

¿Documentos o acontecimientos?

Obras efímeras del Museo de la Solidaridad

1971-1973

Isabel García

Artículo producido a partir de tesis de magíster

Profesores guía: Germán Hidalgo, Lorena Pérez, Tomás Errázuriz

Las cartas de Mário Pedrosa para los artistas convocados y otros curadores internacionales, enviadas entre 1971 y principios de 1973, dan cuenta de un proyecto y programa inédito basado en la promesa de un museo que albergaría de forma definitiva todas las obras de la colección bajo un programa de integración a nuevos públicos. En definitiva, el Museo de la Solidaridad sería la creación de una plataforma de visibilidad artística y de las prácticas del Gobierno de la Unidad Popular del presidente Salvador Allende¹ según las agendas compartidas de ambos proyectos: el del cambio cultural del socialismo y el del nuevo modelo experimental del museo².

El Museo de la Solidaridad fue un caso singular que vinculó el discurso del arte y el de la política. Durante sus años de gestación, bajo la visión del crítico de arte Mário Pedrosa, se compartieron ideas pluralistas desde una visión horizontal del arte, las que coincidieron de manera orgánica y descentralizada en distintos lugares del mundo y plantearon una idea de museo como lugar para el acontecimiento de lo público³. Como dan cuenta los antecedentes del origen del Museo de la Solidaridad que se relatan en este artículo y los textos de varios autores chilenos que encuentran en la bibliografía, el museo desarrolló un modelo de gestión único basado en el despliegue de redes internacionales artísticas por medio del Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) bajo la Operación Verdad.

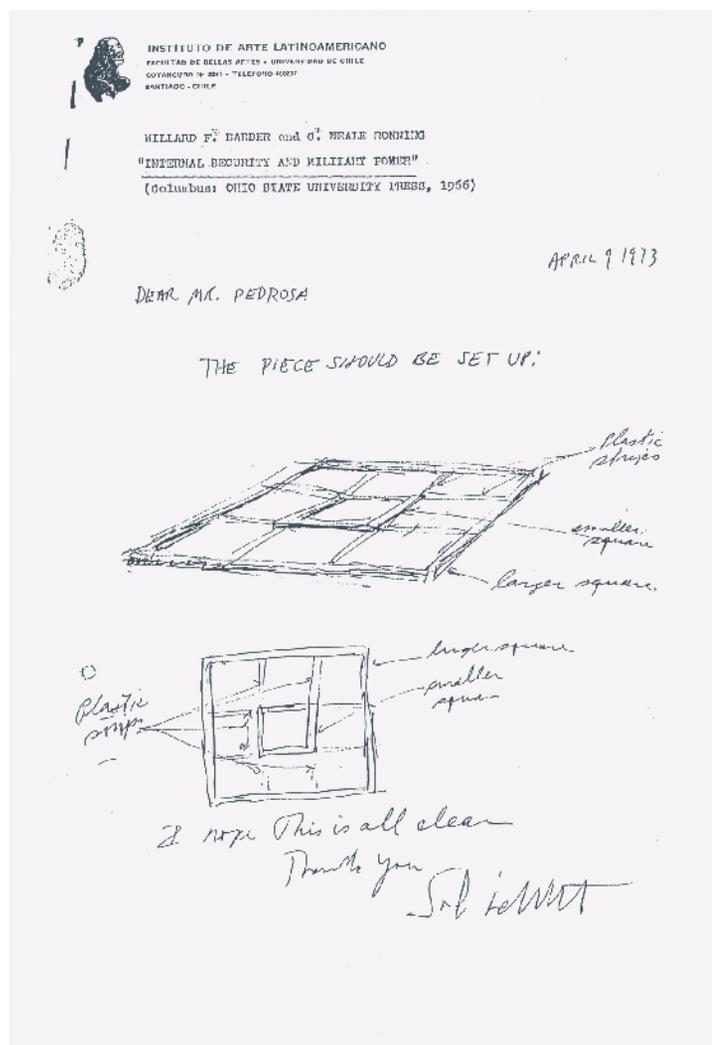


FIG. 01

Una carta firmada por un centenar de intelectuales y artistas de todo el mundo, entre los que se contaban Pablo Picasso, Henry Moore y Alexander Calder, precede un movimiento solidario de artistas por una causa política: en 1970 los militares procesaron a Mário Pedrosa bajo la acusación de haber difamado a Brasil en el extranjero al denunciar las torturas y violaciones de los derechos humanos cometidos por el régimen. La carta se publicó dos años más tarde en *The New York Review of Books* bajo el título “The case of Mário Pedrosa”.

OPERACIÓN VERDAD

“El hijo que viene al mundo sólo confía en su madre, como el pájaro que vuela en sus alas y en el aire.

El pueblo también confía, cuando tiene conducción limpia y pura como el agua, tibia y clara como el sol.

