

El Museo de la Solidaridad como ejercicio experimental de los afectos¹

Claudia Zaldívar, directora MSSA

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) desde sus inicios está marcado por su condición única y atípica, tanto desde el punto de vista cultural como político, por lo experimental y visionario de su proyecto que rompe con todo modelo hegemónico y por su filosofía que se ha mantenido en los años. Fue fundado en base a la solidaridad de los artistas en apoyo a un proyecto utópico tanto de país como de museo.

El museo se gestó, movilizó y articuló en base a determinadas opciones ideológicas, pero no desde una mirada militante partidista sino bajo la idea de un 'museo político' en el más amplio sentido de la palabra, como decía Mário Pedrosa y, a partir de una compleja y rica trama de relaciones intelectuales, políticas y artísticas.

El nacimiento del Museo de la Solidaridad solo puede comprenderse por el contexto político-ideológico que se estaba viviendo en la década de los setenta. En una Latinoamérica donde surgían dictaduras militares de derecha y, al unísono, la experiencia cubana de izquierda, todo esto en el contexto de la Guerra Fría y el mundo dividido en dos bloques antagónicos, liderados por Estados Unidos y la Unión Soviética.

La revolución cubana de 1959 había marcado un cambio en el mapa de las relaciones internacionales y a ojos de Estados Unidos la influencia soviética era una amenaza para la región. Mientras Cuba era aislada mediante embargos y penalizaciones, la Agencia Central de Inteligencia (CIA) intervenía distintos gobiernos, dictaduras, grupos de derecha o centro en América Latina, para desestabilizar la influencia comunista. Pero el descontento fue consolidando movimientos de oposición que proyectaban otro camino al desarrollo, uno con mayor autodeterminación y atento a las necesidades del pueblo, en oposición a las oligarquías dominantes, movimientos antimperialistas, anticapitalistas y antifascistas.

En esta efervescencia, en 1970 asume la presidencia de Chile Salvador Allende, líder de la Unidad Popular, convirtiéndose en el primer socialista en el mundo en asumir el poder por la vía democrática. Así se instaló un nuevo foco de izquierda en Latinoamérica, que estaba dividida en el eje La Habana-Lima, al que se sumó Chile, y el eje Washington-Brasilia, que reunía a la dictadura brasilera y a los gobiernos de derecha de Bolivia, Paraguay y Uruguay.

Bajo este prisma, la 'Vía Chilena al Socialismo' fue observada y admirada por el mundo progresista. Estas razones fueron las que motivaron a los artistas a donar sus obras en apoyo al proceso que estaba llevando el pueblo chileno, como un gesto solidario al gobierno de Allende y en la idea de acercar las artes plásticas al pueblo latinoamericano.

La Unidad Popular planteaba decididamente la cultura como un eje de desarrollo, debía abrirse y dirigirse a las clases populares, abandonar la posición elitista propia de una cultura hegemónica y cerrada. Existía una gran efervescencia y apoyo desde el sector cultural en Chile el que estaba viviendo cambios profundos: se sentían en movimiento, todo el pueblo en una misma dirección. Se crea la editorial Quimantú (1971), con tirajes de 50.000 ejemplares, para poner el libro al alcance del pueblo chileno y se realizan exposiciones itinerantes emblemáticas como "El pueblo tiene arte con

¹ Texto basado en el artículo C. Zaldívar y C. Yasky. An atypical museum: The Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2018). En Kristine Khouri y Rasha Salti (Ed.), *Past Disquiet. Artist, international solidarity and museums in exile* (pp. 299- 315). Varsovia, Polonia: Museo de Arte Moderno de Varsovia.

Allende” (1970) y el “Tren de la Cultura” (1971), que buscaban llevar el arte a la calle y a las provincias lejanas. En paralelo, se estaban llevando adelante grandes reformas en diferentes áreas económico-sociales como la Nacionalización del Cobre y la profundización de la Reforma Agraria.

La idea de crear el Museo de la Solidaridad nace en este contexto y se gesta a pocos meses de asumido el gobierno de la Unidad Popular, en el transcurso de lo que se llamó la *Operación Verdad*, en abril de 1971. El presidente Allende invita a Chile a diferentes personalidades extranjeras - intelectuales, periodistas, activistas y artistas- para que fueran testigos de las transformaciones que vivía el país, con el fin de contrarrestar la campaña comunicacional internacional que se había levantado en su contra. Entre los asistentes estaba el crítico de arte español José María Moreno Galván y el escritor y senador italiano Carlo Levi, quienes propusieron a Allende la iniciativa de promover en los medios artísticos extranjeros donaciones de obras de arte, que permitieran una movilización solidaria de los artistas del mundo para manifestar su apoyo a este proceso político. El presidente Allende creyó firmemente en el proyecto, supo comprender su dimensión histórica y otorgó las condiciones institucionales y administrativas para implementarlo.

