

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría e Historia del Arte
Escuela de Pregrado

ARTE Y POLÍTICA EN EXHIBICIÓN
ANÁLISIS MUSEOGRÁFICO DE LA EXPOSICIÓN ANUAL 2015
“SOLIDARIDAD Y RESISTENCIA (1971-1990)”
DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

Tesis para optar al Grado en Licenciatura en Artes

con Mención en Teoría e Historia del Arte

Alumna: Karla Daniela Rosero Pérez

Profesora Guía: Cecilia Pinochet

Santiago, Chile

2015

DEDICATORIA

A mi madre, presente con pasión maternal y pedagógica en todos mis caminos.

A mi padre, quien no deja pasar oportunidad para construir conversaciones que me enseñen el valor y la belleza de ser persona y disfrutar cada día.

A mis hermanas, porque unidas somos una triada de sueños y emociones.

A mis abuelos, tías y mejores amigas, quienes me apoyan de inicio a fin.

A mi pololo, por cuidarme y amarme.

Les agradezco profundamente por creer en lo que hago.

“... Me convencí una vez más que un hombre solo no vale nada. Y que cuando los hombres se unen, llevados por un impulso generoso, llevados por un deseo de paz y amistad, por un deseo de realizar cualquier cosa, pero de realizar algo, sólo entonces tienen el derecho de llamarse hombres.”

Violeta Parra

Citado por Isabel Parra en
El libro mayor de Violeta Parra
Editorial Micay, Madrid, 1985, p. 41

“El tiempo no nos da mucho plazo: nos lanza desde atrás, sopla sobre nosotros por el estrecho embudo del presente hacia el futuro. Pero el espacio es ancho, lleno de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, giros, giros en <<U>>, callejones sin salida y calles de un solo sentido. Realmente demasiadas posibilidades.”

Susan Sontag

Bajo el Signo de Saturno
Editorial Sudamericana, Argentina, 2007, p.125

ÍNDICE

RESUMEN	V
INTRODUCCIÓN: <i>Sobre la configuración simbólica de una exposición</i>	VI
CAPÍTULO I: <i>El museo como medio de comunicación</i>	10
1.1 Función comunicativa del museo como generador de sentido.....	10
1.2 La exposición como producción de significados.....	18
1.3 La lectura contextual de la obra de arte.....	23
CAPÍTULO II: <i>El Arte moderno como forma de expresión de las ideas de Solidaridad y Resistencia</i>	27
2.1 La configuración museográfica de la exposición “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)”.....	27
2.2 Un proyecto entre arte y política. Análisis de los conceptos Solidaridad y Resistencia en su contexto histórico.....	51
2.2.1 Periodo Solidaridad: Origen y Formación (1970-1973).....	52
2.2.2 Periodo Resistencia: Irrupción y Organización Internacional (1973-1990).....	59
2.2.3 Retorno y Establecimiento (1990-2006).....	62
2.3 Espíritu solidario y resistencia artística. Significado curatorial de la exposición.....	64
2.3.1 Solidaridad.....	65
2.3.2 Resistencia.....	67
CAPÍTULO III: <i>La vinculación museográfica entre el arte moderno y la política</i>	69
3.1 Elementos museográficos de producción simbólica.....	70
3.2 Arte moderno, un proyecto de cambio social.....	78
3.2.1 Arte del periodo de Solidaridad.....	80
3.2.2 Arte del periodo de Resistencia.....	83
CONCLUSIÓN: <i>El vínculo arte y política a través de la Solidaridad y la Resistencia</i>	87
BIBLIOGRAFÍA	93
ANEXO 1	99
ANEXO 2	102
ANEXO 3	127
ANEXO 4	141

RESUMEN

El presente trabajo desarrolla un análisis descriptivo de la exposición anual de la colección fundacional del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, pretendiendo, dentro del área museográfica, evidenciar una forma de experiencia específica del museo. La exposición, entendida como un medio de comunicación, logra generar una trama simbólica a través de la puesta en relación y contexto de los objetos exhibidos y de los elementos museográficos, los cuales complementan y ayudan a exaltar los valores de cada objeto. Se profundiza en la historia del museo y el tipo de relación que se genera entre el arte y política, ya que son los ejes contextuales y discursivos curatoriales de la exposición. Así, se problematiza la manera en que las ideas son expresadas a través de la configuración museográfica de la exposición, buscando identificar las nociones y los valores claves sobre historia, cultura y sociedad.

Palabras Claves: Museo, Salvador Allende, Solidaridad, Resistencia, Arte Moderno, Política, Exposición, Colección, Museografía.

INTRODUCCIÓN

Sobre la configuración simbólica de una exposición

La historia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) es muy particular. Su singularidad consiste en ser un proyecto único y sin precedentes, nacido de la atmósfera política y cultural desarrollada en Chile durante el gobierno de Salvador Allende, representante de la Unidad Popular, el cual estuvo enmarcado en el contexto de la Guerra Fría y de la lucha por los ideales de una sociedad libre y democrática. Para el gobierno socialista el arte era uno de los elementos principales de desarrollo e impulso popular que permitía la comunicación, la generación de ideas y experiencias entre las personas (de distintas clases y de distintos pueblos). El Museo resultó ser una creación que activó el apoyo y el contacto fraternal entre intelectuales y artistas de todo el mundo con el fin de ayudar a través de la donación de obras de arte moderno, en una primera instancia, a un proyecto político con ideas de cambios en la historia de una nación, y luego, ayudar a un pueblo oprimido repudiando la acción dictatorial y la violación de derechos humanos; así, con más de cuarenta años de historia y una de las colecciones de arte moderno más importante en América Latina, el MSSA se ha convertido en un espacio crítico y político, donde se viven experiencias únicas entre el arte, las ideas y las sensibilidades siempre abiertas a nuevas propuestas.

Lo anterior, invita a pensar en el museo como un espacio donde ocurren múltiples experiencias, tanto desde el punto de vista de sus objetivos iniciales, sus funciones, como a través de su materialidad y la de los principales elementos sobre los cuales descansa su trabajo; pero el museo sobretodo opera con los objetos que forman sus colecciones, las cuales definen en gran parte el tipo de institución que es. Por ello, una de las funciones más importantes del museo es compartir, difundir o comunicar al

público estos objetos a través, principalmente, de las exposiciones, que son configuraciones museográficas donde se pone en contexto histórico-político y se relacionan los objetos de manera que se logre armar un relato visual significativo.

Lograr comunicar ideas a través de una exposición no es fácil, en especial porque se convierte en un espacio de valores y significaciones entrecruzadas, generadas en el despliegue descriptivo y narrativo de los objetos al momento de darlos a conocer y de ponerlos en contexto bajo un tema determinado (de lo que trata la exposición). Por ello, para logra entender cómo se arman los discursos dentro de las exposiciones, de manera que se logre efectivamente expresar uno o varios mensajes, se necesita examinar la forma en que está configurada la muestra. Es por ello que en el presente estudio se desea desarrollar un análisis para entender las estrategias utilizadas en la composición de una de las exposiciones actuales del MSSA y sus características tanto formales como significativas; teniendo en cuenta que realizar una investigación de estas particularidad conlleva por un lado, entender a la exposición -y por lo tanto al museo- como un medio de comunicación, y por otro lado, conocer al MSSA, las ideas claves que lo identifican y los valores propios que promueve.

De este modo, el estudio de caso se enmarca en el área de investigación y reflexión museográfica, abarcando el carácter comunicativo de un museo de artes visuales a través de la exposición de obras de arte moderno. Para ello es importante reflexionar acerca de las exposiciones como estructuras expresivas de ideas a partir de las configuraciones simbólicas que resultan de las relaciones entre los objetos expuestos, los textos, las imágenes presentes y la estructura espacial donde estos elementos se organizarían. Pues, de este modo podríamos ir entendiendo cómo se configuran los discursos de las instituciones museales, además de los valores y símbolos representativos que se encontrarían proyectados en cada aspecto del museo, los que pueden reflejar, por ejemplo, su historia, sus principios o su visión. A propósito Francisca Hernández menciona que vivir el espacio de un museo “implica adentrarse en el tiempo cultural que hizo posible su creación y tener en cuenta las diversas

implicaciones históricas, artísticas y sociales que intervinieron en su origen. Pero, además, también es necesario crear el ámbito adecuado donde no sólo sea posible la contemplación del arte, sino también el diálogo y el encuentro entre los visitantes y las obras.” (Hernández, 1998: 34)

La exposición “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)”, fue inaugurada el sábado 11 de abril del 2015, al mismo tiempo que otras exposiciones anuales y temporales en el mismo Museo. Esta exhibición es significativa, pues muestra parte de la colección fundacional del Museo continuando con la revisión que éste está realizando de los periodos señalados desde el año anterior, donde se ha buscado dar cuenta de su historia mostrando la calidad e importancia estética de esta colección. En esta ocasión, la exposición se concentra en mostrar las obras más representativas de las colecciones donadas en los periodos Solidaridad (1971-1973) y Resistencia (1976-1990) durante el gobierno popular de Salvador Allende y durante el exilio del Museo a causa del Gobierno Militar, dando cuenta así del carácter único de esta colección de arte moderno, resultado de un gesto político que a través de los años no ha perdido su espíritu.

Conforme a la importancia mencionada respecto al análisis de una exposición desde el punto de vista de la construcción museográfica de su discurso, es que se plantea la siguiente pregunta a dilucidar en el presente trabajo: *¿Cómo se vinculan las ideas de arte y política en la exposición “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)” del MSSA?*

Para responder esta incógnita se formula la siguiente hipótesis: *Las ideas de arte y política se reflejarían en la exposición del MSSA “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)” a partir del desarrollo de los conceptos Solidaridad y Resistencia, por medio de la articulación de los objetos, textos e imágenes presentes en la exposición, es decir, su configuración museográfica.*

A partir de ello, el objetivo general de esta investigación es *entender, a partir del análisis museográfico, la relación entre arte y política en el contexto de la exposición “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)” del Museo de la Solidaridad Salvador*

Allende. El que se intentará realizar a lo largo de este trabajo cumpliendo los siguientes objetivos específicos:

- *Examinar los criterios de selección, características particulares y puesta en relación de las obras de la exposición “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)” del MSSA.*
- *Analizar los textos desarrollados por la exhibición (señalética, designación de las salas y narrativas asociadas a los espacios de la exhibición), observando las formas de interpretación de las obras e imágenes expuestas.*
- *Estudiar la puesta en relación entre textos e imágenes en el contexto de la distribución espacial y puesta en escena de las obras de la exposición.*

De este modo, este estudio ha sido proyectado como una investigación cualitativa que busca, dentro del área museográfica, evidenciar una forma de comunicación específica del museo, con el objetivo de que se profundice la conciencia de las posibilidades que se dan en la experiencia dentro del espacio expositivo museal.

Por ello, para la realización de este estudio se ha seguido un esquema metodológico que corresponde a la estructura del trabajo, el cual ha sido dividido en tres capítulos. En primer lugar, se desarrollará un marco teórico orientado a distinguir las características de la función comunicativa del museo, especialmente de la exposición, y de cuáles son los elementos que contribuyen en la construcción del texto a ser presentado. A continuación, se identificará al MSSA y la exposición estudiada, describiendo sus elementos y las obras expuestas, además de realizar un análisis de las ideas principales del criterio curatorial a través del relato histórico del Museo. Para este capítulo se realizó la visita correspondiente al Museo, y se emplearon fuentes primarias (entrevistas personales y catálogos) como secundarias (investigaciones, artículos de prensa nacional e internacional, entrevistas registradas en diferentes formatos) para realizar la contextualización histórica del Museo. Finalmente, se realizará el análisis de la configuración museográfica de la exposición, de manera que se identifique los elementos más significativos en ella.

CAPÍTULO I

El museo como medio de comunicación

El interés de este capítulo es abordar la problemática de la configuración museográfica como medio de expresión, como un texto visual que arroja un conjunto de significaciones. En este caso, en la exposición estudiada, las ideas principales *solidaridad* y *resistencia* sostienen el eje discursivo a partir del cual se mantiene un vínculo entre el arte y la política, que se manifiesta a través de los recursos museográficos presentes en la muestra.

Para entender de qué manera se lograría esta relación de sentido, se abarcará la función comunicativa del museo a partir de una breve revisión de su desarrollo histórico, y de la manera en que esta función fue tomando importancia y consistencia a través de los años. Además, se explicará al espacio expositivo como un sistema de lenguaje compuesto de obras y elementos complementarios organizados, que abarcan diferentes niveles de significación, especialmente la obra de arte dentro de una lectura contextual. Todo esto permitiría identificar los factores que se involucrarían al momento de darse una experiencia comunicativa en el espacio museal.

1.1 Función comunicativa del museo como generador de sentido

El surgimiento del museo moderno durante el siglo XVIII fue resultado de varios factores, tales como el desarrollo del coleccionismo, una práctica ancestral a través del cual en diferentes culturas representaba el estatus social y el poder económico ante el resto de la población (como sucedió en los pueblos egipcios, griegos, romanos o dinastías orientales por ejemplo), o como el creciente interés pedagógico, academicista y

científico en especial desde el siglo XVII, y el surgimiento de necesidades ideológicas de instalar un sentido de identidad y propiedad a las nuevas naciones europeas más presente en el siglo XVIII. Estos factores derivaron en la creación de instituciones que compartieron con el resto de la población el conocimiento y la cultura, a su vez, determinarían las características principales que han poseído desde sus inicios y durante todo su desarrollo, sobretodo en relación a su función de resguardar y compartir, de manera exclusiva o pública, el conocimiento y la cultura de un pueblo (Alegría, 2012: 156), siendo éste su sentido primario.

Los principales procesos históricos que impulsaron la conformación del museo serían el *Coleccionismo* y la *Ilustración* (Hernández, 1992: 86): el primero -ya mencionado antes-, generó la formación de los gabinetes de curiosidades que respondían al interés de acrecentar conocimientos científicos y técnicos, además de la acumulación de tesoros reales o eclesiásticos desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, los que finalmente fueron abiertos al público como grandes museos y bibliotecas que progresivamente fueron compartiendo la información artística y científica contenida en ellos (el Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford fundado el año 1683 fue el primero de estas características); la Ilustración por su lado, derivó durante la Revolución Francesa en la conformación de una institución de propiedad pública, donde se abrieron las puertas a las multitudes para dar acceso democrático al contenido antes privado y luego considerado riqueza nacional (el Museo de Louvre abrió como galería pública en 1793).

Su sentido inicial se perpetuaría a través de las transformaciones socio-culturales de las cuales nace el museo moderno. Para finales del siglo XIX, como explica Eileen Hooper-Greenhill, el enfoque de la exhibición en los museos se basaba principalmente en cómo los objetos debían conocerse y usarse en la producción de conocimientos a través de su puesta en el programa exhibitivo, ya que estos eran una fuente de saber con un significado pre-definido y finito (Hooper-Greenhill, 2000: 5). En términos amplios, se podría decir que era una institución preocupada de la producción de conocimientos,

donde no era prioridad generar un espacio de interacción con el visitante, pues las audiencias de las exhibiciones se consideraban un público masivo y generalizado al que se le presentaba una selección de objetos explicados en un conjunto de textos con información limitada, la cual el visitante recibía de forma pasiva (Ibíd., 134). La principal función del museo hasta mediados del siglo XX seguiría siendo preservar las riquezas culturales o naturales, acumularlas, investigarlas y exhibirlas como testimonios legítimos de la historia, concentrando los procesos en transmitir ciertos conocimientos y valores de los objetos, determinados con anterioridad, al público.

Las orientaciones sobre las funciones convencionales del museo empiezan a cambiar a partir de las conferencias y consejos realizados por el Comité Internacional de Museos (ICOM)¹, creado en 1946. Como parte de sus labores, impulsó la organización sistemática en estos espacios, se institucionalizó la museología como disciplina científica, además se integran políticas, programas y acciones relacionadas con el uso de la cultura y el patrimonio, en concordancia con la realidad cambiante de las sociedades, considerando además, los lugares donde se encuentren situadas estas instituciones.

En la conferencia realizada por el ICOM y por la Organización de las Naciones Unidas (UNESCO) en Santiago de Chile el año 1972, bajo el tema “El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo”, se realizó un trabajo interdisciplinario de profesionales de Europa y América Latina, cuyo resultado fue la “Declaración de la Mesa de Santiago de Chile”. En éste documento se declara al museo como instrumento al servicio de la sociedad y su desarrollo, plantea la necesidad de su apertura hacia otras disciplinas, de potenciar la función social del patrimonio cultural, abrir el acceso a materiales y colecciones, profundizar la formación profesional del

¹ El ICOM es una organización internacional de museos que trabaja en servicio a la sociedad y su desarrollo, buscando garantizar la conservación y transmisión de bienes culturales. Se ha convertido en referente fundamental para los estudios e investigación de museos y gestión patrimonial. Dentro de su misión se preocupa de la reflexión acerca del museo como aporte a la sociedad, de establecer normas y estándares de calidad para la administración de museos, organización y salvaguarda de las colecciones, de la promoción de la cultura y el conocimiento y salvaguarda, además de combatir el tráfico ilícito de bienes culturales. Página Web: <http://icom.museum/L/1/>

personal de museos y buscar una relación mucho más estrecha con la comunidad, lo cual desencadenaría una actualización de los sistemas museográficos con fines comunicativos (Unesco, 1974). De aquí en adelante, se desarrollan diversos planteamientos que derivan en distintas experiencias y corrientes museológicas, las que han logrado incrementar el panorama teórico y práctico durante las últimas décadas del siglo XX.

Como se mencionaba, se pensó al museo como un generador de cambios sociales el cual participaría y contribuiría al crecimiento de la comunidad (Castellanos, 2013). Dentro de este desarrollo, se articuló la cuestión sobre la vinculación entre el museo y su público, que sería una de las aristas principales en el proceso de cambio de los museos, pues se buscó transformar la relación unidireccional que tradicionalmente se establecía entre los dos (el museo presentaba los objetos en un contexto informativo que el público contemplaba pasivamente), por una relación basada en el diálogo con la sociedad (el museo se va transformando en lugar de encuentro e interacción entre el visitante y el objeto). Se podría decir que esto se generó principalmente a partir de la influencia de la *Nueva Museología* y de la discusión teórica sobre el museo como medio de comunicación.

La Nueva Museología fue un movimiento que tomaría fuerza durante los setentas. En sus principios establece que el museo es un ente social que se adapta a las necesidades de una sociedad en constante cambio, por lo que se intenta desarrollar un museo vivo y participativo que busca el contacto directo entre el público y los objetos mantenidos dentro de su propio contexto, es por ello que se desarrolló principalmente dentro de los nuevos museos comunitarios, en los museos in-situ o en los ecomuseos. Esta visión traslada el concepto de *edificio* por el de *territorio*, el de *colección* por el de *patrimonio* y el de *público* por el de *población*, y buscan innovar en técnicas expositivas y de mediación para que exista mayor interacción y vinculación con el objeto patrimonial (Hernández, *Íbid.*, 93-94). De esta manera se trató de desarrollar la vocación social del museo, potenciando su dimensión interdisciplinar y sus formas de expresión y comunicación.

Paralelamente, la producción teórica que se desarrolló sobre el museo como un medio de comunicación se inicia con la publicación de 1968 de Duncan Cameron titulado “Punto de vista: el museo como sistema de comunicación e implicaciones para la educación en museos”. Aquí se refiere a la Teoría de la Información de Claude Shannon², del cual rescata tres elementos: la *fente* o el *emisor* que sería el museo, el *canal* a través del cual se comunica, y el *destinatario* o *receptor* final que sería el visitante. Cameron agrega la *retroalimentación* o *feedback* con el que Melvin De Fleur³ complementa el modelo de Shannon, que permite verificar la respuesta del receptor o, en este caso, la efectividad de la exposición (la cual se mediría a través de encuestas, libro de visitas, asistencia a conferencias y talleres, etc.).

Otros autores como Hodge y D’Souza en su publicación “The Museum as a Communicator” de 1979, publicaron que la comunicación del museo presenta características combinadas de los mass media y la comunicación interpersonal. En la visión más tradicional, es el mismo museo el referente fundamental de lo que transmite de manera masiva, siendo simplemente informativo y a menudo unilateral, es decir, sin posibilidad de respuesta por parte del receptor; mientras que en el nuevo enfoque –más acorde a lo explicado por Cameron-, se produce un proceso bidireccional, ya que se toma en cuenta que el público debe comprender aquella información emitida y lograr dialogar con el museo, creando una retroalimentación, una experiencia comunicativa, lo

² La Teoría de la Información de Claude Shannon, publicada en 1948, trata de utilizar eficientemente los canales de comunicación masivos y no masivos (toda forma de transmisión y almacenamiento de información), de tal forma que los mensajes no pierdan la calidad de la forma o del contenido original emitido. El modelo de Shannon contiene cinco elementos: *Fuente* (emisor inicial de palabras o signos que forman el mensaje a transmitir), *Transmisor* (lo que transforma el mensaje en un conjunto de códigos adecuados al canal encargado de transmitirlo), *Canal* (medio técnico que transporta señales codificadas), *Receptor* (el decodificador del mensaje y el que lo conduce para transcribirlo en lenguaje del destinatario), *Destino* (a quién se dirige el mensaje) y *Ruido* (todo elemento que puedan provenir de cualquiera de los anteriores elementos, perturba o altera la transmisión del mensaje). Así el museo se convertiría en un *emisor* de mensajes, *transmitidos* gracias a un equipo de profesionales a través del *canal* o *medio* principal que es la exposición; la *recepción* del mensaje serían los elementos explicativos de la muestra (publicaciones, guías) para el público *destinatario*.

³ Melvin de Fleur agrega el *feedback* (la respuesta que el receptor devuelve al emisor) al modelo de Shannon al describir en 1976, junto a Sandra Ball-Rokeach, la Teoría de la Dependencia de los Medios, señalando el vínculo de dependencia entre los medios, la audiencia.

que conlleva a una participación más equitativa y activa del público y posibilitando diferenciar las audiencias (grupos pequeños, grandes o individuos), convirtiéndolo en un medio dinámico de comunicación (Bentacourt, 2010).

A finales de los ochenta, la Reinwardt Academie de Amsterdam distinguió tres funciones del museo: la preservación (adquisición, conservación y gestión de colecciones), la investigación y la comunicación (que engloba la educación y la exposición). Desvallées y Mairesse mencionan que en el contexto museal, la comunicación aparece como la presentación de los resultados de la investigación efectuada en la colección (catálogos, artículos, conferencias, exposiciones) y a la vez como la disposición de los objetos que la componen (exposición permanente e información ligada a ella) (Desvallées y Mairesse, 2010: 20 y 29). A partir de estos enfoques, la comunicación se comprende como un sistema más general que involucra tanto las exposiciones como las publicaciones o actividades llevadas a cabo en el museo.

Lo anterior indica que el museo no sólo se preocuparía de mostrar, sino también de evidenciar su contenido, esto se puede ver en las investigaciones, publicaciones y recursos extra museales⁴ mencionados que van valorizando y revalorizando a los objetos que integran la colección. Un ejemplo en el caso del MSSA –que en otro capítulo se desarrollará con mayor profundidad–, es el énfasis dado a las actividades de mediación y educación que el Área de Públicos prepara desarrollando metodologías y contenidos en torno a la colección, el arte contemporáneo, el patrimonio y la memoria, buscando la apropiación y valoración crítica por parte del público a través de las experiencias y procesos de reflexión vividos en el museo, a razón de una visita más satisfactoria y completa al concluir el recorrido por la exposición.

Además de estas características, a inicios de la década del noventa, Hooper-Greenhill encausó la discusión en la teoría social y cultural, reconociendo la importancia del

⁴ Se entiende por *extra museal* los recursos de información acerca del museo que no provienen originalmente de la institución, sino de medios externos, como las notas de prensa, páginas de internet, publicaciones acerca de sus obras, colecciones o eventos, etc.

paradigma interpretativo y del poder que tiene la cultura y la comunicación para construir realidades. Dentro de esta mirada, la autora nos da a entender que la comunicación es entendida como parte integral de la producción y de la reproducción cultural, a partir de la elaboración de significados por parte de individuos y grupos, compartiendo y practicando ideas que se van desarrollando continuamente. En este sentido, la comunicación sería un proceso más amplio, que examina ideas en sus matrices históricas, sociales e institucionales, constituyendo representaciones y experiencias dentro de un marco contextual y generativo de producción de sentido, desde el cual la diversidad de interpretaciones de las experiencias de cada persona va fabricando y transformando sus realidades (Hooper-Greenhill, *Íbid.*, 138-139).

Sumando a estas nociones, una de las nuevas corrientes museológicas plantea que el conocimiento generado y compartido en los museos está condicionado por su marco cultural, social, político y económico, por lo que se consideraría el museo como una manifestación de un momento específico de la sociedad que lo produjo. Oscar Navarro menciona que la *Museología Crítica* entiende el fenómeno museológico como un proceso que implica una construcción social que históricamente ha presentado diferentes énfasis, por lo que hay que considerar el contexto en que se sitúa. Desde esta perspectiva, se entendería al museo como un agente que participa en la dialéctica del campo patrimonial y que se constituye en un espacio de relaciones de producción simbólica, es decir, un espacio donde se activan, comunican y practican (y por tanto se reproducen) nociones estéticas, intelectuales, de identidad y, por último, nociones históricas construidas desde el uso social del pasado y la memoria (Navarro y Tsagaraki, 2010). En este caso, podemos ejemplificar mencionando que el MSSA mantiene presente en cada producción que realiza un discurso que refiere a la dialéctica arte-política, la cual es resignificada cada vez a través de las muestras museográficas, en las publicaciones o en las actividades de mediación, dimensiones comunicativas a partir de las cuales el público es capaz de generar relaciones de sentido.

Hacia fines del siglo XX, la comunicación se ha ido convirtiendo gradualmente en una de las piezas claves de las actividades del museo. Empiezan a surgir departamentos dentro de la organización que se dedican y especializan a impulsar y fortalecer la relación con el público; las áreas de Educación, de Públicos, de Mediación o de Comunicación, crean programas especiales acorde a las exposiciones que tengan durante el año y al tipo de público asistente, buscando generar mayor vinculación, creando talleres, eventos, publicaciones o encuentros y manteniendo vivo el espacio museal, que se convierte en un lugar de convivencia y nuevas experiencias. A la vez, generan vínculos con instituciones universitarias, organizaciones o empresas que los apoyen en sus proyectos, además se van actualizando y van utilizando recursos sofisticados para llegar a un mayor número de personas por diferentes vías, un ejemplo son las redes sociales virtuales actuales: Facebook, Twitter, Youtube, etc. (Desvallées et al. *Íbid.*, 29). Asimismo sucede con las publicaciones teóricas académicas o revistas especializadas que toman estos temas como material principal y se mantienen actualizadas de las discusiones contingentes, por ejemplo: “Museum International” publicada por la Unesco desde 1948, la “Revista Museos” de la DIBAM en Chile, o “Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia” editada por el Departamento de Museus e Centros Culturais, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Brasil.