Hay que parar al que no quiera, que el Pueblo gane esta pelea.
Hay que juntar toda la ciencia, antes que acabe la paciencia.

Como el sol que está quemando,
la espalda al oficinista,
que se sacó la corbata, voluntario en Melipilla.

Todos debemos entrar, en esta marcha terrena,
descorriendo telarañas, de ignorancia y dependencia.

Exigir los beneficios, que nos regala la ciencia.
Hay que parar al que no quiera, que el pueblo gane esta pelea.
Hay que juntar toda la ciencia, antes que acabe la paciencia”

Letanía para una computadora y para un niño que va a nacer
Ángel Parra, 1972

Este es un fragmento de la canción *Letanía para una computadora y para un niño que va a nacer* del compositor y cantautor Ángel Parra, hijo de Violeta Parra, uno de los cantores más importantes de Chile por su contribución al rescate de la música popular. Según el autor, esta canción fue inspirada por las largas conversaciones que sostuvo con el cibernético inglés Stafford Beer en la Peña de los Parra entre los años 1970 y 1972. El niño que va a nacer hace alusión a la computadora del proyecto Cybersyn y al ambiente de división y resistencia interna que se vivía en Chile durante el Gobierno del presidente Salvador Allende⁵. El ejercicio experimental y revolucionario de la vía chilena al socialismo enfrentaba la contrainformación de la prensa de derecha manejada, como se sabe, con presupuestos provenientes de la CIA y que informaba desabastecimientos, huelgas y privaciones en el proceso del socialismo chileno liderado por Salvador Allende.

En el marco de la Operación Verdad se establecería la idea de un museo de grandes obras, teniendo como gesto fundamental la donación de los propios artistas. Bajo este objetivo, todas las obras realizadas por importantes artistas internacionales, con sus diversos estilos, orígenes y valores estéticos, estarían unidas por un mismo símbolo: la solidaridad internacional. Esto generó un museo nacido de una

acción cultural única en el mundo⁶. De esta manera, se convocó a figuras mundiales relacionadas políticamente con la causa socialista de Chile para concretar acciones de influencia mediática. Bajo esta línea estratégica, desde el Estado y el Instituto Latinoamericano de la Universidad de Chile (IAL) se conformó el Comité de la Solidaridad Artística por Chile (CISAC)⁷.

En noviembre de 1971, en respuesta a donaciones ya comprometidas, el Comité Ejecutivo del CISAC esclareció, en cinco puntos, los lineamientos del proyecto en un documento titulado “Declaración necesaria” (Archivo MSSA). Ahí se plantea, en primer lugar, que el CISAC se funda en la donación de obras hechas por “artistas de renombre mundial” simpatizantes del gobierno de Allende y de las “reformas revolucionarias” que realiza en Chile. Sostiene que la esperanza generada por la vía chilena al socialismo ha motivado a los trabajadores de la cultura del mundo a regalar los “frutos de su poder creativo” sin “partidismo político o sectario”. Cierra, en un punto final, afirmando el profundo agradecimiento y respeto del CISAC por los artistas que realizan estos actos que se hacen con obras.

La canción popular y los medios eran las maneras de apoyar el movimiento revolucionario, tal como da cuenta Mário Pedrosa en una mesa redonda en el Instituto Latinoamericano de la Universidad de Chile:

En las etapas en que la lucha se intensifica como en momentos de batallas electorales, los artistas o gran parte de ellos son arrastrados a estos momentos conforme a sus opciones y unos van a las calles y a los muros a defender por la propaganda la causa de los partidos de la UP o del socialismo, los otros se van a participar con sus medios y talentos propios por la causa contraria

¿Podrá el pluralismo en el campo artístico permitir sin contradecir la finalidad socialista que esa lucha se trabee por lo menos literal y formalmente a nivel propagandístico e informativo?

¿Es ese nivel de propaganda donde se dispone hoy de la técnica de comunicación de masas de los más ricos y variados medios – el poster, el afiche, el cine, la radio, la televisión, etc.? (...) El arte no es más hoy meramente un medio privilegiado de expresión plástica, es también un formidable medio de comunicación con el pueblo, de información insustituible. En la realidad no hay en el mundo de hoy compartimentos estancos entre países. Los grandes como los pequeños están en plena crisis, tanto de las instituciones como de la cultura. No hay lucha en un sector que no desembogue en otro o en los otros. Cuando los sectores más importantes de la sociedad sean tocados por esa lucha los movimientos parciales se generalizarán y la lucha será por sustitución de las instituciones.

¿El destino del arte en aquellas metrópolis no debería terminar por identificarse con la lucha por la transformación social y política, por el socialismo nuestro? (Pedrosa, 1997 [1971]).

