

# LA EXPOSICIÓN OLVIDADA. EL CAYC EN CHILE, 1973

THE FORGOTTEN EXHIBITION. CAYC IN CHILE, 1973

Sebastián Andre Vidal Valenzuela, Universidad Alberto Hurtado, Santiago. Chile

## Resumen

En 1972 el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), fundado en Buenos Aires en 1968, se inauguró la exposición "Hacia un perfil del arte latinoamericano". La muestra, organizada por el promotor cultural Jorge Glusberg, incluyó 143 piezas correspondientes a 36 artistas de Argentina, América Latina, Estados Unidos y Europa. La exhibición, que viajó por distintos espacios del mundo, apuntaba a explorar, por medio de obras heliográficas, una conceptualización de "lo latinoamericano", bajo el lente de las tensiones regionales amplificadas por las luchas políticas de aquellos años. En este artículo se aborda cómo esta exposición, a pesar de haber sido enviada a Santiago en 1973 con la intención de ser expuesta en el Museo Nacional del Bellas Artes (MNBA), quedó olvidada en los depósitos del museo durante más de 45 años, debido al golpe de Estado. Hoy, gracias al estudio de fuentes documentales, archivos y colecciones diversas, se ha podido reconstruir dicha historia, y proponer una lectura en profundidad, a través del análisis de tres obras consideradas emblemáticas.

## Palabras clave

CAYC (Centro de Arte y Comunicación); Jacques Bedell; Juan Downey; Lea Lublin; Museo Nacional de Bellas Artes

## Abstract

In 1972, CAYC (Center for Arte and Communication, Buenos Aires, 1968) opened its exhibition "Hacia un perfil del arte latinoamericano". The show, organized by the cultural promoter Jorge Glusberg, included 143 pieces by 36 artists from Argentina, Latin America, The United States, and Europe. The exhibition, which traveled around different art spaces in the world, attempted to explore, through heliographic pieces, a conceptualization of "Latin American" under the lens of the regional conflicts amplified by the political struggles in those years. In this article, I will present how this exhibition, despite being sent to Santiago to be exhibited in the National Museum of Fine Arts in 1973, was left forgotten for over 45 years in the museum's storage due to the coup d'Etat. Today, thanks to the studies of documents, archives and diverse collections, it has been possible to reconstruct this history and study in depth through the analysis of three emblematic artworks.

## Keywords

CAYC (Center for Art and Communication); Jacques Bedell; Juan Downey; Lea Lublin; National Museum of Fine Arts

En el año 1972 el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) organizó una exposición llamada “Hacia un perfil del arte latinoamericano”<sup>3</sup>, pensada por el crítico y fundador del CAYC, Jorge Glusberg (1932–2012), la que convocó a artistas fundadores del Centro Grupo de los Trece<sup>4</sup> (1971), además de artistas invitados de Francia, España, Estados Unidos, Italia, Inglaterra, Rumania, Grecia, Colombia, Chile y Argentina. La muestra surgía como una continuación del proyecto “Arte de sistemas” (1971), una exposición de arte de corte altamente experimental, que dibujaba la confluencia crítica entre arte, ciencia y tecnología, y que se proponía abordar las fuertes tensiones políticas que acontecían en el continente. Bajo este predicamento, la exposición de 1972 buscaba, por medio de un formato uniforme y de fácil circulación, generar una propuesta con un cuerpo de obras fácilmente transportables y que reflexionaran acerca de los contextos nacionales y las tensiones regionales, con la finalidad de ampliar la mirada crítica de la situación política, social y cultural latinoamericana<sup>5</sup>. Dentro de los nombres convocados aparecían, desde luego, los miembros del Grupo de los Trece, así como artistas de la talla de Lea Lublin, Dick Higgins, *Guerrilla Art Group*, Antonio Berni, Guillermo Deisler y Juan Downey, entre otros. Muchos de estos artistas enviaron piezas que, como se explica más adelante, habían sido realizadas con anterioridad. El formato escogido por Glusberg era un formato único en papel heliográfico<sup>6</sup>, homogenización formal, bajo código IRAM de 59,5 x 84 cm, que respondía a la idea de dar iguales condiciones para cada artista, ecualizando el sistema de exhibición para todos los participantes.

La muestra comprendió también un catálogo especial para los Encuentros de Pamplona de ese año, donde Glusberg (1972a) explicó el modelo de trabajo:

No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria. Mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y los deseos de independencia y liberación que sienten los artistas argentinos. He pedido que cada uno se ajustara a las dimensiones normalizadas por IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales)<sup>7</sup> Nos. 4504 y 4508, y este sistema económico y fácilmente reproducible no es un producto del azar, sino propio de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos (p. 1).

Glusberg comprendía entonces que la producción en un papel homogéneo y fácilmente reproducible le permitía hacer circular la muestra por distintos países en un mismo

tiempo, volviéndola una operación simultánea y múltiple. De igual forma, la obra entregada por cada artista podía reproducirse, para diferentes versiones de la exposición en otros países, a partir del formato heliográfico. Aquello lo explica Glusberg (1972b) en una entrevista:

La muestra hacia un perfil del arte latinoamericano (...) reproducible con el sistema de planos heliográficos, nos permite llevarla y mostrarla no solo en el circuito cerrado de los museos o galerías, sino colegios, sindicatos y organizaciones vecinales. La propuesta podría sintetizarse con la siguiente frase de los formalistas ruso: “No hay que poetizar la revolución, sino más bien revolucionar la poesía” (p. 1).

De esta forma, el CAYC vislumbró que la exposición debía romper la brecha entre los espacios destinados exclusivamente al arte y aquellos que comprendían lugares más comunes de la sociedad civil. Por otro lado, Glusberg también destacaba la importancia de la opacidad que caracteriza la impresión en papel heliográfico como una operación simbólica de representar el enmascaramiento cultural, político y social en el continente<sup>8</sup>.

