



Palabras introductorias	4
Foreword	5
Casi lo otro. Impresiones sobre el archivo de Juan Pablo Langlois	8
Almost the Other. Impressions of Juan Pablo Langlois's Archive	18
Santiago Villanueva	
Texto para los empleados del Museo Nacional de Bellas Artes.	30
Text for the employees of the National Museum of Fine Arts.	32
Juan Pablo Langlois	
Registro de sala	34
Sobre el artista	52
Sobre el curador	53
Créditos	55

Página anterior:

Germán Arestizábal, Nemesio Antúnez, Thomas Daskam y Juan Pablo Langlois abrazados para la despedida de Antúnez, en un toque de queda a las 4 a.m. Santiago, Chile, 1977.
Documento del Archivo Fundación Nemesio Antúnez, declarado Monumento Nacional el año 2026.

Del Objeto al Misterio.
Juan Pablo Langlois
dentro y fuera del Museo.

Palabras introductorias

El año 2018 se presentó en la Sala de Exposiciones de Il Posto la que sería la última exposición individual del artista nacional Juan Pablo Langlois Vicuña. *Segundo Viaje Sentimental* reunió obras producidas por el artista desde comienzos de la década de 1980 hasta los años previos a su fallecimiento en 2019. Desde entonces, distintas obras de su autoría pertenecientes a la Colección Il Posto han sido incluidas en exposiciones colectivas, mientras su trabajo ha seguido circulando en diversas instancias de investigación y discusión. Sin embargo, no fue hasta el año 2025 que se incorporó a nuestra colección un amplio conjunto de archivos y obras desconocidas del artista, compuesto por libros de artista, fotografías, bocetos, papeles y otros materiales que dan cuenta de cerca de cincuenta años de producción, revelando tanto sus procesos de trabajo como la transformación de su pensamiento.

Del Objeto al Misterio. Juan Pablo Langlois dentro y fuera del Museo constituye la primera exhibición que releva y hace público un fragmento de este archivo hasta ahora resguardado en el ámbito privado. Para esta ocasión, se invitó al curador argentino Santiago Villanueva a investigar una serie de documentos vinculados al desarrollo, registro y proyección de tres intervenciones fundamentales realizadas por Langlois en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago entre 1969 y 1990, todas ellas mediadas por la estrecha relación de amistad que el artista mantuvo con Nemesio Antúnez, quien se desempeñó como director de esta institución entre 1969 y 1973 y, posteriormente, entre 1990 y 1993.

Desde Il Posto agradecemos a todos quienes han hecho posible esta exposición: a Juan Pablo Langlois Vicuña y a sus hijos, en especial al artista Pablo Langlois, por su disposición y por gestionar el traspaso del archivo a nuestra colección; a las instituciones que han facilitado documentos para su estudio, reproducción y exhibición, entre ellas la Fundación Nemesio Antúnez y el Museo Nacional de Bellas Artes; y, finalmente, al curador Santiago Villanueva y al equipo de Il Posto por su compromiso con este proyecto.

From Object to Mystery:
Juan Pablo Langlois Inside
and Outside the Museum.

Foreword

In 2018, Il Posto's Exhibition Hall presented what would be the final solo exhibition by Chilean artist Juan Pablo Langlois Vicuña. *Segundo Viaje Sentimental* ("Second Sentimental Journey") brought together works produced by the artist from the early 1980s through the years leading up to his death in 2019. Since then, various works by him from the Il Posto Collection have been featured in group exhibitions, while his practice has continued to be discussed and studied in various research and discussion contexts. However, it was not until 2025 that a comprehensive collection of archival material and previously unknown works by Langlois was added to our collection —comprising artist's books, photographs, sketches, papers, and other materials covering nearly fifty years of production, revealing both his creative processes and the evolution of his thought.

From Object to Mystery. Juan Pablo Langlois Inside and Outside the Museum is the first exhibition to highlight and publicly display a part of this archive, which until now had been kept in private. For this occasion, Argentine curator Santiago Villanueva was invited to study a series of documents linked to the production, documentation, and presentation of three key interventions carried out by Langlois at the National Museum of Fine Arts in Santiago between 1969 and 1990, all of which were influenced by the close friendship the artist shared with Nemesio Antúnez, who served as director of this institution from 1969 to 1973 and, later, from 1990 to 1993.

We at Il Posto would like to extend our thanks to everyone who has made this exhibition possible: to Juan Pablo Langlois Vicuña and his children, especially the artist Pablo Langlois, for his cooperation and for facilitating the transfer of the archive to our collection; to the institutions that have provided documents for study, reproduction, and exhibition, including the Nemesio Antúnez Foundation and the National Museum of Fine Arts; and, finally, to curator Santiago Villanueva and the Il Posto team for their commitment to this project.



Juan Pablo Langlois y el Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Nemesio Antúnez, observando la fachada del Museo mientras la intervención "Diario de Vida Recortado" es retirada días después de su instalación en 1990

Casi lo otro.
Impresiones sobre
el archivo de
Juan Pablo Langlois

Santiago Villanueva

Si hay algo que conecta todos los proyectos de Juan Pablo Langlois (JPL), eso es un deseo de descolocar lo habitual. A lo largo de los años, y a través de sus obras, el artista encontró maneras y motivos para provocar esto: desplegándose en el espacio, concentrándose en un cuaderno u obsesionándose con un edificio. Esta exhibición es un intento de pensar la relación de Langlois con el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile a partir de tres proyectos que desarrolló entre 1969 y 1990: *Cuerpos Blandos* (1969), *Monumentos* (1971) y *Diario de vida recortado* (1990). Decidí acercarme a estas obras a través de un diario de anotaciones e impresiones que fui registrando en los últimos meses mientras revisaba el archivo del artista, sin llegar a proponer una hipótesis o idea conclusiva, sino solo algunas certezas sobre sus modos de trabajo, sobre las palabras que repite, sobre los materiales que guarda o sobre las categorías que escribe en sus sobres y listados.

1—DIARIO DE VIDA RECORTADO

—En el primer papel que encuentro en el archivo de JPL se leen las palabras: “concepto”, “material”, “montaje”. Hay una idea de planificación, un pensamiento previo a cada acción que es documentado y cuidado. Sin embargo, parece que su espíritu procesual no acaba nunca, ni con las obras inauguradas, ni con la acción finalizada. El misterio en JPL me parece que está en el hecho de que la obra *siempre se está armando*, es decir, siempre está dispuesta a una nueva versión, disponible a una nueva reflexión. Tomar nota es una práctica común del artista que se rastrea en sus documentos, en los que va dejando pistas sobre las que luego vuelve, como si el archivo fuese un lugar donde puede volver a dejar impresiones, un lugar donde volver no para comprobar algo, sino para seguir pensando en su propia práctica.

—Empiezo por *Diario de vida recortado*. Aunque no es el primero de sus proyectos, da algunas pautas que se presentan en esas tres nociones: “concepto”, “material”, “montaje”. La idea inicial de JPL era desplegar en estas tres acciones “todo lo que contiene un diario”. La

primera versión de esta obra se realizó en 1989, en las fachadas del Instituto Chileno Francés de Cultura y del edificio ubicado en la esquina de las calles José Victorino Lastarria y Rosal en Santiago. Seiscientas imágenes de tres medidas distintas (7 x 7 cm, 10 x 10 cm y 14 x 14 cm) provenientes de distintos diarios de 1985—año en que el artista empezó a trabajar en este proyecto—fueron adheridas a los muros de estos edificios con pegamento, dispuestas en líneas horizontales y verticales. Un muralismo de los medios. El antecedente de esta intervención era una obra que JPL presentó en la Bienal de Valparaíso de 1985, que consistió, como él mismo explicó, en exhibir “60 objetos (figuras), originales, de plasticina resultantes de repetir 5 veces 12 figuras prototipos, de aprox. 30 x 20 x 12 cm”. Ahí aparecía ya el papel de diario, no sólo como el material con el que se modelaron las figuras, sino también como el espacio sobre el que estas se apoyaban.

—¿Qué dicen los centímetros de separación entre imagen e imagen en *Diario de vida recortado*? ¿Qué dicen los tamaños de cada imagen? Comunicar sin comprender, dice JPL.

—Ese mismo año, 1989, aparece, en otro proyecto de JPL, la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes. Se titula *Carnet múltiple* y tiene antecedentes en la obra *Carnet sentimental*, de 1980. En este proyecto JPL propone pintar una a una 50 copias de su carnet de identidad—dada la prohibición legal de reproducir copias en color—e inscribir sobre cada una un texto diferente (por ejemplo: “ELIGE TU VIDA MÍA” o “TERREMOTO-PLATA O EL ASILO CONTRA LA OPRESIÓN-PICLE O PISCO SOUR”). Luego, propone citar a 50 personas a un acto en el espacio público, señalando como posible escenario precisamente al Museo de Bellas Artes, que por aquel entonces tenía en su fachada un cartel que anunciaba: “CERRADO POR REPARACIONES”. Una vez ahí, cada uno los 50 asistentes recibiría uno de los carnés y, frente al letrero, todos leerían a la vez el texto de cada documento. La acción no llegó a realizarse “por falta de autorización oficial”.