El proyecto del museo experimental de Pedrosa quedó inconcluso como consecuencia del golpe militar del 11 de septiembre de 1973⁸; la palabra *solidaridad* como herramienta para el sentido y acción política de un proyecto artístico movido por el entusiasmo cambió su significado y fin.

De esta manera, sólo quedan documentos y huellas de una conversación interrumpida. A partir de obras y espacios conceptualizados por los propios artistas, entusiasmados por el proyecto del Museo de la Solidaridad⁹, se levanta el desafío de reconstruir las líneas poéticas, políticas y artísticas de las obras de carácter desmaterializado que no llegaron a acontecer¹⁰.

POLITIZACIÓN DE LA AMISTAD

En hojas con el membrete de Documenta 5 y fecha del 8 de diciembre de 1972, Harald Szeemann – curador de la legendaria edición de la importante exposición de arte contemporáneo que se lleva a cabo cada cinco años en Kassel, Alemania – escribió una carta al artista John Baldessari:

Mário Pedrosa, el crítico de arte y curador brasileño, se encuentra en Chile para fundar un museo de solidaridad entre los artistas y el experimento del país, Chile mismo. Alrededor de 600 obras ya han llegado a Chile, entre ellas piezas de Miró, Calder, Vasarely y Stella. Mário Pedrosa me ha pedido que envíe su petición a los artistas de Documenta 5 y a los pintores y escultores que yo conozco, para ayudarlo a crear un movimiento para este museo de solidaridad por medio de obras de arte y de la creación de una colección, que por sí misma justifique la construcción de un nuevo edificio. Te agradecería que colaboraras en este proyecto con tus ideas y apoyo. Saludos cordiales, Harald Szeemann¹¹.

En la misma carta – escrita en una tira de papel continua y con matasellos de California, Estados Unidos – Baldessari incorporó su respuesta: “Querido Mário Pedrosa. Por favor, hazme saber qué puedo hacer para ayudar en la creación de tu museo y cómo empiezo a hacerlo. Atentamente, John Baldessari”¹².

En papel con el membrete del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, Mário Pedrosa escribió a la crítica de arte norteamericana Dore Ashton, colaboradora y miembro del CISAC que vivía en Nueva York:

¿Te dije que Harald Szeemann, en respuesta a mi carta, escribió a 405 artistas de Documenta V para pedirles que cooperaran con nuestro museo? Esa reacción me tomó por sorpresa. Si quieres, puedo enviarte una copia de esta lista. Por supuesto, muchos de los artistas viven en Estados Unidos y algunos ya estaban en tu lista. Muchos de estos nombres corresponden a artistas minimalistas y conceptuales. Ahora, gran parte de ellos me ha escrito para preguntarme sobre el museo. La idea de llamar a Szeemann fue de De Wilde y J. Leymarie. Con cariño para todos, Mário Pedrosa (García, 2015)¹³.

La motivación de Harald Szeemann por el museo de Mário Pedrosa en Chile puede ser entendida por el reconocido carácter experimental de la comunidad teórica e intelectual de su época, como también desde la posibilidad propositiva, desafiante y abierta que Pedrosa transmitía a los artistas internacionales y amigos: el Museo de la Solidaridad sería asumir un desafío crítico y artístico desde un compromiso social y ético.

Por otro lado, el museo que visualizaba Pedrosa desde Chile el año 1972 aludía a obras participativas¹⁴ para el cambio revolucionario de

Chile. De manera simultánea, Szeeman, desde Berna Suiza, organizaba la versión 5 *Documenta*. Las *Documenta* de Kassel que se realizan hasta la actualidad, corresponde a una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo que, desde 1955, acontece cada cinco años (en un principio cada cuatro años) en Kassel, Alemania y dura 100 días. Esta versión de *Documenta* en el año 1972, se convirtió en una exposición de arte político y participativo, un llamado desde la historia del evento. Asociando cierta fascinación por una espacialidad abierta y flexible tanto en la concepción de la cultura como en la transversalidad de artistas y obras en las exposiciones que ambos desarrollaron anteriormente, tanto Szeeman como Pedrosa trabajaron rompiendo categorías jerárquicas en sus exhibiciones.

El interés de colaboración entre de Harald Szeeman y su deseo de aportar en el Museo de la Solidaridad podría observarse también en la definición del término utilizado por Bojana Piškur “Politicización de la amistad” (2014)⁵, término resignificado por la autora desde la denominación utilizada en la historia de la filosofía (Agamben, 2009) hacia la historia del arte:

Cuando la amistad se basa en el deseo, que no cae bajo el imperativo de colaboración, ni constituye una especie de comunidad temporal o aparente o se esfuerzan para lograr un objetivo específico. Más bien, se trata de la ‘política verdaderamente de diseño’, en la que los encuentros entre singularidades crean las condiciones para la producción de pensamiento. Pero no cualquier tipo de pensamiento: lo que tenemos en mente es la producción de pensamiento de un pedido especial, cuando dos o más personas son ‘capaces de tomar sobre sí la diferencia y lo que es generativo’. Por otra parte, los encuentros de este tipo constituyen aventurarse en territorios desconocidos, asumiendo riesgos que podrían dar lugar a algo nuevo, entendido como una experiencia de intensidad, como una ruptura con lo cotidiano. (Piškur, 2014:23).

