

El Museo de Arte Contemporáneo y la Guerra Fría: Nemesio Antúnez director

The Museum of Contemporary Art and the Cold War: Nemesio Antúnez director

Matías Allende Contador
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile
matias.allende@ug.uchile.cl

Enviado: 12 junio 2020 | **Aceptado:** 23 noviembre 2021

Resumen

La dirección de Nemesio Antúnez entre 1962 y 1964, y las administraciones que le siguieron en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), son un caso ejemplar de las dinámicas político-culturales desarrolladas durante la Guerra Fría. Este artículo analiza esta gestión museal desde la historia intelectual y la historia cultural, trabajando las redes de pensamiento que rodearon a Antúnez y la disquisición entre su programación y la influencia norteamericana en ese momento, atendiendo a cómo el MAC se involucró en la guerra fría cultural. De esta manera se busca aportar al conocimiento de las tramas institucionales que se dieron entre la intelectualidad periférica y los centros metropolitanos durante uno de los periodos claves del siglo XX, presentando ciertos programas expositivos que respondieron al impulso de los EE. UU. de inserción ideológica.

Palabras clave: Nemesio Antúnez, panamericanismo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Guerra Fría, Organización de Estados Americanos.

Abstract

The direction of Nemesio Antúnez between 1962 and 1964, and the administrations that followed him at the Museum of Contemporary Art (MAC), are an exemplary case of the political-cultural dynamics developed during the Cold War. This article analyses this museum management from the perspective of intellectual history and cultural history, working on the networks of thought that surrounded Antúnez and the conflict between his programming and the North American influence at that time, paying attention to how the MAC became involved in the cultural cold war. In this way, the aim is to contribute to the knowledge of the institutional networks that existed between the peripheral intelligentsia and the metropolitan centers during one of the key periods of the 20th century, presenting some exhibition programs that responded to the impulse of the USA for ideological insertion.

Keywords: Nemesio Antúnez, panamericanism, Museum of Contemporary Art of University of Chile, Cold War, Organization of American States.

Introducción

En 1962 Nemesio Antúnez (Santiago de Chile, 1918-1993) asumió la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC). Para entonces, ya era reconocido como un importante artista nacional, fundador del “Taller 99” y de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su relación con la Universidad de Chile era más bien peregrina y la noticia de su nombramiento por parte del rector Juan Gómez Millas (Santiago de Chile, 1900-Maitencillo, 1987) no pasó desapercibida.

Antúnez llegó con un programa que continuaba ciertos ejes programáticos de su predecesor Marco Bontá (Santiago de Chile, 1899-1974), como la exhibición de artistas nacionales activos y la mirada continental del Museo. Desde su primer mes de trabajo entró en contacto con creadores e intelectuales relevantes de la década de 1960 a nivel regional, además de generar un diálogo contundente con los Estados Unidos de América. Estos vínculos no solo reforzaron la programación del MAC, sino que también acrecentaron su colección y permitieron la organización de nuevos eventos artísticos. Sin embargo, la gestión de Antúnez fue breve, pues en diciembre de 1964 dejó el Museo para hacer uso de una beca de formación en los EE. UU., y a los meses fue nombrado agregado cultural de Chile en dicho país, cargo en el que capitalizó los contactos establecidos durante su dirección en el MAC. En 1968 su agregaduría se coronaba con el envío de la exposición “De Cézanne a Miró” al MAC. Esta muestra, organizada por el Museum of Modern Arts de New York (MoMA), fue utilizada por el gobierno estadounidense y el propio Museo como un programa de investigación de las dinámicas socioculturales en Latinoamérica, y generó informes acuciosos de la realidad de cada una de las ciudades donde se recibió (hoy en los archivos del MoMA).

La política exterior de los EE. UU. a partir de la posguerra, estaba basada en una confrontación ideológica y económica con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviética (URSS); fue un periodo en el que ambas potencias luchaban por asegurar zonas de influencia estratégica en el mundo, una tensión que duró varias décadas y que se denominaría como Guerra Fría. Durante dicho periodo la intelectualidad latinoamericana, y en general del Tercer Mundo, se dirimía entre las opciones de capitalismo, socialismo y quienes proponían una fórmula distinta para los “países no alineados”. Fue así como el campo cultural, y el intelectual en específico, también se planteó como un campo de batalla.

En efecto, la década de 1960 trajo para el mundo occidental una nueva ola modernizadora que alcanzó al campo cultural, particularmente en las ciudades latinoamericanas, y como ejemplo de ello, está el hecho de que sus centros de extensión artísticos y culturales crecieron. Fue la época en que las relaciones internacionales y los intercambios en general se veían favorecidos por los nuevos medios de comunicación, y el avión ya no era un medio de transporte para excéntricos. Dicho proceso

no se desarrolla al margen de la Guerra Fría, y se ve impactado en lo inmediato por el acuerdo interamericano “Alianza para el progreso”, firmado en 1961. Es decir, durante la Guerra Fría, los museos y espacios exhibitivos fueron lugares donde se disputaban hegemonías culturales en Latinoamérica.

Este artículo propone relacionar la historia del MAC y de la Universidad de Chile durante la gestión de Nemesio Antúnez con las políticas culturales que se desarrollaban desde organismos multilaterales e instituciones museales de posguerra. Ver la trayectoria de Antúnez desde que asumió en el MAC hasta su función como agregado cultural nos permite entender –desde la historia del arte y la historia intelectual–, cómo EE. UU. se posicionó indefectiblemente como el eje principal del pensamiento visual en Chile. Veremos en una trama de larga duración cómo desde los intereses económicos de una oficina como la Panamerican Union, se fue reforzando la idea de Hemisferio Occidental que durante la Guerra Fría eclosionó como influencia programática en el campo cultural latinoamericano. Atisbamos que en un contexto como ese, los deseos particulares, como el de Antúnez, deben leerse en constante negociación política con un debate ideológico mayor –propio de la época– y que, también, corresponde dar cabida a esas negociaciones en el análisis de las tramas institucionales e intergubernamentales que se desarrollaron entre EE. UU. y los países latinoamericanos. La revisión de documentación primaria de la época y los estudios más sobresalientes sobre guerra fría cultural (Fox, Guilbaut, Stonor), permiten sostener que nuestra región ha sido un lugar de disputa cultural relevante para los EE. UU., inclusive –y esto ha sido menos estudiado– durante las primeras décadas tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y, a su vez, identificar las formas específicas de cómo esto se produjo en Chile.

La casa de enfrente. El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile

El Museo de Arte Contemporáneo, fundado en 1947, es el primero en denominarse “contemporáneo” en toda América Latina. En este trabajo nos concentraremos en el periodo en el que Nemesio Antúnez asumió como segundo director del Museo, a inicios de 1962, hasta más allá de su salida en 1964. Desvinculación más bien nominativa, pues su influencia y capacidad de articulación, tanto de programas exhibitivos como de visibilización de la institución, siguió presente hasta 1968. Es un recorrido de seis años en la historia del MAC y de la Universidad de Chile, desde que él empezó a entender cómo funcionaba el Museo hasta la exposición “De Cézanne a Miró”, que gestionó desde su agregaduría cultural en EE. UU.¹

¹ Para las primeras décadas de la posguerra, Chile era un país con un cierto grado de estabilidad, por el asentamiento de sus políticas nacional-desarrollistas de baja intensidad. La Escuela de Artes de la Universidad Católica, así como sus fundadores (profesoras y profesores), responden a una necesidad de modernización de la Universidad de Chile,

La creación del MAC fue uno de los hitos celebratorios del centenario de la Universidad de Chile durante el largo rectorado de Juvenal Hernández, que se extendió entre 1933 y 1953. El Museo, así como todos los organismos de divulgación plástica, estaban aglutinados en el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), que nació con la finalidad de compartir lo que se producía y pensaba sobre las artes nacionales (e internacionales en menor medida) con el gran público. Para 1961 –periodo que convoca este estudio– ocurre un cambio en las definiciones del IEAP, pasando a señalar que, aun cuando ya lo hacía de facto desde su fundación, el Instituto debía promover: “[...] el crecimiento y difusión de las artes plásticas vivas nacionales y extranjeras” (“Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo”).