Para el entendimiento general, tanto del público, como el de los equipos profesionales de los museos, desde un principio la función comunicativa de los museos no fue inmediatamente evidente ni fue incorporada rápidamente. En este proceso, han influido algunos factores tales como el uso del concepto *mensaje museal*, lo cual iría cambiando la forma de dirigirse al público y de manejar la información contenida en las publicaciones o exhibiciones, considerando además, la imagen y pensamiento que proyecta el mismo museo como institución; o como los estudios de públicos, los cuales han ido tomando importancia y se han desarrollado con mayor profundidad, a medida que se entiende que los museos deben conocer a sus visitantes para lograr acercarse a ellos e impactar con mayor eficacia (Desvallées et al. *Íbid.*, 20 y 29). Sin embargo, la

importancia de la función comunicativa se precisa al ser integrada en los estatutos del ICOM de la 22° Conferencia General de Viena (Austria) realizada el año 2007, donde se define museo como “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y comunica el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (ICOM, 2007).

Relacionando las ideas expuestas, el museo adquiriría un rol central en las sociedades, ya que, a partir del desarrollo de sus funciones, se iría convirtiendo en una modalidad diferente de producción de conocimiento acorde a la era actual, como herramienta de discurso y comunicación, donde se elaboran producciones visuales, textuales y multimediáticas, que sean significativas de la realidad histórico-social. Además, se busca la participación crítica por parte del visitante, ofreciendo un lugar de discusión con las formas de representación de los objetos y de comunicación generadas, de manera que se invite a la reflexión crítica desde la historia, la memoria, la ciencia y la estética. De esta manera, el museo se va convirtiendo en elemento clave para la formación del individuo y de la sociedad, ofreciendo experiencias que favorezcan la comprensión de sí mismo, de su entorno natural, social, político y cultural, además de despertar la curiosidad y la motivación de las personas por aprender. Se considera que estas características establecen la eficacia simbólica del museo, contextualizando los objetos, las prácticas, los discursos y al público; elementos que, en constante interrelación dentro del museo, generan un espacio de producción simbólica (Alegría, *Íbid.*, 155).

1.2 La exposición como producción de significados

En su acto comunicativo, el museo puede abarcar diferentes niveles de significación, ya que depende de las experiencias que cada individuo tenga en su visita al museo. Los visitantes pueden otorgarle diversos valores a su vivencia durante la exposición, la cual

depende de varios factores, tanto de los estímulos sensoriales de todo tipo que puedan percibir y que pueden ser variables en cada visita (esto involucra el tipo de ambiente, la iluminación, los sonidos, la temperatura, etc.), como de la información que en la exposición se provea del objeto, de los valores propios de los objetos (que sea histórico, testimonial, estético o simbólico), y de las concepciones previas que posean los visitantes para decodificar e interpretar lo que perciban y lo que se les presente.

Al respecto, Cameron (1968) menciona que en tanto sistema de comunicación, el museo depende del lenguaje no verbal de los objetos y de los fenómenos observables; es en principio y ante todo un lenguaje visual que puede transformarse en el lenguaje audible o táctil. De esta manera, las experiencias generadas pueden ser a partir de la apreciación estética, de la activación del pasado y la memoria histórica, o del reconocimiento identitario. Hooper-Greenhill menciona que en una exposición, el arte y la ciencia se conformarían y se expresarían dentro de un sistema museográfico de símbolos dispuestos a la elección personal, a los ejercicios de aprendizaje individuales y a la selección de los puntos que más le interesen al visitante (Hooper-Greenhill, 1994: 5). De esto se desprende que los significados y valores que se producen de la exposición, depende del tipo de experiencia que tenga el público dentro del espacio museográfico.

Para entender cómo se da esta producción de significados, es necesario identificar el tipo de espacio museal que se conforma en relación a su dimensión comunicativa. Al respecto, Roger Silverstone indica que el museo se considera similar en varios aspectos a otros medios contemporáneos (como son la televisión, las radios, las redes sociales, el cine, entre otros), ya que entretiene e informa, cuentan historias y construyen argumentos, buscan divertir y educar; estas instituciones traducen lo que de otra manera sería extraño e inaccesible a términos comprensibles, y en esta construcción de textos, montajes y tecnologías, ofrecen una visión del mundo ideológicamente modulada (Silverstone, s/f.: 2). Sin embargo, Cameron (1992) considera que el museo se diferencia del resto de los medios por el hecho de sustentarse en objetos originales o modelos

únicos, que poseen en sí mismos una gran capacidad de transmisión social, religiosa, histórica y estética.

En este sentido, el espacio del museo se entendería en base a las colecciones de objetos que contienen y exhiben, a modo de estructura que reúne una serie de mensajes. Según Fernando Almarza (2002), la colección de un museo -especialmente de arte- y su administración curatorial y expositiva pueden considerar los niveles de sentido de las obras que la conforman, como una estructura de significaciones que se comporta dinámicamente abierta, con tendencias no lineales, caóticas en su desarrollo y combinaciones.

Desde este punto de vista, se puede considerar a la semiótica un recurso principal que posibilita el estudio del desarrollo museográfico. Esta ciencia, preocupada de estudiar los sistemas de signos que permiten la comunicación entre individuos, los modos de producción de sentido, su funcionamiento y su recepción, puede ayudar a que la propuesta curatorial sea abierta y crítica, consciente del contenido simbólico dinámico que constituye la muestra. De esta manera, según Almarza, se consideraría la exposición una presentación de un texto (expositivo), compuesto de obras y elementos complementarios, ordenadas según una concatenación de sentidos que exigen una secuencia y una aplicación lógica para su lectura por parte del público activo (que se convertiría en un co-autor de la muestra por ser la parte interpretativa como se mencionó al principio del apartado), así, las salas con los objetos artísticos vienen a convertirse en una mediación entre una triada significante-significado-intérprete (Ídem).

En concordancia con lo anterior, las estructuras semióticas que se encuentran en el museo son sistemas de signos que proporcionan vasta información a todos quienes tengan acceso a ella y posean la capacidad de interpretarla (Glusberg, 1980: 27). El espacio expositivo se entendería como un lugar físico organizado que constituye un mundo de lenguaje, el cual, como explica Davallon (1986) englobaría dos dimensiones: la primera, el proyecto y la elaboración de la exposición misma de los objetos y

elementos complementarios, su ambiente y sus visitantes (dimensión asociada al guión museográfico); y la segunda, el espacio especulativo y contemplativo producido a lo largo de la visita (asociado al público espectador). Ambos aportan su propia carga significativa que enriquece y potencia el complejo general de este sistema comunicativo.

El presente trabajo se enfocará en estudiar la primera de estas dimensiones, teniendo presente que realizar una exposición comprende un proceso interdisciplinario de múltiples fases, desde la configuración conceptual y planificación hasta la ejecución de su diseño material, difusión y aplicación de actividades de vinculación para el público. Dentro de este proceso, la museografía juega un papel fundamental, ya que cuenta con un conjunto de técnicas que constituyen, además de las concernientes al acondicionamiento, la conservación, restauración y seguridad del museo, los soportes o la mediación de los mensajes a través de la articulación de una serie de elementos - espacio, iluminación, objetos de presentación (vitrinas, paneles), itinerarios, sonidos, textos, imágenes, colores, señalizaciones, etc.- que hacen posible esta puesta en escena (Hernández, 1998: 261). Se puede considerar entonces, que es en el esquema museográfico de la exposición donde se aprecian las estructuras semióticas que arrojan significados; las lecturas e interpretaciones que se realicen nacerán a partir de los variados sistemas de relaciones propuestos entre los objetos y/o elementos que componen la muestra, además de los niveles que existan de interacción con el visitante, estas lecturas serán las que identifiquen significados, den sentido y otorguen valores a los objetos expuestos.

Como se mencionaba anteriormente, el principal componente de una exposición es el objeto que se exhibe dentro del museo, el cual se considera una pieza única, de poder evocador, reflejo de la belleza para algunos, pero también testigo de la historia, de la memoria, de la identidad o del progreso de la ciencia (Herreman, 2006: 93). Generalmente el valor que se le confiere proviene de su contexto original o de su historia, de manera que el objeto sea comprendido y respetado como símbolo por la riqueza de información que lleva en sí mismo; esto se refiere a que al momento de

presentarlos en el marco de una exposición, los objetos, sustraídos de su ámbito natural, se transforman y adquieren nuevas significaciones, convirtiéndose en un objeto-símbolo que transmite y representa contenidos y valores culturales (Sheldon, 1986).

El objeto de museo o *musealia*, tanto como objeto en sí mismo y como un testimonio-símbolo, se muestra en conjunto a un abanico de connotaciones implícitamente asociados que participan dentro de la trama discursiva y metódica de la exposición. Esta trama estaría reflejada en la serie de contenidos organizados a partir de las técnicas y formas expográficas que buscan expresar de la mejor manera posible los objetos e ideas que se presentan, generando unidades y secuencias significativas dentro del espacio predeterminado expositivo, de forma que se ayude a la comprensión e interpretación del contenido. De este modo, se va configurando un sistema de significados –un guion o texto con una concatenación de sentidos- en donde cada pieza se consideraría un signo o ente de lenguaje que contribuye como fenómeno cultural al proceso de comunicación que se lleva a cabo.

Considerando lo anterior, las relaciones sintácticas que tienen los signos entre sí, permiten vislumbrar el conjunto de “reglas gramaticales” que constituyen la estructura lógica del lenguaje o texto expositivo, es decir, la composición formal de la exposición. A partir de lo anterior, las relaciones semánticas entre los signos, las cosas e ideas aludidas en la exposición, permiten conocer el contenido significativo de esta. Como signos, los musealias, a pesar de llevar su propia carga significativa, necesitan que los expliciten y les hagan referencias para que se dé a entender aquello a lo que el signo alude, requiriendo que un intérprete lo reconozca como evocación de algo (Hernández, *Íbid.*, 19-21). De esta forma se completa el proceso semiótico compuesto por la triada antes aludida significante-significado-intérprete (forma–contenido–interpretación), que nos da la pauta estructural de cómo un texto o discurso –en este caso museográfico- se construye, de tal forma que se pueda producir una experiencia comunicativa.

1.3 La lectura contextual de la obra de arte

Pensando en la obra de arte, vemos que dentro de una exposición ésta no se comprende de forma aislada, no solamente por ser expuesta en conjunto a otros artefactos dentro de una configuración museográfica como ya mencionábamos, sino también por ser parte de una colección que ha sido fundada, construida y organizada bajo diversos motivos y parámetros, por lo que la obra queda siempre bajo una lectura contextual, que es afectada por las características propias de la colección a la que pertenece y de la propuesta curatorial formulada (temática, tipo o función de la exposición), las cuales a su vez pueden ser interpretada bajo las propias reorganizaciones de sentido que haga el espectador (que pueden no corresponder completamente a las razones constituyentes de la colección o a las establecidas para armar la muestra). Estas características, según Almarza, abordan un sentido de mayor elasticidad y amplitud al momento de considerar lecturas diversas y posibles a objetos de una colección de museo.

Siguiendo a Almarza, en primer lugar, una colección de obras de arte poseería un sin número de niveles de significación, ya que se consideraría una estructura física y significativamente abierta, inestable y caótica (Almarza, Ídem.). Esto se explica ya que, a nivel de constitución de la colección y origen de las obras, está sujeta al aumento o disminución del volumen de obras que la compongan, además de la variación de técnicas y dimensiones de las mismas, por lo que está en constante cambio de formas (por ejemplo: una colección de telares de pueblos originarios latinoamericanos sería diferente en materialidad, técnica y origen a una colección de pinturas de Picasso), lo que da muestra de la complejidad de coexistencia de una gran diversidad de material que puede llegar a constituir una colección.

La colección también puede definirse como sistema de información a partir de que las obras componentes de tal sistema se mantengan en cohesión, es decir, por un lado, la colección puede constituirse bajo un eje discursivo basado en las propias historias y valores de cada obra, por otro, la propuesta curatorial y museográfica puede

reorganizar las obras bajo diferentes contextos; cada combinatoria sería la expresión de diversos enfoques, trayectorias o construcciones de sentido, en tanto que lectura y explicación curatorial. De esta manera, según Almarza, la obra de arte no tendría un solo significado, ya que su carga significativa está en juego con aquellos múltiples y posibles factores que corresponderían a la lógica multidimensional de la colección, traducida en el origen y tipo de la obra, además de las explicaciones de los fenómenos plástico-formales presentes en la colección y de la carga significativa de las diversas tendencias que conllevan a su creación por parte del artista.

En segundo lugar, las realizaciones curatoriales se armarían sobre la base de que toda exposición es una propuesta, una hipótesis de sentido que no necesariamente debe ser demostrada, sólo el hecho de su argumentación le confiere tanta verdad como a otra argumentación diferente y hasta opuesta (Ídem.). Sin embargo, la propuesta se mantendría bajo el esquema que establezca el museo, es decir, dentro de los marcos clasificatorios y modelos categorizantes que ejercen sobre las obras, que es a su vez fundamento sobre el cual el museo sostiene gran parte de su autoridad, y a partir de las cuales se elaboran lecturas; la lectura curatorial se realiza en la elaboración argumental discursiva misma, que no busca sentido correcto o completo, sino que se establece como una proposición que da pie al ejercicio de propuestas interpretacionales continuas entre curaduría y lector-intérprete (Ídem.).

Sumando a lo anterior el autor explica que, dentro de la exposición, cada obra se relacionaría según la ubicación que ocupa dentro de un discurso, la información que conlleva en sí mismo, su potencial de relación con otras obras, los elementos museográficos que le circundan y según la variabilidad de nuevas obras que lleguen a integrar la colección. Se puede decir en otras palabras que la obra está condicionada al diseño de la exposición, la cual es el resultado del guion curatorial y del énfasis que se desea dar en la museografía a partir de los objetivos de la exposición.

En el diseño se pueden establecer estilos variados de composición que dan patrones de lecturas para el espectador, para ello hay que considerar elementos como las

dimensiones y características de las obras y del lugar donde se lleve a cabo la exposición (su arquitectura, la iluminación natural o artificial, la propuesta museográfica para tal espacio), los elementos y componentes museográficos complementarios (vitrinas, plintos, cédulas, textos en muros, gráficos, hojas de salas, audiovisuales, etc.), la distribución espacial y materialidad de los elementos, entre otros; de manera tal que el recorrido que realice el espectador, sea coherente, guiado por un sistema de símbolos establecido para unificar la muestra (objetos, señaléticas, colores), para así ayudar a realzar las características de las obras en exhibición y apoyar en su comprensión. La organización en el espacio expositivo es clave para lograr la comunicación deseada dentro de la exposición, de esta manera, se ha de entender la forma en que se usa el espacio, es decir, el criterio a partir del cual las obras están dispuestas.

En este sentido, en un espacio neutro por ejemplo, se puede destacar una obra sin elementos a su alrededor que puedan distraer al espectador, o al contrario, en un espacio con varios objetos complementarios que estén simultáneamente llamando la atención del espectador; también pudiese enfatizarse a partir de movimientos visuales, donde se traslade el foco de atención constantemente de una obra a otra, o sino, enfatizando el ritmo de la muestra a partir de la direccionalidad (horizontal, vertical, ortogonal, etc.), por repetición visual, por oposición e interrupción, o por armonía y continuidad (si una obra grande está al lado de una pequeña por ejemplo, o si se coloca una serie de cuadros para que se vean progresivamente desde el más grande hasta el más pequeño jerárquicamente), entre otros.

De acuerdo con lo que se ha mencionado, las lecturas de las obras de arte se han de realizar considerando el fondo contextual que se ha intentado explicar en este capítulo. Esta lectura estaría determinada por los diferentes niveles de significación y por la articulación de dimensiones, factores y características que generan y afectan - como menciona Almarza- a las *trayectorias de sentido* de las obras en cada lectura. Según el autor, los textos curatoriales, como prácticas discursivas, expresan esas

trayectorias de sentido de forma caótica y multidireccional, pues “todo sentido va existiendo simultáneamente en un constante devenir” (Ídem.).

CAPÍTULO II

El Arte moderno como forma de expresión de las ideas de *Solidaridad y Resistencia*⁵

En el presente capítulo se presentará, en primera instancia, la exposición “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)”, con el fin de identificar, a partir de la descripción formal, sus unidades significativas (imágenes y textos componentes de la muestra). De esta manera, se ayudará en el análisis museográfico a desarrollarse en el siguiente capítulo.

Posteriormente, se analizarán criterios curatoriales aplicados a la exposición a partir de una breve revisión de la historia del museo, siendo ésta el marco contextual de la muestra. Así, se comprenderá con mayor significado y relevancia los conceptos en los que está basado el guion -principalmente *solidaridad y resistencia*-, desde una perspectiva que permita identificar las características y los procesos que logran dar valor histórico, político, cultural y estético al MSSA.

Este desarrollo permitirá entender más adelante el vínculo entre arte y política presente en el Museo y sus exposiciones.

2.1 La configuración museográfica de la exposición “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)”

Como ya hemos mencionado anteriormente, una exposición se realiza a partir de un discurso argumental que propone el guion curatorial, representando nociones y objetivos que dan el eje compositivo del diseño en que se articulan los objetos, los textos

⁵ Todas las fotografías de este y de los siguientes capítulos son de autoría personal con fines de estudio.

y las imágenes en el espacio expositivo. En esta configuración es clave el criterio a partir del cual las obras y el resto de los elementos mencionados son seleccionados y están dispuestos. Por lo tanto, para entender cómo es que en el despliegue museográfico de la exposición se da cuenta de estas ideas y de la relación entre arte y política, es necesario identificar el conjunto de factores que hacen posible esta puesta en escena, lo cual se realizará a continuación a través de la descripción de esta exposición.

La exposición anual “Solidaridad y Resistencia (1971-1990)” es una selección de obras de arte (17 piezas de un total de 2650 que reúnen el Museo) que buscan representar la manera en que el MSSA logró constituirse, rescatando la historia de las donaciones y el espíritu de su colección. Esto se realiza a través de la representación de las ideas claves de *solidaridad* y *resistencia* bajo un marco histórico específico (estas nociones dan nombre tanto a las colecciones de arte que alberga, como a las etapas formativas y constitutivas de esta institución), cuyo proceso involucra las experiencias artísticas y políticas que justamente dan origen a tales colecciones, es decir, el espíritu que impulsó la recopilación de estas piezas de arte y las características estéticas formales que las determinan, lo cual se profundizará finalizando el capítulo.

Para iniciar, a modo de contextualización, se identificará y describirá el Museo y se realizará un recorrido por la exposición.⁶

El MSSA se ubica en Av. República #475, en la Comuna de Santiago Centro, Región Metropolitana, Chile; este sector está caracterizado por ser un barrio universitario con edificaciones clásicas de los años veinte, buen acceso (cerca de la Estación de Metro República) y cercano a puntos centrales de la ciudad. Se encuentra instalado junto a las oficinas de la Fundación Salvador Allende en el mismo edificio, una casona reacondicionada luego de haber sido durante el Gobierno Militar el cuartel general de la Central Nacional de Informaciones (CNI).

⁶ Para ver planos del MSSA, consultar Anexo 1

En el primer piso del edificio, el cual posee una oficina de informaciones y guardarropía, antecedido por el pasillo de entrada que contiene la imagen del Presidente Allende y texto introductorio en el muro con citas de Allende y Mario Pedrosa (uno de los fundadores del Museo) que reflejan sus ideas sobre el Museo. Además se encuentra un vidrio inscrito con los nombres de quienes han sido directores y gestores del museo durante sus periodos fundacionales. A continuación se ingresa al vestíbulo, de amplias e iluminadas dimensiones donde se encuentra graficada la cronología del Museo. A un costado del vestíbulo, se encuentra el “Muro Colección” donde se exhibe trimestralmente una obra destacada junto a una vitrina horizontal con antecedentes del proceso de su donación y sus características estéticas. Se encuentran también los accesos al Memorial de Salvador Allende (Sala de las Voces y Sala del Presidente) y a las salas de muestras anuales donde se exhibe la colección fundacional, desde donde se puede bajar al piso zócalo.

En el vestíbulo, sobre la muralla del costado de la escalera que lleva al segundo piso, se encuentra la indicación de la exposición de arriba y el texto introductorio a la exposición anual del primer piso, junto a unas pequeñas guías de apoyo de papel dispuestas para que el público saque libremente. Al otro costado de la escalera, una escultura de acero *Sin Título* de Albert Féraud de 1976 donada desde Francia.



Frontis del Museo de la Solidaridad Salvador Allende



Pasillo de Acceso y Vestíbulo con Infografía Cronológica



Escalera hacia segundo piso. Texto exposición anual con guías



“Muro Colección” en Vestíbulo y Memorial a Salvador Allende

Subiendo al segundo piso, se encuentra un nuevo espacio abierto rodeado de las siete salas de exposiciones temporales (las que son en esencia habitaciones de distintas dimensiones por la estructura tipo casona del edificio), dos de las cuales componen el espacio “Núcleo Contemporáneo” donde se presentan los proyectos que artistas actuales realizan especialmente para el MSSA.

En el tercer piso, de tipo desván,⁷ se encuentran las oficinas de la Dirección del Museo y de los distintos departamentos administrativos, además de una sala de uso múltiple donde generalmente se realizan actividades de mediación con el público. Finalmente, en el nivel subterráneo están instaladas las oficinas de la Fundación Salvador Allende y la Sala CNI, sitio histórico que conserva las condiciones de la casona durante Dictadura.

La exposición de la que trata esta investigación se encuentra en el primer piso del Museo. La indicación de esta exposición se halla a su ingreso. Esta muestra contempla dos salas contiguas, una para el periodo Solidaridad y otra para Resistencia, cada cual introducida por una hoja de sala ubicada en el umbral entre las dos, donde se narra la historia de cada periodo. Desde la segunda sala se puede bajar al nivel zócalo, donde se realiza una exposición complementaria que exhibe una selección de obras de chilenos del siguiente periodo del Museo (desde 1991 en adelante), la cual no se tomará como parte de este estudio, ya que el objeto de interés son los dos periodos fundacionales.

La primera sala a la que se accede desde el vestíbulo es la habitación que muestra parte de la colección del segundo periodo, correspondiente al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA). De medianas dimensiones y bien iluminada, ésta habitación tiene una fuente de luz natural que proviene de dos ventanas al lado contrario del acceso, la cual es complementada por luz artificial tenue. Aquí nos encontramos con obras representativas de diversas técnicas y estilos desarrollados entre los años setenta y ochenta, donde además se hace presente un tono de denuncia y protesta ante la opresión política desarrollándose en esos años.

⁷ Parte más alta de un edificio, inmediata al tejado, que generalmente tiene techo inclinado.

Para contextualizar, en la hoja de sala de este periodo, se menciona que a fines de 1975, tras el Golpe Militar en Chile de 1973, quienes habían participado en el proyecto fundacional del Museo de la Solidaridad durante el Gobierno de Salvador Allende, decidieron darle continuidad desde el exilio creando un Secretariado General en Francia, el cual fue presidido por Mario Pedrosa, museólogo brasilero fundador del Museo; contaron con la colaboración de Comités formados en varios países que estuvieron organizados desde La Casa de Las Américas en Cuba por Miria Contreras, secretaria ejecutiva, ex secretaria del Presidente Allende. Extendieron la invitación a artistas que ya habían donado al Museo a colaborar de nuevo o a incorporarse a estos Comités, a los que también se sumaron artistas nuevos de diferentes



Ingreso Colección Fundacional MSA



Exposición Colección Resistencia

países. Con las colecciones que se formaron se realizaron exposiciones itinerantes en cada país al mismo tiempo que se organizaban actos de solidaridad con Chile.

El repertorio de obras que compone esta colección, conformada de un total de 1300, es de un carácter diverso en cuanto a contenidos, formatos y estilos. En esta ocasión la muestra consta de siete obras de los artistas Joan Miró, Meret Oppenheim, Juan Genovés, Carlos Cruz-Diez, Ernest Pignon-Ernest, Rudolph Mumprecht y Luis Felipe Noé. Algunos expresan con claridad la protesta política y otros son piezas claves de producción y experimentación estética del arte moderno, sin embargo, el factor común es el gesto de apoyo a la liberación chilena del Régimen Militar de Pinochet y la denuncia a la violación de los derechos humanos.

La primera pieza que se encuentra entrando a la sala a mano derecha se titula *Cabeza de mujer de pájaro* (Fig.1), un óleo sobre tela de Joan Miró. Fue donada a la colección española del MIRSA en 1980, siendo la segunda contribución del artista al Museo. En esta pintura se aprecia su marcado estilo personal, aunque en esta ocasión el artista deja de lado sus tradicionales figuras y colores lúdicos para presentar una silueta negra expresiva e imperante sobre el fondo plano y blancuzco con el que genera un fuerte contraste, quizás enlutada ante el régimen totalitario a diferencia del vibrante “Gallo de la Victoria” que donó para el Museo de la Solidaridad.

Al lado de Miró, se halla el acrílico sobre tela de Juan Genovés titulado *Con los ojos vendados* (Fig.2), donados en 1977 a la colección española. La pintura muestra tres hombres con vendas en los ojos expresando desesperación, rabia y sufrimiento ante la represión. Es una pieza propia de Genovés, políticamente provocadora, tanto en temática al mostrar la condición trágica del individuo bajo las agresiones a las que se ven sometidos, como en técnica, al preferir una paleta monocromática, grisácea sobre un fondo blanco, y una factura donde no se aprecia la pincelada del autor, donde las imágenes parecieran ser reproducidas mediante plantillas, buscando el anonimato del artista a favor de la representación misma, algo que, por lo demás, marca su desacuerdo



Fig. 1

JOAN MIRÓ

(Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983)

Cabeza de mujer pájaro, 1976

Óleo s/tela

116 x 86 cm

Donación del artista al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)

Procedencia: España

Colección MSSA

Segunda donación

Miró donó esta obra en 1980, para la exhibición del MIRSA en Palma de Mallorca. En el acta de donación estipuló que la obra quedaría bajo custodia de la Fundación Pilar i Joan Miró, "mientras no se produzca el advenimiento de la normalidad democrática en el pueblo chileno". En abril de 1991, el alcalde de Palma de Mallorca entregó la pintura al Embajador chileno, Juan Gabriel Valdés. Fue exhibida en Chile, por primera vez, en la muestra inaugural del MSSA, realizada en septiembre de ese año en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.



Fig. 2

JUAN GENOVÉS

(Valencia, 1930)

Con los ojos vendados, 1977

Acrílico s/tela

82 x 100 cm

Donación del artista al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)

Procedencia: España

Colección MSSA

Genovés fue uno de los integrantes del Comité de apoyo del MIRSA en España, junto a José María Moreno Galván, ideólogo del Museo de la Solidaridad, y otros artistas españoles como Rafael Canogar y Martín Chirino. Fue militante comunista y en esta obra representa una cruda denuncia al ejercicio de la violencia política inspirada en su propia experiencia, vivida un año antes de pintarla, cuando pasó una semana encerrado en el sótano de la Dirección General de Seguridad de Madrid por realizar un cartel con la imagen de su obra *El abrazo*, pidiendo amnistía para los presos políticos de España.