Así, se estableció un Comité Ejecutivo autónomo, bajo la presidencia de Mário Pedrosa, destacado crítico de arte brasileño y activista político, organizador de dos bienales de Sao Paulo (1953 y 1961), director del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (1960-1962) y vice-presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), quien estaba exiliado en Chile desde octubre de 1970 por la dictadura brasileña. En ese entonces, ya con 70 años, era académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile e investigador del Instituto de Arte Latinoamericano². Como secretario ejecutivo se nombró a Danilo Trelles, cineasta, gestor cultural y periodista uruguayo, consultor del Departamento de Bellas Artes de la UNESCO y asesor comunicacional de Allende.

Si bien este proyecto fue colaborativo, Mário Pedrosa fue el gran gestor, articulador y fundador del Museo de la Solidaridad, fue quien conceptualizó el museo desde una perspectiva progresista, experimental y revolucionaria. Era el más experimentado para dirigir este proyecto: un renombrado experto en artes visuales, con múltiples contactos con destacadas personalidades del medio artístico internacional y miembro activo del AICA. Pedrosa visualiza su liderazgo en esta iniciativa como la posibilidad de participar y aportar concretamente al proceso revolucionario y democrático que se estaba viviendo, como un espacio fértil para poner en práctica sus líneas de pensamiento y su modelo museológico, que estaban en total concordancia con la de la Unidad Popular.

A finales de 1971 se constituye el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), integrado por destacadas personalidades del mundo de la cultura -artistas, críticos de arte y directores de museos- de diferentes capitales de Europa y América³. Doce países quedan representados: Argentina, Brasil, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia,

² El Instituto de Arte Latinoamericano era dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se crea en septiembre de 1970, fusionando el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y el Centro de Arte Latinoamericano, esto en el contexto de la Reforma Universitaria de 1969. Sus objetivos eran la investigación, la docencia y la extensión en temas vinculados al arte latinoamericano y a la filosofía del arte.

³ Integrantes del CISAC: Rafael Alberti, poeta español; Louis Aragon, poeta francés y director de Lettres Francaises; Giulio Carlo Argan, historiador del arte y ex-presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; Dore Ashton, crítica de arte norteamericana; senador Carlo Levi, escritor italiano; Jean Leymarie, director del Museo de Arte Moderno de París; José María Moreno Galván, crítico de arte español; Aldo Pellegrini, escritor y crítico de arte argentino; Roland Penrose, crítico de arte inglés; Mariano Rodríguez, pintor y sub-director de Casa de las Américas, Cuba; Juliusz Starzyński, historiador del arte y crítico polaco; Harald Szeemann, director artístico de Documenta V; Edy de Wilde, director del Stedelijk Museum de Amsterdam.

Polonia, Suiza y Uruguay. Los objetivos de este Comité era que sus miembros promovieran la idea en sus respectivos países y tomaran contacto con los artistas para motivar a su colaboración y apoyo a la experiencia, mediante la donación de sus obras. Así, se tejió una red internacional de colaboración de intelectuales que reflejaban distintas miradas y tendencias, las que quedaron patentes en los diferentes envíos de obras que llegaron por cada país. Fue gracias a esa capacidad visionaria del CISAC, a sus contactos, a la amplitud de países que representaban, que el Museo de la Solidaridad nació con éxito.

La selección de los integrantes del CISAC respondía estratégicamente a la vinculación artística y política del Comité Ejecutivo. Pedrosa así se refiere a su formación: “la primera resolución nuestra fue que el Comité estuviera compuesto solamente por personalidades extranjeras. Las donaciones servirían para organizar un museo nuevo en un Chile nuevo. Así se destacaba la espontaneidad de la idea solidaria. Danilo Trelles y yo, por no ser ciudadanos chilenos y estar radicados en Chile, pasamos a formar inmediatamente el núcleo del Comité. De inmediato hicimos varias llamadas internacionales a personalidades relevantes del mundo artístico para que se integraran al Comité. Conseguimos la adhesión entusiasta de quienes hoy lo constituyen”⁴.

Paralelamente, el presidente Allende nombra a Miguel Rojas Mix, director del recién creado Instituto de Arte Latinoamericano y a José Balmes, director de la Escuela de Bellas Artes –ambas instituciones de la Universidad de Chile-, como coordinadores chilenos del Movimiento de Solidaridad Artística con Chile. El Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) era el centro donde funcionaba el Comité Ejecutivo y el que trabajó como ente administrativo del museo a la espera que éste se constituyera legalmente. A su vez, el Departamento Cultural de la Presidencia de la Secretaría General de Gobierno, se encargó de coordinar el traslado de las obras a Chile, en colaboración con el Ministerio de Relaciones Exteriores, a través sus embajadas.