La llegada de este artista no fue del todo bien recibida en la Universidad de Chile. A Antúnez le pesó el hecho de venir de la carrera de Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, de fundar en 1956 un taller privado, el mítico Taller 99 y, en 1959, junto a otras y otros relevantes intelectuales y artistas, la Escuela de Artes de su casa de estudios. Sin embargo, en menos de tres años dejó la institución que creó para dirigir un museo en la casa de estudios “de enfrente”. Lo cierto es que este no fue el primer contacto con la Universidad de Chile, pues en 1955 había sido nombrado profesor de grabado de la Escuela de Artes Aplicadas, mismo organismo y cátedra donde Marco Bontá, fundador del MAC, hacía clases. No fue esta la única similitud entre la gestión precedente y la de Antúnez, sin embargo, asomaron también las discrepancias, lo que se reflejó en una relación que distaba bastante de ser amistosa.

Las tensiones se palpan en una carta con fecha 28 de marzo de 1962, donde Bontá pide explicaciones por el nombramiento de su sucesor. Bontá dudaba de las capacidades de gestión de Antúnez, así como había dudado de sus competencias al ser nombrado para la cátedra en Artes Aplicadas. En un Acta del Consejo de Facultad de Bellas Artes, se le explicó a Bontá que no fue decisión de ese organismo sino que, más bien, fue Juan Gómez Millas, rector en ese entonces de la Universidad de Chile, quien lo designó para el cargo. Esto tiene varias implicancias, no solo porque fue la máxima autoridad de la institución quien le da el espaldarazo a Antúnez, sino también un excolega de Bontá en las Misiones Pedagógicas chilenas en Caracas (Allende). Es decir, una persona que perteneció al mismo grupo de intelectuales y artistas chilenos que crearon institucionalidad cultural en el país caribe bajo el principio de americanidad. Pareciera ser que Antúnez representó para Gómez Millas nuevos bríos para una tarea política de gran escala que Bontá ya no era capaz de encabezar.

El proyecto de Antúnez se desarrolló, por lo tanto, en el rectorado de Juan Gómez Millas, gran defensor de la autonomía universitaria y del cultivo de las ciencias en la sociedad. Gómez Millas compartía con su predecesor (Juvenal Hernández) la idea de que la universidad no debía politizarse, propugnando por una institución superior

esta última una institución moderna pero conservadora en su estructura docente (Berríos y Cancino). Esa necesidad se expresa en la contratación de Nemesio Antúnez como director del MAC.

que no estuviese por la resolución de las necesidades inmediatas de la sociedad, sino más bien por allanar una dimensión espiritual y humanística. En términos concretos, lo cierto es que esa concepción de la autonomía universitaria se fue debilitando hacia el ocaso del rectorado de Gómez Millas (1953-1963), y que las pugnas políticas se hacían más fuertes y coléricas en sus diversos espacios. Este clima se verá reflejado en la programación del MAC y el devenir de Antúnez en la institución.

Los años de Antúnez a la cabeza del MAC significaron la conquista de una escena que, si bien lo reconocía como pintor, desconfiaba de él como gestor, ya que estaba lejos de la antigua y fundacional Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.² En esto ayudó la idea de bien público que seducía a Nemesio Antúnez, para quien el objetivo de acercar el arte a la gente fue central. Esta llegada a las grandes audiencias –diríamos hoy– se corona con su mítico programa de televisión abierta *Ojo con el arte*, emitido durante la Unidad Popular y que luego regresaría en la década de 1990. Un gesto ineludible y decisivo en este sentido fue la “Exposición de Arte en San Gregorio” de 1963, cuando Antúnez, contra cualquier principio contemporáneo de conservación, llevó más de cien piezas de la colección del MAC a un centro social de la población San Gregorio. Con ello hizo efectivo el desplazamiento del Museo hacia personas sin formación especializada, generando nuevas audiencias para el arte contemporáneo.³ Así, en un solo movimiento redefinió las políticas exhibitivas predominantes en aquel entonces. El apoyo del Gobierno fue indudable y la visita sorpresiva del presidente Jorge Alessandri permitió una visibilización contundente en la prensa de la época.

Otro hito importante en la trayectoria de Antúnez fue la “Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile”. Lo cierto es que no hay cartas donde se involucre de facto a Nemesio Antúnez en la organización de la exposición, pero es un hecho que fue durante su gestión que ingresaron alrededor de ciento nueve obras provenientes de esa muestra (de las cuales no todas se encuentran actualmente en los depósitos del MAC). La exposición fue organizada por el Comando de Artistas y Escritores Allendistas en apoyo al candidato del Frente de Acción Popular de ese entonces, Salvador Allende, y realizada durante septiembre de 1964 en el edificio España del centro de Santiago. Las obras iban desde pinturas a esculturas, con libros y partituras de autoras y autores relevantes de la intelectualidad internacional que compartía un ideario de izquierda. Todas las obras debían, después de desmontada la muestra, pasar a la Universidad de Chile.⁴ La exposición tuvo bastantes contratiempos –propios de periodos de candida-

2 El cargo, al ser de confianza y asignación directa, no permitía que las asociaciones gremiales tuvieran mucha voz para incidir en quién sería el director de uno de los museos más importantes del país y el más importante para las y los artistas vivos.

3 Se exhibieron obras como *Sylvia* de Marta Colvin, *Vagabundo* de Enrique Zañartu o *Gato cazando* de Eduardo Martínez Bonati, todas ellas baluartes de la colección del MAC, en medio de un conjunto habitacional improvisado a mediados del siglo xx en Santiago de Chile, lejos de su centro histórico y económico.

4 Si bien quienes comandaron esta exposición fueron Fernando Daza y Helvio Soto, según el secretario personal de Allende, Osvaldo Puccio, la idea de la exposición fue del propio candidato y, probablemente, los pasos a seguir

turas, especialmente en una elección tan significativa como la de 1964-. Las obras, con un fuerte contenido político, versaban por lo general sobre tópicos relacionados con la clase trabajadora: la explotación patronal, la obsolescencia del campo y la desigualdad estructural en América Latina. Fue tal la politización de esta muestra que se realizó un manifiesto, firmado por las y los artistas participantes y con circulación en la prensa de la época, donde se apelaba a una democratización real de las artes que, según quienes firmaban, estaban cooptadas por las elites.⁵

Además de estos hitos de gestión, Antúnez creó, junto al economista y bibliófilo Flavián Levine (Valparaíso, 1917-Santiago de Chile, 2006), la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, un organismo sin fines de lucro conformado por privados que, en su vinculación con empresas, permitieron la obtención de recursos para realizar la programación del Museo y generar premios tanto en los salones como en las bienales que ocurrieron dentro del MAC. Antúnez y Levine probablemente se conocieron para la organización de las Ferias de Artes Plásticas del Parque Forestal, las que se desarrollaron entre 1959 y los primeros años de la década de 1970. Estas seguían fuertemente el pensamiento estético democratizador de Antúnez:

El criterio es el de Feria, por lo tanto no hay discriminación en cuanto a estilos, ni calidad, TODO EL MUNDO EXPONE, siempre que no sea un producto comercial, debe ser arte aunque sea aplicado. Se aceptan ceniceros de esmaltes, pero no ceniceros con cabeza de piel rojas ni en forma de neumáticos. Se acepta pintura ingenua, culta e inculta, puestas del sol hechas por pintores con boina, se expone en suma todo lo que tiene un fin artístico, aunque no esté logrado, es una Feria (6 de abril de 1963).