La condición múltiple de la heliografía como sistema de copiado y la homogeneidad del código IRAM, le permitió al CAYC establecer además un patrón común, esquemático y arquitectónico, funcional a su idea de sistema y de transferencia crítica y política respecto de la noción de ideología. Noción que se debatía con intensidad por aquellos años, cuestión que refuerzan Herrera y Marchesi (2013, p. 65) en la siguiente afirmación:

En los tres años que median entre la muestra “Arte y Cibernética”, en 1969, y las dos realizadas en 1972, “Hacia un perfil del arte latinoamericano” y “CAYC al aire libre. Arte e ideología”, puede rastrearse ese desplazamiento de sentido que parte de una idea de la información como unidad cuantificable (aquella que no tiene en cuenta el contenido del mensaje) para llegar a otra definición, ampliada, que se apropia del término “ideología” y otorga al contenido de la experiencia estética un valor fundante.

### Los documentos y la colección del museo<sup>9</sup>

“Hacia un perfil del arte latinoamericano” se inauguró en la III Bienal Coltejer en Medellín, Colombia (en mayo de 1972), se expuso también en Buenos Aires y, posteriormente, en el Museo Emilio Carrafa en Córdoba. Igualmente, en junio de ese año se mostró en el Encuentro Internacional de Arte de Pamplona, España. Además, durante 1973 y 1974 la exposición transitó por diversos países, como Polonia, Alemania y Estados Unidos, entre otros. Considerando la amplitud de este itinerario, Glusberg pensó que la

exposición debía mostrarse en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Dicho deseo exhibitivo lo podemos encontrar en el documento de otra exposición programada especialmente por CAYC llamada “Exhibición homenaje a Salvador Allende”, fechado el 2 de octubre de 1973, que tenía como objetivo generar una instancia de repudio al golpe de Estado ocurrido pocas semanas antes<sup>10</sup>. En este documento, los miembros del CAYC señalan lo siguiente:

El pintor Nemesio Antúnez, arquitecto, artista internacional y director del Museo de Bellas Artes de Santiago, ha recibido hace un mes la exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, integrada por 143 obras, que el CAYC donará al Museo. Tenemos, además, embalada la exhibición “Arte de sistemas” que pensábamos exhibir antes de fin de año en el museo que dirigiera, remodelara y remozara Antúnez. Tampoco sabemos qué va a suceder (Centro de Arte y Comunicación, CAYC, 1973, p. 1).

Aquello documentaba el hecho de que desde Argentina se había enviado la exposición de forma íntegra a Chile, antes de ocurrido el golpe, siendo considerado el museo que dirigía Nemesio Antúnez como el lugar propicio para su realización. Investigando el listado de exposiciones itinerantes de ese año en los archivos del MNBA, no existe referencia alguna a la realización de la exposición, y solo aparece como no-realizada la muestra “Orozco, Rivera, Siqueiros. Pintura de México”<sup>11</sup>. Esto también se puede corroborar con la información contenida en el catálogo de la exposición del CAYC de 1994, realizada en el Museo de Bellas Artes<sup>12</sup>, en el que Glusberg (1994, p. 5) señaló lo siguiente:

Hoy exponemos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, gracias a los buenos oficios del estudioso crítico Milán Ivelic, que está llevando a cabo una gran labor en este museo, dirigido por el artista Nemesio Antúnez hasta su lamentable deceso, el año pasado. Esta muestra —apoyada por la Embajada Argentina en Chile— es la primera del Grupo en el país hermano.

Efectivamente, “Hacia el perfil del arte latinoamericano”, nunca se expuso en Chile, pero para efecto de la presente investigación, resultó sorpresivo al revisar la base de datos (SURDOC)<sup>13</sup> del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales que aparecen recepcionadas 143 heliografías en formato IRAM, enviadas por el CAYC en 1973. Estableciendo un paralelo con lo señalado por Glusberg acerca del envío, en el documento “Exhibición homenaje a Salvador Allende”, las obras calzan perfectamente con el total de aquella muestra.

La pregunta lógica que surge de lo anterior es ¿por qué esta exposición, con tal volumen de obras, ha permanecido tantos años olvidada en el museo? La respuesta se puede extraer

de la información que proporciona la ficha de SURDOC del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales y los documentos recientemente recuperados desde el museo. La catalogación de cada una de las heliografías incluyó su inscripción de registro en SURDOC en 1974, es decir, un año después del envío del CAYC. Consultando tanto con el equipo de catalogación del museo, como en los documentos de ingreso de la colección, las obras efectivamente llegaron a Chile, pero en el mes de diciembre de 1973 y fueron ingresadas en enero de 1974. De este modo, es probable que Glusberg haya supuesto un ingreso previo de la exposición, en septiembre del 1973, como menciona en el documento del CAYC, pero por alguna razón no determinada, quizá aduanera, esta fue retrasada, siendo liberada — como lo señala el certificado del museo— recién en diciembre<sup>14</sup>. Más allá de este hecho, lo anterior induce a pensar que durante cuarenta y cinco años se pensó en el museo que dichas obras correspondieron a una donación de obras del CAYC, sin consignar que se refería a la exposición completa “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, enviada desde Argentina en medio de la situación límite del pre y posgolpe de Estado. De este modo, el destino de esta exposición se puede homologar también a la cancelación de la muestra de pintura de los muralistas mexicanos, curada por Fernando Gamboa.