Fig. 3

RUDOLF MUMPRECHT

(Basilea, 1918)

Liberté, 1972

Serigrafía s/papel

65 x 50 cm

Donación del artista para el remate Artists for Democracy, Londres, 1974

Donado al MSSA en 1992 por Guy Brett y Alejandra Altamirano

Procedencia: Gran Bretaña

Colección MSSA

Mumprecht se formó como dibujante cartógrafo. Durante la II Guerra Mundial, mientras participaba en el servicio activo, dibujó retratos y paisajes. Vivió en varias ciudades, principalmente París, hasta su regreso a Suiza en 1964. En los setenta inició la producción de sus características "peinture d'écriture" que sustituyen la imagen por textos, empleando palabras de alta evocación poético-visual, escritas en francés, italiano o alemán. "Yo no escribo cartas, dibujo idioma", dijo el artista de estas obras.



Fig. 4

ERNEST PIGNON-ERNEST

(Niza, 1942)

Chili, resistance, 1977

Técnica mixta s/papel, acrílico

100 x 70 cm

Donación del artista al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)

Procedencia: Francia

Colección MSSA

Pignon-Ernest es uno de los precursores de la intervención artística urbana en Francia. En 1966 instaló en las calles de varios pueblos, serigrafías con protestas antinucleares, y desde entonces, ha realizado varias intervenciones con dibujos y serigrafías a escala real en espacios públicos de diversas ciudades europeas, tras estudiar la historia de la localidad. Fundador del Sindicato Nacional de Artistas Plásticos (CGT) de Francia en 1977, este artista, de gran compromiso político, participó activamente en el MIRSA.

a opciones como el expresionismo abstracto o el informalismo, en pleno desarrollo durante esos años.

A continuación, el suizo Rudolp Mumprecht plasma la palabra francesa *Liberté*, en mayúscula, enlistada cuatro veces seguidas entre dos franjas rojas que enmarcan la palabra, las cual a su vez da nombre a la obra (Fig.3). Fue donada en 1992 a la colección inglesa por quienes habían sido los propietarios desde 1974; en ella se logra apreciar el gesto manuscrito y la fuerza textual que declara, exige y protesta por libertad. Es una serigrafía sobre papel representativo del trabajo desarrollado por el autor, donde vincula conceptualmente el texto con la imagen realizando juegos semióticos y sígnicos con los que, se podría mencionar, pasa de la representación pictórica a la escritura pictórica.

Hacia la izquierda de la habitación, vemos la obra *Chili, resistance* de 1977 (Fig.4), donada por el artista Ernest Pignon-Ernest al MIRSA donde se desenvolvía como uno de sus colaboradores activos. Esta obra especialmente creada para Chile, hace gala del dominio técnico del autor y de la capacidad expresiva de la obra de arte como gesto simbólico de protesta ante las situaciones políticas. La imagen muestra el dibujo de un hombre con el pecho y los brazos atados por una cinta negra, pero logrando mostrar su puño derecho y la bandera chilena en la manga de su camisa, los que sobrepasan el marco del dibujo y abarcan el espacio del vidrio que cubre toda la obra, de esto se podría interpretar la fortaleza del pueblo chileno a pesar de su opresión.

A su lado, *Physicromie Nr. 1091* del artista venezolano Carlos Cruz-Diez (Fig.5), representa la experimentación plástica del arte óptico de la época. Es la segunda donación que el artista hace al Museo, esta vez en Francia al MIRSA en 1977, y forma parte de la serie *Fisicromía*, una de las ocho que ha desarrollado desde la década del 50. En esta serie se ha dedicado a investigar acerca del comportamiento del color en función a la intensidad de luz y del desplazamiento del espectador, ampliando así el universo perceptivo de cada obra. Podemos apreciar cómo el espectador no deja de tener una experiencia autónoma a pesar de haber pasado el tiempo y de haber cambiado los contextos desde su creación, está en presente perpetuo.



Fig. 5

CARLOS CRUZ-DIEZ

(Caracas, 1923)

Physicromie Nr. 1081, 1977

Estructura de metal, plástico
100 x 100 cm

Donación del artista al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)

Procedencia: Francia

Colección MSSA

Segunda donación

Frente a la pregunta respecto a la motivación para donar esta obra al MIRSA, Cruz-Diez escribió en París: "Por mi admiración y solidaridad con el pueblo chileno". Años antes ya había entregado una de sus *Fisicromías* al Museo de la Solidaridad, la N° 591, producida en 1972. Esta serie de obras, numeradas desde los años cincuenta, y vigentes en su producción hasta la década actual, tienen la particularidad de revelar diferentes comportamientos y condiciones del color según el desplazamiento del espectador y la intensidad de la luz ambiente.



Fig. 6

MERET OPPENHEIM

(Berlín, 1913 - Basilea, 1985)

Ciel nocturne et agates (Cielo nocturno y ágatas), 1971

Litografía s/papel

74,5 x 53,5 cm

Donación de la artista para el remate Artists for Democracy, Londres, 1974

Donado al MSSA en 1992 por Guy Brett y Alejandra Altamirano

Procedencia: Gran Bretaña

Colección MSSA

Artista surrealista, su escultura *Objeto* (taza, plato y cuchara de piel animal) de 1936, es una de las piezas icono del surrealismo y parte de la colección del Museum of Modern Art (MoMA). Donó dos grabados realizados en 1971 para apoyar la resistencia chilena durante dictadura, los cuales participaron en el remate realizado en Londres en 1974, organizado por el colectivo "Artists for Democracy". Esta pieza y su par, junto al resto de las más de cien obras que no fueron vendidas, fueron donadas al MSSA en 1992 por uno de los organizadores del remate, el crítico Guy Brett, y Alejandra Altamirano, su mujer.

Centrada en la muralla contraria al ingreso del público (entre las dos ventanas), encontramos una litografía sobre papel de la suiza Meret Oppenheim de 1971 llamada *Ciel Nocturne et Agates* (Cielo Nocturno y Ágatas) (Fig.6), donado al Museo en 1992 por sus propietarios Brett y Altamirano de Gran Bretaña quienes la habían adquirido de manos de la autora a propósito de la organización de la subasta *Artists for Democracy* en 1971. El extrañamiento de los objetos y su distanciamiento de la realidad es una idea recurrente en el trabajo de la artista, la cual desde sus inicios ha propuesto a partir de un enfoque interdisciplinario, experimentando con varios formatos que le permitieron crear imágenes intrigantes y lúdicas, como las figuras en esta obra que sobre un fondo oscuro generan una constelación dinámica, la cual permite al espectador dejar la mente viajar libremente.

En la parte inferior de esta muralla una cita dice sobre el llamado que se realiza a los artistas del mundo para cooperar (Fig.7):

“Este museo, solicita a todos los artistas solidarios por la causa del pueblo chileno la donación de obras, para con ello contribuir a los siguientes aspectos: ayudar a la resistencia en Chile, ser un testimonio directo de la solidaridad de los artistas e intelectuales, ser un instrumento político de agitación y propaganda” – Un Museo Internacional para la Resistencia Chilena. Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende: Documento Mecanografiado. Sin fecha, circa 1976. Archivo MSSA



Fig. 7

El último cuadro de la sala, el más grande en dimensiones, se encuentra en la muralla que da paso a la muestra con la colección Solidaridad. El argentino Luis Felipe Noé donó en Francia al MIRSA la obra *Esto no tiene nombre II* de 1976 (Fig.8), parte de la serie *América no tiene nombre* expuesta en Argentina y Francia durante esos años. En esta obra el autor busca la tensión y vibración a través de los juegos entre la línea, el espacio y el color, integrando con mayor libertad técnicas y elementos plásticos diferentes que dan a relucir una audacia formal junto a un tema áspero. De esta forma entonces, muestra un cielo rojizo y denso, cargado de pasta, en el cual la figura de una criatura amenazante domina por encima del terreno verde, divididos cielo y tierra por una marcada línea de horizonte; a su vez, el terreno verde es fondo de los retratos de un hombre y una mujer con rostros borrados representados en primer plano. La naturaleza confluye con la alegoría de un continente sin identidad, intimidado, a su vez exacerbado, vibrante y dinámico, como una expresión del potencial vital de la naturaleza, expresada materialmente de la misma forma.



Fig. 8

LUIS FELIPE NOÉ

(Buenos Aires, 1933)

Esto no tiene nombre II,
serie *América Latina no tiene nombre*, 1976

Acrílico s/tela

199 x 199 cm

Donación del artista al Museo Internacional de la
Resistencia Salvador Allende (MIRSA)

Procedencia: Francia

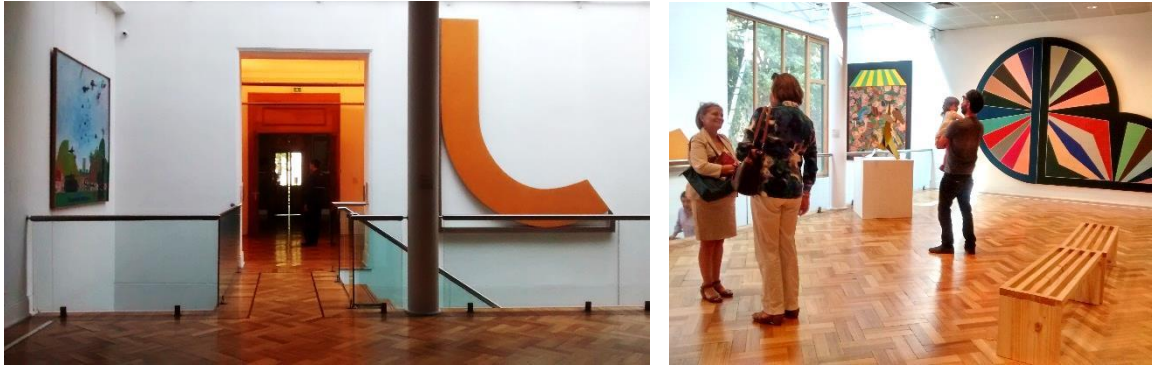
Colección MSSA

Segunda donación

Esta es la segunda de una trilogía de pinturas titulada *Esto no tiene nombre*, realizadas con el mismo formato por Noé en 1976, en París, donde llegó a vivir tras salir exiliado de Argentina. En octubre de ese año las exhibió en la muestra *Todo es verdad, nada es mentira*, en la galería Carmen Waugh de Buenos Aires. "Apenas llegué hice unas obras denominadas *Esto no tiene nombre*, que trataban justamente de esos años de horror. Luego de que viví en París, hice un viaje a Brasil. América se me transformó como en un sueño", afirmó el artista en una entrevista.

Continuando hacia la siguiente sala, se encuentran las obras de la colección Solidaridad, donados para dar apoyo artístico, cultural y político al Gobierno Popular de Salvador Allende. Con miras a crear un Museo de la Solidaridad único en su tipo, que sea patrimonio cultural del pueblo chileno, se creó un Comité Internacional Artística con Chile (CISAC) a inicios de 1972, quedando compuesto por artistas, críticos de arte y directores de museos de diferentes países de Europa y América, quienes se dedicaron a hacer un llamado a los artistas del mundo para que contribuyan a esta labor histórica, artística y social. Como presidente del Comité y del Museo se designó al museólogo y gran personalidad del mundo del arte en ese tiempo Mario Pedrosa, quien junto a todos los integrantes, utilizaron sus redes de contactos, generaron comisiones locales en diferentes países y realizaron viajes para difundir el proyecto y efectuar los envíos a Chile. Actualmente ésta colección consta de aproximadamente 500 obras llegadas en el periodo comprendido entre los años 1971 y 1973, las que en sus inicios fueron muchas más, pues al llegar el Gobierno Militar varias obras sufrieron la suerte de desaparecer o extraviarse.

Ingresando a esta sala, se cruza un puente que hace nexos entre las dos muestras, por donde también se baja al nivel zócalo, anteriormente mencionado. La colección Solidaridad se encuentra en una habitación de amplias dimensiones y bien iluminada (tanto por luz artificial como natural, la segunda proviene de un tragaluz ubicado a inicio de la sala y por un ventanal que se encuentra en la esquina de la muralla al costado izquierdo de la entrada); se albergan aquí 10 obras de destacados artistas del arte moderno y contemporáneo recibidas en 1972: Victor Vasarely, Lygia Clark, Frank Stella, Alexander Calder, Antonio Seguí, Manolo Millares, José Gamarra, Jorge Oteiza, Kazuya Sakai y Harvey Quaytman.



Exposición Colección Solidaridad

A mano derecha del puente se encuentra el óleo sobre tela titulado *Estudio para un paisaje de América Latina* del artista uruguayo José Gamarra (Fig.9), realizada en 1971. Gamarra donó cuatro obras en total al Museo, ésta fue la primera, enviada desde Francia al Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Universidad de Chile. La obra de Gamarra se caracteriza por el acabado minucioso y preciso de los paisajes que pinta, una iconografía variada que demuestra el estudio detallado de elementos desplegados en la tela, los cuales se ven reflejados en sus ricos y diversos temas, donde prioriza la confrontación de entre civilización versus naturaleza, creando una pintura con consciencia histórica. En este caso, un ataque militar aéreo y terrestre, junto con una invasión industrial destruye la exótica naturaleza. Desde un azulado cielo, helicópteros monstruosos dejan caer armamento de todo tipo por encima de los cerros y los terrenos planos que ya se ven a lo lejos dominado por las industrias y explotados por excavadoras. Desde estos lugares llegan desechos a un embudo ubicado en el borde inferior del cuadro, entre un automóvil negro y una especie de monumento que representa una bota negra en cuya punta se sostiene una esfera oscura. Un animal blanco con lunares rojos (mezcla entre caballo y jirafa), se enfrenta a un tanque militar. Se muestra el choque de civilizaciones, donde cada elemento está cargado de un fuerte simbolismo que contribuye al relato político del cuadro, el cual denuncia una historia de dominación y abuso, reflexionando sobre la identidad cultural marcada por la invasión y destrucción del patrimonio natural.



Fig. 9

JOSÉ GAMARRA

(Tacuarembó, 1934)

Estudio para un paisaje de América Latina, 1971

Óleo s/tela

170 x 200 cm

Donación del artista al Museo de la Solidaridad

Procedencia: Francia. Recibido en 1972 por el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL). Universidad de Chile
Colección MSSA

Gamarra donó esta primera obra al Museo desde Francia, donde llegó a vivir en 1963, como tantos otros artistas latinoamericanos que hicieron de éste su país de residencia, sin por ello dejar de exhibir en el circuito americano. Tres pinturas más del autor forman parte de la Colección MSSA. Excepto por una de los años sesenta, las otras, al igual que ésta, despliegan una iconografía en la cual la naturaleza exuberante y singular de América Latina adquiere connotaciones políticas cuando se enfrenta a agentes opresores que buscan su dominación.



Fig. 10

MANOLO MILLARES

(Las Palmas de Gran Canarias, 1926 - Madrid, 1972)

Antropofauna, 1971

Técnica mixta s/tela

160 x 160 cm

Donación del artista al Museo de la Solidaridad

Procedencia: España. Recibido en 1972 por el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL). Universidad de Chile
Colección MSSA

José María Moreno Galván, crítico de arte español y conocedor de la obra de Millares, fue quien, en su calidad de miembro del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), contactó al artista para que donara al Museo de la Solidaridad. Esta pieza forma parte de la serie *Antropofaunas*, realizada entre 1969 y 1972, el año de su fallecimiento. La arpillera, como soporte intervenido, ya era característico de su obra desde los años sesenta y remite a la tela empleada para envolver las momias guanche de la isla de Tenerife, descubiertas por el artista en el Museo Canario.

La siguiente obra se titula *Antropofauna* del artista Manolo Millares (Fig.10), recibido desde España, parte de la última serie que realizó el artista bajo el mismo nombre. La composición de la obra se fundamenta en el uso de la arpillera, lo cual fue característico de Millares desde la segunda mitad de la década del cincuenta, luego de haber conocido en el Museo Canario las telas con las que envolvían las momias de la cultura guanche, hecho que marcó su obra en adelante. Millares enfatizó el sentido expresivo de la obra a través del tratamiento de la arpillera, destrozando, perforando, desgarrando, cosiendo, reduciendo su paleta a negro y blanco abarcando la tela con empaste y chorreo, sumando finalmente inscripciones inteligibles. La obra se manifiesta como alegoría de lo irracional de la condición humana. Denunciar y desmontar formalmente el cuadro pictórico tradicional, hace que la obra ya no sea un lugar estético de representación, sino un objeto en sí mismo con carácter social y moral. Bajo esta obra, en la muralla reza la siguiente cita (Fig.11):



Fig. 11

“Lo que une indisolublemente estas donaciones es precisamente este sentimiento de fraternidad, para que jamás se dispersen en direcciones y destinos diferentes. Los artistas lo donan para un Museo que no se deshaga con el tiempo, 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”. – Mario Pedrosa. Fragmento del Discurso de Inauguración del Museo de la Solidaridad. MAC. Santiago, 17 Mayo 1972.

A continuación, un collage titulado *Dess* (Fig.12), enviada desde Francia, realizada por el húngaro Victor Vasarely, juega con las percepción cromática visual del espectador a partir de una composición realizada por variaciones de figuras geométricas basadas en el círculo, el cuadrado y del triángulo, a lo cual se suman las combinaciones cromática de veinte tonalidades entre el fondo y las figura. La serie a la que pertenece esta obra es *Alphabet Plastique*, desarrollada entre 1960 y 1980, donde Vasarely buscó la relación modular entre formas y colores para programar un lenguaje que permitiera alteraciones infinitas para crear piezas únicas. Para Vasarely, estas piezas se convertirían en el fundamento de un alfabeto que le permitiría desarrollar nuevas series que integraran el arte a la sociedad, pues se podrían producir piezas arquitectónicas integradas o adaptarlas a nuestro ambiente cotidiano.

Frente a Vasarely, en una esquina de la sala se encuentra la escultura de Jorge Oteiza, *Desocupación espacial del cubo* de 1956 (Fig.13), enviada desde Euskadi, País Vasco en España. La obra pertenece a la serie *Propósito Experimental*, de los años 1956 y 1957, con la cual se ocupó del vaciamiento de formas geométricas (cubo, cilindro y esfera), acercando el espacio escultórico a una figura más depurada que dialoga con el vacío. Su obra recupera las estéticas geométricas europeas del neoplasticismo y del constructivismo, pero profundizará el desarrollo de desmaterialización de estas figuras hacia un objeto energético.

Cubriendo la muralla del fondo, una de las obras de mayor formato de la muestra es el acrílico sobre tela del artista japonés-argentino Kazuya Sakai (Fig.14), pintura que llegó siendo parte del envío mexicano al Museo de la Solidaridad. Durante la década del setenta, Sakai estuvo radicado en México, donde desarrolló la abstracción geométrica abandonando la pintura gestual e informalista. Dentro de su progreso, llegó a elaborar una obra que destaca por un geometrismo de líneas con ritmos acoplados en intersecciones de curvas que interrumpen sus trayectorias ortogonales, con distintos planos de colores saturados y vibrantes que produce el contraste con los diferentes segmentos lineales, complementando la pintura con la música de vanguardia de la cual

era admirador. Esto es lo que se muestra en la pieza *Sin Título*, realizada en esta época, donde el fondo se divide en rojo (el cual domina cubriendo casi dos tercios del cuadro) y blanco, sobre los que destacan anchas líneas verdes que viajan a través del fondo acompañadas de otras blancas, negras, amarillas, rojas y azules más delgadas, creando equilibrio entre el peso del rojo y la liviandad del blanco. Sobre el blanco se presenta una circunferencia dividida en cuatro partes compuestas de fragmentos curvos de los distintos colores señalados. De esta manera, Sakai logra generar el movimiento y ritmo a través de la interacción entre los elementos del cuadro, basado en las infinitas posibilidades que la interpretación musical puede ofrecer.

En la esquina izquierda al lado de la obra de Sakai, se ubica la escultura *Sin Título* de la serie *Bichos* de Lygia Clark (Fig.15), recibido de Francia. Junto al Movimiento Neoconcreto, la artista brasilera buscaba un arte subjetivo y orgánico, cuestionando los códigos tradicionales del arte y promoviendo el cambio de rol del espectador como observador hacia un agente participante que interactúe con y en la obra. Clark era una artista multifacética que buscaba innovar utilizando nuevos materiales y nuevas formas en sus obras, queriendo relacionar al arte y a la persona a través de una experiencia conceptual y sensorial, agotando las posibilidades formales y compositivas. De esta manera, desarrolla esta serie durante los primeros años de la década del sesenta, creando una escultura de acero inoxidable compuesta de planos geométricos articulados por bisagras que permitían al espectador manipular y modificar formalmente las posiciones del “bicho”, multiplicando así las relaciones espaciales entre la superficie, la persona y el objeto. Clark logra aplicar la tridimensionalidad en la obra, disponiendo planos interpuestos simultáneamente y transformando la experiencia estética hacia una experiencia sensorial.

En el muro contiguo, se presenta la obra *Isfahan III* realizada el año 1968 por Frank Stella (Fig.16). Como principio, el artista declaró que un cuadro no es más que un



VICTOR VASARELY

(Pécs, 1906 - París, 1997)

Dess, 1964

Collage

210 x 200 cm

Donación del artista al Museo de la Solidaridad

Procedencia: Francia. Recibido en 1972 por el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), Universidad de Chile

Colección MSSA

Figura icónica del Op Art, Vasarely además de donar esta obra al Museo de la Solidaridad, entregó posteriormente otra al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA) en París, donde se radicó desde 1930. Este collage forma parte de la serie *Alphabet Plastique*, realizada entre 1960 y 1980. A través de ella el autor generó composiciones basadas en una matriz de quince figuras geométricas derivadas del círculo, del cuadrado y del triángulo; y en variaciones cromáticas en veinte tonalidades, que al ser combinadas intercambiando figura y fondo, podían generar múltiples resultados.

Fig. 12



JORGE OTEIZA

(Orío, 1908 - San Sebastián, 2003)

Desocupación espacial del cubo, 1956

Hierro pintado

36 x 36 x 36 cm

Donación del artista al Museo de la Solidaridad

Procedencia: Euskadi. Recibido en 1972 por el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), Universidad de Chile

Colección MSSA

De origen vasco, Oteiza es uno de los escultores más importantes del siglo XX y esta obra corresponde a un periodo clave, su serie *Propósito Experimental* (1956-57), con la cual se presentó a la IV Bienal de Sao Paulo y ganó el Gran Premio de Escultura en 1957. En ella, experimentó con sucesivos procesos de vaciamiento y desocupación de las formas geométricas (cubo, cilindro, y esfera), aportando una nueva perspectiva de aproximación al ejercicio escultórico que también plasmó en textos teóricos como "Carta a los Artistas de América. Sobre el arte nuevo de la posguerra" (1944).

Fig. 13

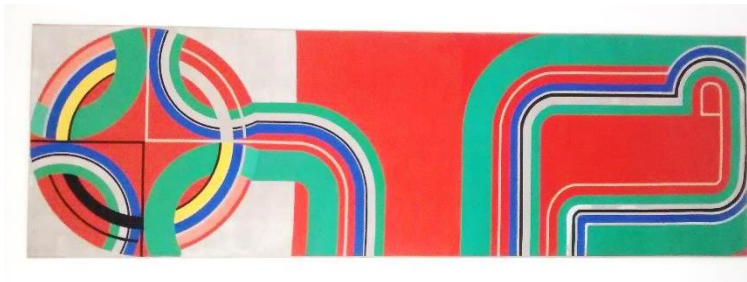


Fig. 14

KAZUYA SARAI
(Buenos Aires, 1927 - Dallas, 2001)

Sin título, circa 1970-1979
Acrílico s/tela
217 x 693 cm
Donación del artista al Museo de la Solidaridad
Procedencia: México. Recibido en 1972 por el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL). Universidad de Chile
Colección MSSA

Sakai, nacido en Argentina pero educado desde los siete años en Japón, vivió en Nueva York en los años sesenta y a principios de los setenta se estableció en Ciudad de México, donde produjo esta obra que formó parte del envío mexicano donado al Museo de la Solidaridad. Según Rodrigo Alonso, curador a cargo de la muestra de Sarai realizada el 2013 en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), fue en México donde inició el desarrollo de una rigurosa estética geométrica permeada por la influencia de la música contemporánea, en particular la experimental y el jazz, y el estudio de la obra del maestro japonés Ogata Kōrin.

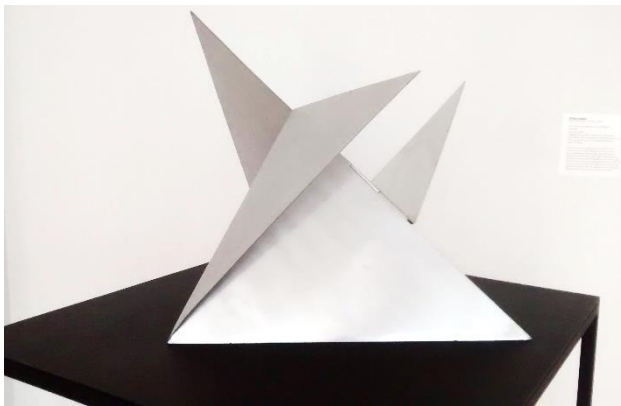


Fig. 15

LYGIA CLARK
(Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988)

Sin título de la serie Bicho, circa 1960-64
Aluminio
44 x 43,5 x 16 cm
Donación de la artista al Museo de la Solidaridad
Procedencia: Francia. Recibido en 1972 por el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL). Universidad de Chile
Colección MSSA

La serie Bichos, desarrollada los primeros años de los 60 por Clark, está conformada por esculturas de aluminio, articuladas y originalmente pensadas para que fuese el espectador quien, al manipularlas, descubriera sus distintas posibilidades formales. Con ellas Clark, cofundadora del Movimiento Neoconcreto en Brasil, ganó el Gran Premio de Escultura en la VI Bienal de Sao Paulo en 1961. "Le di este nombre a los trabajos de este periodo porque sus formas son esencialmente orgánicas. Más aún, la bisagra que une los planos me recuerda la espina dorsal", explicó en su momento, la artista.



Fig. 16

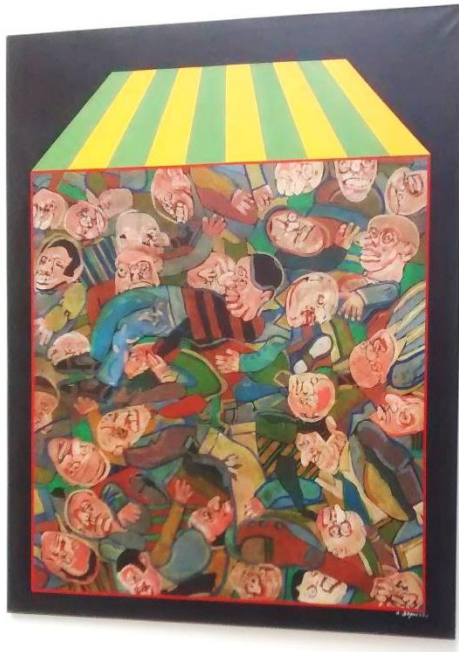
FRANK STELLA
(Malden, 1936)

Isfahan III, 1968
Pólimero sintético s/tela
315 x 615 cm
Donación del artista al Museo de la Solidaridad
Procedencia: Estados Unidos. Recibido en 1972 por el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL).
Universidad de Chile
Colección MSSA

Esta obra es de la serie *Protractor (Transportador)* que Stella creó principalmente entre 1967-69, después de un viaje realizado a Irán. El formato monumental, las formas curvas derivadas del instrumento de dibujo que le da título a la serie, y patrones compositivos pintados empleando polímeros sintéticos mezclados con pigmentos fluorescentes, son el común denominador. También los títulos que remiten a ciudades de la antigua Asia Menor cuyos planos tenían formas circulares, y los números romanos, que en su variable I, II y III, indican a que sub-serie corresponden.

lienzo cubierto de pintura, por lo que trabajó en series donde desarrolló variaciones cada vez más complejas en búsqueda de problemas que lo llevaran a ampliar el formato del cuadro, desafiando el aspecto rectangular convencional, para pensar al lienzo como forma y a la obra como un objeto en sí mismo. Así lo hizo en la serie *Protactor* (en español *Transportador*), en la que trabajó entre 1967 y 1971, y que destacan por su formato monumental, por ser pintada con polímero sintético y por nombrarse las obras como ciudades de Irán (donde el artista había viajado) bajo sub-series determinadas por números romanos en sus títulos. El gran lienzo de *Isfahan III* combina formas semicirculares con líneas rectas derivadas del instrumento de medición que da nombre a la serie; además, siguiendo este patrón compositivo, la superficie de la obra se divide a partir de secciones simétricas que se dividen a su vez en franjas de diversos colores, las cuales contrastan armónicamente con un fondo negro o azul oscuro.