Dicho espacio también congregó a mecenas y personas curiosas del arte, como Agustín Edwards y su esposa María Luisa del Río Fernández. Ellos, sumados a Levine y, por supuesto a Antúnez como comunicador con la escena artística local, serán de suma relevancia para la vinculación con los EE. UU.

Panamericanismo, interamericanismo

Para comprender el poderío de la influencia cultural de los EE. UU. sobre América Latina, es necesario trazar el derrotero de dicho vínculo, el cual se inició como una relación de política comercial, pero que se va complejizando con un entramado cada vez más fuerte entre narrativas ideológicas y dinámicas geopolíticas mundiales.

tras cerrada la muestra también fueron idea suya. Puccio fue entrevistado por Felipe Quijada para la ponencia "Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile, un antecedente del proyecto cultural y artístico de la Unidad Popular", presentada en el II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Artes, organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte, Museo Roca, Buenos Aires, 2014.

5 Comando de Artistas y Escritores Allendistas, "Manifiesto". *El Siglo*, 23 de julio de 1964, p: 9-11.

Esto hace necesario volver al concepto mismo de panamericanismo, el que tiene su origen en la Conferencia Internacional Americana, que se realizó en Washington entre los últimos meses de 1889 y los primeros de 1890, sin embargo, era un concepto que ya estaba en boga entre la intelectualidad y la prensa continental, inclusive José Martí en su misiva publicada en *La Nación* de Argentina, ese mismo año, lo refería. Su primer uso oficial fue ya en el siglo xx, para la IV Conferencia Internacional Americana en Buenos Aires, cuando esta cambia de nombre a “Unión Panamericana”, en 1910. Desde los EE. UU. se promovió que esta oficina normara las dinámicas de industrialización, así como las fuerzas financieras de los países que estuvieran en estricta relación y sometimiento estratégico con la nación del norte (Ardao).

Como señalan algunos autores, entre ellos Arturo Ardao, lo importante es la diferencia entre panamericanismo (o interamericanismo, nombre que como veremos cobró oficialmente desde 1948) y latinoamericanismo, pues mientras la primera siempre tuvo una finalidad política comercial y de control geopolítico, que dirimía la relación entre varias naciones, la segunda tenía una finalidad ideológica y cultural, que apelaba a un sentimiento común, es decir, el latinoamericanismo, que posee una tradición más larga, asociada a los debates sobre la identidad regional y nacional. Sin embargo, restarle lo programático en términos ideológicos al panamericanismo sería ingenuo, y como vemos en este artículo, construir una hegemonía cultural fue uno de sus ámbitos predilectos.

Es importante considerar para este análisis la doctrina Monroe, la que ha cambiado desde su establecimiento en 1823 hasta el día de hoy, pero de la cual se puede decir que ha servido como marco de acción para la política exterior de los EE. UU., que no ha operado con sistematicidad desde su creación.⁶ Monroe fijó desde Washington los puntos centrales de su política exterior, a saber: 1) el continente americano estará cerrado a cualquier intención de colonización europea; y 2) los EE. UU. se oponen a cualquier intento de restauración monárquica. Por lo tanto, cambios más y cambios menos, el primer punto fue defendido por los EE. UU. en el momento de disputa del campo cultural latinoamericano tras la Segunda Guerra Mundial contra los soviéticos.

En esa salvaguarda que promueven los EE. UU. desde el siglo xix, se establece la idea de Hemisferio Occidental, es decir, que todas las Américas estarían bajo el cuidado del país del norte, el cual se plantearía como el territorio propio del libre comercio y la democracia. La idea de Hemisferio se desprende de las declaraciones de Thomas Jefferson en 1813, cuando señalaba respecto a la política americana que esta debía pensarse como un todo continental con un rechazo radical a la subordinación de cualquier tipo respecto de Europa. Dichas declaraciones serán un marco de referencia discursivo para la construcción de la doctrina Monroe.

6 Juliette Dumont comienza su capítulo sobre la doctrina Monroe y la idea de hemisferio occidental, con un epígrafe seductor de la década de 1960 del autor Salvador Madariaga, quien señalaba que la doctrina es para los estadounidenses dos dogmas: el de la certeza del presidente de los EE. UU. y de la concepción fiable de la política exterior de su país (213).

La fraseología vinculada a la idea de un continente separado, no obstante, siguió presente a lo largo de la historia de las relaciones interamericanas al fin de la Segunda Guerra Mundial. Los términos ligados a la familia o al “buen vecino” son de hecho recurrentes en el discurso norteamericano: “nuestras repúblicas hermanas”, “nuestros compañeros del sur”, “nuestros vecinos” sugieren una igualdad entre los diferentes Estados del continente, opuesto al Concierto de Naciones europeas que consagra las grandes potencias como solo actores del escenario internacional (Dumont 217).⁷

Ahora bien, volviendo más atrás, aun cuando el presidente Woodrow Wilson pretendió renovar un pacto panamericano con nuevas garantías en 1914, el inicio de la Primera Guerra Mundial produjo un nuevo reordenamiento de fuerzas en Occidente, ello sumado a las suspicacias hacia los EE. UU., producto de sus múltiples invasiones a Centroamérica. Ese país, durante el periodo de entre guerras, tuvo que defender la doctrina Monroe, explicarla y dialogar sobre ella, en varias ocasiones. Tan pronto se consolidó la Sociedad de las Naciones tras la Gran Guerra, los líderes mundiales antiestadounidenses avalaban la incorporación de los Estados latinoamericanos, destacando que su capacidad de acción es como la de cualquier otro país. La Sociedad de las Naciones y la Unión Panamericana fueron, en definitiva, los polos internacionales entre los que se movieron los Estados latinoamericanos, inclinándose por uno u otro, en función a intereses nacionales, bilaterales o multilaterales. Misma dinámica que tendrán, y aún más fuertemente, cuando ambos organismos se transformen tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en la Organización de Naciones Unidas (ONU) y la Organización de Estados Americanos (OEA).

Franklin Delano Roosevelt aplicará la “Política del Buen Vecino” a partir de su discurso de investidura en 1933, definiendo el “verdadero panamericanismo”, donde los EE. UU. no buscarán más anexiones territoriales, declarando que desde ese momento se opondrían con firmeza a cualquier intervención armada.⁸ La influencia tanto comercial como cultural de ese país en América Latina renovó sus bríos durante la Segunda Guerra Mundial (es un hecho que desde finales del siglo XIX no era tan fuerte), y esto era para asegurar recursos económicos primarios, así como para frenar la influencia del Eje, que –como se ha documentado– fue fuerte en la región, sobre todo en el Cono Sur.

7 “La phraséologie liée à l’idée d’un continent à part demeure néanmoins très présent tout au long de l’histoire des relations interaméricaines jusqu’à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les termes liés à la famille ou au ‘bon voisinage’ sont en effet récurrents dans le discours nord- américain : ‘nos républiques-sœur’, ‘nos partenaires du sud’, ‘nos voisins’ suggèrent une égalité entre les différents États du continent, opposée au Concert des Nations européen qui consacre les grandes puissances come seuls acteurs de la scène internationale” [traducción propia].