Cuando el Comité Ejecutivo invita a los integrantes del CISAC a formar parte del Museo de Arte Moderno y Experimental -como lo denominaron en un comienzo-, les hace llegar un listado de artistas como propuesta y el documento *Declaración Necesaria*⁵, que establece los principios de este llamado solidario. Así lo señala Pedrosa en la carta de invitación a Dore Ashton, una de sus más cercanas colaboradoras: "Como te comenté, organizamos un Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile. Como la idea es promover un movimiento internacional de solidaridad y simpatía por el nuevo

⁴ Virginia Vidal, Museo de la Solidaridad no tiene precedentes. *El Siglo*, 31 marzo 1972, Pág.10. Archivo MSSA.

⁵ La *Declaración Necesaria* establece que: 1. La donación de los artistas es “señal de simpatía por las reforma revolucionarias” que el gobierno de Allende realiza en Chile y en apoyo a “una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo”; 2. Que en “su esencia el socialismo no es solo la bandera natural de las clases proletarias”, sino también la de artistas, cientistas e intelectuales, quienes “sienten que aquello que producen es de algún modo desvirtuado en su espíritu y esencia, cuando para su difusión y circulación es incorporado como mercancía en el circuito del mercado capitalista”; 3. Los artistas aspiran que sus obras “estén donde su acceso al público sea el más amplio y las condiciones de apreciación las más fáciles” y “no se queden confinadas en el área metropolitana de los países ricos y adelantados del hemisferio nor-occidental, sino que en profusión lleguen a las grandes áreas desprivilegiadas del Tercer Mundo. Chile es representativo de todo ese mundo subdesarrollado (...) y pretende tornarse en un centro cultural auténtico al servicio de su pueblo y de los pueblos hermanos de América Latina”; 4. “Los trabajadores de la cultura vuélvense (...) para el Chile de hoy lleno de esperanza, (...) a regalar al pueblo de Chile los frutos de su poder creativo. Y lo hacen sin ninguna opción de partidismo político o sectario. Si hay política en su acción, es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario.” *Declaración Necesaria*, Santiago, Noviembre 1971. Archivo MSSA.

Chile, se decidió que debe ser dirigido solo por extranjeros. (...) "Hemos preparado una lista de nombres de artistas para que sean contactados por nosotros y por ti. Por supuesto, esa lista no es la final. Puede ser cambiada. Según nuestra concepción, ninguna tendencia, escuela o estilo debe ser excluida. Por eso hablamos desde ahora de un museo de 'arte moderno' y 'arte experimental'. (...) "Si pudiéramos levantar una lista importante de artistas estadounidenses, desde los maestros reconocidos (...) hasta los más jóvenes, tendría un impacto tremendo y político"⁶.

Mientras los integrantes del CISAC hacían un llamado a los artistas más representativos de sus países para comprometerlos con esta tarea solidaria, única en la historia cultural y artística del mundo contemporáneo, Mário Pedrosa viaja a Europa a promover la iniciativa y comprometer a otros entusiastas artistas y colaboradores. De este modo, la idea fue tomando cuerpo y difundiéndose con gran rapidez en el medio artístico y en un lapso muy corto de tiempo comenzaron a llegar las respuestas de los artistas e intermediarios de arte que se comprometían a donar obras y a trabajar en la difusión del proyecto. De este modo informal se inició la conformación de la colección del Museo: "La respuesta al llamado ha sido fabulosa, según expresó Mário Pedrosa (...). Diariamente llegan cartas y telegramas ofreciendo más pinturas y esculturas. En algunos países han tenido que hacer una selección previa de las obras, para enviar las mejores a Chile"⁷.

En el IAL un equipo profesional pequeño de mujeres acompaña a Pedrosa en la gestión del Museo: María Eugenia Zamudio, coordinadora; Virginia Vidal, periodista; Carmen Waugh, relacionadora pública y Daisy Peccinini, asistente de Pedrosa.

En menos de cuatro meses de haberse constituido el CISAC, en abril de 1972, se recibieron los primeros envíos procedentes de México, Francia y España, entre cuyos donantes figuraban David Alfaro Siqueiros, Myra Landau, Alexander Calder, Victor Vasalery, Lygia Clark, Equipo Crónica y Joan Miró, quien pintó especialmente para el gobierno de Chile un óleo que representa al gallo de la victoria.