—Noto que en muchos trabajos de JPL el suelo o el piso aparecen como soporte conceptual de la obra de arte. No solo para desviar la mirada del campo habitual de la obra, sino también como espacio de movilidad: el suelo como mesa de trabajo, como lugar de apoyo o descanso de una idea, que puede moverse y cambiar si es necesario.

—JPL se refiere muchas veces al rol histórico con el que se comprometen las obras, advirtiendo que ese rol siempre tiene que considerar el margen en el que ingresa el pensamiento del espectador. Siempre hay una propuesta de lectura visual independiente que se contrapone al lenguaje de la palabra, el tema y la realización, que da un aire de rigidez y estructura a los proyectos y obras del artista.

—En el libro en el que Langlois registra la primera versión de *Diario de vida recortado*, menciona que el tema del trabajo “es el paso de una lectura habitual de la Noticia de los diarios, a una nueva lectura de la misma Noticia, recortada y separada de su contexto original pero, además, convertida en imagen-signo permanente.” Muchas de sus obras enuncian su “tema”, pero no tomaría esto de modo tan literal. Reemplazaría la palabra *tema* por el término *asunto* para entender mejor qué está tratando de enunciar Langlois en esa supuesta objetividad descriptiva, propia de una ficha de catálogo. Cuando JPL presenta el “tema” presenta también el marco en el que se mueve su humor y su estado de ánimo, para avanzar luego con los materiales y el montaje que dan tono.

—Aparece de a poco una certeza: que este puede ser un relato sobre una fijación, la de JPL y un edificio, el Museo Nacional de Bellas Artes.

—En la versión de *Diario de vida recortado* que JPL realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1990, en el marco de la exposición *Museo abierto*, aparecen temas y sectores. Sector norte, sector sur, sector suelo. Temas: pies, sexo, animales, vivienda, calle, hípica, deportes, reinas, policiales. En el montaje de la obra participan varias cuadrillas de personas: unas llevaban

los papeles, otras engrudo para pegar las imágenes al muro y otras repasaban encima con pegamento, asegurándose de que estuvieran bien adheridas. Una cuadrilla de los medios, fijando sobre el muro fragmentos inconexos de la historia de un día, de muchos días. Las 600 imágenes instaladas en la fachada del Bellas Artes medían 20 x 20 centímetros y estaban dispuestas a 1,5 metros del suelo. JPL dice que hubo mucho trabajo, raciocinio y orden en este proceso de montaje, pero también mucho azar, entretenimiento y gratuidad. “Muchos hemos trabajado y pegado fotocopias, pero ¿qué es lo que hizo que esta obra fuese distinta de cualquier otra? ¿Tal vez su longitud de 300 m, su continuidad, tal vez la altura elegida o la obsesión por lograr instalarla después de un año de ensayos y cuestiones?...”, se pregunta. En sus testimonios, en su archivo, aparece la voluntad de concretar proyectos, muchos de los cuales requieren autorizaciones, trámites, burocracia... y aparece también un foco difuso en la pregunta: ¿para qué?

—La fotocopia: a partir de *Diario de vida recortado*, se podría elaborar una reflexión sobre la historia del material, la historia de la reproducción débil: la fotocopia y el engrudo, escuelismo conceptual o anti-conceptualismo.

—Entre las categorías que asoman en la obra, llaman la atención: “Stress” y “Sexo”.

—Imposible no pensar en el *Manifiesto de Arte de los Medios de Comunicación* que Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa publicaron en 1966 anunciando que se proponían la desrealización de los objetos, llevando adelante y difundiendo un acontecimiento inexistente en los medios masivos. “Una obra que comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida”, anunciaban en su texto. En JPL la descontextualización de las noticias, de sus imágenes, de las fechas exactas de publicación, dan lugar a un deslizamiento que también crea “acontecimientos inexistentes”. Ambas, con sus particularidades, remarcan una responsabilidad sobre los medios, solo que *Arte de los*

Medios prefiere el enunciado y JPL la ambigüedad y la pérdida. Muchos años después, Jacoby, junto con Syd Krochmalny, realizó la obra *Diarios del odio*, un mural de fragmentos de comentarios volcados por lectores de versiones electrónicas de diarios argentinos (principalmente *La Nación*) escritos en las paredes de la sala del Fondo Nacional de las Artes en Buenos Aires. Si en Jacoby los medios aparecen remarcados con el signo de amenaza que representan para los estados anímicos de las personas, en JPL son la potencia de una configuración diferente del mundo y de la subjetividad personal. Uno marca la frase y el otro abre la posibilidad de crear con ella algo diferente.

—En una obra posterior de JPL titulada *Mi suelo* (1996), veo un fondo de diarios y papeles pegados que dan lugar a una forma irregular. Frente a ella, dos figuras femeninas. Pienso que una idea para esta exposición podría ser tapizar por completo la sala con diarios de hoy, siguiendo algo del modo en el que se presentó esta obra. Pienso en el apoyo como un modo de evocar al diario, su lectura. El apoyo da velocidad, inmediatez y una idea del tiempo a la que no llega la pared.

—Hay en el archivo de JPL algunos sobres con materiales sueltos. Entre los papeles que enuncian el proyecto de *Diario de vida recortado* también aparecen otros recortes de diarios, los que posiblemente sobraron, los que no fueron utilizados y que guardó y clasificó por tamaños y medidas.

2—CUERPOS BLANDOS

—Me gusta pensar en esas “lagunas de aburrimiento” sobre las que habla JPL en una entrevista con Ana María Risco como la posibilidad de abrir un conceptualismo del tedio. Entre la necesidad de la obra, y lo absurdo e innecesario, el trabajo de JPL se mueve entre esas dudas y encuentra en la “desubicación” la cifra de su propia continuidad y cambio.

—Así como estas obras fueron realizadas dentro y fuera del museo, también fueron concebidas y exhibidas dentro y fuera de la dictadura. Y este marco de interpretación es, hasta cierto punto, el que ha pre-

dominado al momento de abordarlas. También fueron obras concebidas dentro del archivo, en su propio tiempo, y que se proyectaron hacia fuera de él por medio de los libros de artista que JPL realizó durante toda su trayectoria. En ese vaivén deben comprenderse sus trabajos, no como fragmentos, sino como parte de un mismo movimiento.

—Revisando el libro de artista que registra el proceso de producción y exhibición de *Cuerpos blandos*, de 1968-1969, encuentro materiales que abren nuevas preguntas. Aunque esta obra es una de las más estudiadas en la trayectoria de JPL, la diversidad del material disponible allí, junto con las anotaciones y textos, disparan pensamientos nuevos. El origen de la obra es asociado a un acto de liberación, sin intención pública, y el foco está puesto en la acción de rellenar las mangas de polietileno con papel de diario, hasta darles la rigidez escultórica que les permita habitar un espacio. Sin prejuicios y sin preforma, dice. La obra que habitó varias salas, pasillos y la fachada del Museo de Bellas Artes, sin embargo, fue retirada y amontonada en los depósitos del Museo junto a otras obras. Si el tiempo de realización de este trabajo fue extenso, el de exhibición fue breve. Me gusta pensar en esos dos tiempos que se encuentran, y en un tercer tiempo que es el de la obra posterior a su exhibición: el tiempo del mito que vuelve, de los estudios académicos, del crecimiento en las referencias de los artistas, en las citas. Amalia Cross ve en el encuentro inesperado de *Cuerpos blandos* con las esculturas de yeso que se encontraban en la bodega del Museo de Bellas Artes en 1969 un asomo del modo más bien transgresor en el que JPL trabajó la escultura a lo largo de toda su trayectoria.

—Alejandro Martínez dice que “Juan Pablo Langlois interviene el Museo Nacional de Bellas Artes como un modo de reactivar la politicidad que residía en cuerpos blandos y volver a reclamar ese espacio intersticial entre el museo y la ciudad como lugar político”. Pienso también que su insistencia en intervenir la fachada del Museo es un señalamiento de que ese afuera es más visible y efectivo que el adentro, que no deja de ser un espacio en el que *barulla* la ficción.

—Los numerosos dibujos que rondan sus obras y acciones dan cuenta de que este es un proyecto con canales abiertos a otras maneras de entender el espacio de exhibición en su salida al paisaje. Si este es el inicio de la relación de JPL con el Museo Nacional de Bellas Artes, también es el inicio de un pensamiento proyectual algo más surreal y sin un control preciso sobre lo que se imagina y lo que se realiza.

—La obra de arte propone un determinado uso del arte. JPL quiere provocar al espectador para que haga uso del arte, un uso diferente del habitual. En este sentido es vanguardista, en el mismo sentido que abraza un conceptualismo en el sur. JPL quiere construir y destruir expectativa con su obra: ahí no hay protección del misterio, sino un uso del misterio, pero sin evitar revelarlo.

—El conceptualismo como ministerio: el archivo de JPL tiene en su sobrevuelo mucho humor. Y el Bellas Artes aparece ahí como sede central del ministerio que quiere ser ocupado por el objeto, que es más misterioso que los conceptos e ideas.

—Los cuadernos ofician de guías para recorrer el archivo de JPL, pero también se resisten a revelar. Mientras JPL cuenta cómo hace las cosas, mientras relata los pasos y ordena en categorías lo que va pensando, también desordena los objetivos, las referencias y la historia del arte. Y cuando todo parecía tender al concepto, vuelve al material. Y a la inversa, cuando todo era materiales, asoma al primer plano la idea.