8 Roosevelt, tal vez previendo la escalada de violencia que se avecinaba fatídicamente, tomó acciones reales para construir una firme solidaridad entre los pueblos americanos, derogando la enmienda Platt en 1934 y retirando a los *marines* de Haití. La coyuntura mundial que siguió fue la invasión italiana a Etiopía, el inicio de la Guerra Civil Española en 1935, la llegada al poder de Hitler en 1936 junto a la remilitarización de Renania, y así una seguidilla de acontecimientos cuyo desenlace ya conocemos. Sin embargo, la “Política del Buen Vecino” no logró convencer a los países latinoamericanos de las buenas intenciones de los EE. UU.

La capitulación del Eje significó para estas dos posturas ideológicas –panamericanismo y latinoamericanismo–, un nuevo marco mundial que reforzaba las disputas entre estas tradiciones de casi un siglo.

En 1948, el panamericanismo experimenta su mayor transformación con su conversión terminológica en “interamericanismo” y la creación de la Organización de los Estados Americanos; en ese mismo año el latinoamericanismo es acogido por primera vez en la denominación oficial de un organismo internacional, al constituirse en el seno de las Naciones Unidas la CEPAL, “Comisión Económica para la América Latina” (Ardao, “Panamericanismo y latinoamericanismo 190).

Los miembros de la Panamerican Union en 1945 firmaron el Acta de Chapultepec, donde se mostraba interés en la creación de un sistema de defensa entre las naciones de América, tras ello, en 1947 se creó el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (o Tratado de Río). Para 1948, en Colombia, coincidentemente con el asesinato del líder nacional-popular Jorge Eliécer Gaitán y el inicio del periodo de “La violencia” (el denominado “Bogotazo”), se firmó la “Carta de Bogotá” con la que se creó la Organización de Estados Americanos (OEA).¹⁰

Dentro y fuera del campo de batalla

Para muchos y muchas artistas latinoamericanas, como Fernando Botero, Raquel Forner o José Luis Cuevas, la galería del UPA (como se conocía a la sede principal en Washington de la ex Unión Panamericana) fue el espacio donde desarrollaron por primera vez exposiciones individuales en infraestructuras apropiadas, lo cual lo transformó rápidamente en un referente continental del arte. Dicho referente, emplazado en la capital de los EE. UU., deslocalizaba las metrópolis culturales clásicas como París, Berlín o Madrid, al crear un espacio de gran nivel en el continente, al mismo tiempo que se mejoraba la infraestructura local en capitales como Buenos Aires, São Paulo o Caracas.

Su primera directora, la escritora mexicana Concha Romero James (México, 1900-1987), consolidó la idea de visualidad continental en el UPA, y gestionó las primeras exposiciones durante los años de la Política de Buena Vecindad. Ella estableció las primeras relaciones diplomáticas e intelectuales que abrirían paso a la consolidación de este espacio, aparejado a una política generalizada en Latinoamérica de desarrollo en distintos grados, la cual modernizaba sus capitales y ciudades principales,

9 Para autoras como Dumont la “Carta de la OEA” fue una negociación entre el gigante del norte y el resto de los países del continente, que operó como un intento por contener a los EE. UU. e institucionalizar la relación.

10 El panamericanismo se transformó en interamericanismo, y la denominación anterior tuvo características ahora simplemente de nomenclatura interna, se promovió la figura terminológica de “Las Américas” (contradictora con la postura política de unificación) dentro de la OEA.

estableciendo diálogos fluidos con los centros de los países vecinos (fenómeno que se dio en el Cono Sur, Colombia y Venezuela). Es así como:

A través de la promoción de una conciencia continental, América Latina intercambiaría nacionalismos parroquiales y díscolos por un regionalismo progresista y abierto al exterior que no prescinde de lo nacional por completo, sino que se presente como uno de nivel en una escala progresiva de registro afectivos espaciales y comunales, enlazando las metrópolis americanas con el resto del mundo (Fox 29-30).

Tras Concha James, y justo antes de la firma de la Carta de Bogotá, asumió la dirección de la sección de artes visuales de la UPA, José Gómez Sicre (Matanzas, 1916-Washington, 1991). El ensayista cubano, uno de los intelectuales más férreamente anticastristas, se desarrolló con maestría en un ambiente liberal –política y socialmente hablando–, lo que le permitió acceder a círculos de poder relevantes en los EE. UU. Gómez Sicre creía en la paridad entre la América Latina y la anglosajona, así como en la solidaridad intercontinental. El pensamiento del curador estaba condensado en la idea de que las “[...] obras eran ‘exportables’, en otras palabras, lo suficientemente distintivas para parecer originales en el extranjero, pero al mismo tiempo calificadas para participar en la gran conversación anglo-europea sobre modernismo de posguerra” (Fox 53).

La idea del cubano de que las obras de arte eran una suerte de *commodity* cultural, era la manera en que hábilmente inscribió artistas latinoamericanos en el discurso homogeneizador posvanguardista de la historia del arte, marcado por el predominio de la abstracción de cuño *greenberiano* (Stonor). Por ello, el contenidismo del muralismo mexicano y sus figuras alineadas con un socialismo radical, como el de David Alfaro Siqueiros, le parecían no solo extemporáneos, sino que también, en términos políticos –y nos referimos a su rendimiento provechoso para América Latina– contraproducentes (punto en el que coincidía con la argentina Marta Traba).

Siguiendo la trayectoria de este espacio y de Gómez Sicre, el primer intento exitoso de hacer dialogar el modernismo estadounidense con el latinoamericano, fue su muestra de 1948, “Exposición Interamericana de Pintura Moderna”, apenas asumida la dirección de la sección de Artes Visuales en la UPA. Esta muestra se desarrolló como homenaje a la investidura de Rómulo Gallegos como presidente de Venezuela, un intelectual liberal de gran reconocimiento internacional y que daba nuevos bríos a una política modernizadora en la región.

Desde “Exposición Interamericana de Pintura Moderna” hasta la década de 1960, se despliega una política de intervención estadounidense tímida hacia América Latina, sellada por la Revolución cubana de 1959. Así, con la instalación de un régimen socialista en la región, EE. UU. tomó una postura más agresiva en todos los ámbitos y el cultural no sería la excepción. Allí, en ese contexto difícil de embestida, el caso de la gestión Antúnez en el MAC será ejemplar. De esta manera, se creaban cada vez más eventos internacionales en la América Meridional donde

la presencia de los EE. UU. (como organizadores o patrocinadores) era la tónica. Muchos de esos envíos los armaba Gómez Sicre como funcionario de la OEA en Washington, y si no estaba cumpliendo ese rol, oficiaba como jurado en alguna de las bienales regionales.

Ahora bien, la disquisición entre los vínculos que estableció el MAC con otros campos culturales –como el francés en el caso de Bontá y estadounidense en el caso de Antúnez– dan cuenta, de alguna manera, de lo que fue la Guerra Fría en nuestra región.¹¹ Esta articulación entre el norte y el sur americano, entre la Angloamérica y Latinoamérica, está en el centro de ese deseo profundo de Nemesio Antúnez por la concreción de un “interamericanismo” benévolo.

Las relaciones interamericanistas modernizaban el diálogo entre Estados Unidos y los países latinoamericanos. En los numerosos encuentros planeados por la política exterior norteamericana, o por instituciones de ese país, artistas e intelectuales latinos y norteamericanos pudieron reconocerse y vincularse, a pesar de que, las más de las veces, el poder inclinara con sus propios significados esos encuentros (Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría* 161).