Igualmente, resulta curioso que Glusberg no hiciera ninguna mención posterior al envío de septiembre de 1973. Probablemente él no supo el año 1994, cuando vino junto a la exposición del CAYC a Chile, que la muestra enviada décadas antes se encontraba íntegra en el propio depósito del museo. Igualmente, considerando que el ingreso a la base de datos SURDOC de las 143 heliografías, recepcionadas supuestamente en 1974, recién fue hecho el año 2013, varios años después del paso de CAYC por Chile, era muy difícil dar cuenta de la existencia de aquellas piezas en el museo. Por otro lado, el remontaje de esta exposición durante 2011 en Fundación Proa de Buenos Aires se realizó gracias a que muchas de las heliografías fueron conservadas por la Universidad de Iowa, desde donde fueron facilitadas copias facsimilares. En Argentina prácticamente no existen piezas de esta exposición y las piezas chilenas eran totalmente desconocidas hasta la presente investigación. “Hacia un perfil del arte latinoamericano” representa un hito clave para la historia del arte de ambos países y es por ello que, además de centrar este trabajo en la excavación histórica de la muestra, me referiré también a tres casos presentados en las heliografías y que señalan un punto de relación indivisible con Chile y el Museo Nacional de Bellas Artes.

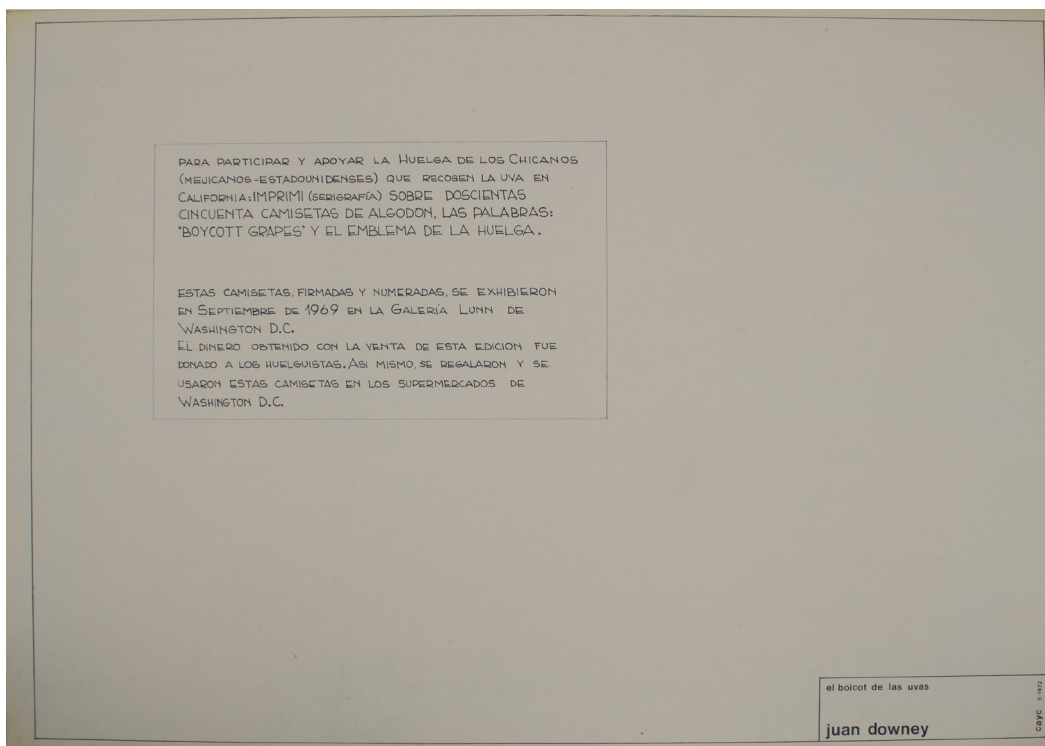


Figura 1. Juan Downey, *Boycott Grapes/El boicot de las uvas*, heliografía, 1972. Exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”.

Fuente. Cortesía de Juan Downey Estate y Marilys B. Downey. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

### Tres casos heliográficos y sus derivaciones transcordilleranas

El primero de ellos tiene relación con dos obras heliográficas: *El boicot a las uvas* y *Haga rico a Chile* del artista chileno Juan Downey (1940–1993). *El boicot de las uvas* (1969) (Figura 1) se conceptualizó originalmente como una acción de protesta a las medidas de inmigración contra trabajadores chicanos en los campos de uva en California. Debido a las precarias condiciones laborales de los chicanos en las grandes empresas del agro estadounidense, César Chávez junto con la activista Dolores Huerta crearon la National Farm Workers Association, que se conocerá después como la United Farm Workers (UFW). En 1965, trabajadores filipinos que se encontraban en una situación similar solicitaron apoyo a Chávez para concitar un gran movimiento sin precedentes en la historia sindical de los inmigrantes en Estados Unidos. La serie de huelgas generadas por los sindicatos provocó el llamado a boicotear las uvas de estas compañías, además de desarrollar acciones de protesta. Como apoyo a los huelguistas, Downey desarrolló una edición limitada de 200 camisetas que se vendieron en la galería Lunn (Washington D.C) mientras que otro grupo de ellas estuvo destinada a los repartidores y empleados de los supermercados donde se vendían las uvas para

exponer también su malestar a los clientes. Las ganancias por la venta de las camisetas fueron directamente a las arcas del sindicato.

Para “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, Downey envió una heliografía con un texto escrito a mano que rezaba lo siguiente:

Para participar y apoyar la Huelga de los Chicanos (mexicanos–estadounidenses) que recogen la uva en California. Imprimí sobre doscientas cincuenta camisetas de algodón las palabras *Boycott Grapes* y el emblema de la huelga. Estas camisetas firmadas o numeradas se exhibieron en septiembre de 1969 en la galería Lumm de Washington D.C. El dinero obtenido con la venta de esta edición fue donado a los huelguistas. Igualmente, se regalaron y se usaron estas camisetas en los supermercados de Washington D.C. (Downey, 1972).