—Amalia Cross se refiere a un texto publicado en la revista *La Bicicleta* en 1979, elaborado con participantes del seminario *Arte actual* organizado por Nelly Richard, donde se ubica el trabajo de JPL dentro de las “manifestaciones aisladas de rebeldía frente a un orden establecido”. Pienso que esta actitud de rebeldía no era contra un orden, sino que respondía a una necesidad de sorpresa en la obra. Eso lo manifiesta el tono poco combativo de los relatos de JPL, quien no desconoce, en todo caso, el compromiso político de su obra. La necesidad de sorpresa es la que acerca a

la obra de JPL al vínculo surreal que mantiene con los objetos y con la vida cotidiana.

— En unos de sus cuadernos anillados anota con fibras un gráfico que titula *círculo vicioso*, donde nombra a Borges, Duchamp, Apollinaire, Atkinson y Baldwin, como una genealogía que no tiene un comienzo ni un fin concreto. Seguido de eso se lee una anotación: “Creación del mar- el centro- la cordillera”. Seguido de un dibujo de su hijo. Seguido de la frase “el arte no es una respuesta, es una pregunta”. Seguido de notas sobre el tiempo y los materiales.

—La vanguardia se define por exclusión. Pero en el archivo de JPL no está claro que es lo que se excluye.

—Alejandro Martínez se acerca a *Cuerpos blandos* como un poema expandido que plantea interrogantes entre arquitectura y poesía, creación y recolección, autoría y participación, en sintonía con la formación en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y de las travesías que se realizaban allí. Es en este sentido que el autor concibe esta obra como la invención de un nuevo espacio intersticial en la fachada del Museo. Este puede ser un elemento que atraviesa el trabajo de JPL: su capacidad de articular y crear espacios que a primera vista no existen: un pasillo, una fachada, una vereda. Los espacios de tránsito ofrecen un movimiento más activo para las obras que las salas; el afuera es más reactivo para su trabajo. El adentro plantea e insiste en una sola pregunta: la pregunta por el arte. El afuera ejercita la confusión, mezcla los fines y no se asfixia de significados.

—Antonio Echeverría me muestra una imagen de un abrazo que está en el Archivo de la Fundación Nemesio Antúnez. Es una fotografía tomada por Paz Errázuriz a Thomas Daskam, Germán Arestizábal, Juan Pablo Langlois y Nemesio Antúnez en medio de un toque de queda a las 4 de la madrugada en el año 1977. Antúnez volvía esa noche al exilio, donde permanecería hasta 1984, cuando regresa definitivamente a Chile. Su programa como director del Museo Nacional de Bellas Artes, entre 1969 y 1973, había

contenido no solo las experiencias de Juan Pablo Langlois en el Museo, sino la de muchos otros artistas de su generación.

—En JPL sus explicaciones, sus palabras tienen como fin la construcción de expectativa. Y muchas veces esa expectativa apunta en una dirección opuesta a la de la misma obra. Construyen y destruyen expectativa.

—El ablandar el muro, menciona JPL en un pasaje del libro de *Cuerpos blandos*, también podría extenderse al concepto. “¿Existe la oportunidad de una obra de arte?”, se pregunta. La fachada del Bellas Artes fue uno de los modos que encontró para participar políticamente en 1969. En 1971, 1985 y 1990, encontró otros.

—La exposición como una impresión del *archivo sobre el suelo*.

3—MONUMENTOS

—Un texto que Nelly Richard escribió en 1973 para la revista *Punto Final* me ayuda a aclarar algunas cosas. Ahí surge una idea de título para esta exhibición: *Del objeto al misterio*. El texto corresponde a una reseña de una exposición de esculturas y dibujos que JPL presentó en Galería de Bolsillo. Richard describe las obras exhibidas en esta muestra como arte de situaciones y arte de momentos; el lugar de la enumeración y descripción sin interpretación.

—Uno de los motivos de las intervenciones que JPL en el Museo Nacional de Bellas Artes parece ser impedir que este cumpla sus funciones básicas.

—Cuando JPL exhibió *Monumentos*, en 1971, dio una charla al personal del Museo donde mencionó la necesidad de abrazar la forma del pedestal y modificarlo para generar un conflicto con lo habitual. Así surgieron: *El vigía*, *Paisaje para el campo*, *Monumento para dos*, *Trampa para cazar perfumes*, *El altar de las alcobas*, *En el fondo hay un espejo* y otras piezas. JPL aclaró que para entenderlas solo había que aceptarlas, y que eso generaba la liberación. Pienso que en él la acep-

tación es la base sobre la que se construye el humor, que también es causa y motivo para liberar la forma.

—Algo de esto me hace acordar a Ricardo Carreira y su texto *La deshabitación*, probablemente escrito en las décadas de los sesenta o setenta. Allí dice que “cada vez que conocemos algo nuevo, que tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas, o de una simple alteración no justificada, se produce una deshabitación. El trabajo, la magia, la enseñanza, el arte, el error son deshabitación”. Carreira llevó esto adelante con la poesía, con sus inventos y con algunas pocas obras. Decía que toda señalización a través del lenguaje permitía la deshabitación de lo señalado porque lo recortaba, lo sacaba de contexto, lo exaltaba, lo desarmaba, revelaba las relaciones ocultas o internas del objeto y creaba una nueva exterioridad. Creo que este es el misterio en JPL, la definición de misterio: destruir formalmente algo por el hecho de deshabituarlo, destruirlo para darle una nueva forma. Quien hace siempre lo mismo se habitúa. En cambio, una de las funciones de la obra es dar todas esas posibilidades de conciencia y generar señales y señalizadores, siempre bajo la posibilidad de que eso genere un conflicto.

If there is one thing that connects all of Juan Pablo Langlois's (JPL) projects, it is a desire to disrupt the familiar. Over the years, and through his works, the artist has found ways and means to bring this about: by taking up space, focusing on a notebook, or becoming obsessed with a building. This exhibition is an attempt to explore Langlois's relationship with the National Museum of Fine Arts of Chile through three projects he developed between 1969 and 1990: *Cuerpos Blandos* ("Soft bodies") (1969), *Monumentos* ("Monuments") (1971), and *Diario de vida recortado* ("Cut-Up Diary") (1990). I decided to approach these works through a journal of notes and impressions that I wrote down over the past few months while looking through the artist's archive, without offering a hypothesis or conclusive idea, but rather just a few insights into his working methods, the words he repeats, the materials he keeps, and the categories he writes on his envelopes and lists.

1—DIARIO DE VIDA RECORTADO

—The first document I find in the JPL archive contains the words: *concepto* ("concept"), *material* ("material"), *montaje* ("assembly"). There is a sense of planning, a thought process preceding each action that is documented and carefully preserved. However, it seems that his process-oriented spirit never ends —neither with the unveiling of the works nor with the completion of the action. To me, the mystery of JPL lies in the fact that the work is always *in the process of being assembled* —that is, it is always open to a new version, available for further reflection. Taking notes is a common practice of the artist that can be traced in his documents, in which he leaves clues that he later revisits, as if the archive were a place where he can leave impressions anew —a place to return to not to verify something, but to continue reflecting on his own practice.

—I start with *Diario de vida recortado*. Although it isn't his first project, it offers some guidelines that relate to these three concepts: "concept," "material," and "assembly." JPL's initial idea was to unfold "everything a newspaper contains" through these three actions.

The first version of this work was created in 1989 on the facades of the Chilean-French Cultural Institute and the building located at the corner of José Victorino Lastarria and Rosal streets in Santiago. Six hundred images in three different sizes (7 x 7 cm, 10 x 10 cm, and 14 x 14 cm), taken from various newspapers from 1985 —the year the artist began working on this project—were glued to the walls of these buildings, arranged in horizontal and vertical lines. A form of media muralism. The precursor to this intervention was a work that JPL presented at the 1985 Valparaíso Biennial, which consisted, as he himself explained, of exhibiting "60 original objects (figures) made of modeling clay, resulting from repeating 12 prototype figures five times, each measuring approximately 30 x 20 x 12 cm." Newspaper was already present there, not only as the material used to model the figures, but also as the surface on which they rested.

—What do the centimeters of separation between images in *Diario de vida recortado* signify? What do the sizes of each image tell us? "To communicate without understanding," says JPL.

—That same year, 1989, the facade of the National Museum of Fine Arts appears in another project by JPL. It is titled *Carnet múltiple* ("Multiple ID card") and has its roots in the 1980 work *Carnet sentimental* ("Sentimental ID card"). In this project, JPL proposes painting 50 copies of his ID card one by one —given the legal prohibition against making color copies—and writing a different text on each one (for example: "ELIGE TU VIDA MÍA" or "TERREMOTO-PLATA O EL ASILO CONTRA LA OPRESIÓN-PICLE O PISCO SOUR"). He then proposed inviting 50 people to an event in a public space, specifically suggesting the Museum of Fine Arts as a possible venue, which at that time had a sign on its facade reading: "CLOSED FOR RENOVATIONS." Once there, each of the 50 attendees would receive one of the ID cards, and, standing in front of the sign, everyone would read the text on each document at the same time. The action never took place "due to a lack of official authorization."