¿CONSERVAR O ACTIVAR UNA OBRA EFÍMERA ?

Se sabe que los archivos, documentos e instituciones aparecen en los primeros siglos de la historia, pero la reflexión sobre su organización y su gestión es mucho más reciente; las primeras instituciones estaban encargadas de reagrupar los documentos necesarios para la defensa de los derechos del Estado. En esta perspectiva, los primeros trabajos que pueden considerarse relevantes en la archivística muestran los principios directores de la clasificación de los archivos y del establecimiento de los instrumentos de búsqueda.

Para Aby Warburg la cultura se puede entender mejor en términos espaciales que históricos, lo cual no sólo significa un revés respecto al modelo de la historia lineal e irreversible vigente desde la Ilustración, sino un necesario replanteamiento de la noción de historia del arte en la que la idea de un espacio cultural puede sustituir a la narrativa de un acontecimiento histórico⁶.

Los registros de obras de arte de carácter efímero presentan discusiones en los campos de

la colección, la curatoría y la conservación de colecciones y archivos. Desde una perspectiva material y simbólica de la obra de arte, desde fines de los sesenta se ha diluido la frontera entre obra de arte y documento (Lippard, 2004). Además, el desplazamiento material y semántico del archivo desde el campo de la investigación historiográfica hacia el espacio expositivo desafía las metodologías de uso científico, las categorías de catalogación y las museografías adecuadas para su exhibición (Guasch, 2011).

La conservación y restauración del patrimonio artístico actual es un desafío para los departamentos de los museos que conservan obras de arte contemporáneo y que comparten la preocupación por salvar y proteger la cultura desde la necesidad de trascender la restauración, basándose en el precepto de que esta no puede separarse de los problemas filosóficos y éticos del arte contemporáneo:

El arte efímero y el no material, como instalaciones y *performances*, presentan un problema particularmente complejo debido a su naturaleza transitoria, el proceso de conservación es decisivo porque la documentación de tales obras de arte reemplaza a la obra real una vez que esta ha sido mostrada. Todavía se carece de una teoría de la conservación completa para el arte contemporáneo y de una discusión interna de las cuestiones involucradas (...). Lo verdaderamente importante en la obra es la ‘auténtica idea’ que se esconde detrás del medio material y la tecnología. Por ello, el arte actual necesita de tanta y tan exhaustiva documentación. De ahí no sólo surge la necesidad de registrarlos, sino también los problemas que atañen a la reproducción, dado que quedaría en entredicho la originalidad y la autenticidad. (Schinzel, 2004).

Algunos conservadores de arte plantean que se debería mantener una relación fiel a la naturaleza abierta y experiencial de la obra. Es el caso de las instalaciones y acciones de arte cuya esencia y autenticidad no está constituida por una entidad estática, sino por el flujo del tiempo, el espacio y las sensaciones que ofrece. En la inmaterialidad de la obra de arte contemporánea, la superioridad de las ideas y la intención artística por encima de su conservación material se introducen conceptos psicológicos como la emoción o la empatía, todo ello vinculado a la evolución que el arte contemporáneo ha tenido en las últimas décadas.

Se sabe que los últimos años fueron un momento crucial en la redefinición de las prácticas artísticas durante la segunda mitad del siglo pasado. Por ejemplo, se realizaron exposiciones de gran significado y relevancia fuera de los marcos institucionales, tal como la mítica exposición “When Attitudes Become Form”, curada por Harald Szeemann, en Kunsthalle Bern, 1969. Los artistas interesados en dinámicas de representación relacionadas con el acontecimiento, el proceso, lo contingente, la crítica al mercado del arte y la experiencia compartida con el público desafiaron la tendencia del museo a acumular, coleccionar y exhibir objetos.

De esta manera, este tipo de obras conceptuales presionaría para entrar en el museo, afectando radicalmente sus líneas discursivas y sus dispositivos museográficos y de mediación con el

público e interpellando la intermediación real o simbólica del museo.