Tan pronto como asumió la dirección del MAC, Nemesio Antúnez entabló contacto con los cordobeses Víctor Manuel Infante, director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, y Luis Varela, director de las Bienales Americanas de Arte. Estas, recordadas como las Bienales IKA (por ser producidas por las Industrias Kaiser Argentina), fueron un referente para diversas figuras del continente, entre los que se incluyen Antúnez y Marta Traba, esta última una personalidad fundamental de la literatura artística regional. Ellos entablaron una amistad epistolar de largo aliento; se veían de vez en cuando y su relación traspasó lo meramente profesional, siendo una amistad sincera y duradera.¹²

Las Bienales IKA fueron un punto de contacto entre intelectuales que estaban fuera de los centros hegemónicos del arte regional para ese entonces (como Buenos Aires o Ciudad de México). Era allí donde Traba veía una potencia para el desarrollo de un arte propiamente americano, fuera de las fórmulas canonizadas por el estilo internacional.¹³ Las Bienales Americanas de Arte ocurrieron en Córdoba en 1962, 1964 y 1966, y fueron instancias que para Rocca nos permiten ver “[...] la cultura como campo de reproducción de capitales económicos y simbólicos, el patrocinio privado, la incorporación de nuevos públicos con formas más o menos populistas por

11 Sobre las relaciones intelectuales entre el MAC y la capital francesa, ver: Allende Contador.

12 Ella consiguió que el reconocido pintor colombiano, Alejandro Obregón, vendiera al MAC a muy bajo precio *Tigre atacando iguana* (1964), pieza clave para entender la obra de Obregón y la historia colombiana.

13 Con estas bienales, Traba pudo formar en su propio país –del cual se había marchado a principios de la década del cincuenta– un terruño intelectual que ubicó en las antípodas del grupo de Jorge Romero Brest –del Instituto di Tella–, quienes estaban fuertemente vinculados con la experimentalidad centroeuropea. Fue en Córdoba donde se congregaron artistas e intelectuales de todas las Américas y germinaron proyectos nacionales de gran repercusión, así como colaboraciones internacionales.

parte del poder, la cultura concebida como pasatiempo y otros fenómenos aledaños” (*Arte, modernización y Guerra Fría* 24).

Nemesio Antúnez asumió el año 1962 la dirección del MAC, y como ya mencionábamos, tomó contacto con Pont Vergés e Infante de la Bienal Americana, ese mismo año Gómez Sicre fue jurado allí marcando una gran presencia y, sin embargo, el presidente del jurado de dicha versión fue el crítico de arte Herbert Read (influyente intelectual para la obra de Traba). Antúnez coincidió probablemente con Marta Traba y Gómez Sicre en 1964, para la segunda versión de la Bienal, donde él dispuso de la representación nacional. Esta Bienal de cuño más latinoamericano tuvo una serie de instancias públicas. Más tarde, la tercera versión de 1968, tiene mayor presencia norteamericana y el devenir del arte conceptual ya se vuelve vulgata, y la presencia de discusiones como las planteadas por Traba, fueron hasta cierto punto peregrinas (dentro del jurado estaba Alfred Barr Jr., director de Colecciones del MoMA, entre otros directores de museos estadounidenses).

Volviendo a Santiago, las Bienales Americanas de Grabado, fundadas por Nemesio Antúnez y financiadas casi en su totalidad por la Sociedad de Amigos del MAC, tuvieron como referente a las Bienales IKA. La primera versión se inauguró en 1963 con un comité organizador compuesto por el mismo Antúnez, Carlos Ortúzar y el escritor brasileño Thiago de Melo. Estos eventos buscaban revalorizar la producción gráfica como un arte de circulación masiva que rompiera el clivaje entre artes cultas y populares, siendo una de las prácticas más extendidas en el continente. Las versiones siguientes, de 1965 y 1968 –sin Antúnez a la cabeza del MAC–, continuaron realizándose en el museo, complejizando ambas el estatuto disciplinar del grabado.

Un actor importante, que también proviene del grupo de las Bienales IKA, fue el pintor cordobés y director ejecutivo del evento Pedro Pont Vergés. Antúnez establece una amistad señera con él, procurando donaciones cruzadas de artistas nacionales con la escena de la ciudad de Córdoba, a la que se sumó una donación importante de artistas uruguayos, organizada por los hermanos Jorge y Carlos Páez Vilaró. Estas donaciones fueron las que se concretaron, aunque hubo intentos de sumar una proveniente de Concepción en Chile, comisariada por Tole Peralta, y otra de arte de los EE. UU., por José Gómez Sicre.¹⁴ Sobre esta última, Antúnez escribe al curador cubano: “Necesitamos tu apoyo, estamos organizando la Sala Americana, nuestro amigo Páez nos ha enviado 8 excelentes telas. El amigo Pont Vergés me anuncia donación pintores de Córdoba. Tal vez tú podrías enviarnos algo a nombre de la Unión Panamericana. Piénsalo, es de gran importancia un empujón desde allá; no nos echés en saco roto” (20 de diciembre 1962).

14 Gómez Sicre hacia finales de la gestión de Marcos Bontá en el MAC, consiguió una donación de artistas cubanos como René Portocarrero y Raúl Milián. Si bien no tuvo una injerencia concreta durante la gestión de Antúnez, fue un colaborador presto durante su estadía en los EE. UU., entre 1965 y 1968, además que sus tesis posiblemente eran compartidas por Antúnez.

Tanto Antúnez como los cordobeses Pont Vergés, Varela, los uruguayos Paéz Vilaró o la misma Traba, cerraban sus cartas personales con la sentida frase: “Seguimos en la lucha”. ¿A qué refería exactamente ese ánimo generacional de construir una épica americana que diera con las claves acertadas de una identidad continental? ¿Dónde se encontraban? ¿Dentro o fuera de las disputas imperiales y sus retóricas dominantes?

Es curioso, pero las Bienales Americanas de Grabado, organizadas por Nemesio Antúnez, funcionaban como un proyecto espejado e intercalado con el de Córdoba, siendo sus años de realización 1963, 1965 y 1968, estas dos últimas versiones con Antúnez vigilando desde los EE. UU. Los eventos se multiplicaban para esa década, pero también se perdía cierta estabilidad económica, que había marcado los primeros años de la posguerra. Al mismo tiempo,

Ya para entonces, intuitivamente, la identidad no era concebida como algo dado o algo perdido, sino como algo a construir, construcción en la que los artistas se sentían protagonistas. Pensaban que esos espacios identitarios, tanto artísticos como sociales, se desarrollaban paulatinamente desde lo regional a lo nacional, y desde lo nacional a lo latinoamericano. Ese fue uno de los motores de fondo que hizo prosperar la idea de Bienales entre los artistas desde el primer momento (Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría* 82).¹⁵

En este punto es ineludible referir nuevamente a Marta Traba, puesto que fue una guía del pensamiento artístico contemporáneo de esa época: su presencia continental era fuerte, y sus tesis sobre el arte regional ampliamente aceptadas.¹⁶ De ese pensamiento Rocca destaca como ideas fuerza:

Un arte polisémico en el que la ambigüedad de las formas y sus sentidos suscitara en el espectador libertades que él no sospechaba, que mostrara especificidades capaces de construir una cultura en función de los propios intereses, un arte que no deslumbrara frente a las señales del norte cuyas intenciones de domesticar al arte latinoamericano eran evidentes. Frente al arte como forma de impactación [sic.] Traba oponía un arte como forma de conocimiento. Frente a la señal parcializada, emitida por la tecnología ideológica con “el triple permiso –el de divertir, el de liberar, el de destruir”, buscaba un arte que no perdiera la visión totalizadora y compleja de la propia cultura (Rocca, “Pensamiento y acción de Marta Traba” 39).