Resulta interesante que esta obra no incluyera ninguna referencia visual, ya sea en dibujo o fotografía, a las camisetas, ni al video del lanzamiento, dejando la composición solamente en formato textual. Un caso similar resultó de la otra pieza de Downey *Haga rico a Chile*, la cual tiene su inicio en la pieza *Nitrato de Chile de potasio-sódico*, expuesta inicialmente en



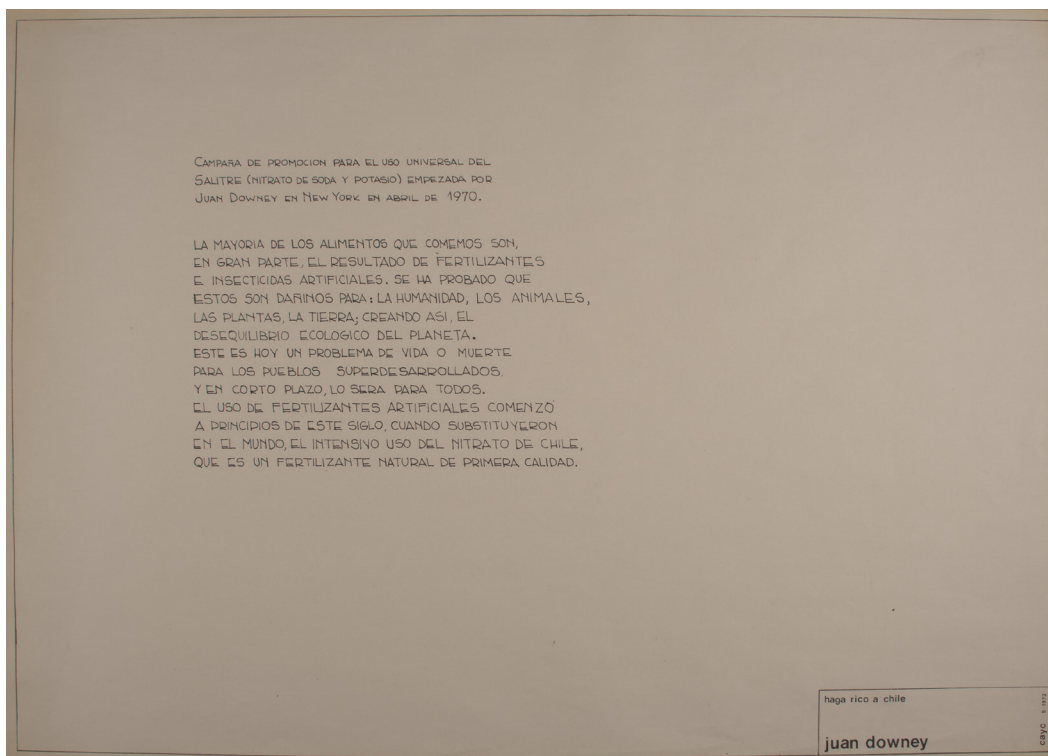


Figura 2. Juan Downey, *Make Chile Rich/Haga rico a Chile*, heliografía, 1972. Exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”.

Fuente: Cortesía de Juan Downey Estate, Marilyns B. Downey. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

junio de 1971 en la muestra “Open House”, organizada por Tina Girouard en la galería alternativa 112 Greene Street, Nueva York. “Open House” era una exposición colectiva que tenía como eje curatorial la creación de ambientes para la articulación de una experiencia real de habitabilidad. En el sótano de la galería, Downey sembró flores nutridas con salitre chileno en el único espacio donde entraba luz solar. Como es sabido, el salitre chileno fue el principal motor económico del país desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, siendo también uno de los principales factores que detonó la Guerra del Pacífico, hasta sus crisis y a la gran depresión de 1929. Pese a que habían transcurrido varios años, Downey rescató elementos esenciales de aquella historia en su instalación: el sentido ecológico y la sustentabilidad económica. Bajo esta premisa, Downey situó en la galería neoyorkina un grupo de felices plantas abonadas con salitre natural chileno, las que el propio artista regaba y cuidaba, con el mismo salitre con el que fertilizaba las plantas de su jardín, en la terraza de su apartamento en Nueva York.

Dos meses más tarde, en agosto de 1971, Downey montó la pieza *Haga rico a Chile* en la exposición “Las cuarenta medidas de la Unidad Popular”, organizada en el Museo de Arte Contemporáneo (Santiago). La instalación, derivada de la anterior obra *Nitrato de Chile de potasio-sódico*, consistió

en una jardinera con plantas, que incluyó además una bolsa de fertilizante natural chileno sobre un plinto que tenía la frase “Make Chile Rich”. En un extraño incidente ocurrido luego de la inauguración, la obra fue retirada debido a protestas de algunos asistentes (Herrera Opazo, 2017). Al parecer, algunos de ellos no entendieron el mensaje ecológico y económico de la obra, asociándola con una especie de homenaje a las transnacionales extranjeras que controlaban la industria del salitre en el pasado. La viuda de Juan Downey, Marilyns B. Downey, recuerda el incidente de la siguiente forma:

Era la pieza de entrada —cuando uno entraba en el Bellas Artes<sup>15</sup> era la primera pieza que se veía—. Había un dibujo, del cual todavía tengo las letras que Juan escribió en su texto, porque lo reconstruí; estaba el saco de nitrato y las plantas que habían crecido. Se llamaba *Make Chile Rich*, y lo que quería decir era que antes de DDT<sup>16</sup> (que es un veneno enorme para la gente y la naturaleza), el nitrato era un fertilizante natural, y hacía a Chile muy rico. De repente, inventaron una cosa que nos ha envenenado a todos, él decía “regresemos a eso”, *Make Chile Rich*, y se pensó que era una cosa de Estados Unidos, de la CIA, que estaban vendidos... no se entendió nada y fue una cosa imperdonable