Las obras eran enviadas a Chile en su mayoría a través de las embajadas chilenas por valija diplomática y recibidas por el Ministerio de Relaciones Exteriores que las entregaba al IAL. En otras ocasiones ingresaban por aduana o los artistas las enviaban personalmente mediante conocidos que viajaban a Chile o directamente al Instituto. La formación del museo se hizo con suma rapidez, existía una voluntad férrea de cambio histórico, por lo cual se dejaron de lado formalidades administrativas como la documentación de la donación. Así lo explica el artista chileno Alberto Pérez: "Para nosotros era la iniciativa de un pueblo en movimiento, fue la primera vez en toda mi vida en que presentí que todo un pueblo se movía en una sola dirección, con ideas creadoras, a veces muy anárquicas (...). Existía una afirmación de otros valores, por lo que no tomábamos en cuenta el mundo de la burocracia, nos reíamos de ella, ¿qué importaba una firma si estábamos en movimiento?"⁸.

A pesar de que ya en el primer año el gobierno la Unidad Popular contaba con una fuerte oposición interna, con la presión de los intereses transnacionales y la intervención de la CIA, los planes para crear el Museo continuaron adelante. En una carta Pedrosa le comenta a Dore Ashton: "Estamos viviendo un tipo de guerra civil sin armas, pero con todo tipo de trucos legales e ilegales por parte de reaccionarios de la peor calaña, grandes burgueses, grandes empresas estadounidenses, la CIA y las políticas brasileñas y bolivianas, para detener al Estado y la economía de Chile. El gobierno está

⁶ Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton, enero 1972. Archivo MSSA.

⁷ Mañana se inaugura el Museo de la Solidaridad. *Puro Chile*, 16 mayo 1972, pág. 9. Archivo MSSA.

⁸ Entrevista al artista Alberto Pérez. Expediente Investigación Tesis Claudia Zaldívar, Santiago, 1990. Archivo MSSA.

tratando de expropiar sus negocios y medios financieros para introducir las reformas profundas exigidas. A pesar de todo, la gente de este pequeño y pobre país tiene una especie de genio político. La experiencia que están realizando aquí, con dificultades, errores y persistencia, con total libertad y de modo bastante pacífico, podría ser un modelo para otros países (...). El arte y la política son hoy inseparables. Puede que sintamos esto aquí más agudamente que en cualquier otro país. Nuestro Museo de la Solidaridad ni siquiera podría haberse pensado sin la conciencia de esa idea.⁹

En este clima se inaugura el Museo de la Solidaridad el 17 de mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, en paralelo al Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur -importante instancia de intercambio ideológico gremial organizado por el IAL con apoyo de Casa de las Américas de La Habana- y a la inauguración de la tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD III), cuyos delegados internacionales asistieron a la apertura. El Museo fue inaugurado por el presidente Allende, quien en su emotivo discurso agradece a los creadores: “Los artistas del mundo han sabido interpretar este sentido profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute de ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ella. ¿Cómo no sentir, al par que una encendida emoción y una profunda gratitud, que hemos contraído un solemne compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad?”¹⁰.

La exposición que dura 3 meses, con entrada gratuita, crea un gran interés entre el público santiaguino: la asistencia llega a las cien mil personas, la prensa oficial destaca el gesto de la donación y la relevancia de las obras de grandes artistas internacionales. La obra de Joan Miró fue el gran ícono, portada del catálogo y la imagen del afiche de difusión.

En los meses posteriores continuaron llegando nuevos envíos de Polonia, Cuba, Argentina, Uruguay, Estados Unidos, Ecuador, España, Francia, México, Italia y Brasil. Ya se veía que la colección de obras era ecléctica, ya que el llamado había sido abierto y bajo las diferentes miradas de los miembros del CISAC: “Pedrosa estaba consciente que tal ideal de inclusión implicaría una serie de problemas prácticos e ideológicos. Por una parte, la colección reunida sería contradictoria y heterogénea, con obras de calidad, estilos y temáticas disímiles. Pero estas diferencias se podían entender no tanto como un quiebre entre un arte autónomo puramente formal y un arte político panfletario, sino que, como le explicaba Pedrosa a de Wilde en una carta, esa diversidad permitiría reflejar la misma ‘contradicción cultural y artística de todo el siglo’”¹¹.