—I notice that in many of JPL's works, the floor appears as a conceptual support for the artwork. Not only to divert the gaze from the work's usual field of view, but also as a space for mobility: the floor as a work surface, as a place to support or set aside an idea, which can be moved and changed if necessary.

—JPL often refers to the historical role that artworks engage with, noting that this role must always account for the margin within which the viewer's thought enters. There is always a proposal for an independent visual reading that contrasts with the language of the word, the theme, and the execution—which lends an air of rigidity and structure to the artist's projects and works.

—In the book in which Langlois documents the first version of *Diario de vida recortado*, he mentions that the theme of the work "is the shift from a customary reading of newspaper news to a new reading of that same news—cut out and separated from its original context, but also transformed into a permanent image-sign." Many of his works state their "theme," but I wouldn't take this so literally. I would replace the word *theme* with the term *subject* to better understand what Langlois is trying to convey in that supposed descriptive objectivity, typical of a catalog entry. When JPL presents the "theme," he also presents the framework within which his humor and mood operate, before moving on to the materials and montage that set the tone.

—A certainty gradually emerges: that this may be a story about an obsession—JPL's fixation on a building, the National Museum of Fine Arts.

—In the version of *Diario de vida recortado* that JPL presented at the National Museum of Fine Arts in 1990, as part of the exhibition *Museo abierto* ("Open Museum"), themes and sections appear. North section, south section, floor section. Themes: feet, sex, animals, housing, the street, horse racing, sports, queens, police. Several crews of people participated in the installation of the work: some carried the papers, others brought paste to stick the images to the wall,

and others went over them with glue, making sure they were securely attached. A media crew, affixing to the wall disjointed fragments of the story of a single day—or many days. The 600 images installed on the facade of the "Bellas Artes" building measured 20 x 20 centimeters and were placed 1.5 meters above the ground. JPL says there was a lot of work, thought, and order involved in this installation process, but also a great deal of chance, fun, and spontaneity. "Many of us have worked and pasted photocopies, but what made this work different from any other? Perhaps its 300-meter length, its continuity, perhaps the chosen height, or the obsession with finally installing it after a year of rehearsals and challenges?..." he wonders. In his testimonies and in his archive, there is a clear desire to bring projects to fruition—many of which require permits, paperwork, and bureaucracy—and there is also a vague focus on the question: *what's the point?*

—The photocopy: based on *Diario de vida recortado*, one could reflect on the history of the material, the history of weak reproduction: the photocopy and pasting, conceptual art, or anti-conceptualism.

—Among the categories that emerge in this work, the following stand out: "Stress" and "Sex."

—It's impossible not to think of the *Manifiesto de Arte de los Medios de Comunicación* ("Manifesto of Media Art") that Roberto Jacoby, Raúl Escari, and Eduardo Costa published in 1966, announcing that they intended to "derealize" objects, carrying out and disseminating a nonexistent event in the mass media. "A work that begins to exist at the very moment the viewer's consciousness perceives it as already completed," they declared in their text. In JPL, the decontextualization of news stories, their images, and their exact publication dates gives rise to a shift that also creates "nonexistent events." Both, with their own particularities, highlight a responsibility on the part of the media, except that *Arte de los Medios* favors clear statements, while JPL favors ambiguity and loss. Many years later, Jacoby, together with Syd Krochmalny, created the work *Diarios del odio* ("Hate diaries"), a

mural composed of fragments of comments posted by readers of online versions of Argentine newspapers (primarily *La Nación*) and written on the walls of the National Arts Fund hall in Buenos Aires. While in Jacoby's work the media are highlighted as a threat to people's emotional states, in JPL's work they represent the power to reconfigure the world and personal subjectivity. One emphasizes the phrase, while the other opens up the possibility of creating something different with it.

—In a later work by JPL titled *Mi suelo* ("My floor") (1996), I see a background of newspapers and glued-on papers that form an irregular shape. Facing it are two female figures. I think an idea for this exhibition could be to completely cover the gallery with today's newspapers, following something of the way this work was presented. I think of the support structure as a way to evoke the newspaper and the act of reading it. The support lends speed, immediacy, and a sense of time that the wall cannot convey.

—In JPL's archive, there are some envelopes containing loose materials. Among the papers outlining the *Diario de vida recortado* project, there are also other newspaper clippings —possibly leftovers, ones that weren't used— which he saved and sorted by size and dimensions.

2—CUERPOS BLANDOS

—I like to think of those "pools of boredom" that JPL mentions in an interview with Ana María Risco as the possibility of opening up a conceptualism of tedium. Between the necessity of the work and the absurd and unnecessary, JPL's work navigates these doubts and finds in *displacement* the key to its own continuity and change.

—Just as these works were created both inside and outside the museum, they were also conceived and exhibited both during and after the dictatorship. And this interpretive framework is, to a certain extent, the one that has predominated when approaching them.

They were also works conceived within the archive, in their own time, and projected outward from it through the artist's books that JPL produced throughout his career. His works must be understood within this back-and-forth, not as fragments, but as part of a single movement.

—Looking through the artist's book that documents the production and exhibition process of *Cuerpos blandos* (1968–1969), I find materials that raise new questions. Although this work is one of the most studied in JPL's career, the diversity of the material available there, along with the annotations and texts, sparks new thoughts. The work's origin is associated with an act of liberation, without any public intention, and the focus is on the action of stuffing the polyethylene sleeves with newspaper until they attain the sculptural rigidity that allows them to occupy a space. "Without preconceptions and without a preform," he says. The work, which occupied several rooms, hallways, and the facade of the Museum of Fine Arts, was nevertheless removed and piled up in the museum's storage areas alongside other works. While the time spent creating this work was extensive, its exhibition period was brief. I like to think of these two timeframes coming together, and of a third timeframe —that of the work after its exhibition: the time of the returning myth, of academic studies, of the expansion of artists' references and allusions. Amalia Cross sees in the unexpected encounter between *Cuerpos blandos* and the plaster sculptures that were in the Museum of Fine Arts' storage area in 1969 a glimpse of the rather transgressive way in which JPL approached sculpture throughout his career.

—Alejandro Martínez says that "Juan Pablo Langlois intervenes in the National Museum of Fine Arts as a way to reactivate the political dimension inherent in *Cuerpos blandos* and to reclaim that interstitial space between the museum and the city as a political site." I also think that his insistence on intervening in the museum's facade is an indication that the "outside" is more visible and effective than the "inside," which remains a space where fiction *runs rampant*.

—The numerous drawings that permeate his works and actions reveal that this is a project with channels open to other ways of understanding the exhibition space as it opens onto the landscape. If this marks the beginning of JPL's relationship with the National Museum of Fine Arts, it also marks the beginning of a somewhat more surreal approach to design, one without precise control over what is imagined and what is realized.

—The artwork proposes a specific use of art. JPL seeks to provoke the viewer into making use of art in a way that differs from the usual. In this sense, his work is avant-garde, in the same way that it embraces conceptualism in the South. JPL aims to build and dismantle expectations through his work: there is no protection of mystery here, but rather a use of mystery —without shying away from revealing it.

—Conceptualism as a ministry: JPL's archive is, at first glance, full of humor. And the Fine Arts Museum appears there as the headquarters of the ministry that the object seeks to occupy —an object that is more mysterious than concepts and ideas.

—The notebooks serve as guides for navigating JPL's archive, yet they also resist full disclosure. As JPL explains how he does things, recounting the steps and organizing his thoughts into categories, he simultaneously disrupts the objectives, references, and history of art. And just when everything seemed to be leaning toward the concept, he returns to the material. Conversely, when everything was about materials, the idea comes to the forefront.

—Amalia Cross refers to a text published in the magazine *La Bicicleta* in 1979, written in collaboration with participants in the *Arte actual* seminar organized by Nelly Richard, where JPL's work is situated within the "isolated manifestations of rebellion against an established order." I believe that this attitude of rebellion was not directed against an order, but rather responded to a need for surprise in the work. This is evident in the uncontroversial tone of JPL's accounts, though he is by no means unaware of the political commit-

ment inherent in his work. It is this need for surprise that brings JPL's work closer to the surreal connection it maintains with objects and everyday life.

—In one of his ring-bound notebooks, JPL sketches a diagram with colored markers titled *vicious circle*, in which he names Borges, Duchamp, Apollinaire, Atkinson, and Baldwin as part of a genealogy that has neither a specific beginning nor an end. Following that is a note: *Creación del mar- el centro- la cordillera* ("Creation of the sea—the center—the mountain range"). Followed by a drawing by his son. Followed by the phrase *el arte no es una respuesta, es una pregunta* ("art is not an answer; it is a question"). Followed by notes on time and materials.

—The avant-garde is defined by exclusion. But in JPL's archive, it is unclear what exactly is being excluded.

—Alejandro Martínez approaches *Cuerpos blandos* as an expanded poem that raises questions at the intersection of architecture and poetry, creation and collection, authorship and participation, in line with JPL's training at the Valparaíso School of Architecture and the journeys undertaken there. It is in this sense that the author conceives this work as the invention of a new interstitial space on the museum's facade. This may be an element that runs through JPL's work: his ability to articulate and create spaces that, at first glance, do not exist —a hallway, a facade, a sidewalk. Transit spaces offer a more active flow for the artworks than the galleries do; the outside is more responsive to his work. The inside poses and insists on a single question: the question of art. The outside fosters confusion, blurs boundaries, and does not suffocate under the weight of meanings.