En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso – notas, bocetos, maquetas, diálogos – a menudo toma más importancia que el objeto. Como explica Lippard (2004), “en el arte desmaterializado la idea es de suma importancia y la forma material secundaria, ligera, efímera, barata, sin pretensiones”. Para el artista norteamericano Sol LeWitt el documento es parte de la obra. Este actúa como certificado, archivo y manifiesto. Su obra da cuenta, a través de una instrucción escrita en papel tipografiado a modo de certificado, que sus esculturas no están terminadas y que deben concluir su proceso por medio de la o las personas que las realizan. Las esculturas por encargo de Sol LeWitt llevan el mensaje implícito en su estrategia de realización y concepción del objeto artístico: si cualquiera puede construir una escultura, todo individuo puede ser un artista. Este principio se podría asociar a los primeros movimientos humanistas de las vanguardias artísticas y especialmente al artista paradigmático Joseph Beuys, quien entabló, mediante sus esculturas y *performances*, discursos sobre el arte y su relación con la vida, ubicando a todo individuo como un ser similar en potencia creadora. Las obras de Sol LeWitt, como las del grupo Fluxus y otros artistas conceptuales y minimalistas, inauguraron este tipo de práctica artística que ponía el énfasis en lo eventual y rechazaba la creación de obras de arte acabadas en sí mismas y destinadas a durar. En casi todos los casos se trata de situaciones excepcionales que buscaban generar nuevos territorios simbólicos para discutir públicamente las relaciones del consumo del arte y la cosificación de la obra.

De esta manera, muchas de estas obras proponían ampliar los márgenes del sentido común sobre lo que se consideraba arte y extender el uso de las herramientas creativas para construir sociabilidad y política más allá de las instituciones y la cultura.

En este sentido, es posible pensar que su interés en la construcción de un “museo utópico”, como proponían las cartas de invitación de Pedrosa, habría motivado la participación del artista con un proyecto que se concluye en su lugar de destino y que se realiza de manera paralela a la construcción del Gobierno socialista de Salvador Allende. La intención implícita en la obra de arte de Sol LeWitt plantea cuestiones sobre la relación entre “original” y “copia” en el arte contemporáneo. Por otro lado, la mutación y la evolución es parte constitutiva de este tipo de obras, por lo que la conservación no puede limitarse a su momificación física o a la objetualización fetichista de sus componentes constitutivos.

CONCLUSIÓN

En relación a los discursos y el modo en que se ha generado identidad en las políticas de representación en los museos, los estudios de museología reflexionan sobre el sentido del museo actual, el cual más que un contenedor de bienes valiosos debería ser pensado como lugar que facilite conexiones y relaciones entre individuos, grupos y comunidades. Para algunos autores se hace necesaria la extensión de las nociones dejadas por la modernidad, las que

establecieron límites en las prácticas de coleccionismo y museología. En este sentido, los valores políticos y morales de los museos ilustrados, como legado y nación, ligados a la Revolución francesa, justifican la inclusión de objetos e informaciones sin los cuales las políticas de coleccionismo y las prácticas museísticas actuales estarían en crisis (Huyssen, 1994), así como el paradigma eurocéntrico del museo moderno y colonial (Cartagena y León, 2015).

El proyecto – inconcluso – del Museo de la Solidaridad, ideado y gestado por Mário Pedrosa entre los años 1971 y septiembre de 1973, nos permite comprender los museos como dispositivos complejos, signos culturales y agentes dinámicos de transformación social.

El proyecto cultural que se concebía en el período de la Unidad Popular ha sido poco estudiado, tomando en cuenta los distintos programas sociales que abarcó, los equipos de expertos que estaban llevando a cabo estas acciones y la visión integradora del programa político que consideraba a expertos y profesionales de la cultura, como dan cuenta en una primera sistematización aunada en *La Cultura con Allende* (Vasallo y Contreras, 2014). La incorporación de profesionales internacionales en sus distintos ámbitos da cuenta de la mirada internacionalista de Allende. Esta visión, observada en la totalidad de su programa, permitirá tener referentes sociales y políticos del proyecto al que se inscribirían las teorías artísticas que estuvieron en juego en la gestación del proyecto del museo.

El Gobierno de Salvador Allende, durante su breve período, creó instituciones de relevancia para la realización de los programas políticos, los que aspiraban a generar un cambio cultural radical en la sociedad chilena. Esto implicaba crear y desarrollar un programa educativo, económico y cultural. En términos históricos, las dificultades para abordar el proyecto inconcluso del Museo de la Solidaridad refieren a una memoria colectiva, tras una dictadura militar de diecisiete años, como también a una distancia histórica no demasiado extensa para estudiar las consecuencias que este quiebre produjo en términos sociales y culturales. En términos arquitectónicos, el programa orgánico, flexible y plural desde el cual se desarrolló el Museo de la Solidaridad (un museo antes que el edificio mismo) consistió en la creación de una colección de obras donadas por artistas y el desarrollo de un relato museológico, museográfico y simbólico a partir de la comprensión subjetiva de un criterio curatorial: solidaridad. Las obras de carácter desmaterializado no se encuentran catalogadas en la colección, porque en términos materiales son inexistentes, aunque se puede inferir que las cartas de intención de los artistas y las actas de donación que existen en el archivo del Museo dan cuenta o muestran indicios y señas para la comprensión de su épica original.