Al lado de Stella, entre el ventanal y la baranda que divide con la escalera hacia el nivel zócalo, se muestra la obra *Caja de Señores* del año 1963 realizada por Antonio Seguí (Fig.17), enviada al Museo desde Francia. Seguí ha sido reconocido como uno de los artistas argentinos más importantes, que ha logrado aplicar la nueva figuración expresionista a favor de la ironía y crítica social hacia el hombre moderno ciudadano, en una época en la que el arte buscaba dialogar sobre los debates contemporáneos y contribuir a la sociedad desde otra realidad. Su pintura buscó posicionarse dentro del dominio del informalismo, siendo así que la nueva figuración, junto al pop art, se convirtieron en la imagen crítica del hombre. En esta obra, el artista sitúa un conjunto de personajes compactados dentro en un cubo del cual se muestran dos caras sobre un fondo negro, la primera, delimitada con una línea roja contiene la multitud, y la segunda, arriba de la primera, está pintada con franjas verticales verdes y amarillas en perspectiva. Las figuras humanas se encuentran incompletas, en diversas posiciones y con gran inestabilidad; están representadas con rasgos muy expresivos que, en ocasiones dentro de lo caricaturesco, raya en lo grotesco. El encierro, la multitud y la soledad son temas fundamentales en la obra de Seguí, aquí llega al absurdo al tematizar también la crisis de identidad que engloba a cada individuo perdido y sin salida, dentro de un espacio de



ANTONIO SEGUÍ
(Córdoba, 1934)

Caja con señores, 1963
Óleo s/tela
250 x 195 cm

Donación del artista al Museo de la Solidaridad
Procedencia: Francia. Recibido en 1972 por el Instituto de
Arte Latinoamericano (IAL). Universidad de Chile
Colección MSSA

El año que produjo la serie *Caja de señores*, a la cual pertenece esta obra, Seguí llegó a vivir a Francia y participó en la Bienal de Pintura Joven de París, organizada por el Museo de Arte Moderno. Después ganó varios premios que lo fueron consagrando como uno de los artistas argentinos más reconocidos internacionalmente. El influjo de los recuerdos de infancia son relevantes en sus obras: imágenes de la revista infantil ilustrada "Billiken" o el "Almanaque de Alpargatas", entre otros referentes, alimentaron con humor e ironía su imaginario.

Fig. 17



ALEXANDER CALDER
(Lownton, 1898 - Nueva York, 1976)

Sin título, 1972
93 x 120 x 142 cm

Donación del artista al Museo de la Solidaridad
Procedencia: Francia. Recibido en 1972 por el Instituto de
Arte Latinoamericano (IAL). Universidad de Chile
Colección MSSA

Calder se mudó a Francia desde EE.UU. en 1926, por ello sus donaciones llegaron desde ese país. Primero fue este móvil de 1972, y luego una pintura sobre papel de 1973, donada al Museo Internacional de la Residencia Salvador Allende (MIRSA). Por su estima al crítico brasileño y presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), Mario Pedrosa, y en reconocimiento a su labor profesional, Calder junto a Henry Moore y Pablo Picasso, entre otros, firmó una carta pública dirigida al general Emilio Garrastazu Médici, entonces Presidente de Brasil, condenando la orden de encarcelamiento emitida en contra de Pedrosa, que finalmente lo llevó a exiliarse en Chile en 1970.

Fig. 18

encierro y alienación donde se entrecruzan sin relacionarse, cada vez más aislados sobre el vacío.

Regresando hacia la entrada de la sala, a media baranda, se ubica una escultura de Alexander Calder *Sin Título* (Fig. 18), enviada desde Francia, primera de las dos obras que el artista estadounidense donó al Museo. Calder creó en 1931 lo que Marcel Duchamp nombró “móvil”, una escultura abstracta que reflejaba los efectos de la luz a partir del movimiento de la obra, efecto que lo convertiría en precursor del arte cinético. De múltiples tamaños y formas, cada móvil es único y un objeto en sí mismo. La obra *Sin Título* realizada el año 1972 que se muestra en esta exposición, es una estructura de láminas metálicas plegadas y pintadas de amarillo, blanco y unas pequeñas zonas de rojo y negro, dividida en su parte inferior con tres listones que se apoyan en el suelo, mientras que en la cima de la estructura se equilibra un alambre con un pequeño pétalo a un extremo, y del otro, con ramificaciones sucesivas que repiten el contrapeso. Estos pétalos de formas cercanas al triángulo, son las que logran jugar con diferentes efectos lumínicos.

Finalmente, entre el ventanal y el portal de ingreso a la sala se encuentra la pintura de Harvey Quaytman de 1968 titulada *Hookline* (Fig. 19), la cual llegó al Museo dentro de la selección que la crítica de arte estadounidense Dore Ashton (miembro del CISAC) realizó de grandes artistas modernos. Quaytman se ha caracterizado por realizar pinturas con lienzos de formas especiales a partir de la exploración enmarcado en el geometrismo abstracto, por lo que sus resultados son reconocidos como nuevas formas de abstracción, realizando formatos curvos, alargados o en forma de cruz. Ocupó la tela con tonos monocromáticos, de colores fuertes y vibrantes. En este caso, una “L” café sostiene a modo de marco una curva de color ocre, alargada, que finalizada en un corte oblicuo. El gran tamaño de la obra domina la superficie blanca del muro haciendo a éste parte de la obra, logrando lo que Quaytman buscaba: interactuando con la superficie, el color se posiciona en una forma y en un espacio.

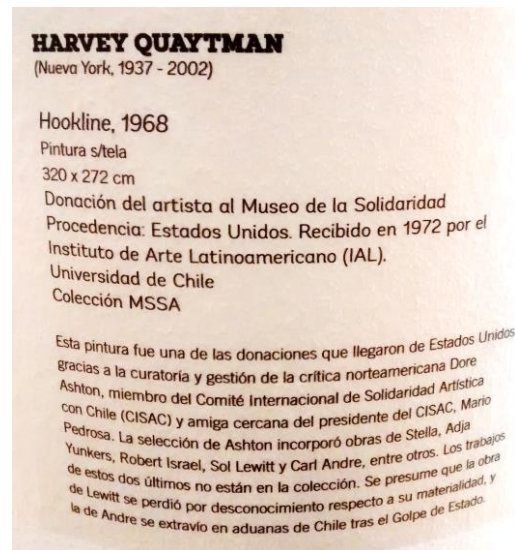


Fig. 19

2.2 Un proyecto entre arte y política. Análisis de los conceptos *Solidaridad* y *Resistencia en su contexto histórico*.

Para el presente trabajo, la historia del MSSA se ha dividido en tres periodos, marcados por el cambio de circunstancias que condicionan el desarrollo y estructura de la colección y del Museo: La primera consta del origen y formación del Museo (1970 – 1973); la segunda, la etapa de irrupción por el Golpe Militar y de conformación de los museos de resistencia en el extranjero (1973 - 1990); y la tercera comprende el retorno a Chile y su establecimiento definitivo (1990-2006), etapa en la que no se profundizó tanto como las dos primeras.

En la exposición se pueden ver reflejadas estas divisiones a modo de marco contextual, es decir -y como se mostró en la descripción realizada-, la historia del Museo da la pauta narrativa que se sigue en la muestra al estar dividida físicamente en dos salas: la habitación por la que uno ingresa presenta obras del segundo periodo: Resistencia, y la siguiente muestra las de primero: Solidaridad (el orden regresivo del

recorrido se retomará en el siguiente capítulo). A continuación, se analizarán los periodos en orden cronológico por coherencia narrativa.⁸

2.2.1 Periodo Solidaridad: Origen y Formación (1970 - 1973)

Es importante entender el fundamento político y social a partir del cual el Museo surgió, por ello, se inicia este relato presentando el contexto de la Unidad Popular y las razones por las cuales nació el compromiso artístico con aquella opción política.

El año 1970 fue electo Presidente de la República de Chile Salvador Allende Gossens, siendo el primer socialista en acceder al mando por vía electoral, tanto en Chile como en el mundo. Su gobierno estuvo respaldado por la Unión Popular (UP), coalición de partidos de izquierda creada el año anterior a las elecciones para asegurar un gobierno socialista. El programa que proponían llevar a cabo estaba fundamentado en la idea del tránsito sin violencia hacia el socialismo, a través de la libertad, la democracia y la legalidad (Henríquez Orrego, 2007). El proyecto de la UP buscaba superar y mejorar el capitalismo a partir del desarrollo de la sociedad, fortaleciendo una identidad y un nacionalismo basados en la cultura popular e implantando un modelo que permita extender los beneficios capitalistas a todos los sectores sociales de manera igualitaria, y así, en una América Latina tercermundista, construir una historia y un futuro propios.

Este hecho nos deja ver por qué era necesario masificar la cultura y el arte en el pueblo chileno y latinoamericano, una identificación masiva democrática con esta nueva sociedad y sus principios. Se intenta entonces, elevar la imagen del continente realzando los valores propios de las naciones, su folclore, artesanía y arte, y junto a la ayuda de

⁸ Para realizar esta contextualización histórica, cabe señalar que se ha tomado, además de catálogos, entrevistas y documentos de prensa, como referencia principal la tesis "Museo de la Solidaridad" de Claudia Zaldívar -Directora del MSSA desde el 2010 hasta la actualidad-, la cual realizó el año 1991 en la Universidad de Chile para optar al grado de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte. Es importante comentar la relevancia de este texto, ya que sería la primera elaboración historiográfica sobre el Museo; los antecedentes que se recopilan en su estudio datan desde el año 1971 hasta 1991, la diversidad de fuentes consta de documentos legales, documentos de prensa, cartas, y sobre todo de relatos orales; Zaldívar reconstruye una historia sustentada principalmente en la memoria de las personas asociadas al devenir del Museo. [N.A.]

artistas e intelectuales comprometidos con esta idea (pensemos por ejemplo, en los chilenos Pablo Neruda o Víctor Jara), se esboza un sentimiento americano de unidad, emancipación y progreso. Así, no cesaron las iniciativas plásticas que se fueron organizando en todo el país, como por ejemplo, las muestras “Cuarenta medidas del Gobierno Popular”, “Las brigadas muralistas”, “Encuentro Chile-Cuba”, “El pueblo tiene arte con Allende”, entre otras que se realizaron en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal (Vidal, 2005). Entonces, el vínculo que creó la política con el arte y la cultura se basaría en que eran clave para el desarrollo del pueblo y para potenciar sus principios identitarios, de manera que sea fuerza motriz de la nación.

Dentro de las medidas que se decidieron adoptar para hacer frente al boicot informativo y mediático del cual era víctima el gobierno del Presidente Allende, se organizó en 1971 en Santiago la campaña política y cultural “Operación Verdad”, donde se invitó a varias figuras relacionadas con el ámbito cultural de la época a nivel internacional para que fueran testigos de la transformación de Chile, de manera que difundieran y promovieran las ideas y acciones de la UP al resto del mundo.

Entre los asistentes a este programa, cuatro personajes serían los autores originales de la idea de promover un movimiento artístico internacional en solidaridad con el proceso socio político del país y con el pueblo chileno, ellos fueron: el respetado crítico de arte español, José María Moreno Galván; el senador, pintor y escritor italiano, Carlo Levi; el fundador y director del Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano de la Universidad de Chile, Miguel Rojas Mix; y el importante crítico de arte y curador brasilero exiliado durante ese tiempo en Chile, Mario Pedrosa (MSSA, 2012).

Con el total apoyo del Presidente Allende a la idea de que las donaciones de artistas del mundo sean la base para formar un Museo de Arte Moderno y Experimental, en compromiso con el proceso chileno, se creó un Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), que en enero de 1972 quedó compuesto por artistas, críticos de arte y directores de museos de diferentes países de Europa y América

(Zaldívar, 1991: 13-14). El museo, por lo tanto, nació como una estrategia política, característica que condicionaría este proyecto en todas sus dimensiones.

Respecto a la concepción formal del museo, se entiende que fue un proyecto político-cultural concebido como un fenómeno coyuntural animado por el signo de la transformación histórica, esto daba origen a un nuevo modelo del arte y la cultura como herramientas para el cambio. Como museo estatal, único y sin precedentes, tendría que ser autónomo y cuyos propósitos culturales y educativos reflejaran los principios democráticos, manteniéndose al servicio de la comunidad, permitiendo un total acceso y participación del pueblo.

En términos museológicos, el Museo sería más que sólo un aporte a las organizaciones artísticas existentes en el país, ya que se convertiría en un ejemplar respecto a los métodos museográficos empleados y a sus finalidades culturales y educacionales. A su vez, permanecería como expresión simbólica de la solidaridad con Chile, un compromiso ideológico político, generando un replanteamiento de la idea de museo tradicional. No se debe obviar que al constituirse su acervo artístico, se convertiría en el Museo de Arte Moderno más importante de América Latina. Por un lado, se planeaba definir una exposición permanente dividida en dos partes: una de arte moderno y experimental y otra de arte latinoamericano; por otro lado, se organizaría una exposición itinerante que recorrería el país, de manera que sea accesible a la mayor cantidad de personas y darle la posibilidad a todos de ser parte del Museo (Vidal, 1973: 12).

La recolección de obras para el museo fue un trabajo arduo, en donde varios agentes estuvieron involucrados desde el inicio. Los integrantes del CISAC utilizaron su red de contactos para solicitar la difusión del proyecto y la donación de obras. En algunos países se generaron comisiones de artistas para colaborar y trabajar junto al representante del CISAC, llevando a cabo la selección y recolección de obras que se enviarían a Chile.

Es importante destacar en este punto que desde un principio la orgánica gubernamental dispuso las condiciones para ejecutar este proyecto. Diferentes instituciones colaboraron en este proceso. Así, la mayoría de las embajadas chilenas trabajaron principalmente en recibir y facilitar los envíos de las donaciones a Chile, entre ellas, en cuanto a la difusión y recolección de obras, destacó el trabajo realizado en las embajadas en Francia, Inglaterra, España y México. Por su parte, el Ministerio de Relaciones Exteriores fue intermediario entre el CISAC y las embajadas, procurando traer los envíos de la manera más eficiente posible, aunque no siempre fue de esta forma. También estaba involucrada la Presidencia de la República, ya que a través de la Secretaría General del Gobierno y de su Departamento Cultural apoyó en el aspecto administrativo del arribo de las obras al país; de esto estaba encargada Miria Contreras (secretaria personal del Presidente Allende), quien además mantenía informado tanto al Presidente como al Ministerio de Relaciones Exteriores de las solicitudes y necesidades del CISAC.

Así fue también con la mayor institución cultural en esos años, la Universidad de Chile, cuya función fue primordial, en especial a través de sus entidades dependientes. El Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) y la Facultad de Bellas Artes, respaldaron institucionalmente la labor del CISAC, ofreciendo sus recursos para la gestión de las obras y la creación del Museo. Por su lado el IAL fue nombrado ente legal hasta que se constituyera oficialmente el Museo de la Solidaridad, por lo que se convirtió en el centro operativo del CISAC, desde donde se generaron los contactos con los artistas, se recibieron las obras, se inventariaron, y se encargó de la organización de las exposiciones del Museo. Del instituto dependía el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), el que se dispuso como espacio expositivo para las primeras exhibiciones. A través de la Facultad de Bellas Artes, además de generar apoyo en lo administrativo, se organizó el trabajo museográfico y de extensión, de manera que se responsabilizara del depósito de las obras, se les diera el cuidado respectivo, se dieran a conocer las obras a través de muestras itinerantes y se realizara la labor de curaduría de las exposiciones hasta que el Museo se asentara definitivamente.

Las obras comúnmente eran entregadas a las embajadas chilenas, enviadas por Valija Diplomática⁹ al Ministerio de Relaciones Exteriores desde donde se mandaban al Instituto de Arte Latinoamericano. De otra forma, las obras llegaban de manera regular a través de las Aduanas o de envíos personales y directos a las instituciones. El primer envío de obras llegó a Chile el 16 de abril de 1972, a menos de cuatro meses de haberse constituido el CISAC, se recibieron en el IAL los envíos provenientes de Francia, España y México, de las cuales se destaca la obra de Joan Miró, quien pintó para el Gobierno de Chile la representación del “Gallo de la Victoria”. Claudia Zaldívar nos cuenta que la donación francesa contaba con obras de Carlos Cruz Diez, Luigi Guardugli, Helion, Roberto Matta, Edouard Pignon, Kijno y Vasarely. En el envío español llegaron obras de Manolo Millares, Grupo Crónica, José Guinovart, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Juan Pablo Serrano y Lucio Muñoz. En el mexicano habían obras de Benjamín Maciel, José Luis Cuevas, un álbum de Pablo O’Higgins y otro de David Alfaro Siqueiros (Zaldívar, *Ibíd.*, 18).

El desarrollo del Museo enfrentó una situación de permanente complejidad, el apremio por crearlo, el ambiente de urgencia y la gran expectación que dominaba en la época, generó una improvisación constante a todo nivel (Balmes, 2006: 13), siendo esto causa de la poca planificación, desorganización y de vacíos legales que se logran evidenciar en la falta de documentos e información que hay hasta el momento. Muestra de ello es el carácter informal de la entrega de obras por parte de los artistas, dejando de lado los requerimientos burocráticos y las certificaciones necesarias de las donaciones (Zaldívar, *op. cit.*, 21-24). Es por esto, y por la pérdida de documentos durante los siguientes periodos del Museo, que una de las principales motivaciones actuales de museo es la investigación de los archivos de la colección.

La inauguración del Museo de la Solidaridad se realizó el miércoles 17 de mayo de 1972 a las 18:30 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. Se anunciaba que habían llegado al país cerca de 600 obras y más de 1000 se tenían

⁹ Servicio de envío oficial del Gobierno y sus agentes diplomáticos en el extranjero.

prometidas o estaban en tránsito, lo que demostraba el éxito de la convocatoria además de la proyección y valor estético, social y político que tendría este Museo, el que incrementaría a futuro.

La exhibición se realizó con 279 obras seleccionadas. En la inauguración se contó con la presencia del Presidente Allende, de los integrantes del Comité Ejecutivo, el Director del MAC Guillermo Núñez, autoridades de la Universidad de Chile, representantes del cuerpo diplomático, embajadores, autoridades civiles, eclesiásticas y militares, dirigentes gremiales, representantes de las federaciones de estudiantes, artistas e intelectuales. Varios de estos artistas eran participantes del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, que se estaba realizando paralelamente en Santiago, y varios de ellos habían donado o comprometido obras para el Museo. A partir de esta gama de invitados, se puede apreciar la intención de que estuviera presente la variedad constituyente de la sociedad civil chilena, además de la presencia de Latinoamérica y de los países donantes. Así se evidencia que esta inauguración fue más que un evento artístico, ya que en realidad sería la demostración y celebración del éxito de un proyecto político a nivel internacional.

Los discursos fueron realizados por Mario Pedrosa (Presidente del CISAC) y el Presidente Allende. El primero declaró el ofrecimiento que los artistas han realizado, su significado histórico y la expectativa de que esta colección se mantenga indisoluble a través de los acontecimientos como un monumento de solidaridad cultural para Chile, en base a la fraternidad de los pueblos y a la perspectiva de que sea un centro educativo y cultural, hogar del patrimonio nacional (Zaldívar, op. cit., 38). Posteriormente, el Presidente Allende realizó el discurso inaugural, donde agradeció a los artistas del mundo por saber interpretar el sentido de la lucha chilena y por el gesto único de obsequiar sus obras maestras para los ciudadanos de un lejano país, acentuando en el compromiso que adopta Chile en correspondencia con esta solidaridad (CISAC, 1972: 1-2).

La exhibición se mantuvo abierta hasta el 2 de julio de 1972, con una asistencia de público masiva.

Un año después, se realiza una segunda exposición a partir de la necesidad de demostrar el apoyo cultural desde el exterior porque el Gobierno se veía nuevamente amenazado. Desde el término de la primera muestra, las obras habían sido trasladadas al edificio de la UNCTAD III¹⁰ para establecer el Museo, sin embargo, debido al poco espacio, estuvieron guardadas en la bodega sin mayor cuidado en el resguardo de las obras. Hacia esta fecha, había alrededor de 900 piezas llegadas y otras 100 estaban en tránsito.

La reinauguración se realizó el 20 de abril de 1973, nuevamente en el MAC de la Quinta Normal, para la cual no hubo presupuesto ni tiempo suficiente, sino apenas se contó con un mes de organización. Paralelamente se abrió una muestra de obras gráficas el 25 de abril en el Edificio de la Cultura Gabriela Mistral (ex UNCTAD). En la primera se expusieron 105 pinturas y esculturas, mientras que en la segunda se presentaron 54 grabados, témperas y dibujos.

La ceremonia fue mucho más modesta que la primera y contó con menos invitados. A nombre del Presidente Allende, asistió Enrique Rivera, Director del Departamento de Cultura de la Presidencia, quien, junto con el nuevo Director del Museo de Arte Contemporáneo, Lautaro Labbé, realizaron los discursos inaugurales. Destacaron la trascendencia de la revolución cultural que implicaba este proyecto, y de la consciencia y responsabilidad de cuidar, incrementar y compartir este valioso patrimonio. Lamentablemente, no se cuenta con más información al respecto de estas muestras.

Para el 11 de septiembre de 1973, cuando aconteció el Golpe Militar, estas dos exposiciones continuaban abiertas. Además, las obras en su mayoría se encontraban en la bodega del Centro Gabriela Mistral, algunas donaciones habían llegado recientemente a las aduanas de Pudahuel y de Valparaíso, y otras estaban por enviarse desde las embajadas chilenas en el exterior (Zaldívar, op. cit., 60-61). Tanto el MAC como el

¹⁰ Actual edificio Centro Cultural Gabriel Mistral (GAM). Ver historia en: <http://www.gam.cl/GAM/historia>

Gabriela Mistral fueron sitiados y convertidos en recintos militares. En la visita que realizó Lautaro Labbé al MAC luego del Golpe, constata que el Museo de la Solidaridad no había sufrido daño alguno (no así la exposición *No al fascismo, No a la guerra civil*, que se mostraba simultáneamente en el mismo Museo, la cual fue destruida) (Labbé, 1990).

2.2.2 Periodo Resistencia: Irrupción y organización internacional (1973 - 1990)

El Museo de la Solidaridad fue considerado una amenaza para el nuevo orden, por lo que a partir del Golpe Militar se ocultó e ignoró el trabajo que se había realizado hasta el momento para conformar esta colección de arte moderno. A pesar de no haber sido destruida la colección -acaso por haberse considerado su valor estético-, el objetivo fue invisibilizarla, y, con ello, despojarla de todo signo revolucionario y solidario. En adelante se encuentra un vacío de información en documentos y medios de la época respecto al Museo. Los antecedentes que manejaban el IAL o la Facultad de Bellas Artes habrían desaparecido, y el cambio en el sistema administrativo de estas instituciones (de la Universidad de Chile en general), relegó toda atención al Museo. Quedó en la clandestinidad y, por lo tanto, todo proceso para su legalización quedó interrumpido y paralizado (Zaldívar, op. cit., 61-63).

El nuevo decano de la Facultad de Bellas Artes, Matías Vial, constituyó una Comisión Reorganizadora para fiscalizar las instituciones pertenecientes a la Facultad. A esta Comisión se le solicitó el retiro de las obras desde el edificio Diego Portales (ex Gabriela Mistral), a la vez que retiraron las que se encontraban en las aduanas. Las obras habrían sido inventariadas en la Escuela de Bellas Artes antes de ser redirigidas al Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal (Vial, 1990), todos estos documentos se consideran extraviados.

Los envíos de las donaciones que se encontraban en las embajadas no siguieron llegando a Chile ya que habrían sido cancelado, de la mayoría no se tiene mayor

información. Además, varias obras se habrían quedado estancadas en Aduanas sin registro de lo que sucedió después con ellas.¹¹ Hay desconocimiento respecto al trato que sufrieron las obras repartidas en Chile, sobre las que aparentemente llegaron después del Golpe por otros medios, además sobre pérdidas y préstamos sin devolución de obras. (Zaldívar, op. cit., 92-102).

La desintegración y desvalorización que la colección sufrió durante la dictadura, inspiró a quienes habían participado de su creación a seguir con el proyecto de solidaridad con el pueblo chileno desde el extranjero. Por ello, entre los integrantes del CISAC que tuvieron que abandonar Chile al partir hacia el exilio, se presentó la inquietud de no abandonar el proyecto del Museo de la Solidaridad; en 1975, se reunieron en París José Balmes, Miria Contreras, Pedro Miras, Mario Pedrosa, Carmen Waugh y Miguel Rojas Mix, para constituir el Secretariado Internacional del Museo de la Solidaridad, siguiendo el mismo modelo que habían realizado anteriormente, ahora para constituir el Museo Internacional Salvador Allende (Rojas Mix, 1990).

El objetivo en este nuevo periodo era mantener activa la idea de solidaridad, sumándole el espíritu de denuncia y resistencia acerca del gobierno dictatorial y a la violación de derechos humanos que se estaba produciendo en Chile, así también demandaba el regreso de la democracia (Contreras, 1979). En este momento, el Museo pasa a convertirse, más que en un proyecto político, en una manifestación contra la dictadura en apoyo a los derechos humanos, en otras palabras, renace el Museo de arte como una campaña política pero con principios humanitarios.

¹¹ Como ejemplo, hay dos casos que de manera excepcional se logran indagar: Respecto de la donación británica, se sabe que fue exhibida en julio de 1973 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres y que se pensaba enviar a Chile en septiembre, pero Sir Ronald Penrose, encargado de la colección, ordenó esperar por motivo del Golpe y luego las obras fueron devueltas a sus autores en enero de 1974 (Yaski, 2015). En diciembre de 1973, Ernesto Muñoz, entonces Relacionador Público del Museo de Bellas Artes, había encontrado en el Instituto de Arte Latinoamericano un catálogo que indicaban donaciones por llegar y retirar, lo cual confirmó en la Aduana de Pudahuel y logró retirarlas bajo varios pretextos. Estas obras fueron inventariadas y adjudicadas al Museo de Bellas Artes por Contraloría (Fuente: Zaldívar, C., op. cit., 193-196).