—Antonio Echeverría shows me an image of an embrace from the Nemesio Antúnez Foundation Archive. It is a photograph taken by Paz Errázuriz of Thomas Daskam, Germán Arestizábal, Juan Pablo Langlois, and Nemesio Antúnez in the middle of a curfew at 4 a.m. in 1977. Antúnez was returning to exile that night, where he would remain until 1984, when he returned perma-

nently to Chile. His tenure as director of the National Museum of Fine Arts, between 1969 and 1973, had encompassed not only Juan Pablo Langlois's experiences at the museum but also those of many other artists of his generation.

—In JPL's work, his explanations and words are intended to build expectation. And often that expectation points in a direction opposite to that of the work itself. They build and destroy expectation.

—Softening the wall, JPL mentions in a passage from the book *Cuerpos blandos*, could also be extended to the concept. "Is there such a thing as an opportunity for a work of art?" he asks. The facade of the Bellas Artes was one of the ways he found to engage politically in 1969. In 1971, 1985, and 1990, he found other ways.

—The exhibition as an impression of the *archive on the ground*.

3—MONUMENTOS

—A text that Nelly Richard wrote in 1973 for the magazine *Punto Final* helps me clarify a few things. That's where the idea for the title of this exhibition comes from: *Del objeto al misterio* ("From object to mystery"). The text is a review of an exhibition of sculptures and drawings that JPL presented at Galería de Bolsillo. Richard describes the works on display in this exhibition as "art of situations" and "art of moments" —a space for enumeration and description without interpretation.

—One of the motives behind JPL's interventions at the National Museum of Fine Arts seems to be to prevent it from fulfilling its basic functions.

—When JPL exhibited *Monumentos* in 1971, he gave a talk to the museum staff in which he mentioned the need to embrace the form of the pedestal and modify it to create a conflict with the familiar. This gave rise to: *El vigía*, *Paisaje para el campo*, *Monumento para dos*, *Trampa para cazar perfumes*, *El altar de las alcobas*, *En el fondo hay un espejo*, and other pieces.

JPL clarified that to understand them, one simply had to accept them, and that this brought about liberation. I think that for him, acceptance is the foundation upon which humor is built —and that humor is also the cause and reason for liberating form.

—Some of this reminds me of Ricardo Carreira and his text *La deshabitación* ("Dishabituation"), probably written in the 1960s or 1970s. There he says that "every time we learn something new, become aware of previously hidden causal or formal relationships, or of a simple, unjustified alteration, a process of 'dishabituation' occurs. Work, magic, teaching, art, and error are all forms of 'dishabituation.'" Carreira applied this concept to poetry, through his inventions and a few works. He argued that any act of signifying through language enabled the "dishabituation" of what was signified because it isolated it, took it out of context, exalted it, dismantled it, revealed the object's hidden or internal relationships, and created a new exteriority. I believe this is the mystery in JPL, the very definition of mystery: to formally destroy something by making it unfamiliar, to destroy it in order to give it a new form. Those who always do the same thing become accustomed to it. In contrast, one of the functions of a work of art is to offer all these possibilities of consciousness and to generate signs and signifiers, always with the possibility that this will generate conflict.



Perdonarán la ~~deficiencia de expresión~~ ^{falta de ilusión} la ~~incongruencia~~ ^{incongruencia} en la explicación, porque mi forma de expresión es con las manos y su resultado son las obras; y no me es igualmente fácil hablar ~~que con las~~

Quiero primeramente referirme a lo que aquí se ve. Son formas de pedestales, similares a los que se han construido desde hace 7000 años ^{en el tiempo} ~~antes~~ (desde los griegos) y que se siguen construyendo como adorno o rememoración en los parques. ~~Estos pedestales~~ ^{Estas} pedestales con sus esculturas arriba, son tan habituales a nuestros ojos, que pasan ^{inadvertidamente} desapercibidos a ~~los~~ ^{la} población, o los miran como cosas incorporadas, naturalmente, a la vida cotidiana. Es decir, existe el hábito de verlos soportando una escultura. Pero, si por un acto creativo, yo separo la escultura de su base, y muestro por un lado, la escultura ~~separada~~ ^{sucesos} suero y, por otro lado, el pedestal solo, (acción corriente en el trabajo de uds.) ~~automáticamente~~ se crea una situación conflictiva al observador, porque se ha trastocado una manera habitual en su observación. Igual como sucedería con una bolsa de papeles, que si en la vereda de una calle, es una situación habitual y "lógica" (con la lógica del hábito), esa misma bolsa, expuesta en una sala del museo, produciría una situación conflictiva al observador. ~~El hombre, cada día, acumula mas hábitos a su vida, aún mas,~~ ^{El} El hombre, cada día, acumula mas hábitos a su vida, aún mas, su vida está constituida por este cúmulo de hábitos. Todo lo que crea costumbre, está bien, es cómodo, conocido, fácil de aceptar. Se busca esa facilidad apoyada en lo exterior.

Pero, ~~en el ser humano~~, esto no es propio a la esencia, sino que es producto de su cultura. El hombre es esencialmente un ~~ser~~ ^{creador}. Esto viene a ser lo perdido, lo atrofiado o retenido en él. La lucha contra ~~este adormecimiento~~ ^{este adormecimiento} que crean los hábitos, es la labor propia del hombre creador. Cada acto creativo involucra la ruptura de una situación habitual y, frente a la creación, el hombre ^{habitual} se siente confundido, desprovisto. El acto de separar escultura y pedestal es un acto creativo (digamos, puede serlo), como lo es el tomar una bolsa de papeles y exponerla en un museo.

Todas las obras de arte, en el momento de su creación, han producido este conflicto con lo habitual. Lo que sucede es, que el tiempo y su cultura, han ido incorporando estas obras al hábito de mirárlas. Así, las pinturas de los impresionistas, hoy admiradas y codiciadas por los más convencionales, e incorporadas a los comedores de cualquier casa, fueron rechazadas e incomprensidas en el momento que nacieron. Incluso ahora, las obras de forma abstracta, como algunas de Brancusi y Calder, que uds. acaban de ver, o las obras de Sergio Castillo que uds. pueden ver en varias partes de la ciudad, ya son aceptadas como esculturas, aunque no sean comprendidas. Se incorporan sus formas a la vida cotidiana. Pero, frente a estas otras obras, que con una mutación de funciones, están rompiendo el hábito de haberlas temido incorporadas a la vida cotidiana, el conflicto es mayor.

Cito la frase que Andy Warhol toma de Oscar Wilde: "el verdadero misterio de este mundo está en las cosas visibles ~~no en las invisibles~~".

Todos los objetos mas cotidianos están provistos de misterio, lo importante es colocarlos de tal manera y ~~dar~~ este misterio se revela, y ~~esto~~, por medio de un acto simple, elemental y creativo. Esta valoración de los objetos útiles y habituales, los convierte en inútiles e inhabituales, pero con un poder que desconocíamos. El observador se resiste a aceptarles como tales y cree que hay algo más en ellos que él no entiende, porque cree que el arte está fuera del alcance o entendimiento sin un previo estudio de comprensión, un estudio de cursos o de libros. Algunos teóricos críticos y diletantes del arte, se han encargado de alimentar este miedo, que igual que como los comentaristas deportivos que profitan del esfuerzo de los jugadores en el campo de juego, (y que por lo demás, oigo siempre y me gusta oírlos), suelta inventar lo que no existió nunca, o lo que no importa que exista, para hacerse seguir de un público y guiar su opinión.

~~En lo expuesto no hay intenciones subjetivas, metáforas o símbolos de las vivencias o complejos del hombre. Para comprender esto, no se necesitan conocimientos o capacidad de percepción visual, cualidades posibles a una elite culta, sino que se necesita simplemente liberación interior, cualidades propias a pocas personas de cualquier medio, nivel o condición.~~

Estos pedestales son exactamente pedestales. ¿Qué problema hay en separar una escultura de su base?. ¿Qué ~~problema~~ ^{ocultismo} existe en el construir de plumavito ^{hueso} madera, estos pedestales, y hacerlos livianos?, ¿qué dificultad hay (fuera de la física) en abrir la tapa de un pedestal y que éste sea hueco y negro por dentro?, o que sobre un pedestal aparezca otro? y, ¿que un pedestal se

Estos son simples actos de libertad frente a un objeto, ~~análogos~~
~~análogos a cuando se levanta un muro.~~

Creo que en todo lo dicho se plantea algo de la esencia del conflicto del observador con la obra, porque existe el conflicto del observador consigo mismo y el conflicto del artista que lucha por liberarse de los hábitos y dar cuenta de ellos. Podría ser una acción periodística antes que escultórica y estas obras son objetos antes que esculturas, objetos voluminosos eso sí.

Text for the employees of the
National Museum of Fine Arts.
Juan Pablo Langlois

Please forgive the lack of coherence in my explanation, because I express myself with my hands, and the result is my artwork; speaking does not come as easily to me...