Si bien la genealogía del museo tenía claramente sus raíces en la representación simbólica de una política de Estado – tanto en su organización interna como a nivel internacional – se suponía que debía proyectar una imagen del desarrollo exitoso del Gobierno de la Unidad Popular en Chile. El museo sugería la apertura y pluralidad del cambio social, alineándose a una representación polifónica de la naturaleza del modelo social y político que Chile

experimentaba; palabras como solidaridad, experimental, fraternal y revolucionario, que eran parte del mensaje del presidente Allende en su *Carta a los artistas del mundo*, resonaron y fueron interpretadas en distintos contextos culturales locales de principios de la década de 1970, así como en circuitos artísticos más amplios y globales, dando posibilidad a la imaginación de un modelo utópico adaptado al cambio social, enfoque desde el cual debemos observar estos documentos para su exposición y activación de su sentido en el presente.

1 Allende fue electo el 4 de septiembre de 1970, pero no obtuvo mayoría absoluta, por lo que, de acuerdo a la ley chilena debía ser ratificado por el Congreso, cosa que ocurrió el 26 de octubre de 1970.

2 Los museos han comparecido históricamente el desafío de su representación simbólica. En este sentido, las relaciones entre conformación de colecciones y la mediación del patrimonio artístico son un terreno de experimentación fértil y problemático en el dominio de lo público. La singularidad de la operación del Museo de la Solidaridad al concebir un museo, su misión pedagógica, espacial y su colección antes de definir el edificio es un aporte a la discusión actual sobre el lugar público para el arte contemporáneo en el contexto de la lógica institucional tanto en términos espaciales como simbólicos. Al respecto, véase las reflexiones respecto a los museos de arte contemporáneo y las tipologías arquitectónicas y como estas se representan como iconos de la industria cultural y elemento de atracción turística (Foster, 2013). Según estos y otros autores, elementos del diseño espacial y simbólico complejizan los valores de esta institución pública como lugar de emisión de contenidos pedagógicos. Por otro lado, las exposiciones desarrolladas por los grandes museos de arte contemporáneo en el mundo son percibidas bajo estrategias de crecimiento financiero y marketing.

3 Sobre la visión pluralista de Pedrosa, Gabriel Pérez Barreiro (2016) dice: "Mário Pedrosa representa una gran excepción. Este pluralista convencido no estaba interesado únicamente en un movimiento o una idea en particular, sino más bien en las enormes posibilidades de expresión humana que se habían desencadenado en el periodo de la modernidad. Así, sentía la misma fascinación por el arte de los pacientes mentales o de los niños que por la abstracción geométrica o el arte figurativo de corte político. Fue un activista que rechazaba todo arte que tuviera el más ligero tufillo a propaganda, y apoyó a numerosos artistas de obra discreta y modesta que podrían haber quedado relegados a la marginalidad en la contienda de las declaraciones grandilocuentes que caracterizó el siglo XX".

4 "The case of Mário Pedrosa", *The New York Review of Books*, 9 de marzo de 1972. Ha sido republicada en instancias expositivas alrededor del mundo. Véase: Ivo Mezquita y Ana Paula Cohen, *En Vivo Contacto*, 28 Bial de São Paulo, 2008; Ferreira y Herkenhoff, 2015:421; Pérez Barreiro, 2016:318.

5 La canción *Letanía para una computadora y para un niño que va a nacer* forma parte del Archivo Audiovisual del Centro de Documentación. Desarrollada como entrevista, se registra al cantautor Ángel Parra cantando canciones escritas por él entre los años 1971 y 1973 mientras recuerda su experiencia con Stanford Beer, cibernético, quien llegó al país invitado por CORFO para desarrollar un modelo cibernético de manejo desde el Estado Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=KhlItMM919Q>. El proyecto del investigador Enrique Rivera fue desarrollado con el apoyo institucional de CEDOC (2006), que permitió gestionar el traslado de los archivos de Stanford Beer desde Liverpool a Santiago de Chile. Véase: www.centrodedocumentaciondelasartes.cl

6 Véase: Carta de invitación a formar el Comité de Solidaridad Artística con Chile firmada por Mário Pedrosa, presidente de la mesa del Comité Ejecutivo, y Danilo Trelles como secretario. Archivo MSSA. Por medio de las gestiones los miembros del CISAC debían proponer artistas idóneos, contactarlos e incentivarlos a apoyar la iniciativa con la donación de una obra para el museo; las embajadas, vía el Ministerio de Relaciones Exteriores, se harían cargo de transportar la obra a Chile y el equipo del Instituto debía recibir y registrar las piezas. Habían llegado alrededor de 400 obras y el Museo de la Solidaridad aún no tenía un edificio definitivo que albergara la colección y las museografías experimentales que Pedrosa proponía en su invitación a los artistas. Para Pedrosa la parte experimental del proyecto sería fundamental para convertir al Museo de la Solidaridad en un museo vivo, abierto, permeable.