Los recursos eran escasos, la organización de los Museos de la Resistencia resultó gracias al esfuerzo, la voluntad y la labor en conjunto de los artistas, y de las personalidades de la cultura o la política de cada país, involucradas y comprometidas tanto a nivel personal como institucional, de igual forma como sucedió en el primer periodo. Como respuesta se crearon Comités Nacionales en Francia, México, Cuba, Venezuela, Colombia, Suecia, Polonia, Estados Unidos y España, entre otros países, integrados por chilenos residentes en dichos países y por personas del círculo artístico local, quienes se movilizaron para generar contactos, difundir el llamado a los artistas y recaudar obras.

Con el auspicio del organismo cultural cubano de la Casa de las Américas, se comenzó a formar la colección a partir de las obras que estaban comprometidas desde antes y que no habían sido entregadas a las embajadas, o que no fueron enviadas desde aquellas. Según cuenta Pedro Miras, el grueso de las obras se encontraba en Europa, el núcleo estaba en Francia y en España donde se inició la base de la colección con las obras que pudieron recuperar (Miras, 1990). Luego, llegaron nuevas donaciones que incrementaron las colecciones, incorporándose obras de artistas que ya habían colaborado y de nuevos artistas tanto internacionales como chilenos en exilio. Se realizaba una difusión y exhibición itinerante a partir de las contribuciones nacionales, primero se realizaban las exposiciones en cada país para después llevar muestras internacionales a los diversos eventos en solidaridad (García, 1984), así José Balmes comenta que el conjunto iba aumentando a medida que se realizaban actividades antifascistas en las distintas ciudades y países donde exponían (Balmes, 2008:55); en efecto, se puede decir que la mayor parte de la colección actual fue conformada en este periodo, llegando a reunir 1800 obras que dan cuenta de las tendencias y transformaciones artísticas de la década del 70 y el 80 (Miranda, 2013).

La fundación y el desarrollo de las distintas colecciones fue tan singular y diferenciada como era la situación en cada uno de los países que los organizaron (Navarro, 2008:76). Destacan las colecciones de España, Francia y Suecia, por ser de

gran volumen y por haber sido las primeras en llegar posteriormente a su destino en Chile. El nivel de dinamismo e importancia que tuvo el Museo Internacional se evidencia en el recorrido que tuvo cada colección en todos los países donde se formaron las exposiciones.¹² En Francia, por ejemplo, se realizaron exposiciones en distintas regiones, mostrando las donaciones de artistas chilenos y latinoamericanos en conjunto con artistas europeos. En 1977 se realizó la primera muestra en el Festival Internacional de Teatro en el Palacio de los Congresos de Nancy, organizado por Jacques Lang, Ministro de Cultura. En agosto del mismo año se exhibió en el Palacio de los Papas en Avignon. En París en 1984 se realizó una exposición en el Centro Georges Pompidou y en el Instituto Cultural Sueco. Fue tradicional la presentación del Museo en la inauguración de calles o puntos urbanos con los nombres de Salvador Allende o Pablo Neruda en distintas ciudades.

Hay que señalar que por la gran movilidad que tenía el Museo, no se logró concentrar la documentación ni completar los inventarios, además, en los últimos años debieron detener la recolección de obras ya que se estaban deteriorando por el constante desplazamiento y en general por no disponer de depósitos fijos (Miras, op. cit.). Las múltiples exposiciones itinerantes que se realizaron no cesaron hasta su retorno a Chile a partir de 1991.

2.2.3 Retorno y establecimiento (1990 – 2006)

Habiendo vuelto la democracia a Chile en 1990, se activaron las gestiones para que el Museo Internacional Salvador Allende arribara en el país lo más pronto posible, y de esta manera pudiese ser reunido con las piezas del Museo de la Solidaridad, que se encontraban aún en las bodegas del Museo de Arte Contemporáneo. De ello se encargó

¹² Para más información respecto a las exhibiciones en Suecia, España y Francia, ver los textos: “El museo de la solidaridad en el exilio” en el Catálogo Museo de la Solidaridad Salvador Allende de 1991; Material de Apoyo de Exposición Imaginarios de la Resistencia de Carla Miranda; y Catálogo Homenaje y Memoria de la exposición titulada de la misma manera realizada el 2008 en el Centro Cultural Palacio la Moneda.

fundamentalmente la Fundación Salvador Allende (FSA),¹³ que en adelante, fue la interlocutora principal con los artistas, con las instancias de ayuda al establecimiento y funcionamiento del Museo; mientras que los fundadores, quienes habían llevado a cabo el proyecto del Museo hasta el momento, colaboraron en su gestión (Rojas Mix, op. cit.). Trabajaron en conjunto con el Ministerio de Relaciones Exteriores, con el Secretariado del Museo en el extranjero y con los gobiernos y partidos políticos que habían apoyado.

Desde Francia, Miguel Rojas Mix envió a la FSA los documentos del Museo de la Solidaridad que Mario Pedrosa había logrado rescatar para el Golpe de 1973. Cuenta Zaldívar que “en ellos estaban los listados de las obras realizados por el Instituto de Arte Latinoamericano, los contactos efectuados con los artistas y documentos sobre la historia del Museo en su primera etapa” (Zaldívar, op. cit., 9), los cuales sirvieron en adelante para restituir la colección.

En 1991 Carmen Waugh asumió como Directora del nuevo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Waugh se había desempeñado como Relacionadora Pública del Instituto de Arte Latinoamericano hasta 1972 y colaboró en la gestión de los Museos de la Resistencia. Se encargó de traer desde el extranjero las 1800 obras a nombre de la FSA (Mena, 2009), y en paralelo, trabajó para que las obras donadas hasta 1973, que se encontraban guardadas en el Museo de Arte Contemporáneo, fueran declaradas propiedad del Estado. Para ello, Waugh junto con Ricardo Lagos, en ese entonces Ministro de Educación, realizaron varias gestiones logrando que la Secretaría General del Gobierno solicitara a la Universidad de Chile un nuevo informe para que se declara el estado y situación legal de las obras (Universidad de Chile, 1990), con lo cual finalmente se entrega la decisión final al Presidente Patricio Aylwin, quien a través de un decreto declaró estas obras parte de Bienes Nacionales (Vidal, 2012).

¹³ La FSA fue creada en Santiago el mismo año por la viuda del Presidente, Hortensia Bussi de Allende, sus hijas Isabel y Carmen Paz, y su nieto Gonzalo Meza; con el objetivo de recuperar y dar a conocer el legado del Presidente Allende, además de promocionar y desarrollar los valores humanistas y democráticos que inspiraron su pensamiento y su labor política. Por ello, junto con otras actividades, la FSA fomentó la reunión y repatriación de la colección del Museo (FSA, s.f)

En septiembre de 1991 se realizó la primera exposición del MSSA, mostrándose alrededor de 270 piezas del conjunto de las primeras donaciones y de los envíos llegados hasta ese momento de los Museos de la Resistencia, que conformaban un total aproximado de 1000 piezas (Museo Nacional de Bellas Artes, s.f.). Se celebró así, el éxito y continuidad de un proyecto solidario de casi veinte años.

Luego, Waugh se preocupó de que, de igual forma, fuera el Estado el propietario de las obras que llegaron del extranjero desde 1991. Bajo el nuevo gobierno de Ricardo Lagos, el 9 de marzo de 2005, con el exento N° 1023 del Ministerio de Justicia, se logra concretar la creación de la Fundación Arte y Solidaridad, con el objetivo de ser ente legal del MSSA (Biblioteca del Congreso Nacional, 2005). La Fundación estaría compuesta por un representante del Ministerio de Educación, uno de la Dibam, dos de la FSA y uno elegido con acuerdo de ambas partes, de esta forma la colección estaría administrada en conjunto por el Gobierno y la Fundación Arte y Solidaridad (MSSA, s.f.).

En consecuencia, el 28 de septiembre de 2005 la FSA transfiere la colección del MSSA al Estado de Chile. Un año después, el 2006 la presidenta Michelle Bachelet inaugura la nueva instalación en Av. República # 475, que sería residencia definitiva del Museo y de la FSA.¹⁴ En esta residencia se instala también el Memorial a Salvador Allende, el cual consistiría en un montaje tecnológico de impacto visual y auditivo, junto a los objetos personales del mandatario, que busca aludir la trascendencia de la obra del Presidente (Soto, 2007).

¹⁴ En relación a las residencias anteriores de la FSA y las obras, ver: [en línea] URL: <http://www.fundacionsalvadorallende.cl/la-fundacion/historia-de-la-fundacion/>, <http://www.isabelallendebussi.cl/pagina/16> y <http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/122><http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/122>>

2.3 Espíritu solidario y resistencia artística. Significado curatorial de la exposición

Como se mencionó anteriormente, el criterio curatorial de la exposición se basa en la historia del MSSA. Habiendo descrito la exposición y narrado su historia, se puede entender que lo que se propone en la exposición es comprender cómo se ha conformado la colección de cada periodo, *Solidaridad y Resistencia*, a través de la historia particular de cada obra expuesta, de manera que se manifieste el espíritu de donación que envuelve esta convocatoria y se refleje la importancia de las relaciones entre el arte, la política y los vínculos entre personas y sus voluntades.

En este sentido, los principales conceptos –o periodos– estudiados se pueden caracterizar de la siguiente manera:

2.3.1 Solidaridad

Por un lado, se puede afirmar que el carácter solidario del proyecto del cual nace el MSSA, provenía de las bases del modelo político socialista de Allende,¹⁵ ya que estaba dentro de sus principios extender todos los beneficios de la nación a la totalidad de la población, por lo tanto, se podría entender que los proyectos que se llevaron a cabo, se realizaban a partir de estos fundamentos. Por otro lado, dentro de su programa político, el arte en general se concibió como un mecanismo elemental de apropiación cultural, de manera que sirviera para que la nación aprecie sus valores y tradiciones propios reflejados en su folclor musical, artesanal, visual, literario, etc. En otras

¹⁵ Carla Miranda (2013: 109) menciona como antecedente a la Organización Latinoamericana de Solidaridad, realizada en La Habana entre junio y agosto de 1967, que tuvo entre sus temas “La solidaridad de los pueblos latinoamericanos en la lucha de liberación”. Este encuentro tuvo su origen en la Conferencia Tricontinental de los Pueblos de Asia, África y América Latina, también realizado en La Habana en 1966, donde Salvador Allende propuso crear una rama propia de países latinoamericanos, convirtiéndose en el Director de OLAS. La delegación chilena estuvo formada por Clodomiro Almeyda, Carlos Altamirano y Pablo Neruda. Ver referencias en www.salvadorallende.cl/biografia/Allende_en_la_prensa/allende2.pdf

palabras, dentro de la revolución socialista se impulsó un arte que realzaba la identidad nacional en beneficio del desarrollo social.

A modo de referencia, se puede recordar el muralismo mexicano, el cual nace luego de la Revolución Mexicana a inicios del siglo XX, el cual buscó consolidar los ideales sociales, políticos y económicos de la revolución, creando obras monumentales a partir de principios plásticos modernos (los artistas redescubrieron los métodos tradicionales para murales, a la vez que emplearon nuevas técnicas y materiales), donde se incluyeron los problemas de relevancia social y haciendo que sea un arte útil y educativo para el pueblo. También se puede hacer alusión a la Escuela de la Bauhaus, fundada en 1919 en Weimar (Alemania) por W. Gropius, en cuya propuesta se encontraba, de acuerdo al pensamiento socialista del fundador, la idea de generar una transformación de la sociedad burguesa de la época, posicionando los conceptos de solidaridad internacional que proclamaban los partidos socialistas, a través de una reforma de las enseñanzas artísticas, incorporando una nueva estética que abarque todos los ámbitos de la vida cotidiana; así su principio “la forma sigue a la función”, el cual busca la unión entre el uso y la estética, mantiene un alto grado de contenido crítico y compromiso izquierdista. En estos casos, se generaron nuevos movimientos artísticos a partir de la ideología socialista aplicada en la producción plástica, así encontramos que la relación del arte con la política se afianza en los objetivos y significados sociales de sus producciones, apoyando en la práctica el desarrollo de las ideologías.

En el caso del Museo de la Solidaridad, se entendió que la creación de la colección de arte moderno más grande y actual de Latinoamérica, cuyas obras fueran de los artistas más destacados, y que pertenecieran al patrimonio del pueblo chileno, generaría un movimiento cultural y un despertar intelectual que permitiera a Chile estar en la actualidad global, trayendo cultura y conocimiento al pueblo. En este sentido, se concibió al Museo como una estrategia política, cuya misión y visión reflejarían los principios democráticos al servicio del pueblo, mientras que ayudaría a fortalecer las redes y vínculos internacionales entre los intelectuales y los artistas que comprometían

su nombre, el de su país, y su práctica artística con la causa chilena. El Museo entonces, contiene su significado histórico al transformarse, en base a la fraternidad de los pueblos, en un monumento de solidaridad cultural y artística para Chile.

2.3.2 Resistencia

Como se ha narrado, al irrumpir el Gobierno Militar en Chile, el Museo de la Solidaridad cerró y la colección fue desintegrada y desvalorizada, conservada en pésimas condiciones en los sótanos del MAC. A pesar de la censura sufrida, en 1975 se reactiva el proyecto en el extranjero gracias a la gestión de los fundadores exiliados, a partir de la cual se crearon nuevas colecciones en distintos países conformando los Museos de la Resistencia. En esta ocasión, al objetivo solidario inicial, se sumó la denuncia de lo que la dictadura provocó en Chile para visibilizar la represión y la violación a los derechos humanos, por lo que los Museos de Resistencia se constituyeron dentro de un marco de actividades antifascistas, es decir que las obras y exposiciones asumieron el rol de denunciar y protestar, dando a conocer internacionalmente lo que había sucedido en el país.

Se puede considerar que la creación y participación de los Museos de la Resistencia en diferentes países, hizo que se convirtieran en un eje de articulación de la oposición política y cultural contra el poder adoptado en Chile, permitiendo que, a través del arte, se desarrollara un “imaginario de la resistencia” que pudiese manifestar la fortaleza rebelde de la sociedad civil nacional e internacional. De esta manera, el arte se convierte en una táctica de lucha, en una manifestación física y simbólica contra la opresión del Estado, y, sobretodo, de la violación de los derechos humanos.

Al respecto, Carla Miranda (2013) (ex Encargada de Colección del MSSA) menciona que durante este proceso, “el arte fue un vehículo de construcción visual de un mensaje explícito y centrado en: ayudar a la resistencia en Chile, ser un testimonio

antifascista de artistas e intelectuales y ser un instrumento de agitación y propaganda”. Pinturas y esculturas se convierten en herramientas de una cadena de apoyo, la cual se transforma en una red solidaria que atraviesa a las personas e instituciones que se unen para resistir, cambiar y reconfigurar las acciones, las relaciones y los sentidos de los hechos.

Se puede apreciar entonces, que la resistencia se trabajó desde un lenguaje visual, en el que la producción creativa de los artistas se concentró en el rechazo de ideas, dogmas y acciones. Los artistas que donaron sus obras a los distintos Museos, manifestaron, a partir de técnicas, estilos y temáticas de vanguardia, un discurso de protesta y crítica en nombre del espíritu de solidaridad y resistencia que prevalecía ante la Dictadura Militar chilena.

Al hablar anteriormente del concepto de solidaridad, se consideró que la relación entre el arte y la política se genera a partir del sentido y significado social que adoptan las producciones visuales, lo cual se vuelve a aplicar en relación a la noción de resistencia que planteamos ahora. Pero se ha de hacer la salvedad que en esta oportunidad los Museos de Resistencia son, más que una estrategia política (que no dejan de ser), un medio que ayuda a levantar la voz, expresar y comunicar a través de la huella plástica de artistas de todo el mundo, todo lo que la dictadura buscó reprimir. El Museo trasciende el espíritu de solidaridad y de resistencia, hacia la forma de entender las manifestaciones artísticas como un elemento esencial para el desarrollo de un pueblo o de una nación.

CAPÍTULO III

La vinculación museográfica entre el arte moderno y la política

En el capítulo anterior se señaló que, según la Encargada de Colecciones del Museo, Carol Yaski, el guion curatorial de la exposición “Solidaridad y Resistencia (1971 – 1990)” busca dar muestra de la historia del Museo exhibiendo obras representativas de los dos periodos formativos, de manera que se comprenda, a través de la propia historia de estas obras seleccionadas, cómo se han conformado las colecciones y el ánimo que determinó las donaciones por parte de los artistas del mundo para el pueblo chileno, dando apoyo al proceso político cultural por el que pasaba el país en esos años, tanto durante el periodo de la “Vía Chilena al Socialismo”, como durante la Dictadura Militar. De esta manera, la configuración museográfica realizada para esta exposición, destaca un conjunto de obras de arte moderno que, de cierta forma, manifiestan los vínculos que existían entre las personas, sus voluntades y las ideas que unen los objetivos del arte con los de la política (Yaski, 2015).

Esta exposición es un montaje que ha resultado de las investigaciones realizadas por la curaduría, los resultados de evaluaciones y estudios de público, además de la intención de mostrar la colección fundacional (Ídem.); por ello, se intenta manejar el tema transversalmente, para todos los públicos, y exhibir una selección de destacados artistas que representen el contexto social, histórico y estético de esta colección, y así transmitir una especie de “panorámica” de la historia del Museo y de Chile.

Tomando en cuenta lo anterior, se llevará a cabo un análisis del diseño de la exposición, identificando los lugares donde se da énfasis al momento de presentar las obras e ideas involucradas, considerando siempre los conceptos principales conductores

de esta composición museográfica, explicados en el capítulo anterior: Solidaridad y Resistencia.

3.1 Elementos museográficos de producción simbólica

Para identificar los elementos museográficos de la exposición y sus significados, en primera instancia hay que hablar de los espacios y cómo estos son ocupados.

Como se ha mencionado en la descripción de la exposición en el capítulo anterior, el espacio de la muestra se divide en dos salas, cada cual con obra de cada periodo. Se destaca sin embargo, que el recorrido de la exposición se da en un orden temporalmente regresivo, es decir, el público ingresa por el segundo periodo hacia el primero. Este ordenamiento habría sido condicionado en gran parte por las dimensiones de las obras, de la capacidad que tiene cada habitación para albergarlas y de poder acomodarlas dentro de ellas; por ende, como menciona Yaski, se ha tratado de seleccionar obras que, dentro de las condiciones espaciales de las salas, representen explícitamente cada periodo, tanto en relación al imaginario y espíritu político, como a lo que acontecía durante esa época en términos plásticos (Ídem.).

A pesar de la limitada capacidad de las salas, se busca que cada obra pueda ser admirada dentro de su propio espacio, sin elementos alrededor (con excepción de la cedula de referencia), cuidando que la sala no se vea aglomerada, sino ordenada.

En el caso de Resistencia, el formato de las obras en general son de dimensiones regulares, ni tan grandes ni tan pequeñas (la mayoría tiene sus medidas cercanas a los 100 cm.). Las obras estarían montadas siguiendo el eje de la línea del horizonte, logrando una armonía visual en relación a los espacios entre las obras y las diferencias de tamaños entre ellas. En las murallas donde las obras comparten la superficie, son distribuidas en hileras, sin embargo, por ejemplo, la obra de Luis Felipe Noé, por ser la más grande (199 x 199 cm.) se encuentra sola en el muro que se divisa frente a la

entrada, o también, en el caso de la litografía de Meret Oppenheim, que no es tan grande pero también está sola entre las dos ventanas de la muralla y acompañada de la cita escrita sobre el muro bajo de ella.

En el caso de Solidaridad, donde hay pinturas y esculturas, se trata de respetar el mismo principio. Los cuadros, en general de grandes dimensiones (sus medidas se encuentran entre los dos y los seis metros), son montadas uno en cada muralla, o separadas una de otras con buena distancia si comparten un mismo muro. En relación a las tres esculturas presentes en este espacio, se puede decir que la preocupación está en destacarlas, ya que en tamaño son más pequeñas que el resto de los cuadros,¹⁶ así que están colocadas sobre bases o plintos de diferentes estructuras (madera o metal) que les ayuda a tener presencia visual donde están localizadas. Tanto las obras de Jorge Oteiza y de Lygia Clark se han colocado en las dos esquinas de la habitación entre las obras más grandes, mientras que la de Alexander Calder se encuentra en mitad de la baranda que divide la escalera que da al zócalo, al lado de una columna que ayuda a que visualmente no se pierda en el espacio.

Hay que mencionar que los recorridos dentro de cada sala se pueden dar de manera diferente. En Resistencia el trayecto que traza el espectador no es tan definido, ya que dependería de lo primero que llame su atención, es decir, puede, ingresando, fijarse en la primera obra a su derecha, de Joan Miró, o en la llamativa pintura de Luis Felipe Noé en el muro del frente, y desde ahí detenerse a observar las demás obras de la sala, o sino, puede cruzar directo a la sala de Solidaridad sin detenerse a observar ninguna obra de Resistencia. En cambio, en Solidaridad, el espectador tiende a realizar un paseo completo dentro de la sala; se tiende a observar cada obra hacia la derecha,

¹⁶ La baja presencia escultórica en la Colección se justifica por la dificultad que había de enviarlas por su tamaño o peso (Miranda, 2013: 123), por ello la mayoría de las esculturas presentes en la Colección no llegan a ser de grandes dimensiones.

transitando pausadamente desde la entrada (cruzando el puente) completando el recorrido hasta llegar al mismo punto.

A partir de estas descripciones, se puede apreciar que en esta exposición se deja de lado el empleo de un diseño más elaborado. A esto se suma que el color blanco tradicional de las murallas, el alto del cielo y la buena iluminación de las salas (tanto natural como artificial incandescente), ayudan a que el estilo de la composición museográfica sea sobria, neutral y que genere un ambiente amplio y reflexivo, lo que ayuda a la apreciación de cada obra.

Yaski señala que en el Museo se realizan propuestas de diseño más elaboradas en las exposiciones temporales realizadas en el segundo piso (Ídem.). Por lo que para este tipo de muestras más duraderas no se usan más elementos complementarios que los tradicionales o esenciales (no se usan los paneles, vitrinas o pendones), sino que cuenta con las señaléticas de las salas, las obras mismas con sus cédulas de referencias, tres plintos de soporte para las esculturas de solidaridad y una banca larga de madera en la misma sala para el público que desee sentarse a observar las obras. Esto suscita a que el énfasis de la exposición esté dado en los textos, tanto en los muros como los impresos, es decir, la reseña de la exposición antes de ingresar a ésta, las hojas de cada sala donde se narra cada periodo, cédulas de cada obra, citas en las murallas (una por sala) y los folletos y guías de apoyo, a través de los cuales se busca describir e ilustrar las ideas y los conceptos propuestos en esta exposición, así transmitir al público el panorama general de la época en cada periodo y del espíritu de las donaciones.

A continuación se detallará cada tipo de texto presente en la exposición.

Reseña en muro

Este texto introductorio titulado *La historia del MSSA a través de su colección*, se encuentra ubicado en el vestíbulo (Fig. 20), desplegado en la muralla frontal con la que la persona se encuentra antes de ingresar a la sala de exhibición. El título refleja de

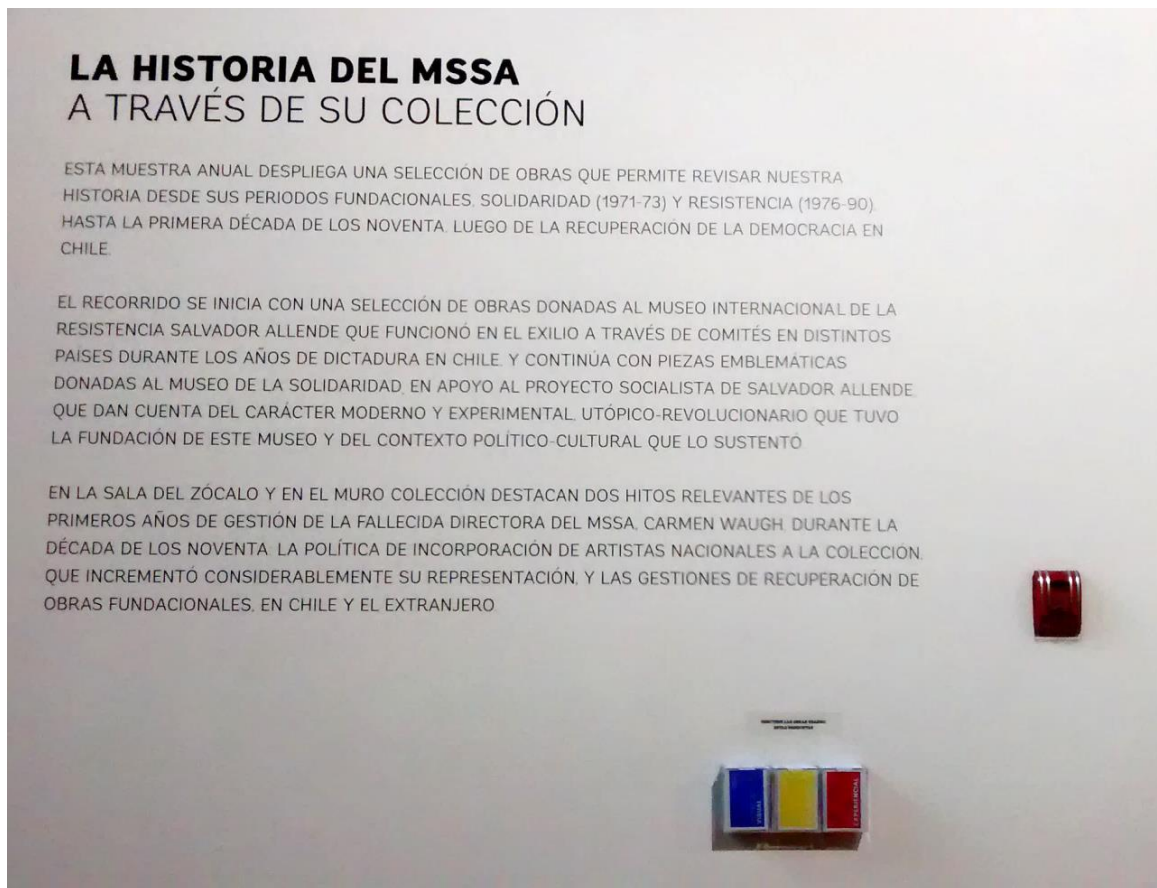


Fig. 21



Fig. 20

manera explícita el tema y motivo de la exposición, y luego en el resto del texto se indica la selección de obras mostrada, el orden del recorrido y de lo que se encontrarán en él. Además se aprovecha de anunciar la exposición que se realiza en el nivel zócalo que comprende la continuación de la historia del Museo, y muestra la selección de obras de artistas chilenos gestionadas en los años noventa por Carmen Waugh.

Bajo el texto, se hayan un conjunto de tres guías de apoyo desplegadas (Fig. 21) con preguntas específicas para experimentar y reflexionar la exposición: desde lo visual, desde lo experimental y desde lo narrativo.¹⁷

Esto indicaría que el Museo se preocupa de entregar información básica sobre la exposición y de ayudar a que el público pueda interpretarla y experienciarla desde diferentes puntos de vista. Algo que abre un poco el enfoque de la exposición ya que todo el resto de los textos se basan en información histórica para contextualizar.