15 Las Bienales de Santiago, enfocadas en una disciplina de reproducción técnica, crecieron con el tiempo, y se volvieron un gran ejemplo para otros eventos que se desarrollarían más adelante en la región. Además, hay que considerar que IKA se va de Argentina en 1967, acabando con el aporte privado. Las Bienales en Santiago tendrán una cuarta y última versión en 1970 no en el MAC, pero con Antúnez a la cabeza del MNBA.

16 Las trayectorias de Marta Traba y Nemesio Antúnez se asemejan y colisionan más de una vez. Es preciso para futuras investigaciones detenerse en dicha relación intelectual, hilvanando probablemente un vínculo de influencias mutuas.

Ahora bien, no es hasta la “Alianza para el Progreso” impulsada por John Kennedy, que los EE. UU. no intervienen de facto en el continente.¹⁷ Si bien con los EE. UU. desde la consolidación de la OEA se tenía la relación de un “Gulliver atado por los Liliputienses” (Dumont), este “gigante” se liberó con la marcha de la Guerra Fría, y su influencia cultural que avanzaba a paso seguro se aceleró, marginando expresiones europeas, y más aún, vernáculos. Es por ello que, aun cuando el interamericanismo parecía para muchos un norte válido de integración de las Américas, las posturas políticas de izquierda antiimperialistas cuestionarían duramente esas relaciones. Así es como hubo entre este grupo de artistas, gestoras y gestores latinoamericanos, los del “seguimos en la lucha”, un gran espíritu regionalista y un giro político ineludible hacia una postura más crítica a los entramados políticos y culturales predominantes.

Hegemonía política, hegemonía artística

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, en la inmediata posguerra, se produjo un clima de beligerancia inédito, donde ambos bandos, estadounidenses y soviéticos, se declararon animadversión mutua sin entrar en conflictos armados en sus propios territorios. Sí pasaron a apoyar enfrentamientos locales, en otros espacios del mundo, y a disputar zonas de influencia ideológica, con EE. UU. reivindicando el liberalismo como modelo sociopolítico, mientras por el otro lado la URSS hacía lo propio con el socialismo. Así, con el discurso furiosamente anticomunista de Harry Truman, como el vencedor unívoco de la Segunda Guerra, y la retórica conciliadora, unificadora y de reconstrucción del general George Marshall, se construyó para Europa Occidental la idea de que para poder sobrevivir a una posible hegemonía socialista –la cual ya había conquistado a parte importante de su intelectualidad–, debía aceptar la *pax americana* (Stonor). En el plano cultural, una dinámica fuerte fue la no tan gratuita aceptación del experimental y vanguardista arte europeo en su propio territorio (el cual como ya había ocurrido antes, la sociedad norteamericana despreció),¹⁸ sin embargo, al ser la antípoda de la figuración, y, por lo tanto, del realismo socialista, convencía a políticos de la talla del general Eisenhower de que era la representación de la libertad.

Por otro lado, el triunfo definitivo de los Aliados, comandados por los EE. UU., despejó en la mayor parte del campo cultural europeo la incógnita de si sería la América de proveniencia anglosajona o latina la que continuaría el proyecto civilizatorio europeo. Esa misión tan enquistada en la conciencia del viejo continente

17 El recrudescimiento de la Guerra Fría tuvo entre sus principales expresiones americanas la invasión de República Dominicana por parte de EE. UU. y el derrocamiento del presidente democráticamente elegido, Juan Bosch, en 1965.

18 Sobre este tema, es fundamental el ya clásico trabajo de Serge Guilbaut *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, donde el historiador francés atisba, sin la profusión documental de Stonor, la operación política detrás de este cambio de eje de París a Nueva York.

solo tendría una nueva luz de esperanza en el liberalismo norteamericano. Respecto a un informe de la inteligencia estadounidense que declara el devenir de la “guerra” en tanto acción coercitiva con asombrosa capacidad de clarividencia, Stonor señala que: “Ofrece una definición de la guerra fría como una contienda psicológica, como la fabricación del consentimiento por métodos ‘pacíficos’, del uso de la propaganda para erosionar las posiciones hostiles. Finalmente, como demostraron con creces las primeras escaramuzas en Berlín, el ‘arma operativa’ habría de ser la cultura. Había comenzado la guerra fría cultural” (35).

No solo se elaboró el programa para una guerra de propaganda desde los EE. UU., sino también el desarrollo de una “guerra psicológica” que apelaba a un grado mayor de injerencia en el espacio informativo, para hacer privilegiar sus interpretaciones, a partir de argumentos subterfugios. Esto afectó la libertad de las y los intelectuales, disminuyendo además sus ámbitos de acción, los que en muchos casos fueron de-rechamente intervenidos con diversas estrategias comunicativas, desplegándose en todos los ámbitos, entre ellos el artístico –y particularmente el expositivo–, donde la idea redundante era que el demoliberalismo estadounidense era no solo la fórmula correcta, sino también la única democráticamente efectiva.

El 26 de julio de 1947, gracias a la Ley de Seguridad Nacional, se creaba la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés), la que investigaba tanto asuntos sobre inteligencia militar como diplomática. Una acción significativa de la CIA en el ámbito del arte fue la exposición “Doce pintores y escultores americanos contemporáneos”, organizada por Nicolás Nabokov (cabeza de la Agencia en temas culturales para Europa), que itineró entre 1953 y 1954 por ese continente. Fue la primera vez que una colección de arte estadounidense moderno se utilizó allí como herramienta de difusión ideológica, pero no fue la primera vez. La colección, dicho sea de paso, pertenece al MoMA.

Desde la constitución de la OEA, en 1948, se utilizaron las exposiciones como dispositivos de propaganda con el objetivo ideológico principal de este organismo desde que era la Panamerican Union para, justamente, abogar por un panamericanismo con hegemonía estadounidense (Fox), como vemos incluso antes de las que organizó la CIA en Europa, ejemplo de esto, fue la ya referida exhibición “Exposición Interamericana de Pintura Moderna”. Ya en el plano local, llegó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1949 la exposición titulada “32 artistas de las Américas”, organizada por la OEA y el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, y bajo la dirección del MoMA. Un acervo de obras provenientes de colecciones públicas y privadas de los EE. UU. que viajó por diversos lugares de América Latina por varios años.

Conviene recordar en este punto que la CIA no solo estaba formada por funcionarios de inteligencia, sino también por intelectuales conservadores y otros nuevos liberales que, descreídos del socialismo, cambiaron de bando. A ellos habría que sumar los “canales silenciosos”, como denomina la historiadora británica Frances Stonor a los millonarios que conectaban el mundo a través de sus contactos e influencias: “Un

rasgo importante de las acciones emprendidas por la Agencia para movilizar la cultura como arma de la guerra fría era la sistemática organización de una red de ‘grupos’ privados y ‘amigos’, dentro de un oficioso consorcio. Se trataba de una coalición de tipo empresarial de fundaciones filantrópicas, empresas y otras instituciones e individuos que trabajaban codo con codo con la CIA [...]” (Stonor 185). Entre ellas, estaban las fundaciones Carnegie, Ford y Rockefeller, que fueron los mejores canales de dinero para la agencia, repartiendo recursos por medio de respetables organizaciones democráticas para financiar de manera encubierta actividades culturales afines en universidades, editoriales, sindicatos u otros grupos privados, sin hacer proselitismo descarado fuera del territorio estadounidense.

