is not a random hypothesis; it was imposed on us during the process of arranging photographs. Realizing that the thousands of photos of artworks actually represented a number closer to five hundred single works, we decided to gather all the different records of each work in the same file. To do this, we

produced a series of provisional categories in order to set up partial groups, so as to reduce the number of photographs against which each image had to be compared. We identified 'beds', 'highways', 'stadiums', 'cubes', 'tangos', 'little people', 'early years'. These provisional groups disappeared once their function of putting images into smaller groups to facilitate the identification of the pieces was exhausted. In the course of this process, we obtained some impressions of Nemesio's way of working that we would not have been able to get had we limited ourselves to the meager catalogs, with none or very few images, published between the 1950s and 1980s.

The first impression is that there are defined periods in Nemesio's work, at least from the, so to speak, 'calligraphic' point of view, from the 'type of line' observable in a very large sample. These 'calligraphic' periods, in turn, seem to have a correlate in the changes of Nemesio's geography and environment, with the introduction of different mediums, techniques and materials. That relationship between the context of work's production and the type and rendition of iconography, is much more palpable during his youth stage. In other words, observing his works' records and comparing them with the archive's complementary information, it is evident that in this initial stage, the first contacts with new techniques have a strong impact on his way of seeing and on what he wants to show. At a later age, on the other hand, changes in iconography and style are more closely related to social circumstances, in the intimate and public sense, than to the inclusion of new materials.

\*

A second impression, the one that supports the hypothesis about recording as part of Nemesio's creative process, emerged as follows: as we ordered the motifs of 'cubes', 'beds' and others, we noticed that some groups of photographs of paintings were identical in terms of their half sky, but different in terms of half ground. In the diverse copies of the different developed prints, we could compare different details according to the contrast and saturation of the print, thus finding a series of coincidences between them. We concluded that these were cases in which a painting had been recorded, put into circulation, and exhibited several times before being modified, recorded again, and put into circulation. The modifications are mostly additions, and it is very likely that the first theme had been 'contained' in a geometric region (e.g., a 'highway') and that in the second intervention a theme had been openly added, such as 'beds' or 'tangos'. It is a quite reduced number of cases, corresponding to no more than 1% of records. They raise, however, a number of very interesting problems or questions about Nemesio's way of working.

It is a phenomenon limited to a certain type of works and a modest range of years – outside those boundaries, it is practically nonexistent – which tells us more of an *epoch* than of a *period* of his work. The photos were taken in Can Cuadras, a residence in which Nemesio and his family lived from 1974 to 1978, on the outskirts of Barcelona, in a grazing area with hills of grass and small, sparse forests. Nemesio has a spacious workshop with natural light. For the first time in more than a decade, he does not hold a public position: museum director, museum board advisor, cultural attaché, university professor. He is not completely socially isolated, since many Chileans from his milieu pass through Barcelona and its environs. Yet the bond with Chilean and global *institutions* has been interrupted, first by the coup and then by the subsequent 'fog of war'. Over time, many of these relationships were restored, though in a totally different political scenario, both in Chile and in the world.

Facing this forced scarcity of means, Nemesio realizes that, no matter what happens, he must not stop exhibiting since his international exhibition networks are still active (they deal with him directly, not through an official), and the sales in dollars that come from those markets, coupled with some payments he receives from his rented house in Chile, thanks to his brother Jaime, are his only source of income. This four-year period is one of the most intensely documented by the archive, both in terms of preservation of the period's correspondence as well as of the profusion of photographs and inventories of works. To this period belongs, moreover, most of the Archive's series 'Correspondence with gallery owners'. The documentary bulge is a testimony of something that has shifted in Nemesio's *modus operandi*. To begin with, communication is mainly by correspondence, via airmail. The instantaneity of city life, from where he manages his trade and meets his clients, has been lost. Thus, it is necessary to keep inventory under control, make lists, keep records; to exhibit, works must not only vanish from his sight but also tour the world, grouped or in separate batches, from Caracas to Bogotá and then to Mexico, from Spain to Mexico and Sweden, and so on. Many of these processes overlap. At the same time, in every exhibit some pieces are sold, others leased, and therefore it is necessary to be alert in order to send possible 'reinforcements' during the exhibition and tours. Both Rita de Agudelo, his representative in Colombia, and Clara Diamant de Sujo, in Venezuela, ask him for more 'similar' works or 'from the series' of the best-selling motifs. Nemesio sends them photographic samples of available works. We guess that this is the main reason for the existence of these records.

Nevertheless, the reason for this intervention may have been much less mundane and based on solid artistic arguments. The archives could not affirm or deny such a thing, at least not without the involvement of an art historian. What the archive does is simply reveal the conditions of production and alteration of these works: more time devoted to the creation and managing of what has been created; incentives to put works in circulation and especially for sale; a certain state of isolation, paradisiacal under a tourist gaze, but indeed disturbing for Nemesio.

It should be noted, indeed, that at this time we discover in the records of these works not only subtle variations, but an absolute shift in theme. This is a period of very cerebral iconography, quite geometric, fraught with minuscule details, recursive scenes. Highways, stadiums, dances: all supported by, or inscribed within, polyhedrons drawn with accuracy. Photographs, correspondence, and inventory checklists increase in tandem with the thoroughness and perfectionism in Nemesio's paintings.

\*

One of the most interesting, still-pending documentation tasks is the computerization of Nemesio's inventories. If a researcher had the means to ensure the information was presented in its entirety, or if an analysis model could mitigate the bias that sources from a same file can generate, these inventory tools could be a very valuable resource for an art history thoroughly interested in that side of the artist's craft related to the production and management regime of the inventory itself; the use of inventory as a tool for dealing with gallery owners; the inventory as a source of income; and the transformations its management imprints on an artist's body of work. For this reason, the crossing between the information



of Nemesio's work photographs and the inventory instruments, besides the record of exhibitions and transactions that he himself preserved, constitutes the basis of a catalogue raisonné of his work—this understood as its objects as well as its putting into action.

The Archive's Photographic Collection is, to a certain extent, autonomous. The series are consistent and, to a greater or lesser extent, offer a biography of Nemesio and a history of Chilean society. The structure of the Photographic Collection reflects the general chronologies and typologies of the whole document archive, and its study should be understood as a complement. It does not fulfill the role of *illustrating* what we can read in the Archive, but it rather adds dimensions of complexity, gives a certain materiality to those who speak and what is spoken about, to the place where it was written, to the world in which it was conceived. Strictly speaking, these 'pending tasks' are nothing but the limited ambition of the archivist who writes these words. Our main task has been to facilitate access to an extraordinary body of documentation that Nemesio himself cared for and nurtured for more than five decades. This archive bears the marks of a century that is still questioning us and whose history will remain in conflict for a long time.