La proyección del Museo de la Solidaridad se nutre de la gran adhesión ideológica de los artistas del mundo al proceso social que vivía Chile. Por esto, se debía romper con toda idea tradicional de museo, lo que evidencia la concepción visionaria que lo definiría: un ente del Estado pero de carácter autónomo, que debido a su objetivo y filosofía únicos no podía integrar el acervo artístico de otra institución, un museo que debía mantenerse como un todo inseparable, en un lugar estable de exhibición. Se planteó también que no debía ser solo artístico ya que estaba sustentado en un ideal político-ideológico y por tanto se debían buscar nuevos modelos culturales que respondieran a los cambios históricos que se querían impulsar. Debía ser un museo vivo, dinámico, al servicio del pueblo de Chile, con fines culturales y educativos, de plena accesibilidad democrática, capaz de responder a

⁹ Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton, 15 junio 1972. Archivo MSSA.

¹⁰ Catálogo de la Primera Inauguración del Museo de la Solidaridad, Ed. Quimantú, abril 1972, págs.1, 2. Archivo MSSA.

¹¹ Carla Macchiavello (2013). Una bandera es una trama. En Claudia Zaldívar (Ed.) *Museo de la Solidaridad Chile. Fraternidad, arte y política*. Santiago, 2013.

las necesidades de la nueva sociedad, como un medio específico para avanzar hacia la integración de las artes con la vida, que era la expresión más alta de la vía chilena al socialismo, por lo cual debía ser regido por una fundación dirigida por representantes del mundo social y cultural.¹²

Con el Museo de la Solidaridad, Pedrosa pone en práctica el modelo museológico experimental que venía reflexionando y del cual venía escribiendo desde los años 50. En su prolífica correspondencia con los artistas y miembros del CISAC, Pedrosa proyecta y delinea la misión institucional. Así le escribe a su amigo y artista Antonio Dias: "Pensando al museo en perspectiva, Museo de Arte Moderno y Experimental, lo visualizo en dos grandes líneas: una como un museo propiamente de arte moderno y otra experimental, donde se desarrollarán experiencias, investigaciones, etc. Si no se da esa alternativa (aquí las cosas no son fáciles y las personas en general están "cansadas/enojadas y sin gran vuelo) desarrollaré en el proyecto del museo una serie de innovaciones. La experiencia debe ser intentada dentro de la experiencia general, que mal o bien se está haciendo para todo el país."¹³

En esta misma línea Pedrosa desde un comienzo define que las donaciones debían ser tanto de artistas consagrados como jóvenes, a los primeros les correspondía mostrar los distintos caminos que había recorrido el arte moderno y darle el prestigio necesario al Museo para consolidarse; en tanto, a los jóvenes les correspondía mostrar las experiencias más vivas del arte contemporáneo. "Aunque el interés de nuestra colección debe ser centrado sobre los jóvenes talentos y las pesquisas más modernas, en el entendimiento que por su formación y el momento histórico que representa el Museo de la Solidaridad tiene que ser volcado hacia el futuro, no podemos entretanto dejar a un lado los llamados 'personajes consagrados', como bien dices. Es que esa gente representa un pasado del arte moderno en nuestro siglo de importancia histórica y cultural, que un museo como el nuestro no puede menospreciar. Y también tenemos que llevar en cuenta la opinión pública de países como los nuestros que quieren ver en el museo, para darle todo el prestigio y la consagración que merece, precisamente esas vacas sagradas."¹⁴, le escribe Pedrosa al artista mexicano Mathias Goeritz.

Esa línea experimental, joven y contemporánea se hace patente en octubre de 1972, cuando el director artístico de Documenta V, Harald Szeemann, se hace parte del CISAC e invita a los 450 expositores a sumarse al Museo. Esta colaboración ayudaría a consolidar aun más la línea experimental, joven y contemporánea que proyectaba Pedrosa. Documenta V había marcado un quiebre con sus versiones anteriores al haber designado por primera vez a un director artístico y al trabajar con un concepto curatorial. Así Pedrosa le responde a Yona Friedman, artista de Documenta V: "Por una carta de nuestro amigo común Harald Szeemann, supe de su maravillosa iniciativa de pedirle a usted y a otros artistas de muchos países que contribuyeran a nuestro Museo (...). No creo que haya ningún obstáculo en la circunstancia mencionada por ti, que no eres un artista creativo, como pintores o escultores. En el arte de nuestros días las ideas pueden ser arte y el arte puede ser una idea, independientemente del soporte físico."¹⁵ Pedrosa planteaba así que se debían incentivar proyectos para que el lenguaje plástico poco a poco se fuera integrando a la vida cotidiana, para que el arte, en cuanto 'ejercicio experimental de la libertad', cumpliera la función social de reeducar la sensibilidad del hombre común, permitiéndole descubrir nuevas formas de conocer y relacionarse con el mundo.