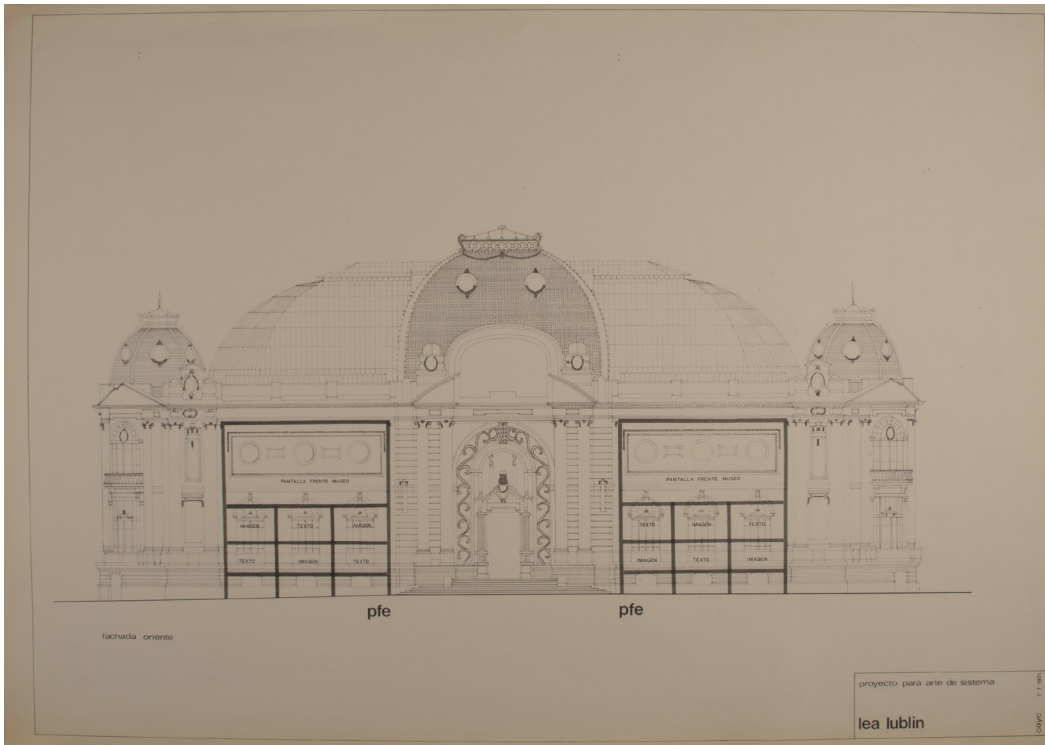


Figura 3. Lea Lublin, *Proyecto para arte de sistemas*, heliografía, 1971. Exposición "Hacia un perfil del arte latinoamericano".

Fuente: Cortesía de Lea Lublin Estate, Nicolás Lublin. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

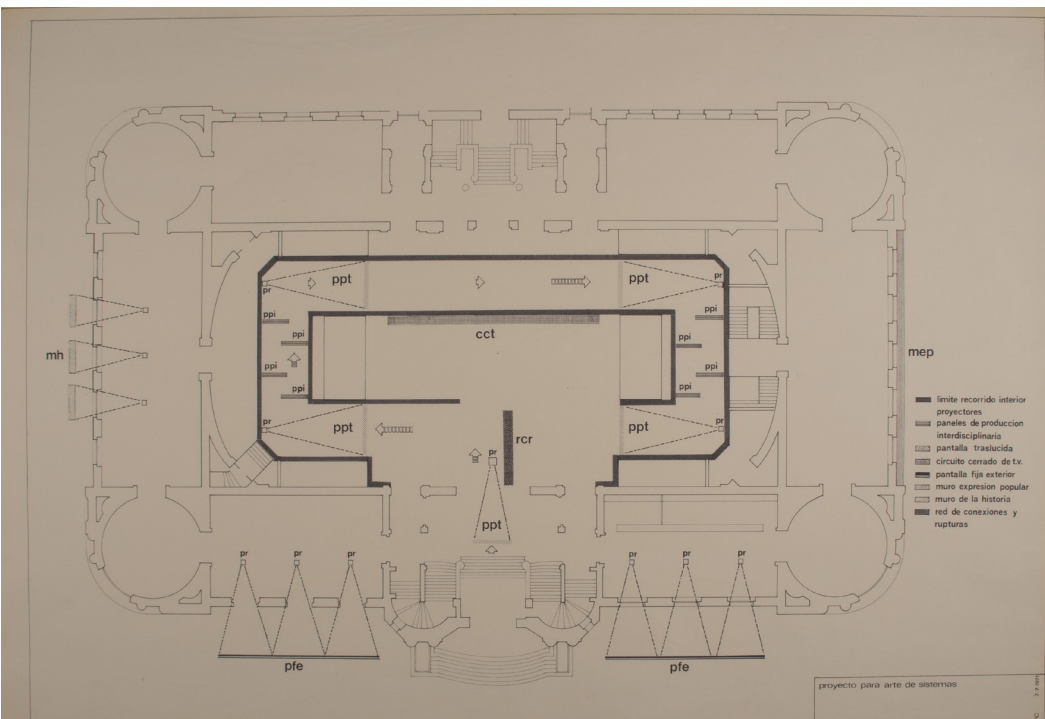


Figura 4. Lea Lublin, *Proyecto para arte de sistemas*, heliografía, 1971. Exposición "Hacia un perfil del arte latinoamericano".

Fuente: Cortesía de Lea Lublin Estate, Nicolás Lublin. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 5. Jacques Bedel, *Hipótesis para la desaparición del pico ojos del salado (6100m) provincia Catamarca República Argentina*, heliografía, 1972. Exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”.