Hojas de Sala

En cajas transparentes ubicadas en el umbral entremedio de las salas (Fig. 22), se encuentran hojas plastificadas (de formato carta) que pueden ser tomadas por el visitante para su lectura. De esta forma, a través de la narración histórica, se presenta cada periodo y a los artistas de la exhibición.¹⁸

Es importante señalar que en las hojas de cada sala se explica de manera general las circunstancias en que los gestores organizaron el museo en los diferentes periodos, el momento político por el que pasaba el país (Gobierno de Salvador Allende o Dictadura Militar), quienes fueron estos personajes, las formas en que se donaron las obras, y la cantidad de obras recopiladas en cada periodo (500 en Solidaridad y 1300 en Resistencia), además de la misión u objetivos que se tuvieron.

En caso de Solidaridad, señala la fecha y el lugar de la primera y segunda exposición oficial del Museo de la Solidaridad en Chile, mientras que en Resistencia se señala que el tipo de obra que llegó fue más variada que las primeras donadas en temas (denuncia y protesta política) y estilos artísticos (piezas de experimentación y vanguardia plástica).

¹⁷ Las guías y sus preguntas se encuentran en Anexo 4

¹⁸ El texto completo de las hojas de cada sala se encuentra en Anexo 4



Fig. 22

Cédulas

En estas fichas técnicas se anota la información específica de cada objeto en exhibición. En general están colocados a la derecha de las obras, a una altura prudente para facilitar la lectura (a unos 120 cm aprox. del piso). La información que contienen y su orden es la siguiente:

Nombre y apellido del artista (en mayúsculas y negrita)
Fecha y lugar de nacimiento y muerte (en minúscula, cursiva, tamaño de fuente pequeña)
Título de la obra, serie a la que pertenece, año de elaboración (cursiva)
Técnica
Medidas en cm.
Donación del artista al Museo Solidaridad o Resistencia (en caso de que no sea directamente donado del artista, se detalla el propietario anterior y cuándo se donó al Museo)
País de Procedencia
Colección MSSA
Segunda donación (se señala sólo en caso de serlo)
Párrafo de descripción de la obra y/o del autor.

La descripción entregada a través de estas fichas, se enfoca en el tipo de relación que tuvo el artista o la obra con el proceso del Museo, en otras palabras, si el artista estuvo involucrado en su gestión o el nivel de compromiso político que tenía, y en caso de que no fuera así, la motivación de estar presente apoyando al pueblo chileno a través de su obra.

En caso de las cédulas de Solidaridad, se destaca el tipo de contacto que los fundadores tuvieron con los artistas, o en qué envío llegó la obra a Chile; mientras que en el caso de las cédulas de Resistencia, se alude las tendencias políticas del artista, demostrando el espíritu de lucha a través de su arte.

En algunos pocos casos se refieren a la biografía del artista, y en general, casi no se desarrolla dentro de estas descripciones referencias específicas de las técnicas utilizadas o del estilo en que se encasilla. Las obras sobre las que se comenta un poco más acerca del proceso técnico y estético son las de Rudolph Mumprech, Lygia Clark, Victor Vasarely, Jorge Oteiza y Frank Stella.

Citas en Muros

Las citas en las murallas de esta exposición, si bien no refieren a ninguna obra en específico, si aluden al espíritu que marcan cada periodo y sus colecciones.

En Solidaridad, el fragmento del Discurso Inaugural del Museo de la Solidaridad que realizó Mario Pedrosa (citado en la p. 43), realza el sentimiento de unión, fraternidad y permanencia de las obras a través del tiempo, de manera que trascienda como “monumento de solidaridad cultural para al pueblo chileno en un momento excepcional de su historia”.

En Resistencia, se rescata parte de un documento del MIRSA donde se convoca a los artistas para colaborar a la resistencia en Chile, convirtiéndose sus obras en testimonio de la solidaridad artística y un instrumento político de agitación y propaganda.

Se deduce que lo que se intenta destacar es, además del anhelo con el que se generó la convocatoria, el significado que llega a tener esta Colección para Chile en los momentos políticos vividos, y el valor artístico, cultural e histórico que tiene para la nación.

Dentro de las salas, los textos no destacan a primera vista, sino que el visitante, a medida que realiza el recorrido, reconoce su presencia bajo algunas obras (con los que no tienen relación especial). Esto podría dar a entender que, como elemento museográfico, la función de las citas sobre las murallas es dar apoyo para destacar la autenticidad de las obras y el tipo de testimonio artístico e histórico que son.

Folleto

Como material de apoyo de la exposición, el folleto se puede retirar en la recepción del Museo, antes de ingresar al vestíbulo. Se encuentran dos versiones, una en español y otra en inglés para extranjeros (Fig. 23)



Fig. 23

Como es de esperar, el folleto realiza una breve narración de la historia del Museo y de las características principales de cada periodo (información similar a la colocada en las hojas de salas). Agrega además un pequeño texto sobre el proyecto artístico de Allende citando su *Discurso Inaugural* de 1972, otro que menciona los principios del CISAC (enunciados en su *Declaración Necesaria*), un tercero sobre la casa donde está instalado el Museo, y finalmente, uno que trata del trabajo de Archivo e Investigación que realiza el equipo del Museo.¹⁹

Se puede deducir que, siendo un formato con el que se puede transmitir distintos tipos y niveles de información, en esta ocasión es utilizado para comunicar otros aspectos que envuelven la historia del museo, que enriquecen su valor, y que inciden en la configuración museográfica de la exposición.

Concluyendo este análisis sobre los elementos significativos de la exposición, se aprecia que en relación al diseño y los componentes museográficos, el objetivo de la muestra -dar a conocer la historia del museo a través de obras elementales de sus periodos formativos- es representado a través de una propuesta museográfica simple y neutral, donde la información que entrega la exposición se concentra en los textos, los que se convierten en piezas claves para enmarcar la exhibición en su contexto histórico.

A partir de esto, la muestra se desarrollaría con un carácter más expositivo que narrativo, lo que se demuestra en el recorrido que realiza el espectador dentro de las salas y la manera en cómo integra la información a medida que va circulando; pues los cuadros no están organizados en función de presentar una sucesión de hechos, sino más bien, son los textos los que describen un acontecimiento histórico y dan a entender las ideas principales que dieron vida al Museo, mientras que las piezas artísticas se presentan concretamente para su apreciación estética (su lectura a nivel visual), y en cada caso, la información en las cédulas complementa el argumento histórico principal de la muestra.

¹⁹ El folleto completo se muestra en Anexo 4

3.2 Arte moderno, un proyecto de cambio social

Ahora bien, siendo que en los textos se encuentra el énfasis discursivo de la exposición, no hay que dejar de examinar la lectura visual de las obras, la cual se centraría en la apreciación del significado de cada una como parte de esta colección histórica y de su relevancia estética (considerando la variedad plástica representativa de arte moderno que constituye este conjunto de obras).

Se podría entender cuál es este significado a partir de la relación fundamental entre el arte y la política. Se mencionó en el capítulo anterior que, a partir de la ideología socialista y de su proyecto cultural-artístico, junto con la intención solidaria de disponer el arte como instrumento de protesta y crítica en apoyo al pueblo chileno, la relación entre arte y política se daría en el sentido y significado social que adopten las producciones visuales, lo cual en esta exposición se traduciría a partir de las ideas de vanguardia impregnadas en los procesos creativos de las obras exhibidas y de las tendencias de sus creadores, dentro del proceso vivido en Chile desde inicios de los setenta hasta fines de los ochenta.

Las vanguardias artísticas empezaron a aparecer en las primeras décadas del siglo XX, en medio de las transformaciones que el mundo contemporáneo generó en occidente: cambios políticos y crisis sociales (que detonaron en la Primera y Segunda Guerra Mundial), el segundo proceso de industrialización, el desarrollo científico y técnico, rechazo intelectual contra la sociedad de la época, el cambio de concepciones existenciales como expresión de la nueva actitud crítica de los intelectuales contra la cultura dominante (influyó en gran medida la publicación de la Teoría de la Relatividad de Einstein y de la Interpretación de los Sueños de Freud, además del pensamiento de autores como Bergson, Nietzsche y Marx), entre otros. Surgieron estilos artísticos rupturistas que provocaron una revolución en las artes plásticas, imponiéndose una actitud rebelde ante el arte tradicional y considerando un nuevo rol del arte en la sociedad, lo que llevó a vincularse con opciones progresistas que buscaban “transformar

la sociedad”. Esto significa que el arte se volvió activista y revolucionario, se buscó la innovación frente al orden y los valores establecidos, así también apareció una significativa fe en el progreso y en la superación de la humanidad.

Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX lograron abrir las fronteras del arte, eso favoreció la expresividad de los artistas, lo multidisciplinar, y la experimentación de nuevas técnicas artísticas, lo que generó una eclosión de varias tendencias o “ismos”, representada en su mayoría a través del conjunto de obras donadas al Museo. Por su convocatoria, la Colección reúne obras pertenecientes a distintas corrientes artísticas, sobre todo las vanguardias de mitad del siglo XX (artistas de los años 50’, 60’ y 70’) desarrolladas en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos.

3.2.1 Arte del periodo Solidaridad

La colección Solidaridad, según se ha revisado, es un conjunto de obras cuyo vínculo principal es el gesto solidario y fraterno de la donación en apoyo al proceso socialista chileno desarrollado entre 1971 y 1973. Este repertorio se caracteriza por tener principalmente obras con tendencias al Geometrismo, a la Abstracción y al Informalismo, lo cual se explicaría, según cuenta Carla Miranda, por la red de contactos que tenía Mario Pedrosa, de la cual hizo uso para solicitar donación directa de los artistas, además de pedir sugerencias a pares, tales como Dore Ashton, Aracy Amaral y José María Moreno Galván (también críticos de arte en Estados Unidos, Brasil y España respectivamente), con quienes elaboró nóminas de artistas para la colección. A esto se sumaría las convocatorias internacionales que los embajadores y agregados culturales realizaron. De aquí también que la colección esté agrupada según el origen de los países que enviaron obras, las que se logran ordenar a partir de las actas de recepción realizadas por el IAL y de la documentación acerca del Museo (Miranda, 2013: 110).

Se destaca el envío de Francia, uno de los más importantes de la Colección del Museo porque participaron varios artistas latinoamericanos que conforman la llamada “Escuela de París”, donde se conjugan estilos disímiles que van desde el Surrealismo, la Nueva Figuración, el Pop, Abstracción Cinética y el Op Art, por mencionar sólo algunos (Ibíd., 117). Son parte del envío de Francia las obras de Victor Vasarely, José Gamarra, Antonio Seguí, Alexander Calder y Lygia Clark, los que revisaremos a continuación.

Vasarely, luego de pasar por la lección de Bauhaus y del Concretismo, representa el Op Art con su collage *Dess*. Esta obra es un ejemplar de la visión del artista respecto a integrar el arte a la sociedad a través de un lenguaje modular, basado en diseños geométricos-cromáticos que busquen involucrar al espectador para que logre apreciar toda la gama de efectos ópticos posibles (vibración, parpadeo, movimiento, etc.). El arte no debe dejarse al disfrute de las elites o sólo a los conocedores, el arte incidiría en la vida de las personas transformando la experiencia cotidiana en una experiencia estética.

Por su lado, con la pintura *Caja de Caballeros*, a través de la Nueva Figuración con toques Surrealistas en la representación, y con vestigios de Pop en cuanto a temática, Antonio Seguí critica el absurdo de la condición alienada del hombre en la sociedad actual, invitando a dialogar sobre los la crisis de identidad del individuo. José Gamarra a su vez, representa una sensibilidad latinoamericana impregnando un fuerte simbolismo a cada figura de la obra *Estudio para un paisaje de América Latina*, reescribiendo la historia del colonialismo, denunciando la dominación de la naturaleza y la destrucción del patrimonio cultural, crea una pintura con conciencia histórica. Seguí y Gamarra contienen gran riqueza semántica demostrada en toda su imaginería de tono irónico (Traba, 1994: 164).

De influencia directa de Mario Pedrosa son las donaciones de Alexander Calder y Lygia Clark, provenientes de Francia, quienes mantenían un vínculo más amistoso con el curador. Calder, precursor del Arte Cinético, experimenta con el movimiento de la obra desde la década de los años treinta, cambiando el concepto de la escultura clásica

que no había dejado de ser figurativa; mientras que Clark (una de los cuatro artistas brasileros que llegaron a donar), representante del Neoconcretismo, promueve una relación más sensorial entre el arte y la persona, agotando las posibilidades conceptuales y compositivas al buscar nuevas formas de experiencia vital, el arte se convierte en una actividad trascendental.

De México y Estados Unidos llegó la Abstracción Geométrica. El envío mexicano está marcado por la vinculación política de las dos corrientes artísticas desarrolladas durante el siglo XX, el Realismo Socialista y el Arte Independiente, este último vinculado a las tendencias internacionales del cual es representante Kazuya Sakai, quien muestra la búsqueda por el orden analítico y racional sobre la superficie pictórica, desligada de las leyes de la figuración, el espacio y la narratividad. Del envío estadounidense de Dore Ashton, Frank Stella repite la fórmula geométrica destacando la composición formal y aplicando variaciones al formato monumental del armazón; mientras que Harvey Quaytman juega con las formas de las telas interactuando con la superficie, posicionando el color sobre el espacio. Se evidencia que estos tres artistas, a través de los grandes formatos afirman la obra como estructura y materia, manifestando la naturaleza propia del arte.

El envío de España es también uno de los más importantes del Museo. Se conformó básicamente por las conexiones de José María Moreno Galván, quien fomentó las donaciones durante el régimen dictatorial de Francisco Franco en condiciones políticas de represión activa, por lo que los distintos movimientos de colaboración al pueblo chileno tuvieron que hacerse en clandestinidad (Navarro, 2008: 75). A pesar de ello fue una de las primeras colecciones en llegar y una de las más numerosas.

A través de sus *Antropofaunas*, Antonio Millares toma una actitud donde el sentimiento trágico de la existencia se transforma, a través del Informalismo, en una manera diferente de percepción del cuadro. En este caso utiliza la arpillera en memoria de los antiguos pueblos canarios para trabajar las posibilidades que le brinda este

material, de manera que la obra ya no sea sólo representación, sino un objeto en sí mismo con carácter social y moral. Jorge Oteiza fue un artista muy activo dentro de la escena escultórica que dio gran apoyo al Museo (organizó el envío desde Euskadi), su producción se basa en la responsabilidad del artista de provocar las inquietudes políticas, históricas, sociales y estéticas en el pueblo al que pertenece; a través del Constructivismo, elimina la corporeidad física en pos de una experiencia plástica que alcance un sentido metafísico (Miranda, op. cit., 126).

3.2.2 Arte del periodo Resistencia

La colección de Resistencia, comprende de obras donadas desde 1975 a 1990, marcadas por un carácter más diverso ya que los autores donantes representan distintas generaciones, tendencias y las obras contienen gran variabilidad de calidad estética.

Como se ha mencionado, el arte de la resistencia fue un vehículo de construcción visual y un movimiento de denuncia, agitación y propaganda contra la presión dictatorial hacia el pueblo chileno. Se conformó por donaciones de los artistas que ya habían colaborado para el primer periodo y por otros quienes se sumaron a este proyecto.²⁰ Esta colección refleja una temática más definida en relación a la causa vinculante, además se despliega un cuerpo iconográfico que rebasa las posibilidades significativas del imaginario internacional de la respuesta política y cultural con Chile, ya que como dice Miranda, es un imaginario internacional, propio de cualquier dictadura (Miranda, 2013). La selección realizada para esta exhibición concentra obras de los envíos de tres países: España, Reino Unido y Francia.

De España, Joan Miró da muestra del surrealismo lúdico que lo caracteriza, aunque en esta ocasión implanta una silueta oscura en *Cabeza de mujer pájaro*, antítesis de la obra *Sin Título* (o “Gallo de la Victoria” como la nombró Moreno Galván) que

²⁰ Hay que destacar que en esta exposición todas las obras son de distintos artistas.

había regalado a la Unidad Popular en 1972, la cual se convirtió en la obra icónica de la solidaridad con Chile. Con ella retoma el conjunto temático (mujer, pájaro, noche estrellada) que abordó a lo largo de los años setentas, juega con las formas, las manchas, un repertorio de signos, e invita al lector a participar en su mundo con los ojos de un niño (Rojas Mix, 1994).

La temática de la represión ejercida contra el cuerpo y las conciencias, las víctimas anónimas que realza el sentimiento colectivo, aparece con Juan Genovés, un artista que exigió el derecho a la libertad que la dictadura franquista arrebató por la fuerza. Del Informalismo, Genovés aplica la espontaneidad del gesto, pero con los elementos figurativos tomados directamente de la realidad, a veces fotográficos, consigue una imagen de gran impacto social (Ídem.).

Desde Reino Unido provienen las obras de Rudolph Mumprecht y Meret Oppenheim, las cuales no fueron donadas al Museo directamente por sus artistas, sino que fueron entregadas en 1992 por sus propietarios Brett y Altamirano, quienes habían adquirido las obras de manos de los artistas a propósito de la organización de la subasta *Artists for Democracy* en 1971 (realizada por un grupo internacional de artistas unidos en apoyo a luchas antifascistas durante la década del setenta). Estos dos artistas suizos tienen en común el desarrollo de un estilo independiente. Mumprecht, quien no se unió a ninguna tendencia vanguardista en particular, se formó como dibujante cartógrafo y se dedicó a experimentar durante sus viajes por Europa en el Tachismo y el Expresionismo Abstracto, finalizando su estilo en la liberación de la línea con la escritura pictórica, donde pinta palabras con alto tono de protesta. Oppenheim por su lado, se había suscrito al movimiento surrealista, pero nunca dejó de lado su estilo ingenioso y osado, con toques dadaístas, que le permitió crear imágenes donde los objetos sean extrañados y se distancien de la realidad.

Como se había mencionado, la colección francesa se caracteriza por la internacionalidad de sus miembros, ya que París fue centro de acogida de exiliados y

escenario intelectual y cultural en los años sesenta y setenta, por lo que no es extraño que el nivel de donaciones se hayan mantenido y que haya llegado desde Francia opciones tan variadas en formatos y temáticas. En este caso, nos presentamos con tres opciones marcadamente distintas.

El argentino Luis Felipe Noé se coloca entre el Informalismo y la Nueva Figuración, trabajando las ideas de libertad pictórica (ya que no deja de integrar a su producción técnicas de Expresionismo Abstracto), y de cómo lograr representar al hombre y todo cuanto le afecta; adapta la vanguardia europea a la exploración de la realidad latinoamericana (sobre todo la argentina).

Carlos Cruz Diez, bajo la lección de Vasarely, desarrolla el Op Art de estructuras modulares que trabajan una serie de experiencias visuales. Representante también del arte venezolano, Cruz Diez es parte de los artistas que encontraron la expresión artística nacional en el arte óptico y cinético.

Ernest Pignon-Ernest, único francés de la muestra e integrante de la Internacional Situacionista, estuvo siempre involucrado en los conflictos estéticos y políticos de su época. Fue muy cercano a Mario Pedrosa y estuvo comprometido en la gestión del Museo desde un inicio. Fue precursor del arte de intervención mural urbana, buscaba una estrategia de inserción en el espacio público que implique una nueva reacción por parte del espectador y una vinculación más crítica, directa y comprometida con la historia propia de cada pueblo. Con esto generó un hecho artístico de gran impacto social, a nivel material, simbólico, semiótico y estético, ya que llevó el arte a los ojos de la gente involucrándose en su propio ambiente.

Como resultado de lo analizado, se puede entender que este recorrido de obras realiza un repaso general de los países donadores y de las tendencias vanguardistas desarrolladas a mediados del siglo XX en esos lugares, proveyendo una especie de vista general de un momento histórico con gran significado social.

El compromiso ideológico-artístico que esta exposición representa, tanto por las tendencias plásticas como por las ideas y voluntades de los artistas, plantea una afirmación ética por el anhelo de una sociedad nueva y más justa, la cual se ajusta a una consciencia de creación artística moderna que busca una nueva sensibilidad. Esto impulsa la tarea de que a partir del arte se debe educar políticamente, ya que la libertad expresiva del artista es el principio de reflexión en torno a la libertad y derecho de creación de las personas, de sus experiencias y de sus destinos.

CONCLUSIÓN

El vínculo arte y política a través de la Solidaridad y la Resistencia

El arte es la única forma de actividad por la cual el hombre se manifiesta como verdadero individuo.

Marcel Duchamp

A los artistas no debe hacerseles monumentos porque ya los tienen hechos con sus obras.

Antonio Gaudí

A lo largo de este estudio, se ha identificado que el objetivo de la exposición “Solidaridad y Resistencia 1971-1990”, se representa a través de la configuración museográfica que expresa la relación entre arte y política por medio de los dos periodos fundacionales del Museo, Solidaridad y Resistencia, y sus significados.

Tanto la selección de obras de Resistencia, como la de Solidaridad, son cruzadas por la consciencia crítica sobre la política y sociedad, siendo a la vez muestra del cambio estético que se produjo a través de varias opciones y expresiones formales que conformaron la vanguardia artística del siglo XX, las cuales perseguían el proyecto de un arte que lograra intervenir y ser un agente de cambio, tanto en la sociedad como en la historia, por ende un agente capaz de producir sentido y de incidir en la realidad. En concordancia con la convocatoria generada en Chile, resulta ser un arte comprometido, identificado con el ideal de transformar la experiencia sensible y construir una sociedad más justa. Rojas Mix señala:

Eran años en los que todavía existía la utopía y en los que se creía firmemente en la posibilidad de construir una sociedad más justa. Y si los artistas respondieron decididamente al llamado de Salvador Allende, y apoyaron en forma masiva su

experiencia, fue porque él representaba esa “utopía concreta” de la que hablaba Ernest Bloch, gran maestro de la Escuela de Frankfurt: la de una sociedad que todavía no existe pero que se puede construir, una sociedad donde habría más libertad, más justicia y más democracia. En este sentido Allende es una de las personalidades emblemáticas más significativas de lo que ha sido este siglo, y su Museo un monumento, un memorial, destinado a recordar esos principios. (Rojas Mix, 1994)

En esta propuesta museográfica se encuentra el vínculo entre arte y política principalmente reflejado a través de dos modos de lectura. La primera, bajo un enfoque textual, por el que se da el énfasis discursivo de la exposición, dando a conocer los sucesos a través de los cuales se constituyó el Museo, el espíritu donativo de esta Colección y, por extensión, su significado, pues en su conjunto, las obras son un acervo de arte moderno con gran valor histórico y riqueza estética, tanto en Chile como en América Latina. Lo que lleva a la segunda forma de lectura de esta exposición, la reflexión sobre el carácter artístico de la colección, que si bien en primer plano no se realiza la importancia de las características estéticas de estas obras modernistas (en muy pocas cédulas aparece información de este tipo), sí se preocupa de apreciarlas como parte de esta colección histórica.

Finalmente se puede hablar de tres ejes fundamentales que cruzan al Museo, su historia, y por tanto esta exposición; Claudia Zaldívar (2015) menciona que estos ejes determinan los lineamientos de las colecciones y las exposiciones contemporáneas que el Museo realiza, además de las revisiones trabajadas permanentemente sobre las colecciones. El primero tiene relación con la base fraternal que marca el vínculo entre los artistas e intelectuales que hicieron el Museo posible a partir de sus donaciones y voluntades (como se reflejó en Solidaridad); el segundo es considerar que, como museo de artes visuales, se piensa en la visualidad como una herramienta de cambio en constante desarrollo para lograr una transformación desde el arte (así fue convocado durante Resistencia); y finalmente la política, que marca una actitud y un programa de acción por el bien de la comunidad.

Entre arte y política se pueden generar más cruces de los expuestos en este estudio, siendo que la práctica estética puede llegar a tener una gran capacidad (sino responsabilidad) crítica; es decir, tanto si está vinculada a una ideología hegemónica o contestataria como no, su facultad expresiva y analítica le concede una vocación política que podría ser utilizada de manera constructiva, deconstructiva, protestataria o denunciante. Además se puede considerar que el arte, como componente cultural de una sociedad, es parte de una trama de significados que sustenta su sistema de referencias identitarias, y por ello puede expresar simbólicamente los valores y el sentido de una historia común.

En el caso específico del MSSA, el arte que lo compone fue determinado, en primera instancia, por el proyecto de transformación estructural de la sociedad chilena que inició la Unidad Popular a inicios de los años setenta, donde los artistas e intelectuales abren un espacio de acción y discusión que incidía en las estrategias estéticas y culturales en el futuro político-social del país, especialmente en torno a la expresión de una identidad propia chilena y latinoamericana; es así también que gran parte de la ebullición creativa en esa época se debió, dentro de este mismo proceso, a que el arte, como parte de la militancia ciudadana, funcionó como aparato de propaganda y difusión para el partido comunista (Brodsky, 1998). La Solidaridad en este caso, se convirtió en el motor de fuerza del ideal de transformación de este proyecto, por lo que la convocatoria internacional realizada para crear el museo de arte moderno más importante en Chile y Latinoamérica -sin dejar de ser estrategia política- dio base para proclamar el apoyo a los principios democráticos de la nación demostrado a través de la fraternidad de los pueblos.

Posteriormente, el quiebre que generó el Régimen Militar de todas las estructuras simbólicas y sociales que daban sentido y estabilidad a la cultura nacional, afectó también, como menciona Nelly Richard, las representaciones de la historia aún disponibles para un sujeto quebrantado en su memoria y su identidad nacional. Según la autora surgieron en su reemplazo dos historias: por un lado, la historia multilínea de

temporalidad desintegrada, cuyo sujeto –en crisis de fundamento y representación- trata de rearticular el sentido como pérdida de la totalidad; y por otro lado, la historia en negativo de las víctimas cuyo relato nacional-popular exhibía una monumentalidad de la resistencia que ocultaba las fisuras del sentido, creando una linealidad discursiva orientada al recuerdo emblemático de un pasado cortado que aspira a retomar la continuidad del antes del corte (Richard, 1986).

En el primer caso, la productividad crítica de los artistas que conformaron la “escena de la avanzada” en Chile durante la dictadura, logró desafiar el orden y la censura del autoritarismo, sin acoplarse a la ideología izquierdista, pero sin dejar la responsabilidad política denunciativa a través de procedimientos y técnicas postmodernistas deconstructivas sobre los artificios discursivos impuestos por el autoritarismo, para exhibir así su desconfianza hacia el poder y todos los sistemas que éste desplegaba. En el segundo caso, el arte cumple la función de reconsiderar los nexos de pertenencia y adhesión comunitarias al pasado suprimido, tratando de reafirmar la continuidad de una memoria ideológico-cultural, a través de un arte del testimonio y la denuncia, lo cual prevalece, por un lado, en el arte social (agrupaciones artísticas populares de militarismo de izquierda, semiclandestinas, como fue la Agrupación de Plásticos Jóvenes o la Brigada Ramona Parra entre otros, que desplegaban una estética de compromiso, con referencias ilustrativas de las luchas nacionales) y, por otro, en el arte del exilio que satisfacía la demanda de una colectividad política internacional de mantener vigente el “problema chileno” (aunque relativamente fieles a técnicas y géneros tradicionales, tomaron un tono combatiente de un arte del testimonio y la protesta que se identifica con la comunidad violentada, tematizaron el pasado traumático para perpetuar la memoria) (Ídem).