Otro de los planes de Pedrosa era hacer exposiciones itinerantes a lo largo de Chile, de manera de ampliar el acceso de los trabajadores al arte. En una carta de marzo de 1973 Pedrosa le comenta a su

¹² Borrador de un decreto para el Museo de la Solidaridad, 1972. Archivo MSSA.

¹³ Carta de Mário Pedrosa a Antonio Dias, 6 marzo 1972, Archivo MSSA.

¹⁴ Carta de Mário Pedrosa a Mathias Goeritz, 20 febrero 1973, Archivo MSSA.

¹⁵ Carta de Mário Pedrosa a Yona Friedman, 8 febrero 1973. Archivo MSSA.

amiga Dore que estaba planificando para junio de ese año la realización de una exposición en una de las minas de cobre más importantes del país, El Teniente, lo que sería el inicio de un programa de colaboración constante con la clase trabajadora. “Yo deposito muchas esperanzas en eso y pienso que eso abrirá un nuevo campo de experiencias provechosas entre los artistas creativos de todas partes y los mineros del cobre chileno.”

También se tenía proyectado el Museo como un espacio de experiencias, ‘un paralaboratorio’, en donde se invitaría a artistas a hacer residencias de investigación o a producir obras ‘in situ’ en el más amplio sentido de la creación artística. “Para Pedrosa la parte experimental del proyecto sería fundamental para convertir al Museo de la Solidaridad en un museo vivo, abierto, permeable: ‘El exterior de nuestro museo será – así es mi idea- tan importante como el interior’.”¹⁶

El Museo de la Solidaridad se tenía proyectado como el museo de arte moderno más importante de América Latina, representativo de una época histórica, que curatorialmente debía tener dos vertientes, una de arte moderno y otra de arte latinoamericano. A futuro se seguiría incrementando con nuevas donaciones, esta iba a ser su forma permanente de adquisición, fuera de la lógica del mercado capitalista. Ese era el rumbo, no exento de dificultades que empezaba a recorrer, y que permitió al pueblo de chileno tener la posibilidad de acceder a más de 650 obras. Informalismo, abstracción -especialmente en su variante geométrica-, arte cinético, neofiguración, obras gráficas al servicio de propaganda política y, en menor grado, piezas experimentales y conceptuales, de artistas tan diversos y emblemáticos como Roberto Matta, Joaquín Torres-García, Frank Stella, Carlos Cruz-Diez, Josefina Robirosa, Jean Dewasne y Arnulf Rainer, entre otros.

Pero para poder concretar el proyecto resultaba fundamental la constitución jurídica del museo y contar con una sede propia, tal como lo expresa con preocupación Pedrosa en una carta enviada al presidente Allende en septiembre de 1972: “Ya pasaron cinco meses de la bella fiesta de la primera exposición en Quinta Normal, frecuentada por más de 100 mil personas, y no se adelantó un paso en la realización del Museo, pero los compromisos contraídos con los artistas en el mundo continúan incumplidos y crecen (...).”¹⁷

A principios de 1973 el gobierno se compromete a dar una solución legal y de infraestructura al Museo, pero la tramitación siguió postergándose sin lograr su concreción. Chile estaba sumido a esas alturas en una gran crisis económica y política. En abril de 1973 se realizaron casi simultáneamente dos exposiciones más del Museo de la Solidaridad. Lautaro Labbé, director del MAC en ese entonces explica: “Cuando viene el ataque fuerte del fascismo contra la Unidad Popular, nosotros decidimos que había que revitalizar esta ayuda internacional y optamos por reinaugar el Museo de la Solidaridad (...). Se inauguró con una selección de obras ya mostradas en la primera inauguración y otras que habían llegado después. La inauguración se hizo paralelamente en el MAC y en la UNCTAD, estaba colgada cuando sobrevino el golpe”¹⁸.

El 11 de septiembre de 1973 se produce el golpe de Estado, teniendo como el primer hito el bombardeo al palacio de gobierno y la muerte del presidente. En forma inmediata, se produjeron las primeras muertes, secuestros y torturas, se conformó un aparato represivo y se motivó, mediante un bando militar, la delación y captura de las personas proclives al régimen derrocado. A la par, los espacios de gobierno fueron capturados por la cúpula cívico-militar, operó la censura y la autocensura

¹⁶ María Berríos (2017). Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad. *En Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*, Madrid. MNCARS.

¹⁷ Carta de Mário Pedrosa al Presidente Salvador Allende, septiembre 1972. Archivo MSSA.

¹⁸ Entrevista a Lautaro Labbé. Expediente investigación Tesis Claudia Zaldívar, Santiago, 1990. Archivo MSSA.

en los medios de comunicación y el cese de casi la totalidad de los programas socio-culturales de la Unidad Popular.