Fuente: Cortesía de Florence y Jacques Bedel. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

(...) Juan simplemente quería dejar flores, pero le dije que no —había que dejar el espacio vacío — (Downey, 1988, p. 83).

En la heliografía presentada en “Hacia un perfil del arte latinoamericano” (Figura 2), Downey presentó también el texto que señalaba su “campaña” para el uso de salitre, comenzada en 1970 en Nueva York:

La mayoría de los alimentos que comemos son en gran parte el resultado de fertilizantes e insecticidas artificiales. Se ha probado que estos son dañinos para la humanidad, los animales, las plantas, la tierra, creando así el desequilibrio ecológico del planeta. Este es hoy un problema de vida o muerte y en corto plazo, lo será para todos. El uso de fertilizantes artificiales comenzó a principios de este siglo cuando sustituyeron en el mundo el intensivo uso del nitrato de Chile, que es un fertilizante natural de primera calidad (Downey, 1972).

Un segundo caso interesante y que vincula la relación directa con Chile, es la pieza de Lea Lublin (1929–1999)<sup>17</sup> denominada *Proyecto para arte de sistema*, que consistió en un set de tres planos de la conocida instalación *Cultura: dentro y fuera del museo*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1971 (mismo año de la fallida muestra de Downey). La instalación implicó una intervención masiva del museo y fue acogida por la programación vanguardista de Nemesio Antúñez, quien incorporó la idea de un “museo abierto”, cuyo foco estaba puesto en la premisa de acercar a la gente a los espacios institucionales del arte. En un reciente ensayo la historiadora del arte Isabel

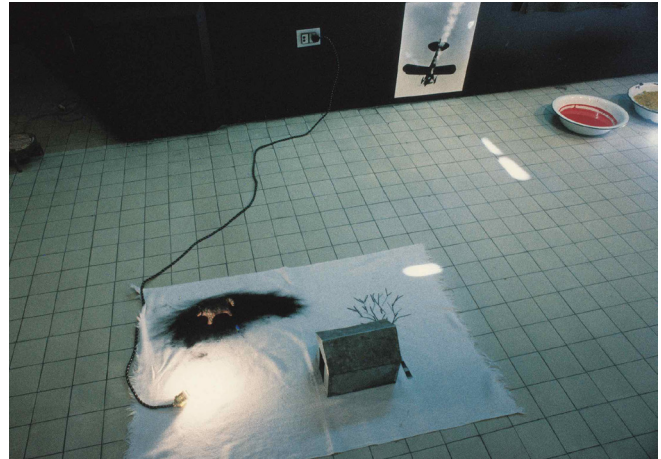


Figura 6. Carlos Leppe, *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes*, instalación, 1985. Exposición CAYC.

Fuente: Cortesía D21 Proyectos de Arte/Pedro Montes.

Plante comenta dicha operación de la siguiente forma:

(Lublin) proponía entonces un abordaje vivencial y una reflexión activa (esto es, mediada por dispositivos participativos) sobre la circulación diferenciada y simultánea de, por un lado, las producciones de la industria cultural que representaban los procesos sociales, es decir, aquello que ocurría fuera del museo; y por otro lado, los procesos intelectuales y técnicos del conocimiento y del arte, propios de la esfera interna del museo (Plante, 2016, p. 119).

En este sentido, la pieza de Lublin exponía un sofisticado montaje que en su exterior presentaba tres secciones: en la fachada central montaría el *Muro de los medios de comunicación masiva* y su énfasis estaría dado por proyecciones de películas documentales sobre el país. En el sector sur del museo se presentaría el *Muro de la historia*, con imágenes de figuras emblemáticas de la historia chilena y latinoamericana; y en el muro norte estaría el *Muro de la expresión popular*, donde el público podía realizar dibujos y pinturas. En el interior del museo, Lublin presentó una serie de diagramas que explicaban elementos semiológicos, filosóficos y lingüísticos en relación con la comunicación de masas. Como ya se ha estudiado, la exposición duró menos de lo presupuestado y no logró concitar una recepción crítica amplia, quedando olvidada durante muchos años por la historia del arte en Chile. Hoy, gracias nuevas investigaciones como las de las historiadoras del arte Isabel Plante y Carla Macchiavello, tenemos una perspectiva más global de ella. Resulta interesante que Lublin consignara para la exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano” la inclusión de los tres planos (Figuras 3 y 4). Seguramente



aquello venía dado por la matriz del tipo plano a la que refería Glusberg y donde esta pieza funcionaba a la perfección. La singularidad se produce en el hecho de quizá Lublin nunca se enteró que sus planos viajaron a Chile con el propósito de ser exhibidos nuevamente “dentro” del mismo museo, aunque aquel reencuentro expositivo finalmente no aconteció.

Un último caso pertinente de mencionar en esta relación de las piezas de la exposición con Chile es el trabajo del artista argentino Jacques Bedel (1947–), miembro del Grupo de los Trece, quien para “Hacia un perfil del arte latinoamericano” presentó, entre otras, una heliografía llamada *Hipótesis para la desaparición del pico Ojos del Salado (6100m) provincia Catamarca República Argentina* (Figura 5). El Ojos del Salado es el volcán más alto del mundo, además de la máxima altura de Chile, y sus laderas están entre las más ventosas de los Andes. Si consideramos la importancia de la cordillera como frontera natural, que por lo demás es la frontera terrestre internacional más larga de América del Sur y la tercera más larga del mundo, la borradura de su mayor altura limítrofe provoca un acto poético que reflexiona acerca de la posibilidad de encuentro.