Una figura destacada de ese grupo fue Nelson Rockefeller, de la Fundación Rockefeller, fundada en 1913, cuyo principal promotor fue John D. Rockefeller III. En 1940 dentro de la Fundación se organizó un gabinete asesor, que para 1957 levantó el Proyecto de Estudios Especiales con el objetivo de intentar definir la política exterior de su país. La relación de esta Fundación con el gobierno de los EE. UU. (específicamente con la CIA) fue más importante que la que tuvo ese país con los Ford, incluso pasando algunos miembros de la empresa a los gabinetes ministeriales: “La posición central de Nelson Rockefeller en la fundación garantizaba una estrecha relación con los círculos de la inteligencia norteamericana: había estado a cargo de toda la inteligencia en América Latina durante la segunda guerra mundial” (Stonor 205).

Por otro lado, René d’Harnoncourt era el vínculo de la CIA con el MoMA, fue el director de dicho museo entre 1949 y 1967 y hacia el final de su carrera consejero justamente de Nelson Rockefeller. Dice Stonor “El Museo de Arte Moderno, calificado por un crítico como ‘descarado cártel de la modernidad’, se atuvo tenazmente a su papel determinante en la fabricación de una historia para el expresionismo abstracto. Ordenada y sistemática, esta historia reducía lo que antaño había sido provocativo o extraño a la fórmula academicista, a un manierismo establecido, a un *art officiel*. Así instalado, dentro del canon, a la forma más libre de arte le faltaba libertad” (Stonor 382). Cabe mencionar que no solo le dedicó d’Harnoncourt sus reflexiones al expresionismo abstracto norteamericano, sino también a curar exposiciones como “Jacques Lipchitz: Bocetos de Bronce 1912-1962”, que llegó al MAC en 1964.

En 1962, David Rockefeller (hermano de Nelson Rockefeller) organizó el Inter-American Honorary Sponsoring Committee, con importantes personalidades del arte y la economía de las Américas, un encuentro para configurar desde el año siguiente, 1963, un programa de intercambio por cinco años de exposiciones entre las principales ciudades de Latinoamérica y los EE. UU. De Chile participaron: Agustín Edwards (dueño del periódico *El Mercurio*) y Flavián Levine (presidente de la Sociedad de Amigos del MAC).

En este momento podríamos inferir que se fortalecieron las relaciones institucionales entre el MoMA y el MAC, gracias a este pequeño incentivo de Armando Zegrí:

Por intermedio de “fuentes autorizadas” tengo conocimiento que el Museo de Arte Moderno de Nueva York estaría dispuesto a enviar a la América Latina una muestra escogida de la importante colección de grabado y dibujos latinoamericanos que hay en ese Museo. [...] Ahora, para poner el engranaje oficial en movimiento que realizará la exposición es indispensable llenar un requisito preliminar. El requisito preliminar es éste. Se trata de escribir una carta al Sr. René D’Harnoncourt, [...] sugiriendo que sería de interés para el público de Chile (por ejemplo) poder ver una exposición que muestra en sus aspectos principales la importante colección de dibujos y grabados latinoamericanos del Museo de Arte Moderno (Armando Zegrí a Nemesio Antúnez, Nueva York, 26 de abril de 1963).

En 1964, tras la presentación de Zegrí, Antúnez comenzó a tener una relación fluida con el MoMA. La primera muestra que realizarían en colaboración fue “Homenaje al cuadrado” de Joseph Albers (colección de dicho museo). Una muestra tremendamente significativa, puesto que, por un lado, eran obras de un artista que él conocía y admiraba, pues fue parte de la fundación de la Escuela de Artes de la Universidad Católica y, por el otro, podía consolidar una relación que le daba visibilidad internacional a la institución que él dirigía. Por diversos motivos, las piezas nunca llegaron y tuvo que inaugurarse un año más tarde.¹⁹

Esto no hizo claudicar las pretensiones de colaboración de Antúnez. En septiembre de 1964 informó a la Facultad que había obtenido una beca de la Inter-American Foundation for the Arts para hacer un año de estudios en Nueva York, por lo cual requería salir del cargo con goce de sueldo y dejar la dirección al exdecano y colaborador cercano, Luis Oyarzún. Dicha solicitud fue aceptada, sin embargo, las relaciones de Antúnez establecidas con los EE. UU. eran sólidas y la futura salida del agregado cultural de ese entonces presagiaban una plaza para él. Pero dicha propuesta no se hizo efectiva hasta noviembre de ese año y, al marcharse de Chile, Antúnez no tenía nada concreto. Fue en enero de 1965 cuando Gabriel Valdés, ministro de Relaciones Exteriores, puso fecha para marzo. Por ello, fue recién en abril de 1965 que Luis Oyarzún firmó como director del MAC sin el mote de “subrogante”.²⁰

19 Es más, la inauguración se realizó únicamente con los catálogos y la esperanza de que las piezas alguna vez pudiesen tener su aforo en Santiago. Antúnez, en una carta del 6 de agosto de 1964, le comenta a Hugo Parpagnoli, del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que “El Homenaje al cuadrado se hizo con champagne y catálogo, pero sin los cuadros, aún no llegan”.

20 La primera carta donde Oyarzún se identifica como director fue el 27 de abril de 1965.

Conclusión

No es hasta finales de la década de 1960 que el concepto de América Latina se asienta en la retórica política y cultural del continente y de Europa. “Más allá del continente, y aun del hemisferio, la expresión ‘literatura latinoamericana’ se universaliza, a compás de la universalización, por un lado, del nombre América Latina, y por otro, de su literatura misma” (Ardao 62-63). Siguiendo a Edward W. Said, las tradiciones son parte de un proceso de invención, en el que se despliegan estrategias de selección, análisis e inclusive de manipulación que es tanto retrospectivo como proyectivo, que proveen sentidos al devenir colectivo y cultural. Entonces, podríamos pensar que no es hasta esa década, con el claro ejemplo del “boom latinoamericano”, pero también con las políticas culturales promovidas por un grupo de gestores regionales como Nemesio Antúnez (y Traba, Pont Vergés o los Páez Vilaró), que se asienta “lo latinoamericano” como retórica continental en el campo artístico, como una tradición a defender. Sin embargo, la respuesta imperialista no se dejó esperar, con antecedentes que se retrotraen a la inmediata posguerra, como hemos señalado con el caso de la OEA, y como una reacción al giro hacia la “izquierda” que experimentó América Latina tras el triunfo de la Revolución cubana (1959). Por ello, la disputa por el campo cultural fue aún más potente que durante la década de 1950.

Las exhibiciones en colaboración con el MoMA continuaron en el MAC tras la gestión de Antúnez, desde la dirección de Oyarzún (1965-1966), hasta la de Federico Assler (1967-1968). Estos proyectos, así como las Bienales Americanas de Grabado, fueron ejes de programación en los cuales Antúnez seguía presente desde la distancia. Una influencia que se extendió hasta la organización de “De Cézanne a Miró” en 1968, una exposición ideada por Antúnez, organizada por el MoMA y patrocinada por el grupo Edwards y la Sociedad de Amigos del MAC. La muestra fue todo un éxito, el MAC se llenó como nunca en su historia y la prensa destacaba el montaje y la calidad de estas obras francesas llegadas a Santiago desde diversas colecciones estadounidenses; entre ellas la de Nelson Rockefeller y Averrel Harriman. Mientras tanto se desarrollaba la reforma universitaria, que había empezado en la Universidad Católica un año antes y a la cual las facultades de las distintas universidades se iban plegando poco a poco. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, o más bien, su asamblea de estudiantes, vio en esta exposición un gesto de intervencionismo “gringo”, argumentando que la facultad había quedado fuera de la decisión de acoger la exhibición y que, por otro lado, los trabajadores de El Mercurio tenían beneficios en la entrada. Todo debía ser rearticulado y la Universidad, o más bien, el país, entró en el periodo reformista. En este contexto, el cierre de la exposición “De Cézanne a Miró” fue inminente.²¹