First, I'd like to address what you see here. These are forms of pedestals, similar to those that have been built for thousands of years (since the time of the Greeks) and that continue to be built as ornaments or memorials in parks. Pedestals with sculptures atop them are so familiar to our eyes that they go unnoticed, or we view them as things naturally incorporated into everyday life. In other words, we're used to seeing them supporting a sculpture. But if, through a creative act, I separate the sculpture from its base—and show, on the one hand, the sculpture resting directly on the ground, and, on the other hand, the pedestal alone (a common practice in your work)—this creates a sense of conflict for the viewer, because it disrupts their usual way of seeing. It's just as it would be with a paper bag: if it's on the sidewalk, it's a familiar and "logical" situation (according to the logic of habit), but that same bag, displayed in a museum gallery, would create a sense of conflict for the viewer. Every day, people accumulate more habits in their lives, and indeed, their lives are made up of this accumulation of habits. Everything that becomes a habit is fine—it is comfortable, familiar, and easy to accept. People seek this ease by relying on the external world.

But this is not inherent to human nature; rather, it is a product of culture. Human beings are, at their core, creators. This is what has been lost, stunted, or suppressed within them. The struggle against this numbness created by habits is the very task of the creative human being. Every creative act involves breaking away from a habitual situation, and when faced with creation, the habitual person feels confused and at a loss. The act of separating a sculpture from its pedestal is a creative act (or, let's say, it can be), just as taking a bag of papers and exhibiting it in a museum is.

All works of art, at the moment of their creation, have produced this conflict with the familiar. What happens is that time and culture have gradually incorporated these works into the habit of seeing them. Thus, the paintings of the Impressionists—now admired and coveted by even the most conventional people, and displayed in the dining rooms of any home—were rejected or misunderstood when they first appeared. Even now, abstract works—such as some by Brancusi and Calder, which you have just seen, or the works by Sergio Castillo that you can see in many places around the city—are already accepted as sculptures, even if they are not understood. Their forms have become part of everyday life. But when it comes to these other works—in which a shift in function is breaking the habit of having them integrated into everyday life—the conflict is greater.

I quote the phrase that Andy Warhol borrowed from Oscar Wilde: "The true mystery of the world is the visible, not the invisible."

Even the most ordinary objects or acts are imbued with mystery; what matters is placing them in such a way and in such a setting that this mystery is revealed—and this is achieved through a simple, elemental, and creative act. This reinterpretation of useful and everyday objects transforms them into something useless and unusual, yet endowed with a power we were previously unaware of. The observer is reluctant to accept them as such and believes there is something more to them that he does not understand, because he believes that art is beyond his reach or comprehension without prior study—whether through courses or books. Some art critics and dilettantes have taken it upon themselves to fuel this fear; just like sportscasters who profit from the players' efforts on the field (whom, incidentally, I always listen to and enjoy hearing), they often invent things that never existed—or things whose existence is irrelevant—in order to gain a following and shape public opinion.

There are no subjective intentions, metaphors, or symbols of human experiences or complexes in what has been presented. To understand this, one does not need knowledge or visual perception—qualities available to a educated elite—but simply inner liberation, qualities possessed by few people of any background, level, or status.

These pedestals are exactly that: pedestals.

What's the problem with separating a sculpture from its base? What mystery lies in constructing these pedestals out of Styrofoam, iron, or wood, and making them lightweight? What difficulty is there (aside from physics) in opening the lid of a pedestal to reveal that it is hollow and black inside? Or in having one pedestal appear atop another? Or in a pedestal breaking or melting?

These are simple acts of freedom in the face of an object.

I believe that all of this touches on something of the essence of the conflict between the observer and the artwork, because there is the observer's conflict with themselves and the artist's struggle to free themselves from habits and to acknowledge them. It could be a journalistic act rather than a sculptural one, and these works are objects rather than sculptures—voluminous objects, to be sure.

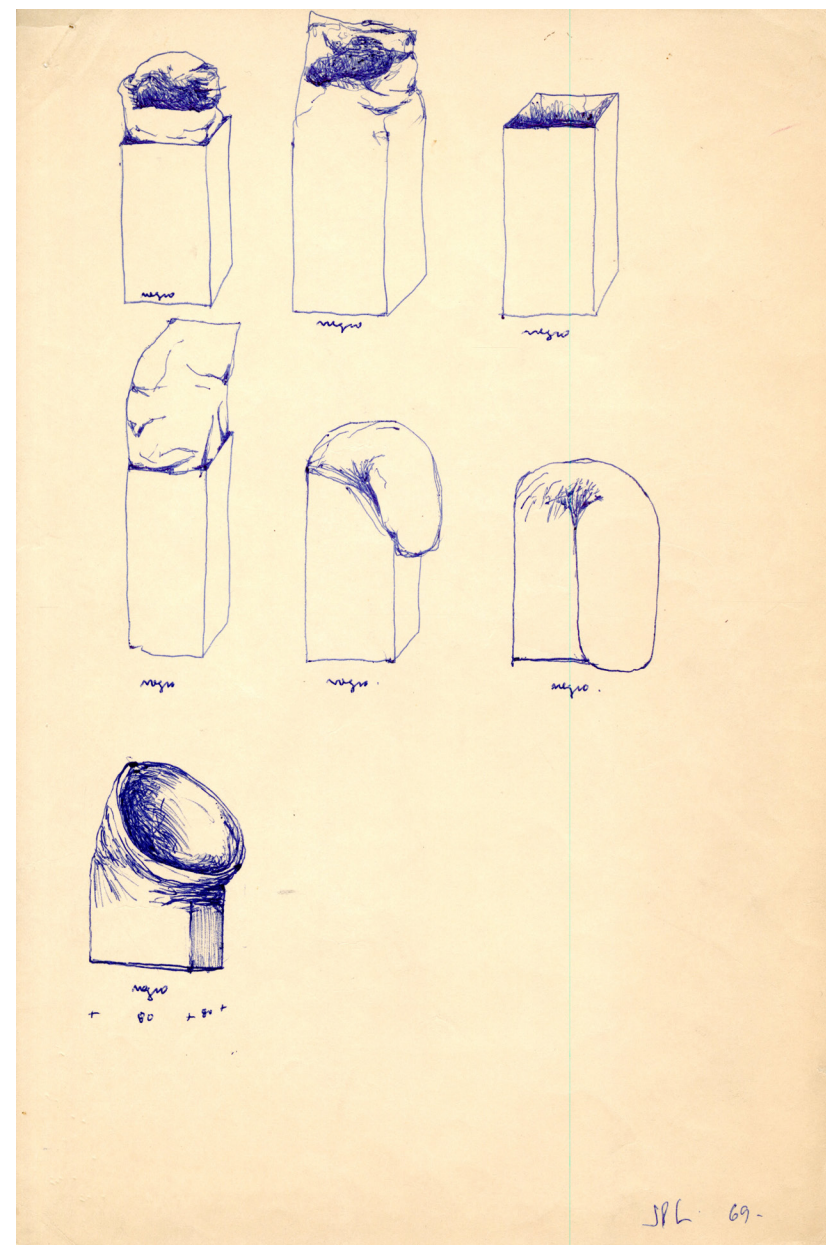
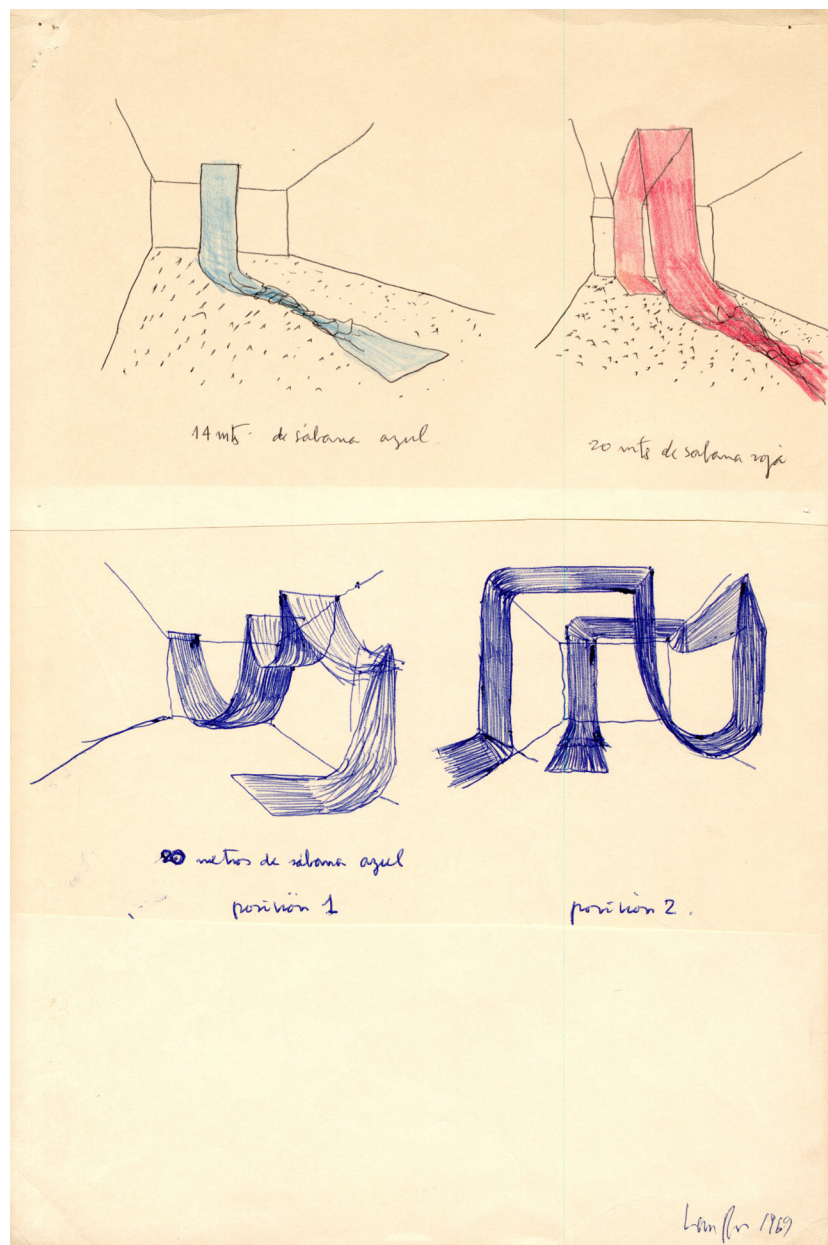
Langlois, 71