Esta pieza de 1972, hecha para una exposición del CAYC, está en directa sintonía conceptual con la pieza llamada *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* que realizó el artista chileno Carlos Leppe (1952–2015). Pensada trece años después de la pieza de Bedel, específicamente para el CAYC y por invitación de Glusberg, *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* (Figura 6) contenía una serie de objetos entre los que destacaba una pequeña recreación de la cordillera sobre una blanca sabana iluminada por una ampolleta junto a una pequeña casa y la fotografía de un avión en picada lanzando humo y que tenía como objetivo dinamitar la cordillera de los Andes (Valdés, 2014). Aquella obra puede ser leída como un grito desesperado, realizado en los momentos más álgidos de la dictadura en Chile, para demoler los muros de un país agobiado y en búsqueda de aires de una democracia que por esos años comenzaban a respirarse en Argentina (Valdés, 2014).

Cabe mencionar que Leppe pensó montar un nuevo *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* en el Museo Nacional de Bellas Artes en el contexto de la Trienal de Chile, realizada en 2008. Este nuevo proyecto incluía exponer una enorme roca cordillerana en el hall central del edificio. Dicha posibilidad fue rechazada por motivos curatoriales, de viabilidad estructural y de seguridad, por el curador de la exposición, llamada “Territorios de Estado. Paisaje y cartografía, Roberto Amigo”. La negativa provocó que Leppe criticara por los medios la situación burocrática y política de Trienal. Mientras que Amigo respondía en una entrevista desde Buenos Aires:

La nueva obra que me propuso no funcionaba con mi guion ni con la programación de costos y viabilidad de la muestra. La roca gigante no entraba por las puertas del museo y su peso tampoco sería soportado por el piso de este. Además, era una obra decorativa (Miranda, 2009).

De esta forma, la borradura cordillerana de Bedel, que se hallaba oculta en los depósitos del museo, y la idea frustrada de instalar físicamente en el hall la enorme roca cordillerana de Leppe, operan como forma simbólica de la presencia conflictiva del CAYC en el museo. Ambos proyectos, ya sea en desaparición o demolición de la frontera en momentos conflictivos, resultaron imposibilitados de exponerse en Chile.

### Conclusiones

“Hacia un perfil del arte latinoamericano” fue sin duda una de las exposiciones más importantes realizadas por el CAYC. Tanto por su innovación conceptual, el importante listado de artistas que participaban, así como por su alto grado de circulación internacional que la convirtió en un hito dentro de la historia del arte en América Latina. Finalmente, si se toma en cuenta que en el año 2019 se conmemoró el cuadragésimo sexto aniversario del golpe de Estado y del envío de “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, se vuelve fundamental considerar la necesidad de reponer de forma exhibitiva la totalidad de estas piezas, tanto en Chile como en Argentina. Un acto que sin duda haría justicia al deseo original de muchos artistas latinoamericanos que comprometieron su trabajo con la reflexión crítica en torno a la realidad de un país que vio violentamente oscurecido su futuro.

### Referencias

- Bedel, J. (1972), *Hipótesis para la desaparición del pico ojos del salado (6100m) provincia Catamarca República Argentina* [Heliografía]. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- Centro de Arte y Comunicación, CAYC (1973). *CAYC: Exhibición homenaje a Salvador Allende*. Buenos Aires: CAYC.
- Downey, J. (1972), *Boycott Grapes/El boicot de las uvas* [Heliografía]. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- Downey, J. (1972), *Make Chile Rich/Haga rico a Chile* [Heliografía]. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- Downey, M. (1988). Conversación de los comisarios con Marilyns Belt de Downey, Nueva York, febrero de 1997. En J. Downey (Ed.), *With energy beyond these walls (Con energía más allá de estos muros)* (p. 83). Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.



- Glusberg, J. (1972a). *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Encuentro Internacional de Arte en Pamplona, España*. Buenos Aires: CAYC.
- Glusberg, J. (1972b). Artes y espectáculos: definiciones y cuestionamientos. *Primera Plana*, 10(495), 50-51.
- Glusberg, J. (1994). Origen y vivencias del grupo CAYC. En catálogo Museo Nacional de Bellas Artes, *Grupo CAYC* (p. 5). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Herrera, M. y Marchesi, M. (2013). *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Leppe, C. (1985), *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes* [Fotografía color]. Archivo Colección Pedro Montes / D21 Proyectos de Arte, Santiago, Chile.
- Lublin, L. (1971), *Proyecto para arte de sistemas* [Heliografía]. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- Miranda, R. (2009). Carlos Leppe y sus razones para renunciar a la Trienal de Chile. *La Tercera* Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/carlos-leppe-y-sus-razones-para-renunciar-a-la-trienal-de-chile/#>
- Opazo Montoya, D. (2017). *Censura y violencia simbólica hacia producciones culturales de la Unidad Popular: el caso de la exposición "Las cuarenta medidas de la Unidad Popular" (1971) en el Museo de Arte Contemporáneo* (Tesis de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte). Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145324>
- Plante, I. (2016). Cultura: dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del 'Tercer Mundo'. *Museología & Interdisciplinada*, 5(10), 117-131. <https://doi.org/10.26512/museologia.v5i10.17729>
- Valdés, C. (2014). Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX. En A. Borsdorf (Ed.), *Los riesgos traen oportunidades: transformaciones globales en los Andes sudamericanos* (pp. 109-126). Santiago de Chile: Instituto de Geografía UC.

## Archivos consultados

- Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.
- Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Nacional de Arte Contemporáneo - Cerrillos, Chile.
- Archivo digital ICAA, Museo de Bellas Artes, Houston, Estados Unidos.