En tanto, la Junta Militar a cargo del nuevo régimen, clausuró el edificio de la UNCTAD y el MAC, los que pasan a ser recintos militares. “Estuve en el Museo de Arte Contemporáneo hasta un día antes del Golpe (...). Como dieciséis días después fui al Museo, estaba convertido en un campamento militar, me pidieron el carnet, pasé y hablé con el administrador que vivía allí y me dijo: ‘¿Cómo anda aquí, cómo pudo pasar?, los militares lo primero que hicieron fue venir a buscarlo’. Le pregunté que había pasado con las exposiciones y me dijo: ‘entraron, vieron todo, se metieron los milicos para adentro, destrozaron toda la exposición de *No al fascismo, No a la guerra civil*’ (...). El Museo de la Solidaridad estaba colgado en perfectas condiciones, no vi nada rasgado, eso no lo tocaron (...). Esta fue la última vez que vi el Museo y después no supe nada más”, declararía posteriormente Lautaro Labbé¹⁹.

Así, el golpe de Estado de 1973 aniquila el funcionamiento democrático de Chile al igual que lo hace con el Museo de la Solidaridad, con todo su proyecto que estaba en proceso de concretarse, no alcanzaron a ser tres años de gestión. La dictadura lo esconde de la opinión pública durante diecisiete años, hasta la recuperación de la democracia en Chile en 1990.

El Museo, marcado por su explícita relación con el contexto socio-político en que se gestó, fue visto por el régimen militar como una amenaza por su fuerte carga política de oposición, pero al mismo tiempo sabía de su gran valor patrimonial. Enrique Campos Menéndez, asesor cultural de la Junta Militar de Gobierno entre 1973 y 1986, lo señala: “(El Museo) motivaba una situación bastante delicada, por lo que traté de (...) mantenerlo quieto sin que se deteriorara y al mismo sin que aparecieran unos aprovechándose del regalo hacia otros (...) y, evitando así todo tipo de escándalo internacional”.²⁰

A pocos días del golpe de Estado, las obras del Museo quedaron bajo la tuición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quien las retiró del edificio de la UNCTAD –donde se estaba exponiendo parte de su obra gráfica y que a su vez funcionaba como depósito- y las trasladó al MAC, donde se reunieron con las que habían sido exhibidas. Las obras que estaban en proceso de internación al país, correspondientes a parte del envío estadounidense y la donación del galerista chileno radicado en Estados Unidos, Armando Zegrí, habrían sido retiradas por el Museo Nacional de Bellas Artes y por ello traspasadas a su inventario. De las colecciones que quedaron en las embajadas chilenas tampoco se conoce su destino, a excepción de la donación de Suiza que fue enviada a Chile e ingresada también al Museo Nacional de Bellas Artes y la de Gran Bretaña, con obras de Kenneth Armitage y Henry Moore, entre otros, que fueron devueltas a sus autores gracias a la gestión de Roland Penrose. Ocurre así una disgregación de la colección del Museo de la Solidaridad que hasta el día de hoy estamos investigando.

Muchos de los documentos que se encontraban en el Instituto de Arte Latinoamericano aún están perdidos y con ellos la información relativa a las donaciones de obras que estaban en proceso de internación al país. Afortunadamente el Archivo MSSA, creado en 2014, cuenta con valiosa documentación que ha permitido iniciar investigaciones de seguimiento de las obras comprometidas y recibidas durante este periodo, de las cuales las menos han sido recuperadas, como es el caso de la

¹⁹ Ibíd.

²⁰ Entrevista a Enrique Campos Menéndez. Expediente investigación Tesis Claudia Zaldívar, Santiago, 1990. Archivo MSSA.

bandera de Antonio Dias, las obras que fueron devueltas por el Museo Nacional de Bellas Artes el año 2018 y la de Carl Andre.

A días del golpe los fundadores del Museo se exiliaron en Europa. Mário Pedrosa, logró asilarse en la embajada de México y, tras días de clandestinidad, sale rumbo a México, para luego radicarse en París. En el exilio, los coordinadores del Museo trabajaron coordinadamente en red para tratar de recuperar las donaciones. Pedrosa junto a miembros del CISAC, principalmente Dore Ashton, y a Fernando Gamboa, director de Museo de Arte Moderno de México, hicieron gestiones con el régimen militar chileno para que las obras fueran trasladadas a México: “Es fundamental (...) lograr la recuperación de todas las obras donadas por artistas del mundo entero. (...) Algunos individuos allegados a la Junta Militar e impuestos en cargos de dirección artística están maniobrando con toda malevolencia para quedarse con esas obras, no tanto por razones de interés cultural, sino para neutralizar el propósito de solidaridad de los artistas de todo el mundo con el pueblo chileno. Esto es preciso evitarlo a toda costa, porque estoy seguro que todos los artistas que apoyaban la democracia en Chile, repudiaran la injerencia de los militares fascistas en este asunto. Por lo anterior me dirijo a ti, para decirte que me ayudes a gestionar la recuperación de las obras con el objeto de llevar a cabo la realización del proyecto del Museo de la Solidaridad con el pueblo chileno, esta vez fuera de Chile. En virtud de que las obras entraron a territorio chileno en calidad de importación temporal, la donación no quedó debidamente formalizada y los fines para los cuales fueron reunidas ya no existen²¹.”