Cuerpos Blandos.
1969

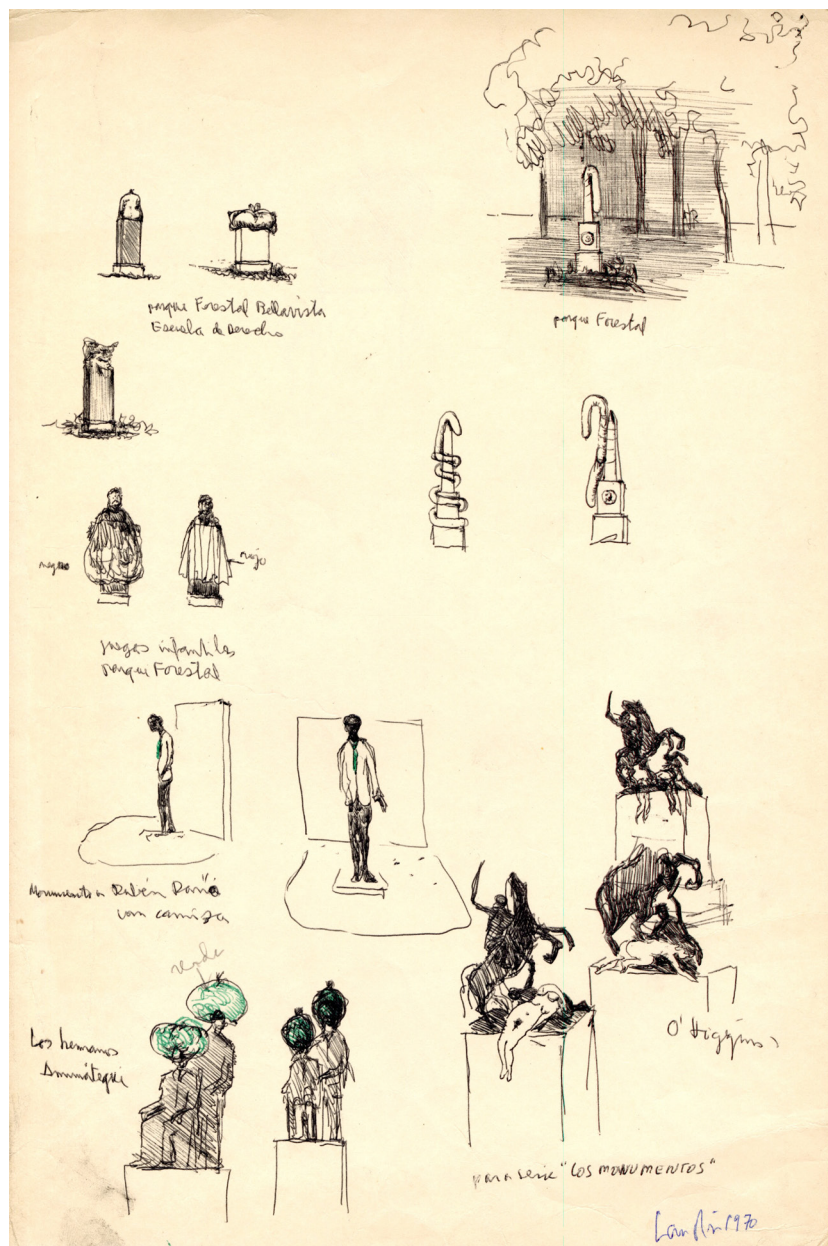


Cuerpos Blandos.
1969

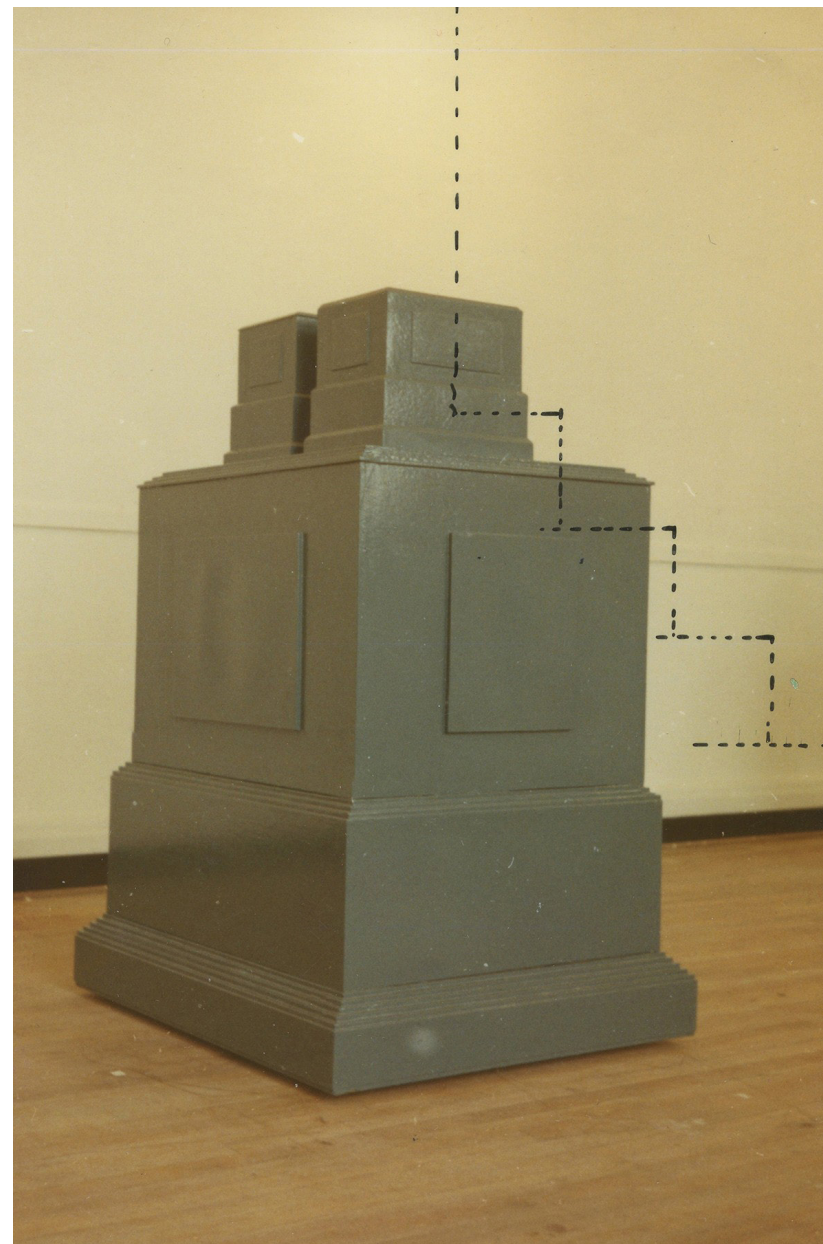




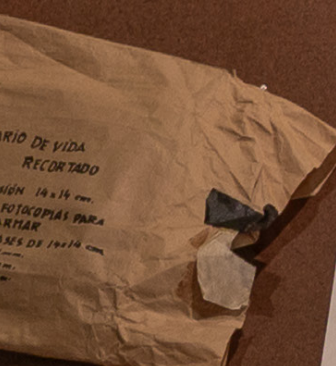
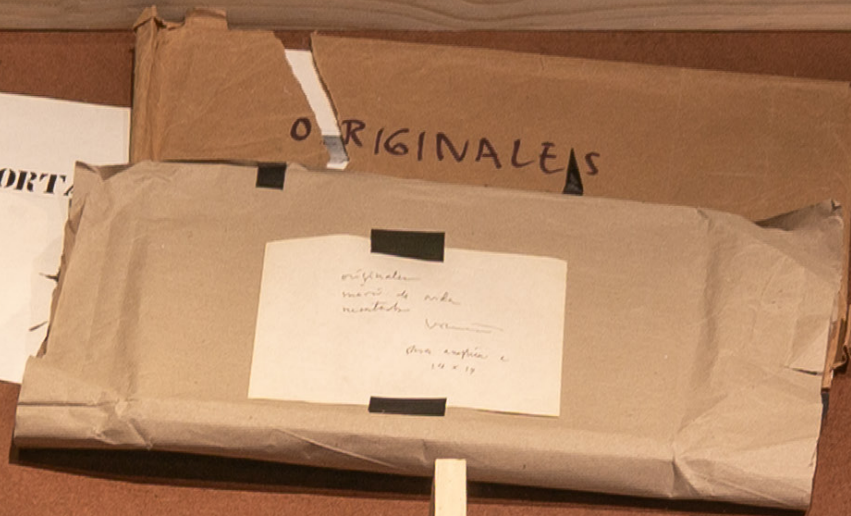
Monumentos.
1970-1972



Sin título
1970
Lápiz de tinta sobre papel
21,5 x 32,5 cm
Colección Il Posto



Monumento para dos
1971
Madera aglomerada pintada
90 x 100 x 160 cm
Fotografía incluida
en el libro de artista
Monumentos. 1970-72



 INSTITUTO
FRANCS

(COPIA)

Lima.