## Notas

- 1 Recibido: 7 de mayo de 2019 Aceptado: 16 de enero de 2020
- 2 Contacto: [savidal@gmail.com](mailto:savidal@gmail.com)
- 3 Agradezco profundamente la retroalimentación e información otorgada por investigadores y colegas de Argentina y Chile, entre ellos Gloria Cortés, Mariana Marchesi, Isabel Plante, Silvia Dolinko, Eva Cancino, Ximena Gallardo, Agustín Diez-Fischer, Ana María Risco y Nicole Iroumé.
- 4 El Grupo de los Trece estaba compuesto por los artistas Luis Benedit, Juan Carlos Romero, Gregorio Dujovny, Jacques Bedel, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Víctor Grippo, José Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Julio Teich, Edgardo Vigo, Horacio Zabala y el propio Jorge Glusberg.
- 5 Aquello quedaba de manifiesto en el texto de presentación de la exposición, donde Glusberg describe la muestra de la siguiente forma: "Los conflictos generados por las injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos no pueden dejar de aparecer en esta faceta de la vida cultural (...) nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantearon respuesta regionales consecuentes con el cambio en todas las áreas de la vida humana que se proponen subprivilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados del mañana" (Glusberg, 1972a p. 1).
- 6 La heliografía es un procedimiento fotográfico creado por Nicéphore Niepce que consiste en fotografías de positivo directo sobre superficies emulsionadas.
- 7 IRAM es el actual Instituto Argentino de Normalización y Certificación y corresponde a una asociación civil sin fines de lucro que se fundó en 1935 por representantes de los diversos sectores de la economía, instituciones científico-técnicas y el gobierno. El IRAM opera como el organismo nacional de normalización y otorga el marco al sistema nacional de normas, calidad y certificación. En este caso, Glusberg utilizó la norma 4504 referida a formatos, elementos gráficos y plegado de láminas; y la norma 4508 (de nov. de 1971) referida a dibujo técnico, rótulo, lista de materiales y despiezo. Probablemente CAYC tomó dicho formato para ajustar un modelo económico y único pensado como modelo de optimización de recursos ya sea de papel, impresión y traslados.
- 8 Al respecto Glusberg menciona: "Las condiciones técnicas de producción y reproducción están así significadas: en una palabra, opacidad es el significado de la muestra. Lo que significa que la muestra es, en última instancia, su propia opacidad significante: 1. La opacidad de la sustancia significante. 2. La opacidad del contenido de cada obra (monumento al prisionero político desconocido, por ejemplo, evidencia su procedencia latinoamericana). 3. La opacidad que manifiesta la normalización y la fácil reproducción técnica (opacidad como manifestación de las condiciones de producción)" (Glusberg, 1972a, p.3).

9 La metodología de esta investigación fue de carácter cualitativo y se trabajó principalmente desde la perspectiva histórico-comparativa. Para ella se consultaron durante los años 2017 y 2018 los archivos de la Biblioteca de Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro de Documentación de las Artes Visuales, CNAC-Cerrillos y el archivo digital del ICAA del Museum of Fine Arts de Houston, Estados Unidos.

10 La exposición fue programada en efecto para octubre de ese año y entre los artistas mencionados como participantes se encuentran Nemesio Antúnez, Gracia Barrios, José Balmes, Jorge Barba, Francisco Brugnoli, Raúl Bustamante, Delia del Carril, Dino de Rosa, Carlos Donaire, Luz Donoso, Helga Krebs, Roberto Matta, Ricardo Mesa, Fermán Meza, José Moreno, Guillermo Núñez, Agustín Olavarría, Aníbal Orly Pozo, Hugo Rivera y Undurrunge. Además, Glusberg menciona la incertidumbre con la participación de cuatro investigadores que viven en Chile para tres seminarios que se realizaran en Argentina: Sergio Bagú, Guy Bonsiepe, Gunther Frank y Teotonio Dos Santos.

11 Aquella exposición curada por el mexicano Fernando Gamboa se canceló antes de ser inaugurada. Originalmente contaba con 180 piezas enviadas por el gobierno mexicano y estaba programada para abrirse a público el 13 de septiembre de 1973, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. En noviembre del 2015 en el Museo Nacional de Bellas Artes simbólicamente se presentó “La exposición pendiente 1973-2015. Orozco, Rivera y Siqueiros” con 76 obras originales pertenecientes a la colección del Museo de Arte Carrillo Gil.

12 Esta exposición es reconocida como la última de CAYC, dado que ese año el centro cierra sus actividades.

13 Según su página web SURDOC es “una herramienta informática, normalizada para la administración y manejo de las colecciones de los museos. Creada, desarrollada y aplicada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales para los museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y otros museos públicos o privados que lo requieran”. Más información en: [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)

14 Entre el certificado emitido el 3 de enero por el director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Roque Esteban Scarpa y el certificado enviado por la directora del Museo Nacional de Bellas Artes, Lily Garafulic, fechado también el 3 de enero, hay una inconsistencia en el año. El documento de Scarpa confirma la recepción el 27 de diciembre 1972, mientras que el de Garafulic, el cual incluye el listado de donaciones del museo desde el 1 de diciembre, aparece recepcionada la colección del CAYC desde el 1 de diciembre de 1973 hasta el 31 de mayo de 1974. Considerando que la guía de embarque corresponde al vuelo de la aerolínea VARIG 14231906 (mencionada en ambos documentos) y de acuerdo con lo señalado por Glusberg, la fecha del documento de Scarpa parece estar errada. Igualmente, el documento de la lista completa de donaciones emitido por Garafulic comenta el punto “se ha omitido el número de inventario por estar este en

corrección pedida por contraloría”, probablemente se deba a dicho error de fechado.

15 Si bien Marilys B. Downey menciona el Museo de Bellas Artes, correspondía al MAC que está en el mismo edificio.

16 DDT Dicloro Difenil Tricloroetano, compuesto químico artificial utilizado durante décadas como insecticida y posteriormente prohibido por su alta toxicidad.

17 Lea Lublin (Polonia 1929 – París 1999) fue una destacada artista que trabajó con diversos formatos experimentales y tecnológicos tanto en Argentina como en Francia, siendo considerada como una de las artistas pioneras de la relación entre arte, ciencias y tecnología.