El gobierno militar en Chile aprovechó la ambigüedad legal con que entraron las obras y negó su devolución a los artistas o la posibilidad de su traslado al extranjero, dejándolas ocultas y evitando con ello cualquier posible escándalo internacional. La colección estaba jurídicamente en tierra de nadie lo que le dio una especie de paradójica inmunidad, que permitió su resguardo y la paralización de toda posibilidad de cambios de tuición.

A pesar de esta ocultación durante la dictadura existieron una serie de exhibiciones públicas de sus obras en diferentes instancias, donde fueron mostradas sin reconocer su origen, incluso siendo identificadas como patrimonio de otras instituciones.²²

A pesar de la situación que se encontraban las obras del Museo de la Solidaridad, en el extranjero el museo logró su rearticulación a finales de 1975 bajo un nuevo nombre, Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), preservando el llamado a la solidaridad de los artistas del mundo, pero esta vez bajo la urgencia de enfrentar y denunciar a la dictadura instaurada en Chile y en apoyo a los derechos humanos. Con un secretariado general con sede en París, donde llegaron exiliados sus fundadores -Mário Pedrosa, José Balmes, Miguel Rojas Mix y Pedro Miras-, y una coordinación ejecutiva a cargo de Miria Contreras desde Casa de las Américas, en La Habana, se conformaron prontamente comités de apoyo en diferentes países, constituidos tanto por intelectuales y políticos locales, como por artistas donantes y exiliados chilenos. Los comités adquirieron el compromiso con los artistas de traer a Chile las más de mil cien obras donadas en el exilio, una vez que se recobrara la democracia.

²¹ Carta de Mário Pedrosa a integrantes del CISAC: Dore Ashton, Ronald Penrose, Giulio Carlo Argan, Harald Szeemann, Edy de Wilde, 25 octubre 1973. Archivo MSSA.

²² Se refiere a la exposición *Donaciones año 1974-1975 en el Museo Nacional de Bellas Artes*, 1976 y dos muestras organizadas por MAC: su reapertura de 1982 y la *Exposición Internacional de Plástica Contemporánea*, Instituto Cultural de Las Condes, 1985.

Con la llegada de la democracia a Chile, bajo el gobierno del presidente Patricio Aylwin, se realizó la exposición *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde por primera vez se exhibieron las obras de ambas etapas como una misma colección, lo que sin duda fue impactante para el medio nacional, ícono del retorno a la democracia.

A partir de los vacíos y de la fragmentación originaria del Museo, es que actualmente trabajamos desde una política de reactivación de la memoria y revitalización de aquellas redes internacionales, tanto institucionales como personales, que permitieron la conformación de esta institución como la conocemos hoy. A través de la investigación, curaduría, programas públicos y difusión, ponemos en práctica las ideas y acciones que impulsaron este proyecto, rememorando a quienes posibilitaron su articulación.

Hoy nuestro principal objetivo es realizar una relectura contemporánea y colaborativa de este importante proyecto cultural latinoamericano, pensado desde su fundación como un nuevo modelo museológico que desafía y pone en cuestionamiento el sistema artístico hegemónico y la función política de la instituciones museales, esto gracias al gesto solidario de sus artistas.

“Las ideas felices son así: no nacen ni antes ni después, sino con el signo de la historia. El ‘Museo de la Solidaridad’ es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempos. Un Museo que se crea por donación da los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios, conforme a sus tradiciones democráticas, sus determinaciones culturales y su fidelidad a las libertades esenciales del hombre» entre las cuales está la libertad de expresión y creación. Lo que une indisolublemente estas donaciones es precisamente este sentimiento de fraternidad (...). Los artistas las donan para un Museo que (...) que permanezca a través de los acontecimientos como aquello para lo que fue creado, un monumento de solidaridad cultural al pueblo de Chile en un momento excepcional de su historia.²³” Carta de Mário Pedrosa a Salvador Allende

²³ Carta de Mário Pedrosa a Salvador Allende, 26 abril 1972, Archivo MSSA.