En este sentido, el MSSA se convirtió en un ente cohesionador de las creencias, de las conciencias y de los ideales nacionales e internacionales, del sentido histórico de un proyecto y de la fe en la fortaleza de un pueblo. Se convirtió en un medio de construcción de mensajes visuales centrados en apoyar a Chile en las dos etapas

descritas, creando una red de artistas e intelectuales que dieron su apoyo entregando sus creaciones.

Por ello, esta colección es un hito dentro de la modernidad y dentro de la historia del arte en Chile. Las obras han de entenderse como objetos significantes de un programa de trabajo internacional que creyó en los derechos de las personas y en el valor humano de crear su propia historia. Se suma a ello los ideales que representan las obras de arte moderno y vanguardia del Museo, cuyo objetivo fue cambiar y reconfigurar las relaciones estéticas, dando un nuevo sentido y valor a las acciones y experiencias del hombre desde un lenguaje visual.

Actualmente, el Museo se convierte en un monumento que convoca un episodio muy especial de la historia del país. Tiene su valor en ser una institución cuya misión de salvaguardar el arte, la cultura y el compromiso con la realidad, ha trascendido a toda condición posible, consolidándose en un espacio abierto, crítico, de reconocimiento personal y nacional con la propia historia, cuyo fin es ofrecerlo a todos por igual. Es paradójico que el edificio donde actualmente se encuentra instalado el Museo y el Monumento a Salvador Allende, haya sido el centro de comunicaciones más importante de la Dictadura (CNI), hecho que le añade más valor patrimonial a este complejo, el cual termina convirtiéndose un referente a nivel mundial.

Así entonces, se puede concluir que un museo, como espacio cultural institucionalizado, es un medio de expresión y circulación de conocimientos y valores, por lo que se hace casi imposible pensar en los alcances de la intrínseca relación que puede llegar a adoptar con los proyectos culturales, ideológicos y educativos que la política configura para sus gobiernos. En este caso, en el MSSA, se evidencia un proceso que involucra significaciones sociales, culturales, históricas, políticas y estéticas que arman un discurso donde prima el gesto político en el sentido más amplio de la palabra, no sólo por estar marcado por ser un proyecto social que trabaja en pos de un cambio estructural de las condiciones de acceso a la cultura y el conocimiento de esa época, sino

también por su concepción y visión, que se ha mantenido durante sus más de cuarenta años de historia; por ello el MSSA es considerado un espacio abierto al pensamiento crítico, al desarrollo cultural y a la articulación de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló, O. (1983) *Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto*. Edición Ceneca, Santiago, Chile
- Alegría, L. (2012) Patrimonio, museos y museología. En Marsal, D. (Ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Andros Editores, Santiago, Chile
- Almarza, F. (2002) *El Museo como propuesta de significaciones: una estructura sistémica no impositiva, abierta y caótica* [En línea] URL:
<http://www.nuevamuseologia.com.ar/images/sampled/dfs/museopropuestaq.pdf>, Fecha de Consulta: 30 de enero de 2015
- Anónimo (14 de julio de 2010) El plan de Ottone para el Museo de la Solidaridad. En: *El Mercurio* [en línea] URL: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7Be363a90c-b483-4bba-ba38-9be4a8c02f43%7D>, Fecha de Consulta: 9 de diciembre de 2014
- Anónimo (23 de julio de 2014) Chile no tiene conciencia de la importancia de esta colección. En: *El Mercurio* [en línea] URL: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={1b641dbf-3baf-438d-bdd7-6e84fd105cdb}>, Fecha de Consulta: 10 de diciembre de 2014
- Balmes, J. (2006) Museo de la Solidaridad Salvador Allende: 35 años. En *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* [catálogo] Santiago, Chile
- (2008) Historia de un Museo En: Centro Cultural Palacio la Moneda, *Homenaje y Memoria*. [catálogo en línea] URL:
http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/homenaje_y__memoria.pdf, Fecha de Consulta: 26 de noviembre de 2014
- Bentacourt J. (2010) Museo: comunicación y educación. En: Sitio web Red de popularización de la ciencia y la tecnología en América Latina y el Caribe, *Red-POP 10 AÑOS. Reflexiones y realidades*. [en línea] URL: <http://www.redpop.org/actividades/publicaciones-y-documentos/museo-comunicacion-y-educacion/>, Fecha de Consulta: 30 de enero de 2015
- Brodsky, C. (1998) *Arte y política en la UP: antecedentes fragmentarios*. [en línea] URL:
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0036260.pdf>, Fecha de Consulta: 29 de enero de 2016

- Cameron, D. (1968) Punto de vista: el museo como sistema de comunicación e implicaciones para la educación en museos. En: *Curator*, N 11, pp. 33-40

- (1992) Punto de vista: el museo como sistema de comunicación e implicaciones para la educación en museos. En: Desvalías (ed.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, N 1, pp. 259-270, M. N. E. S, Mácon.

- Castellanos, P. (2013) Museos como medios de comunicación: Aportes al cambio social desde los museos de ciencias. En: Sitio Web Universidad de La Laguna, *Actas – V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. V CILCS. [En línea]URL:
http://www.ull.es/publicaciones/latina/13SLCS/2013_actas/176_Castellanos.pdf, Fecha de Consulta: 04 de septiembre de 2015

- Comité Internacional Artística con Chile (1972) *Museo de la Solidaridad Chile* [catálogo] Editorial Quimantú. Santiago, Chile

- Contreras, M., (1979) *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Cuatro años de actividades*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba

- Davallon, J. (1986) Geste de mise en exposition, En: Centre Georges Pompidou, *Claquemurer, pour ainsi diré, tout Yunivers. La mise en exposition*, Paris, Francia.

- Desvallées, A., Mairesse, F. (2010) *Conceptos claves de museología*. [en línea] URL:
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf, Fecha de Consulta: 04 de Septiembre de 2015

- Fundación Salvador Allende (FSA) (s.f.) [Web Fundación Salvador Allende] URL:
<http://www.fundacionsalvadorallende.cl/>, Fecha de Consulta: 8 de diciembre de 2014]

- García, M. (1984) El Museo Internacional de la Resistencia En: *Museo de la Solidaridad Salvador Allende*. [Web “Archivos Fundación Salvador Allende”] URL: <http://www.salvador-allende.cl/museo/breve.pdf>, Fecha de Consulta: 10 de diciembre de 2014

- Glusberg, J. (1980). *Cool Museums and Hot Museums. Towards a Museological Criticism, Center of Art and Communication*. CAYC/Center of Art and Communication. Buenos Aires, Argentina.

- Henríquez Orrego, A. (2007) *La vía chilena al socialismo. Análisis de los planteamientos teóricos esbozados por los líderes de la Unidad Popular* [Blog “Taller de Actualización Curricular UDLA”] URL:

<http://historialimagen.blogspot.com/2007/05/salvador-allende-la-via-chilena-al.html>, Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2014

- Hernández, F. (1992) Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*. Vol. 2 (1), 85-97. Editorial Complutense. Madrid, España

----- (1998) *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea, España.

- Hooper-Greenhill, E. (2000) *Museum and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge. Estados Unidos y Canadá

----- (1994) *Museum and their Visitors*. Routledge. Nueva York y Londres.

ICOM (2007) *Definición del Museo*. [En línea] URL: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>, Fecha de Consulta: 24 de noviembre de 2014

- Labbé, L. (13 de octubre de 1990) *Entrevista a Lautaro Labbé*. Archivo personal de Claudia Zaldívar [cassette núm. 12] Transcrita en: Zaldívar, C. (1991) p. 157 – 163

- Mena, R. (2009) *Carmen Waugh, la primera galerista de Chile* [Web de prensa “Nuestro”] URL: http://www.nuestro.cl/notas/rescate/carmen_waughn3.htm, Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2014

- Miranda, C. (2013) *Imaginario de la Resistencia* [Material de Apoyo Exposición en línea] URL: <http://museosolidaridad.ida.cl/wp-content/uploads/2013/06/material-apoyo-imaginarios-resistencia.pdf>, Fecha de Consulta: 26 de noviembre de 2014

----- (2013) Colección Solidaridad: Gesto político y fraterno. En: MSSA, *40 años Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, arte y política 1971-1973* [catálogo] Santiago, Chile

- Miras, P. (s/f) *Informe realizado por Pedro Miras sobre el Museo Internacional Salvador Allende*. Citado en Zaldívar, C. (1991) p. 107

----- (12 de septiembre de 1990) *Entrevista a Pedro Miras*. Archivo personal de Claudia Zaldívar [cassette núm. 7] Transcrita en: Zaldívar, C. (1991) p. 151 – 153

- MSSA (s.f.) [Web MSSA] URL: <http://mssa.cl/ayuda/la-fundacion/>, Fecha de Consulta: 10 de diciembre de 2014

- (2012) *Entrevista a Miguel Rojas Mix, 40 años del Museo de la Solidaridad* [archivo de video]
 Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VGLWF2TNqHw>, Fecha de Consulta: 15 de diciembre de 2014
- Museo Nacional de Bellas Artes (sin fecha) *Exposiciones históricas 1991* [Web Museo Nacional de Bellas Artes] URL: http://www.mnba.cl/Vis-tas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=6876, Fecha de Consulta: 10 de diciembre de 2014
- Navarro, M. (2008) Homenaje y Memoria En: Centro Cultural Palacio la Moneda, *Homenaje y Memoria*. [catálogo en línea] URL: http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/homenaje_y__memoria.pdf, Fecha de Consulta: 26 de noviembre de 2014
- Navarro, O. Y Tsagaraki, C. (2010) Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. En: Sitio Web Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5-6, pp. 50-57 [en línea] URL: <http://es.calameo.com/read/000075335586d490a82c6>, Fecha de Consulta: 20 de diciembre de 2014
- Richard, N. (1986) *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 3ra ed. (español) del 2014. Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.
- Rojas Mix, M. (13 de septiembre de 1990) *Entrevista a Miguel Rojas Mix*. Archivo personal de Claudia Zaldívar [cassette núm. 7] Transcrita en: Zaldívar, C. (1991)
- (1994) Las colecciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. En: MSSA, *Obras Seleccionadas. Colección extranjera* [catálogo en línea] URL: <http://articruz.photoshelter.com/image/I000079dFzlQ0UIg>, Fecha de Consulta: 25 de noviembre de 2015
- Sheldon, A. (1986) El museo como espacio de acción simbólica. En: ICOM, *Museum*, N° 151 (Vol. XXXVIII, N 3) [En línea] URL: <https://es.scribd.com/doc/72256777/Annis-Sheldon>, Fecha de Consulta: 15 de agosto de 2015:
- Silverstone, R. (sin fecha). *El medio es el museo: sobre los objetos y las lógicas en tiempos y espacios*. University of Sussex. Sussex.
- Soto, H. (21 de diciembre de 2007) Museo del Arte y la Memoria. En: *Punto Final*, N° 654 [en línea] URL: <http://www.puntofina.cl/654/museo.htm>, Fecha de Consulta: 10 de diciembre de 2014

- Traba, M. (1994) *Arte de América Latina: 1900 – 1980*. Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, Estados Unidos
- UNESCO (1974) Resoluciones adoptadas por la Mesa Redonda de Santiago de Chile. En: Do Nascimento, J., Trampe, A., Assunção, P. (2012) *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972*. pp. 147-149, IBRAM Programa Iberoamericanos. Brasilia, Brasil [en línea] URL: http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf, Fecha de Consulta: 15 de julio de 2014
- Valenzuela, E. (30 de diciembre de 2010) *Un nuevo cerebro de Salvador Allende* [Comentario de Blog “Crónicas Curiosas”] URL: <http://cronicascuriosas.blogspot.cl/2010/12/el-nuevo-cerebro-de-salvador-allende.html>, Fecha de Consulta: 9 de diciembre de 2014
- Vidal, V. (5 de abril de 1973) Nueva exposición del Museo de la Solidaridad. *El Siglo*. p.12
- (2005) *El Presidente Allende y su raro valor* [Web de prensa “Red Voltaire”] URL: http://www.voltairenet.org/article127907.html?var_recherche=Chile, Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2014
- (11 de mayo de 2012) Museo de la Solidaridad Salvador Allende. En: *Punto Final* N° 757 [en línea] URL: <http://www.puntofinal.cl/757/museo757.php>, Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2014
- Vial, M. (24 de octubre de 1990) *Entrevista a Matías Vial*. Archivo personal de Claudia Zaldívar [cassette núm. 15] Transcrita en: Zaldívar, C. (1991) p. 176 – 178
- Yaski, C. (27 de octubre de 2015) *Entrevista a Carol Yaski*. Archivo personal [audio MP4] Transcrita en Anexo 2
- Zaldívar, C. (1991) *Museo de la Solidaridad* [tesis de licenciatura inédita] Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- (27 de enero de 2012) *Entrevista a Claudia Zaldívar*. Archivo personal [audio MP4] Transcrita en Anexo 2
- (2013) Un modelo cultural experimental para el mundo. En: Ed. Zaldívar, C., *Museo de la Solidaridad Salvador Allende*. Santiago, Chile
- (13 de mayo de 2015) *Museo de la Solidaridad*. En web del Museo Reina Sofía [audio en línea] URL: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/claudia-zaldivar-museo-solidaridad>, Fecha de Consulta: 06 de diciembre de 2015

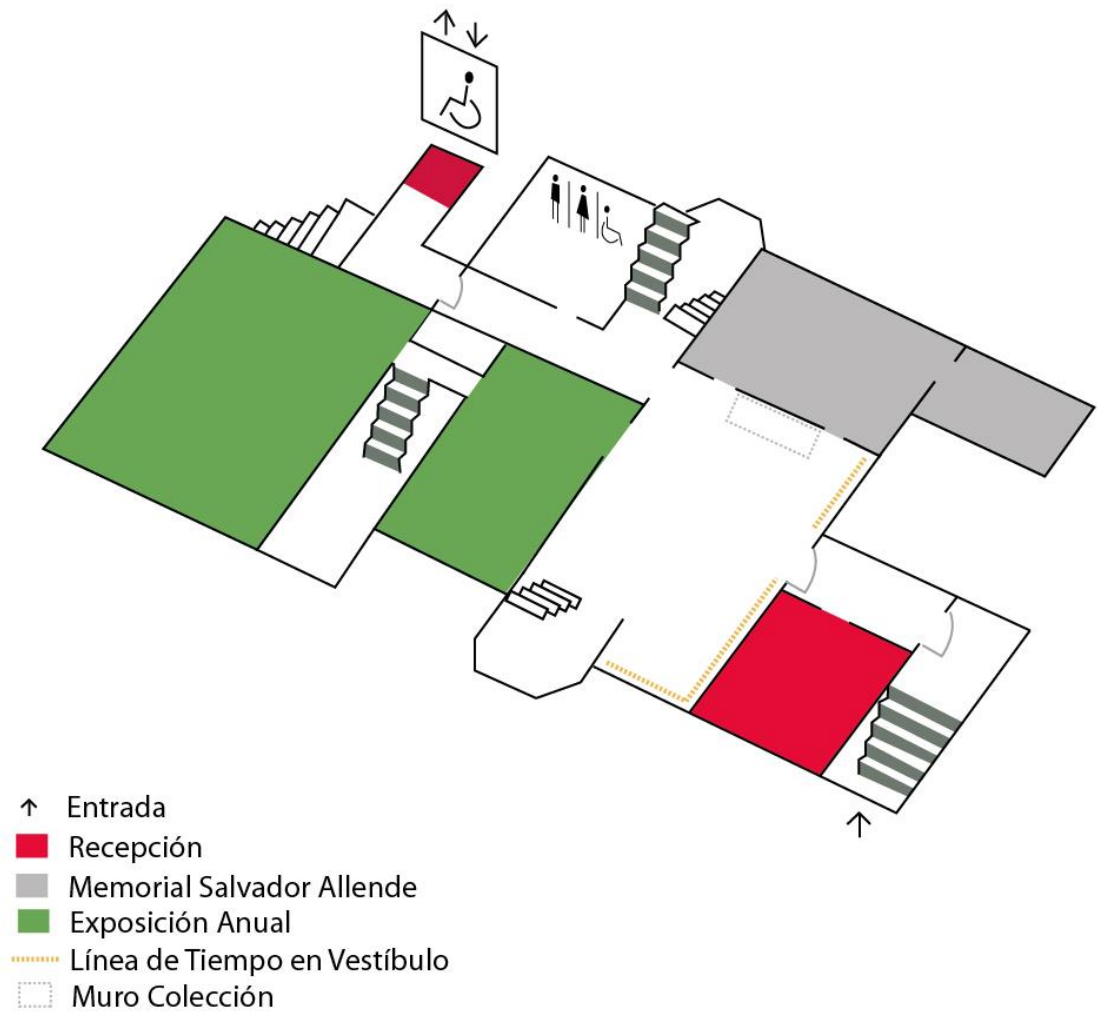
Recursos Legales

- Oficio 02762/2. Informe de la Universidad de Chile para la Secretaría General del Gobierno. 19 de diciembre de 1990. Archivo Fundación Salvador Allende

- Decreto 1023 Exento. Concede Personalidad Jurídica y aprueba estatutos a Fundación Arte y Solidaridad. 9 de marzo de 2005. Biblioteca del Congreso Nacional de Santiago [Web "Ley Chile"] URL: <http://www.leychile.cl/N?i=236298&f=2005-03-14&p=>, Fecha de Consulta: 10 de diciembre de 2014

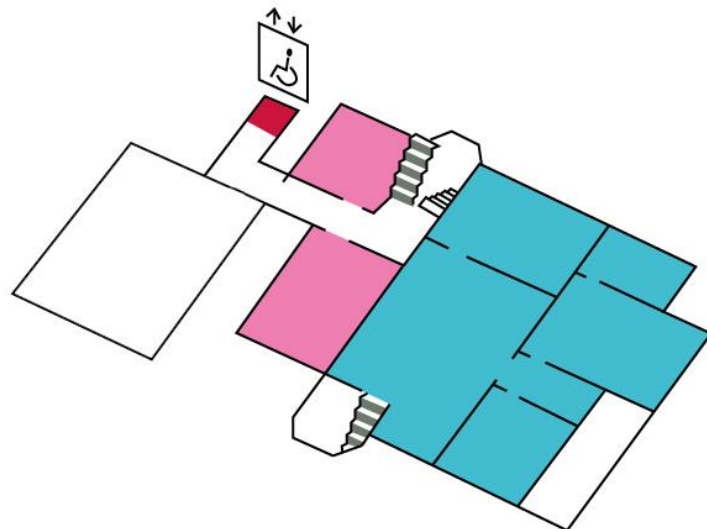
ANEXO 1

Plano M SSA. Primer Piso*



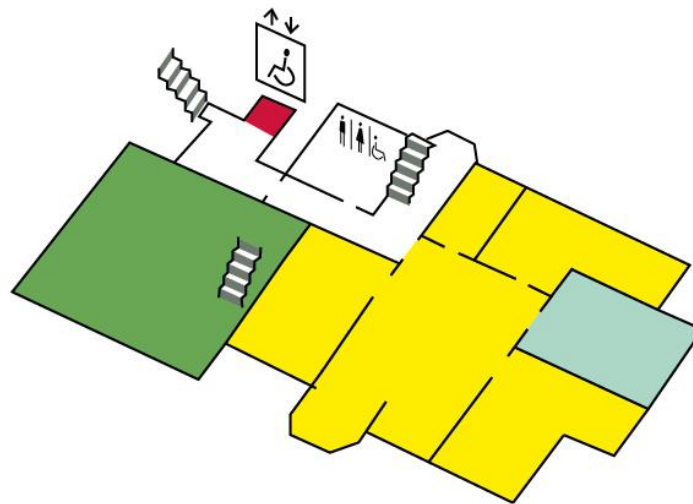
* Los planos presentados son de autoría personal realizados exclusivamente para este trabajo. Se utilizó como referencia los publicados en la URL http://www.museodelasolidaridad.cl/CAS_ubicación.php (actualmente inhabilitada), revisada el año 2011. Para revisar planos más detallados del M SSA consultar la URL <http://www.mssa.cl/wp-content/uploads/2012/03/Presentaci%C3%B3n-CasaMSSA.pdf>

Plano MSSA. Segundo Piso.



- Salas de Exposiciones "Núcleo Contemporáneo"
- Salas de Exposiciones Temporales

Plano MSSA. Subterráneo.



- Zócalo. Sala de Exposición Anual
- Sala CNI
- Fundación Salvador Allende

ANEXO 2

Entrevista a Claudia Zaldívar
Directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Fecha: 27 de enero de 2012

¿Cuándo nace la fundación arte y solidaridad?

No estoy segura si el año 2005 o 2006, no estoy segura, habría que corroborar el dato. Cuando viene el Golpe Militar, la primera etapa de obra, el 72, 73, queda al amparo de la Universidad de Chile, como la obra no tiene legalidad, no es posible moverla a otro patrimonio, a otra colección, a otra institución, entonces queda ahí. Cuando vuelve la democracia, esa obra pasa a ser patrimonio del Estado a través de Bienes Nacionales, pero la etapa de todo lo que fue el Museo de la Resistencia, quedaron en propiedad de la Fundación Allende que se venía recién creando recién el año 91. El año 2005 - 2006 se decide traspasar las obras que pertenecían a la Fundación Allende como patrimonio del Estado y se decide hacer una sola colección, que es lo que actualmente está en el museo. A partir de eso se decide crear la Fundación Arte y Solidaridad para el resguardo y la difusión de la colección del Museo de la Solidaridad.

¿Pero es la Fundación Salvador Allende la que crea la FAS o es en conjunto con el Estado?

Es en conjunto con el Estado, porque la Fundación Arte y Solidaridad es una fundación mixta constituida por dos miembros del gobierno, dos miembros de la Fundación Allende, nominadas por la Fundación Allende y un miembro elegido en conjunto.

¿Y en esa época quienes se encargaron de la Fundación Arte y Solidaridad?

Fue la Fundación Allende junto con el Ministerio de Educación

¿Dándole solución al asunto de las obras?

Sí. La primera etapa de donación, que son del Museo de la Solidaridad, colección solidaridad, y colección resistencia que son bienes del estado, el propietario es Bienes Nacionales. Y la etapa después del 2006 han sido las obras mandadas directamente a la Fundación Arte y Solidaridad.

¿Siguen recibiendo nuevas obras?

Sí, sólo donadas, la política es la donación, no la adquisición.

¿Cuál es el procedimiento para ingresar una obra?

Es un acto de donación. Un acta que el artista llena y estipula acerca de la obra y eso pasa a constituir parte de la colección.

En la página web no sale ni la misión ni la visión del museo.

Tuve una reunión dedicada a eso con el equipo acá del museo, pero no hablamos de misión ni de visión, porque son términos que nacen de la empresa privada y no nos interesa. Vamos a hablar de principios, y los principios del museo es lo que te decía, es un museo que nace de un hecho político, el arte nace a partir de la política. Cuando se hace la Operación Verdad y se trae a todos estos intelectuales a Chile y nace la idea del museo, ahí se crea la idea del Museo con el objetivo que a través de las donaciones de obra se comprueba el apoyo internacional al proceso político que se está viviendo a partir de la UP. O sea, un proyecto de Acta nace a partir de un hecho político, en apoyo de un proceso político. Ese es el principio y ese es el principio que hay que resguardar en el museo, por lo tanto el museo debe trabajar desde el punto de vista de arte y política en un sentido amplio, no panfletario, como fue en sus inicios.

La otra cosa que es fundamental para los fundadores es el tema de la participación y el tema de la educación. Si uno piensa en los 70s, la postura era súper elitica, dedicada a la oligarquía, y el museo nace en esa época y se habla de la participación de las organizaciones sociales, de la participación de los estudiantes, de abrir el museo a la comunidad, y es lo que estamos empezando a hacer nosotros.

Lo otro es que debe ser un museo dinámico, es muy importante que te leas la carta del CISAC, esa es fundamental, es nuestra navegación, contemporaneizado.

Entonces, la FSA en el momento de traspasar las obras al Estado, deja de ser la figura de tutor, persona que resguarda...

No, pasa a ser parte del directorio, compartido con el estado, su representación está en un directorio

Porque no me queda clara el nivel de acción que tiene la FSA en el museo, porque por ejemplo en la misión de la FSA sale que su principal objetivo es resguardar la figura y difundir la figura de Salvador Allende, pero no sale mencionada en ningún momento el museo como uno de sus objetivos, entonces supongo que no es una opción principal, sin embargo siempre está presente allí.

O sea, es una acción que hizo Salvador Allende en su preocupación por la cultura... Es súper importante lo que hizo Allende respecto a la cultura, la Fundación Allende tiene objetivos más amplios, o sea, el museo lo entiende así, que está con dos representantes en el directorio de la Fundación Arte y Solidaridad que resguarda el museo.

¿De qué manera participan estas tres instancias en el directorio?

Tienen cargo dentro del directorio. La representante del Ministerio de Educación, que es la Isabel Castillo, es la Vicepresidenta. La Moira Tohá, que es elegida por ambas partes es la Presidenta. Manuel Antonio Hertz, de la DIBAM, es el Secretario. Pedro Felipe Ramírez, dominado como representante de la Fundación Allende, es el Tesorero. E Ignacio Guevara que es el Director.

¿Cuál es el sistema administrativo del museo, el organigrama?

Estoy yo, que soy la Directora. A partir de marzo hay un área educativa. Comunicaciones, Administración, Colección y Archivo, y Exposición y Museografía.

¿Y estos cargos son designados o por concurso?

Designados.

Respecto a sus principios, ¿cómo trabaja el museo para cumplirlos, tiene planes, programas, están formándolos?

Tiene una programación anual, y vamos viendo a partir de nuestra política curatorial las posibilidades de exposición que podrían entrar o no entrar, las buscamos o llegan, pero siempre el museo toma un rol de tensionador respecto a sus exposiciones. O sea, no somos un receptáculo como el resto de los museos, sino que trabajamos el contenido y las temáticas directamente con los que entran.

¿Cuál es la política curatorial?

Trabajar con arte político, en un sentido no partidista, con arte reflexivo y pensante. Y la política del tema de formación de audiencia, tanto desde un punto de vista de la moderación y educación, a nivel escolar. Ahora, las exposiciones, armamos un proyecto para producir un núcleo de experimentación en torno al museo que nos interesa, y por otro lado es trabajar con arte de circulación intermedia y consagrado.

¿A qué se refiere con circulación intermedial?

Son personas como Norton Maza, Bernardo Oyarzun, personas conocidas a nivel local pero desconocida a nivel internacional, están empezando recién una circulación.

¿Respecto a los estudios de audiencia, llegada al público, impacto social, lo que están buscando?

En eso estamos trabajando. El tema del público en el museo ha sido bajo, se ha ido incrementando, ahora con esto del paro de los estudiantes, todo los museos y centros culturales tuvieron una baja muy

significativa, pero es un tema que vamos a trabajar fuertemente el siguiente año con la creación del área público.

¿Desde cuándo que están formando estos programas? ¿Desde su llegada? ¿Los directores anteriores no habían trabajado en el fomento de las redes y las audiencias?