7 El Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) fue integrado por respetados críticos y personas vinculadas al mundo artístico internacional. Llegaron a ser considerados miembros del CISAC José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, Rafael Alberti, Giulio Carlo Argan, Dore Ashton, Jean Leymarie, Edward de Wilde, Sir Ronald Penrose, Louis Aragon, Mariano Rodríguez y Julisz Starzynski, además del comité ejecutivo compuesto por Mário Pedrosa y Danilo Trelles. Archivo MSSA.

8 Ver: Carta de Mário Pedrosa al Presidente Salvador Allende. Santiago, Mário Pedrosa sobre todavía no tener una figura jurídica, 26 de diciembre de 1972. Archivo MSSA. A partir de la incorporación de Pedrosa al proyecto, el museo es descrito consistentemente como "Museo de Arte Moderno y Experimental" en los documentos institucionales. Véase, por ejemplo, la carta de invitación a participar de la iniciativa, "Carta del Comité Ejecutivo a 'Comaradas'", enero de 1972, Archivo MSSA. Pedrosa consideró una primera etapa estratégica, contar con importantes figuras del Arte Moderno para la consolidación del proyecto del Museo de la Solidaridad. "El Museo Experimental" lo constituiría en el edificio que Pedrosa esperaba que se concretara para albergar la colección y desarrollar obras más abiertas y experimentales; era el edificio Hogar Modelo Parque Cousiño, edificio que se construyó durante el Gobierno del Frente Popular del Presidente Pedro Aguirre Cerda, quien trabajó en la promoción de la educación al servicio de los intereses populares, que dieron como resultado en infraestructura pública el edificio Hogar Modelo Parque para las obras de la colección Cousiño. Esta institución social, educativa y cultural respondía a uno de los programas de Estado, el cual tenía por objetivo la promoción y enseñanza de la higiene, deportes, actividades al aire libre, esparcimiento y cultura, de manera de alejar a la masa popular de los vicios y enfermedades, y fomentar el uso productivo y sano de sus horas libres.

9 Para Pedrosa una segunda etapa del proyecto se desarrollaría en espacios abiertos, permeables y flexibles que sucedieron por tiempos específicos de residencias de artistas. Este espacio estaría destinado para los proyectos de "artistas nuevos, no-artistas, anti-artistas" y sus "no-objetos". Cartas a amigos artistas, entre ellos, Hélio Oiticica. Archivo MSSA.

10 Mi investigación con los documentos del archivo del Museo de la Solidaridad comienza el año 2013, momento en el que tuve acceso a documentos, aún no sistematizados y sin publicar, correspondientes a cartas, actas, inventarios de obras, catálogos, recortes de prensa, expedientes de artistas, actas de donación entre otros documentos. Como anunciaba la página web del MSSA el año 2013: "El MSSA recuperó alrededor de 8.000 unidades documentales, únicas e inéditas, relacionadas con el ámbito administrativo histórico y artístico de las distintas etapas del museo, que abarcan 34 años (desde 1971 a 2005) (...) Los documentos, fueron entregados al MSSA por distintas personas vinculadas a su creación y a su historia: Carmen Waugh, quien fue relacionadora pública del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile (IAL) entre 1968 y 1972, y directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre 1991 y 2005; Dore Ashton, destacada crítica de arte estadounidense y miembro del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC); Miguel Rojas Mix, director del IAL entre 1969 y 1973; y Claudia Zaldívar, actual directora del MSSA". Debido a la urgencia de proteger y conocer los documentos recuperados, en 2013 se abrió el área de archivo en el MSSA, que se dedicó durante el año a impulsar proyectos de financiamiento para la correcta organización, sistematización y conservación de su fondo. Ese proceso comenzará en enero de 2014, permitiendo así rescatar y proteger valiosos testimonios que vinculan memoria, arte y política de los últimos 42 años de nuestro país y su relación con el devenir internacional, y que entregarán importante información de cómo se generó la colección de arte moderno más importante de Latinoamérica (Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Recuperado de <http://www.mssa.cl/archivo/>)

El Museo de la Solidaridad corresponde al primer periodo (1971-1973) de la historia institucional del actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Los archivos institucionales del periodo fueron recuperados por el museo entre los años 2012-2014, se han sido catalogados, y se han ido actualizando y difundiendo desde el año 2015. Ver: Zaldívar, 2013. Desde entonces varios de estos documentos han sido incluidos en sus publicaciones, destacando los textos y organización de los archivos del MSSA de la historia institucional por Carla Machiavello o nuevas investigaciones como la de María Berríos (2016).

11 Circular enviada por Harald Szeemann el 20 de diciembre de 1972, con nota agregada de John Baldessari a Pedrosa preguntando qué debe hacer para colaborar. Archivo MSSA.