Muchas felicidades, bienvenida del Instituto Francés de Chile
confirma que el señor Juan Pablo Mayra

se está portando a participar en su calidad de asistente técnico
en el evento nacional "ACCIONES PLANIFICADAS EN EL SECTOR URBANO".

Habe estado en un momento de la visita del señor Francisco
Gonzalez ALBARRACIN en compañía de asistente residente invitado por
la Embajada de Francia en Chile, durante al mes de Octubre.

Santiago, 15 de Septiembre de 1989.

[illegible]

J. P. YOUNG

Vitula : DIARIO DA VIDA (1981-1990)
(600 fotografias recortadas de Martin) (1985)

Luzer : Regimes de J.P. Lestaryria com Marand
(Fotografias de ambos costados de Lestaryria
(Fotografias do Instituto Frenche e uma fotografia brasileira)

Fezha : La instalacion en harfa al 15 de Novembro y en primavera
em aproximadamente hasta que os empiezo a destruir. (2 = 3 años)



MURRU

800 indios de la e la en
 en una hilera e
 una distancia total de 400

UNIVERSIDAD CATOLICA

800 indios de la e la en
 parando de 25 cm. entre

CALLE CASTAÑEA

Tres hileras separadas en
 indios en cuadros de
 una hilera).

PROYECTO VENDA

Señalar al centro "casita"
 una, de 10 a 20 cm. dist.
 para recorrer el trabajo
 indicando de indios de

1. 600 pulgadas de 2 1/2 cm.
2. 600 cm. de altura y distanciadas una de otra en 60 cm., recorriendo
esta,
3. recorriendo una distancia de 150 cm. en una hilera, con una pa-
radadura,
4. 10 cm. una de otra (la masa alta a 2,50 cm. del suelo) conformadas de
la a la m., distanciadas en 10 cm. (Paralela realizada y registrada en
el plano de la hilera).

2. del proyecto de Leticia, se proponen 3 hileras de 300 pulgadas cada
una, paralelas en 30 cm., entre hileras separadas en 50 cm. de manera que se
pueda ver el espacio entre las hileras. El proyecto se iniciaría con la re-
corte de la de Leticia y se llamaría "a Continuación de "



Diario de Vida Recortado,
Museo Nacional de Bellas Artes, 1990



DIARIO
DE VIDA
RECORTADO

VERSION 1990

DIARIO DE VIDA
RECORTADO

TEXTOS
MUSEO BELAS
ARTES
1990

ESPACIO

MUSEO

ADRES
RIGINALES

BELAS ARTES
MUSEO
ABIERTO

16 SEPTIEMBRE 1990

DIARIO
DE VIDA
RECORTADO

DIARIO

DE VIDA

RECORTADO

DE VIDA DE

DIARIOS



Sobre el artista

Juan Pablo Langlois Vicuña fue un artista visual chileno nacido en Santiago en 1936, considerado por muchos como uno de los exponentes más importantes del arte contemporáneo nacional. Formado como arquitecto en la Universidad Católica de Valparaíso, impulsó el desarrollo de cierto “conceptualismo local” a través de esculturas e instalaciones perecederas y sostenidas por materiales extraños, como el papel, alambre y plástico. Su obra ha sido exhibida en numerosas muestras colectivas e individuales, destacándose: “Cuerpos blandos” (MNBA, 1969); “Escultura presente” (Galería CAL, 1977); “Miss” (MNBA, 1997); “Papeles Ordinarios” (Factoría ARCIS, 2005); “Retrospectiva Juan Pablo Langlois 1969 – 2012” (Centro Cultural Matucana 100, 2012) y “Afterwards no one will remember” (Cindy Rucker Gallery, 2018).

Juan Pablo Langlois Vicuña was a Chilean visual artist born in Santiago in 1936, considered by many as one of the most important figures in Chilean contemporary art. Trained as an architect at the Catholic University of Valparaíso, he promoted the development of a “local conceptualism” through perishable sculptures and installations supported by strange materials such as paper, wire and plastic. His work has been exhibited in numerous group and solo shows, including: “Cuerpos blandos” (MNBA, 1969); “Escultura presente” (CAL Gallery, 1977); “Miss” (MNBA, 1997); “Papeles Ordinarios” (Factoría ARCIS, 2005); “Retrospectiva Juan Pablo Langlois 1969 - 2012” (Centro Cultural Matucana 100, 2012) and “Afterwards no one will remember” (Cindy Rucker Gallery, 2018).

Sobre el curador

Santiago Villanueva es artista y curador radicado en Buenos Aires, Argentina. Fue fundador del espacio Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo y ha trabajado en instituciones como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, donde fue curador del ciclo “Bellos Jueves”. Es autor del libro *El surrealismo rosa de hoy* (2021) y se ha desempeñado como editor en las revistas *Tradición*, *Mancilla* y *Segunda época*. Junto a Nicolás Cuello, llevó adelante la editorial *Caracol* y el espacio de exhibiciones *Eros*. Además coordina el espacio *pu chi pu lu*, en el barrio de Retiro, con Sofía Dourrón.

*Santiago Villanueva is an artist and curator based in Buenos Aires, Argentina. He founded the Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo and has worked at institutions such as the Museum of Modern Art of Buenos Aires, the Museum of Latin American Art of Buenos Aires (MALBA) and the National Museum of Fine Arts of Buenos Aires, where he curated the “Bellos Jueves” exhibition series. He is the author of the book *El surrealismo rosa de hoy* (2021) and has worked as an editor for the magazines *Tradición*, *Mancilla*, and *Segunda época*. Together with Nicolás Cuello, he ran the publishing house *Caracol* and the exhibition space *Eros*. Additionally, he coordinates the space *pu chi pu lu* in the Retiro neighborhood with Sofía Dourrón.*

Artista

Juan Pablo Langlois

Curaduría

Santiago Villanueva

**Corrección y traducción
de textos**

Josefina Lewin

Montaje

Sergio Parraguez

Equipo Il Posto**Presidenta**

Paula del Sol

Director

Carlo Solari

Director de Arte

Sergio Parra

Director Ejecutivo

Antonio Echeverría

**Archivación,
Documentación y
Coordinación Académica**

Josefina Lewin

**Encargada de
comunicaciones**

Carolina Urzúa

Encargada de sala

Lucía Canala

Edición publicada en 2026.

Esta publicación fue organizada
por Il Posto para la exposición
“Del Objeto al Misterio” (Agosto 2026).

Diseño: Gracia González
Fotografías: Felipe Ugalde
Impreso por Ograma

Il Posto es una Fundación de Arte dedicada a la conservación, estudio y difusión del arte contemporáneo latinoamericano en Santiago de Chile. Creemos que el arte y las discusiones en torno a él impulsan el desarrollo de pensamiento crítico y abren nuevas perspectivas y reflexiones sobre nuestra contemporaneidad. A través de exposiciones de artistas, investigaciones y contenidos producidos especialmente para estas, Il Posto promueve instancias colaborativas entre artistas, curadores, investigadores y coleccionistas de la región. Il Posto está conformado por la colección Solari del Sol que cuenta con un acervo de más de 350 piezas de arte chileno y latinoamericano producidas desde la década del 70 a la actualidad. Además, Il Posto cuenta con Il Posto Documentos, Centro de Investigación y Documentación que cuenta con una Biblioteca y un Archivo Documental abierto al público.

Il Posto is an Art Foundation dedicated to the conservation, study and dissemination of Latin American contemporary art in Santiago, Chile. We believe that art and the discussions around it promote the development of critical thinking and open new perspectives and reflections on our contemporaneity. Through exhibitions of artists, research and content produced especially for them, Il Posto promotes collaborative instances between artists, curators, researchers and collectors in the region. Il Posto is made up of the Solari del Sol collection, which has a collection of more than 350 pieces of Chilean and Latin American art produced from the 1970s to the present. In addition, Il Posto has Il Posto Documentos, a Research and Documentation Center with a Library and a Documentary Archive open to the public.

Il Posto está en Espoz 3150,
piso -1, Vitacura.

Il Posto Documentos está en
José Miguel de la Barra 480,
of.201, Santiago.

www.ilposto.cl

Il Posto agradece a Juan Pablo Langlois Vicuña y a sus hijos, en especial al artista Pablo Langlois, por su disposición y por gestionar el traspaso del archivo a nuestra colección; a las instituciones que han facilitado documentos para su estudio, reproducción y exhibición, entre ellas la Fundación Nemesio Antúnez y el Museo Nacional de Bellas Artes; y, finalmente, al curador Santiago Villanueva y al equipo de Il Posto por su compromiso con este proyecto.

Todos los derechos de imágenes reproducidas son propiedad de los artistas.