21 Antúnez, refiriéndose a *De Cézanne a Miró*, señalaba que: “Es interesante notar que el Museo de Arte Moderno nos envía una exposición en que no hay pintura norteamericana, son los maestros impresionistas y la Escuela de París

Las influencias externas siempre son importantes de considerar en el análisis de nuestros contextos, y en un periodo como la Guerra Fría estas resultaron ser fundamentales. Sin embargo, no evaluarlas a la luz de las estrategias desplegadas por cada campo artístico, institución o agenda particular, sería un error o al menos una mirada excesivamente parcial del asunto. En este artículo se ha querido demostrar que no es posible perder de vista que los actores internos interactúan, negocian e inclusive subvierten las lógicas de esas influencias, incluidas aquellas poderosas que provienen de las potencias, generando escenarios complejos, pese a lo cual las ideas particulares o colectivas logran mantener, de una u otra forma, ciertos significados relevantes para la concreción y despliegue de sus proyectos y discursos. Para ello trabajamos un caso particular: la dirección de Nemesio Antúnez en el MAC y su relevancia para la historia de esta institución, donde es posible constatar cómo la posición política individual incluyó de manera decisiva esa interacción e inclusive concesión con las dinámicas internacionales que afectaron –y afectan– a los países periféricos.

La trayectoria de Nemesio Antúnez como gestor muestra un despliegue a nuestro juicio brillante y socialmente efectivo, en el que las aspiraciones de robustecer la Patria Grande o “Nuestra” América no dejaron jamás de oírse. Sin embargo, era un hecho que esos propósitos y acciones se contradecían con los intereses ideológicos de los patrocinantes; particularmente con muestras como “Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile”. Antúnez ganó una beca que le quitó poco a poco un espacio que él sentía como propio, pues así como la universidad, el Museo cambió en el tránsito hacia la Unidad Popular; y vigilar desde el parnaso no fue suficiente. El descrédito posterior del MAC, tras “De Cézanne a Miró”, solo confirman una deriva donde resuenan las palabras de Aimé Césaire: “De la única dominación de la cual ya no se escapa más es de la estadounidense. Quiero decir de la única de la cual no se escapa completamente indemne” (42). Algo –por cierto– muy presente dentro de la historia del arte latinoamericano y, particularmente, en el arte contemporáneo, la eterna contradicción entre discurso, verdad y condiciones de posibilidad.

Referencias

Allende Contador, Matías. “La Maison de l’Amérique Latine y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile: proyectos espejados para una propuesta local de la visualidad”. *Revista Anales de la Universidad Central de Ecuador*, n° 376, vol. 1, 2019.

hasta el año 40; sugerí a Waldo Rasmussen, director de exposiciones circulantes, que se organizara una segunda exposición, incluyendo esta vez la pintura norteamericana desde el 40, hasta hoy, es decir, desde Pollock y Gorky hasta Warhol y Oldenburg, el abstracto expresionismo, el Arte Pop, el Óptico y el Arte Minimal Geométrico, idea que aceptó y que debíamos transformar en realidad para tener así una visión completa del arte actual, sus dos etapas, París y Nueva York, en Santiago” (Archivo Nemesio Antúnez, 1968).

- Ardao, Arturo. *Nuestra América Latina*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- Ardao, Arturo. "Panamericanismo y latinoamericanismo". *Antología del pensamiento crítico uruguayo contemporáneo*. Coords. Karina Batthyány, Karina y Gerardo Caetano. Buenos Aires, CLACSO, 2018.
- Berrios, Pablo y Eva Cancino. *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947- 1968)*. Santiago de Chile, Estudios de Arte, 2018.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal, 2006 (1950), pp. 13-43.
- Comando de Artistas y Escritores Allendistas, "Manifiesto". *El Siglo* [Santiago, Chile]. 23 de julio de 1964: 9-11.
- Dumont, Juliette. "De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle : les voies/x de l'Argentine, du Brésil et du Chili (1919-1946)". Thèse de Doctorant dirigée par M. le professeur Laurent Vidal et soutenue en juin 2013 à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Fox, Claire. *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago, Metales Pesados, 2017.
- Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Paris, Pluriel, 1982.
- Martí, José. *Nuestra América*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios Martinianos, 2002.
- Quijada, Felipe. "Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile, un antecedente del proyecto cultural y artístico de la Unidad Popular". *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Artes, organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Museo Roca, Buenos Aires, 2014 [sin publicar].
- Rocca, María Cristina. "Pensamiento y acción de Marta Traba en las Bienales de Córdoba". *Teórica. Teoría, Crítica e Historia del Arte Contemporáneo*, n° 0, septiembre de 2004. Córdoba, Fundación Rosalia Soneira, pp. 33-43.
- Rocca, María Cristina. *Arte, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2017.
- Said, Edward W. "Cultura, identidad e historia". Gerhart Schröder y Helga Breuninger, *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 37-53.
- Stonor Saunder, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid, Debate, 2001.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Documentos

- "Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo. Decreto N° 102.668. 17 de noviembre de 1961". Archivo del MAC, Universidad de Chile, FAIMAC, COR, 1961.
- Antúnez, Nemesio a Decano. Informa beca de la Inter American Foundation for the Arts. Santiago, 15 de septiembre de 1964. Archivo MAC.

- Antúnez, Nemesio a Gómez Sicre, José. Antúnez solicita donación por la “Unión Panamericana”. Santiago, 20 de diciembre 1962. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a Head, Tom. Correspondencia cuenta pormenores de año como director. Santiago, 18 de julio de 1964. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a Marc. Misiva donde se describen las Ferias del Parque. Santiago de Chile, 6 de abril de 1963. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a Pont Vergés, P. Correspondencia personal. Santiago de Chile, 19 de diciembre de 1962. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a quien corresponda. Invitación baile de año nuevo. Santiago de Chile, 27 de diciembre de 1962. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio. Sobre la exposición De Cézanne a Miró. Nueva York, 1968. Archivo Fundación Nemesio Antúnez.
- Asamblea general de Alumnos y profesores. Santiago, 25 de mayo. Archivo MAC.
- Bontá, Marco a Oyarzún Luis. Solicitud de antecedentes. Santiago de Chile, 28 de marzo de 1962. Archivo MAC.
- Oyarzún, Luis a Rodríguez Mariano. Oyarzún solicita al director de Casa de las Américas realizar la selección del envío cubano para la segunda versión de BAG. Santiago, 27 de abril 1965. Archivo MAC.
- Paez Vilaró, Jorge a Antúnez, Nemesio. Entrega donación artistas uruguayos en embajada chilena. Montevideo, 5 de octubre de 1962. Archivo MAC.
- Paez Vilaró, Jorge a Gómez, Sicre. Copia de carta donde incita apoyar a Antúnez. Montevideo, 27 de agosto de 1962. Archivo MAC.
- Paez Vilaró, Jorge a Pont Vergés, Pedro. Incitando a donar obras al MAC y apoyar a Antúnez. Montevideo, 27 de agosto de 1962. Archivo MAC.
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection Artists records I.7 may, 1954
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection Artists records I.7 march 27, 1956
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection Artists records I.7 april 6, 1954
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection IC/IP I.A.1713
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection WSL II.A.27 december 12, 1967
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection WSL II.A.27 CC.RLD
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection WSL. V.7.g
- Zegrí, Armando a Antúnez, Nemesio. Nueva York, 26 de abril de 1963. Archivo MAC.