12 Ibid

13 Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa, 12 mayo 1972. Archivo MSSA.

14 La idea de participación en el arte y obra participativa la desarrolla extensamente la crítica de arte Claire Bishop (2012) en su libro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. En éste describe y analiza la idea de arte participativo en espacios geopolíticos de Europa central y Estados Unidos, en el período comprendido entre la década de 1960 y finales de la década de 1980, como el deseo de los artistas de una experiencia estética

más subjetiva e íntima, que ya no se percibe como política, sino más bien como existencial y apolítico, dedicado a la idea de la libertad individual y la imaginación. Frente a esto, Bojana Piškur, crítica de arte y curadora la exposición 'Politicization of Friendship', responde "sobre el hecho de que el arte apolítico es bastante problemático, por decir lo menos. La exposición 'Politicization of Friendship' intenta abarcar ciertos aspectos de la "participación", por ejemplo, la producción artística colectiva, la solidaridad, la interacción y la colaboración entre artistas en diferentes partes del mundo donde el sistema de arte no sólo estaba subdesarrollado, sino también completamente diferente hacia prácticas artísticas alternativas. Algunas de las características típicas de los espacios de Europa oriental y América Latina y su comprensión de la colectividad y la colaboración incluyen espacios informales de arte alternativo, aparta-arte, colectivos artísticos, creatividad colectiva, autoorganización, autohistorización, etc" (Piškur, 2014:3).

15 "En la teoría del arte, existe una variedad de obras basadas en la idea de la amistad. El núcleo del interés actual en la amistad va más allá de la amistad que la mera cercanía, la identidad, la acción o el consenso de opinión. Implica una dimensión política más amplia y, consecuentemente, una cierta tensión y malestar. La naturaleza exacta de esta dimensión, la forma en que se manifiesta en relación con la amistad y, por último, pero no menos importante, la manera en que afecta al arte" Piškur, 2014: 3-4.

16 La hipótesis se basa en los presupuestos planteados por el antropólogo e historiador en relación a la historia del arte. La imagen o las imágenes se presentarían, entonces, como una superposición simbólica de contenidos latentes y manifiestos, siempre en movimiento respecto al presente del sujeto histórico, pero también portadora de los significados que permanecen en la memoria colectiva, desarrollado por Georges Didi Huberman (1990).

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. "The Friend". En: Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus*. Stanford: Stanford University Press, 2009

BERRÍOS, María. "Por el futuro artístico del mundo". En: *De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Editorial Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 2016.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

CARTAGENA, María Fernanda; LEÓN, Christian. *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*. Quito: Editorial Abya-Yala, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante la imagen. Preguntas formuladas a los fines de una historia del arte*. Ceneac, Ad Litteram, 1990.

FERREIRA Gloria, HERKENHOFF Paulo. *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2015.

FOSTER, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner, 2013.

GARCÍA PÉREZ DE ARCE, Isabel. "El museo polifónico de Salvador Allende". En: *Ubs Map Latin America Perspectives*, Nueva York, 2015. <https://www.guggenheim.org>.

GUASCH, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

HUYSEN, Andreas "De la acumulación a la mise en escène: el museo como medio masivo". *Criterios* no. 31 (1994): 151-176.

LIPPARD, Lucy. *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal, 2004.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. *Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende*. Recuperado el 2013. <http://www.mssa.cl/archivo>

PEDROSA, Mário. "Al excelentísimo señor Salvador Allende Gossens, Presidente de la República de Chile". En *Museo de la Solidaridad, donación de artistas del mundo al gobierno popular de Chile*. Santiago: Editorial Quimantú, 1972; Santiago: Dirección de Cultura de la Presidencia de la República, 1973.

PEDROSA, Mário. "El modelo de Socialismo Chileno y el Frente del Arte". Cuadernos de la Escuela de Arte 4 (1997).

PÉREZ BARREIRO, Gabriel. "Sensibilizar la inteligencia". En: *De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Editorial Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 2016.

PISKUR, Bojana. *Politicization of Friendship*. Lubjiana: Edit. Moderna Galerija, 2014.

ROJAS MIX, Miguel (ed.). *Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Dos Encuentros. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1971.

SCHINZEL, H. "Zeitgenössische Kunst und Restauriertheorie". *Museum Aktuell*, 110 (2004)

VASALLO, Eduardo; CONTRERAS, Gonzalo. *La Cultura con Allende*. Tomo I y II. Santiago: Editorial Occidente, 2014.

ZALDÍVAR, Claudia. "Un modelo cultural experimental para el mundo". En: *Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Fraternidad, Arte y Política 1971-1973*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.

IMAGENES

Fig. 01 Carta de Sol LeWitt a Mario Pedrosa, 9 de abril 1973. Documento asociado: Acta V, 8 de octubre de 1972, Instituto de Arte Latinoamericano. Fuente: Archivo MSSA