Si, desde que llegue. No estoy muy clara es eso, no había presupuesto para eso, yo creo que eso había sido una limitante. Yo conseguí un tercio de financiamiento este año, y eso me permite crear las nuevas áreas que estoy creando.

¿Qué canales estaría usando para difundirse?

Eso vamos a trabajarlo desde Marzo. En otro punto, mes de lanzamiento es Mayo, el 17 de Mayo cumplimos 40 años como museo desde su formación, se está creando una nueva página web, estamos viendo todo un tema comunicacional interesante, estamos trabajando todo un tema de moderación con el barrio, que eso nos interesa mucho trabajar, centramos en el barrio universitario, que es Ejército, Av. España, Blanco Encalada y Erasmo Escala y estamos trabajando temas de encuesta, de mapeo, o sea por un lado estamos haciendo estudios para poder saber cuál es nuestro público, o sea efectivamente hay un público más masivo que va a salir a través de prensa y todo este cuento, pero también va a haber ... nos interesa centrarnos a nivel barrio. Y para eso caracterizarlo.

¿Y para esto se están asociando a auspiciadores, patrocinadores?

Con los auspiciadores nos va fatal, porque como llevamos al apellido Allende no nos resulta, estamos haciendo intentos internacionales que vamos a ver qué pasa ahí...

¿Porque es una fundación sin fines de lucro?

Sí. Pero es súper complicado. Tenemos convenios con universidades, pero auspicios ninguna posibilidad.

O sea, la fuente de financiamientos hasta el momento sería la DIBAM

Exactamente. También levantamos cosas internacionales, fondos internacionales, FONDART también.

¿Cuáles serían las prioridades al momento de gastar los fondos?

Hay un tema de personal que es importante. Hay un tema de seguridad de las obras y la casa que también se nos va bastante plata. Hay un tema de comunicación que está fuerte ahora, estamos pasando muy poquito financiamiento pero estamos financiando la producción de exposiciones que antes no existía. Y el tema de educación, también estamos invirtiendo allí fuertemente que es el tema de creación de público

En todo lo que es investigación ...

La investigación que se hace estamos trabajando directamente con los curadores, y cae también en la persona de conservación que cumple un rol muy importante, respecto al tema de la investigación.

¿Han trabajado o trabajan con Ley Valdés?

Sí, pero que yo sepa no. O sea, nos ganamos uno pero salió desplazado, entonces fue complicado.

¿Están asociados a alguna empresa?

No, pero a través de auspicios de vinos, esas cosas sí.

Pero por exposición

No, por el año

¿Tienen una cafetería?

No, pero debemos ponerla, se hace por concesión.

¿La tienda es del Museo?

Sí, de la Fundación Salvador Allende unas cosas y del Museo otras.

¿Cómo plantean el museo bajo el actual contexto de políticas culturales?

Es que es lo que ya te comente, por un lado está el trabajo con arte político, arte pensante, arte reflexivo, tener actividades otras, por ejemplo ahora nosotros estamos recibiendo a todos los grupos sociales del barrio haciendo las juntas de vecinos acá en el museo, más allá de la cosa artística, abriéndose a la comunidad, para nosotros es muy importante eso, trabajar con el barrio. El tema de los principios fundacionales.

Entrevista a Claudia Zaldívar
Directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Fecha: 12 de diciembre de 2014

¿Cuáles son los principios que guían al MSSA. Sus valores, su misión, visión y objetivos?

Lo que estamos haciendo nosotros es dar seguimiento a lo que ha sido el planteamiento de nuestros fundadores que es un museo centrado en torno a los ejes de arte y política, y nosotros dependemos de la Fundación Artes y Solidaridad, el Museo de la Solidaridad depende de la Fundación Arte y Solidaridad que fue creada el 2005 y cuya misión es conservar, difundir, incrementar las colecciones Solidaridad y Resistencia.

Entonces está unido a la misión que tiene la Fundación

Claro, lógico. Bueno y el Museo dentro de sus objetivos específicos se plantea como museo crítico, un museo donde es centrado en arte política y también tiene un objetivo de hacer exposiciones en torno a esa línea y actividades también, y todo el tema de trabajo en público también.

Tomando en cuenta las funciones tradicionales del museo y las específicas de MSSA ¿Cuál diría que es la particularidad del ideario del MSSA con respecto al resto de los museos?

En Chile.

Sí

Bueno yo creo que nosotros tenemos una línea súper clara curatorial, que es lo que te decía, en torno a lo que es arte y política, que manejamos una colección en torno a eso, que es una de las mejores colecciones en Latinoamérica, eso también nos lleva a un ideario que es muy, muy distinto al resto de los museos en Chile. Así como el MAC está centrado en arte contemporáneo, nosotros estamos centrados en arte moderno y contemporáneo pero con esta línea de arte y política.

Se diferencian de los Museos tradicionales a partir de qué específicamente

Es lo que te decía, en que tenemos una política curatorial específica, en que trabajamos ciertas áreas desde la experimentalidad, por ejemplo área público, nos interesa trabajar mucho desde otras metodologías, otros principios de la mediación, las exposiciones también las estamos trabajando a partir de la calidad de las exposiciones, a partir de hacer levantamiento y profesionalización del medio en Chile, contratamos a los curadores, este año partimos con pago a los artistas, pago de producción de obra, estamos muy interesado en trabajar en lo que es nuestro archivo, y a partir de nuestro archivo que se vayan abriendo líneas de

investigación y estar haciendo conexiones y redes con investigadores internacionales, y uno de los objetivos fundamentales es como insertar al museo a nivel de la historia del arte latinoamericano, ese es uno de los objetivos que tenemos fuerte también, bueno y mantener, conservar, gestionar, difundir la colección, es un principio básico.

¿Cómo es el organigrama del MSSA? ¿Cómo influyen las decisiones de la Fundación Arte y Solidaridad con respecto al organigrama y trabajo del Museo?

La Fundación Arte y Solidaridad es un directorio compuesto tanto por entes privados y públicos, de representantes del estado, de representantes de la Fundación Allende, y un representante elegido de común acuerdo, y ellos dan los grandes lineamientos del Museo, global, pero a nivel específico las decisiones se toman en el Museo.

**¿Qué tipo de liderazgo es el que necesita una institución con de las características de este Museo?
¿Con qué tipo de criterio y visión se debería dirigir?**

Yo creo que hay que tener muy clara la misión y visión del Museo, en donde igual hay un mandato súper claro de los comienzos de cómo se conforma, creo que el tema de los orígenes es súper clave al minuto de decidir por donde ir una institución, ahora, igual es un tema súper mayor, porque en Chile hay un tema con las políticas de museo que es súper picante, en donde la política, lo que hay, lo poco que hay, está centrado en los Museos DIBAM, no está centrado como una perspectiva más amplia, del territorio de museos en Chile, claro, tienes DIBAM, pero tienes también, no sé, está este museo, está el MAC, está el MAVI, están los Museo de Cardoen, el Museo Militar, el Histórico, hay muchos museos y yo creo que a nivel institución pública no han sido capaces de tener una mirada más global en torno a eso, yo creo que se han quedado en su red de Museos DIBAM, que para mí no son referentes de trabajo, o sea, no creo que haya una política de Museos fuerte en torno a los Museos. Para mí el Museo de Bellas Artes no es un referente como museo, no puede ser un referente de museo y para los coleccionistas yo creo que tampoco es un referente como museo. Te estoy ejemplificando con el Bellas Artes porque en el fondo tienen una política curatorial híbrida, dependen de financiamientos externos, hay muy poco proyecto de investigación al interior del Museo, si bien hay proyectos de investigación externa como por ejemplo este de Boltanski o el de Duchamp que hay en el MAC. Y eso creo que diferencia mucho este museo con el resto, y es que nosotros hemos puesto un acento súper fuerte en torno al tema de la investigación. Y creo que la línea de investigación debe ser una de las líneas clave dentro de un museo, así como tú piensas espacio crítico, espacio de conocimiento, la investigación es clave y eso no se está dando a nivel de los museos en general en Chile. O sea, para mí es mucho más referente un museo de arte precolombino por ejemplo, ese es un museo referente por las condiciones, la investigación que hay en torno, para mí es un museo que está súper

a primer nivel, pero hablando de política públicas de museos, está anunciado algo en el programa de la presidenta, pero no se ha visto, no se ha visto que va a pasar con eso.

Relacionado a esto entonces, qué objetivos y logros se han propuesto para con el Museo? ¿Cuáles serían los que se han cumplido?

Yo creo que recibimos el Museo en una condición bastante precaria, había un equipo de cómo seis personas acá trabajando, ahora somos como catorce, era gente que venía media jornada, ahora se ha contratado tiempo completo, se creó el Área de Públicos, se creó el Área de Comunicaciones, se creó el Área de Archivo, que son fundamentales y Programación tiene una línea clara, o sea yo creo que estamos en una etapa de darle estructura al Museo, y creo que se ha logrado, y todavía estamos en esa etapa.

¿Cuál sería la relación con las políticas públicas culturales y/o museales? ¿Cómo se enmarca el MSSA en función a ellas? ¿El Museo se actualiza en función a ellas o tiene un desarrollo independiente a los objetivos propuestos por las instancias gubernamentales?

No hay una política clara de museos desde el Estado, entonces no se puede circunscribir en torno a eso, no hay nada, y si hay no lo comunican. Ahora, lo único a lo que estamos suscritos nosotros es en torno a la política de fomento, de fondos, porque estamos participando en FONDART, o sea, ese es nuestra conexión con la institución pública, con el Estado, es a través del financiamiento por proyectos, porque hay una política dentro de los fondos y hay nos circunscribimos nosotros.

¿Y a través de la Fundación no hay más conexión en cuanto a las políticas públicas?

No hay.

¿Cuál es el nivel de relación con el Museo con los procesos administrativos públicos? ¿Hay instancias de mayor jerarquía que condicione tanto las actividades del museo como las posiciones del personal? Si es así, ¿A qué nivel afectan las decisiones o cambios propuestos a las actividades del museo?

En cuanto a los contenidos del Museo hay libertad total, uno presenta la colección que tiene con el directorio, uno hace una presentación, una propuesta y ahí hay aprobación o no aprobación, pero hay libertad total. Y la única conexión con el Estado es que a través de la DIBAM se nos da subvención estatal y esa subvención, claro, tenemos que estarles rindiendo mes a mes, semestral y anualmente, con informe de gestión. Pero no se meten a nivel de contenido.

¿Cuál fue el procedimiento para que la colección se declarara Patrimonio del Estado?

Entiendo que está la del primer periodo de Solidaridad que se declara a partir del Decreto de Patricio Aylwin, la siguiente fue...

...una donación modal entregada por la Fundación Allende al Estado, como Bien Nacional.

¿Cómo se administró el MSSA durante los periodos comprendidos entre 1990 y el 2005, y entre el 2005 al 2014? ¿Qué tipos de gestión de la colección priorizaron en cada periodo?

Yo la historia de la gestión de la colección la conozco muy poco, estuve afuera, de Carmen Waugh sé que hizo mucha itinerancia regional, bueno igual estaban en unas condiciones horribles en Herrera con muy poco presupuesto, y era muy precario todo, pero claro, ellos fueron los que trajeron las obras a Chile, pero no podría responderte esa pregunta con seriedad porque no la conozco.

Entiendo que Balmes también se dedicó a mostrar obras que no habían sido mostradas antes.

Pero con el Museo en una situación de precariedad horribles, nada que hacer, o sea, a nivel de estructura... no habían impresoras.

¿Y Ottone?

Ottone estuvo muy poquitito, estuvo menos de un año, y fue el que ordenó el tema administrativo entre la Fundación Arte y Solidaridad y la Fundación Salvador Allende. Fue muy importante en esto.

¿Cómo considera que el MSSA se legitima cultural, política y socialmente y cómo se proyecta el MSSA en adelante?

Es súper complicado, porque requiere fondos y estudio. Ahora vamos a hacer un estudio de posicionamiento, que nos va a entregar una estrategia. Claro, adquirir recursos, estamos en esa etapa de poder hacer un levantamiento de ese estudio.

Y como te decía, se proyecta como la gran obra histórica acá es posicionarlo a nivel de arte latinoamericano, como un gran proyecto de arte latinoamericano dentro de la época de los 70 y 80.

En relación a la entrevista al área de Colección, ¿Qué conceptos e ideas se trabajan con mayor preponderancia en el MSSA? ¿Por qué se trabajan aquellos y no otros? ¿Desde qué perspectiva se abordan?

No, lo que pasa es que en el fondo es una pregunta muy cerrada para preguntarle a un museo porque, nosotros tenemos una línea curatorial que es arte y política, entonces tú tienes segmentado a l Museo en espacios. Entonces tienes el primer piso y el zócalo para trabajar colección, entonces este año trabajamos solidaridad y resistencia, el próximo año viene democracia, se está trabajando con la colección. Y ya las temporales es en torno a eso, que sea un proyecto de calidad que tengan un relato que interese.

Y estas ideas, ¿cómo se asociarían en la difusión del Museo (en los catálogos, prensa, publicidad, etc.)?

Es lo que te dije, es cosa de que saques los folletos y los revises, creo que es una opinión que debe ser más externa que interna. Pero nosotros estamos trabajando en torno al núcleo contemporáneo, a las exposiciones temporales y en temas políticos.

¿Cuáles serían las formas más importantes en que las obras, la colección, dan valor agregado al Museo?

La colección es clave para el museo, porque es una gran colección. La colección y su historia.

En relación al Área de Administración, ¿Cuál es la interacción con otras instituciones y cuáles son las redes en las que participa el Museo? ¿Con qué propósito han vinculado con ellas? ¿En qué le contribuyen al MSSA tales vínculos?

Tenemos una red con el Senado de Valparaíso, que le hacemos comodato de obra y eso nos permite hacer restauración y conservación. Tenemos un trabajo con la Universidad de Chile, con Teoría, que nos permite hacer prácticas y trabajar con el tema archivo y colección. Y luego ya son convenios más específicos a proyectos, con Harvard, con la Embajada de México, etc.

Entrevista a Carol Yaski

Encargada de Colecciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Fecha: 27 de octubre de 2015

Primero que nada saber ¿cómo se genera la exposición permanente, en qué se basa su guion?

Es anual, no es permanente, porque la programamos anualmente. Yo llegué al museo hace dos años y medio y ya funcionaba de esa manera, que el primer piso y el zócalo, aunque el zócalo no tanto, el primer piso estaba para muestras anuales de colección, entonces generamos una programación que a veces separa la muestra del zócalo con la del primer piso. Y también, hace dos años se incorporó el “Muro Colección”, que es este muro que está fuera en el hall, y que se rota trimestralmente. Entonces, un poco el criterio fue escuchar los comentarios que dejan los visitantes y que recogen también las personas de la unidad de mediación del museo y que había mucha anotación requiriendo ver obras de la colección, de sus dos periodos fundacionales, porque antes la programación no siempre contemplaba la colección desplegada grande, con más obra, entonces, había bastante demanda de querer ver la colección. Entonces, cuando yo llegué, armé el primer año una mirada que era ... me di cuenta también que había bastante confusión respecto a los periodos, Solidaridad y Resistencia, que ya había sido abordados anteriormente, pero de todas maneras , conversándolo con Educación, veíamos que no estaban de más volver a insistir en cuáles eran los ejes de fundación de ambos periodos del museo. Entonces, separamos Solidaridad y Resistencia e hicimos una muestra en el primer piso de Solidaridad y en el zócalo de Resistencia dando cuenta de una selección que fuera representativa de las colecciones. En el caso de Resistencia, se seleccionaron obras de varios de los países que estaban incorporados y que no muchas veces se exhiben, en el caso de Polonia, se trató de ser representativo de las distintas disciplinas que estuviesen desplegadas.

Que fuera un espectro amplio de categoría de obras

Claro

Entonces, en base a la dupla de Solidaridad versus Resistencia...

Eso fue ese año, el 2014. Y el 2015, este año, quisimos continuar la historia, y en el zócalo se desplegó las donaciones recibidas bajo la invitación que hizo Carmen Waugh en los noventas a los artistas chilenos de incorporarse a la colección. Que da cuenta de su gestión y de un cuerpo de obra que también es importante dentro de la colección. La colección son como 2600 obras y las obras chilena donadas durante ese periodo son como 150, entonces tampoco era tan visible ese cuerpo de obra dentro de la colección, y eso fue la razón por la cual se armó esa exposición.

¿Y cómo la fueron armando?

Revisando archivos. En todo esto es importante que el archivo también se viene trabajando gracias a proyecto FONDART hace dos años. Y se ha ido sistematizando, entonces se ha podido revisar y conocer más la historia de la conformación de las colecciones. Por ejemplo, en el caso de la Carmen Waugh, cuando asume la dirección [del museo], no solamente está mirando en incorporar estas obras de artistas chilenos que se quedaron en Chile en el fondo, sabiendo que ya había un grupo pequeño pero representativo de los artistas en el exilio. Ahí fui viendo que también dentro de la gestión de esos primeros años en Chile, era importante la recuperación de obras que habían quedado rezagadas por diversas razones en realidad, en los países de origen, donde se reunieron. Y ella realiza una serie de campañas en paralelo de recuperación de obra, y también salieron para mí a la luz muchos casos importantes que dan cuenta del carácter que tuvo el museo desde la fundación, desde el periodo Solidaridad, pasando por Resistencia, que son los que se despliegan en el Muro Colección. Por ejemplo, para este año, se vinculó el Muro a la gestión de la Carmen Waugh, entonces está lo de Frank Stella, que es cómo se recuperó la relación con este artista y cómo esto trajo proyectos para el museo de parte de Stella en particular, y de las actividades que se realizaron con él durante los noventa, dos mil. Pero también antes, por ejemplo, se hizo una revisión este año de los chilenos que estaban en el envío Solidaridad, que son pocos, como ocho chilenos que entraron, y que están en los listados que hizo la Carmen Waugh cuando empezó a revisar cuántos chilenos hay en la colección, ahí saltaron esos nombres, y me llamó la atención, y se desplegó lo que se pudo encontrar al respecto. Son como casos de estudio que permiten que los puedan tomar investigadores y entren más en profundidad en esos temas. El año pasado, a propósito de Solidaridad y Resistencia, también se revisó el caso de Picasso, del proyecto de Pedrosa de traer el Guernica a Chile, y cómo al final lo que llegó a la colección de Picasso fue un plato cerámico donado por un particular, como toda una serie de historias paralelas...

...de cómo se va conformando la colección y el cuerpo de obra de museo.

Sí. Y este año también, por ejemplo, la exhibición que era representativa de la recuperación de obras que hizo la Carmen Waugh del envío británico, que estaba listo para ser mandado a Chile... Eran obras de artistas británicos que se habían exhibido en Londres, se habían armado la exposición en el ICA, fueron guardadas, estaban en la Embajada de Chile, a punto de ser enviadas para acá, vino el golpe y las obras quedaron en la Embajada, entonces hubo toda una gestión de qué hacemos con las obras, y el que estaba articulando el envío, que era Ronald Penrose, gestionó la recuperación de las obras y la devolución a los artistas que las estaban reclamando porque no querían que llegaran a Chile en dictadura. Y la Carmen, cuando llega a Chile, lo que hace es agarrar el listado, porque hay un catálogo, y con la embajada de Chile en Londres, empieza a contactar a todos los artistas, y a decirles "ya estamos acá en Chile, por favor

vuelvan a donarnos las obras que les fuera devueltas”, y ahí pasó de todo, ahí hubo un artista, que tenía las mismas obras que las dono de vuelta , otros artistas que ya no tenían las obras entonces donaron obras del periodo, otros donaron obras de los ochenta, noventa , otros estaban muertos, entonces, rescatar esas historias es una manera de visibilizar la historia del museo y lo importante que siempre ha sido los vínculos entre personas, las voluntades, y las relaciones que hay entre el arte, la política, y los círculos de personalidades involucrada.

En relación a los objetivos generales y específicos de la exposición, ¿podrías plantearme algo que se acerque a ello?

Dar cuenta de alguna manera en las muestras de la historia del museo, del espectro de artistas donantes que colaboraron y cuál era el espíritu de esa donación. Ahora han sido revisiones bien históricas en ese sentido, bien del periodo. De alguna manera en la muestra de ahora, la del primer piso, en que dividimos Solidaridad y Resistencia en dos salas, ahí se trató de **dar un poco más de contenido, respecto a la llegada de esas obras, y a través de esa historia de la llegada de las obras, de cómo se conformó la colección en los textos individuales. Y las citas en salas, son citas que dan cuenta el espíritu de donación de la convocatoria.**

¿A quién está dirigida esta muestra? ¿Está dirigida a un público en particular?

En general es bien transversal, en nuestros públicos hay bastante turista, extranjero en realidad, vienen bastante jóvenes. Se activa a través de visitas coordinadas de parte de área de público con colegios...

...Pero la muestra en sí ¿está dirigida a algún público en particular?

Tratamos de ser súper transversal en ese sentido. No hay lenguaje muy específico ni complejo ni nada.

¿Y cómo se determinó el orden de las obras? ¿Bajo qué parámetros se eligieron?

Lo que te comentaba antes en realidad, o sea, hasta ahora ha sido eso, o sea, como histórico y representativo

¿El orden de las obras en las salas quién lo determina?

Las obras mandan bastante

¿Las obras desde lo estético, o las obras desde el discurso...?

O sea, las dos cosas. La selección de resistencia que es una sala enana, y que son como 20 años resumidas en una sala enana con diez obras, entonces se tratan de buscar obras que explícitamente den cuenta del

periodo, pero tb de ese otro conjunto de obras que no tienen mensaje político ni de propaganda, sino que representan a los artistas latinoamericanos, los que donaron desde París...

...O sea, representativo de quienes donaron

Claro, de los conjuntos de los países donantes y de qué estaban pasando en esos lugares

¿Dónde están los énfasis en la exposición y tienen alguna preocupación para que el público note aquellos énfasis que ustedes buscan generar?

En estas exposiciones a través de los textos. Lo que te comentaba, todo el relato que te he dado está en los textos, tanto en muros, como impresos, y son como “panorámicas” en ese sentido, o sea, por ejemplo en la exposición de los chilenos, tienes también un espectro de obra de los ochentas desde las pinturas, pasando por los artistas más conceptuales, los gráficos...

...O sea, buscan una mirada más general de los periodos

Sí. Pero de contenido también, o sea está la obra que aluden a los detenidos desaparecidos, hay otros donde están los artistas de la abstracción geométrica

Y por ejemplo, los tamaños de las obras también influyen en las exposiciones?

Sí. Claramente hay obras con las cuales tenemos pie forzado por tema de depósito, de espacio y que son súper difíciles de trabajar en ese sentido, porque en el fondo, claro, tampoco le puedes poner al lado una obra pequeña.

O sea, se puede poner pero generaría un contraste distinto

Tienes que justificarlo muy bien, o tener un despliegue de apoyo museográfico que te permita hacer eso. Pero lo difícil es poder exhibir en tan poco espacio en el fondo. Entonces se está buscando equilibrio de distintos tipos siempre.

Y en ese traspaso de lo museográfico a lo discursivo o de lo discursivo a lo museográfico ¿Cómo lo logran? ¿O les cuesta llevar el discurso que quieren que la gente entienda en términos de sala?

No tenemos presupuesto por ejemplo para contratar servicios externos. Trabajamos con el diseñador, nuestro diseñado no es sólo gráfico, sino que también trabaja en sala y resuelve esos temas. Este año se hizo una muestra desde el área de público sobre la colección, donde se trabajó con mucho apoyo de museografía, era la muestra sobre educación y museos. Claro, ahí el trabajo fue distinto, pero en la

muestra anual, donde se buscan que las obras sean las protagonistas, no desplegamos mucho diseño en ese sentido, porque tiene que ser más neutro.

Entrevista a Alma Molina y Scarlett Sánchez

Área Públicos

Fecha: 15 de diciembre de 2014

¿Cuáles son los métodos de identificación y caracterización de públicos del Museo?

Estudio de público al ingreso del Museo.

Informes de caracterización de públicos que visitan las redes sociales.

¿Cuál es el nivel de participación de públicos? ¿Qué métodos de registro de su interacción y opinión se utilizan?

Público general: Se ofrece la posibilidad de investigar a sobras a través de folletos educativos “Abriendo Puertas”. Pueden dejar comentarios y datos en el Libro de Visitas.

Grupos Organizados: Participan activamente de las actividades de mediación. Se realiza registro fotográfico de sus interacciones y se difunde parte del material producido por ellos en las actividades. Sus opiniones y reflexiones se utilizan constantemente en los procesos de evaluación de cada una de las actividades.

¿Qué estrategias de comunicación al público son utilizadas?

Esto está más relacionada con el Área de Comunicaciones.

¿Qué estrategias y acciones son desarrolladas para lograr que el público en general pueda conocer el significado del Museo y su aporte a la comunidad?

Desde el Área Públicos entendemos que el significado del Museo es algo que se construye, que no está dado. En base a eso te sugiero descargar de la web http://www.mssa.cl/wp-content/uploads/2013/11/educar-para-transformar_MSSA.pdf y nuestra ponencia publicada acá: http://www.dibam.cl/Recursos/Publicaciones%5CDIBAM%5Carchivos%5CDibam_libro_V_Congreso_EMP.pdf

El Nodo de Investigación ha creado actividades de mediación para los grupos organizados, documentando y sistematizando los procesos y los resultados obtenidos hasta la fecha en función de un proyecto de investigación en torno a las metodologías de mediación en espacios no formales. También ha desarrollado

Workshops “Procesos Creativos y prácticas educativas” para educadores y estudiantes de pedagogía en torno al Núcleo Contemporáneo del museo.

El Nodo de Activación y Acceso ha generado material de mediación que apoya las visitas del público no organizado: folletos Abriendo Puertas. También ha desarrollado los Talleres de Verano, Invierno y Primavera, y dentro de la línea Debate y Pensamiento ha organizado Mesas de Conversación abiertas al público general

El Nodo de Acción Cultural ha generado espacios de encuentro para los vecinos del Barrio República y actividades culturales junto a ellos. En el segundo semestre se realizó una actividad especial para profesores y estudiantes del Liceo Darío E. Salas, de modo de generar lazos con la comunidad escolar del barrio.

También se han realizado convenios y actividades de colaboración con entidades ligadas a la cultura, la educación y el patrimonio.

¿Cuáles son los parámetros que como Museo se plantean para llegar a una mayor cantidad de público y generar audiencias?

(Me imagino que esto te lo contesto la directora)

Cómo Área Públicos se nos solicita centrarnos en las actividades para grupos organizados, generar lazos de colaboración con profesores y estudiantes de pedagogía y finalmente estar en contacto con las organizaciones del Barrio república.

¿A qué nivel les contribuye la información y/o experiencia del Museo? (como adquisición y reafirmación de conocimientos, reafirmación social o cultural, resignificación personal, etc.)

Tendrías que analizar nuestros datos en función de esto. Estas preguntas son una investigación aparte.

¿Cómo se puede identificar los usos que hacen de dicha información y experiencia?

Lo mismo que arriba

8. ¿Cuáles son las formas de apreciación del público en relación a la información y contenido presentados por el Museo, tanto individuales como colectivas?

Lo mismo que arriba

¿Cómo se pueden reconocer los significados que adquieren los discursos museográficos para los públicos?

Lo mismo que arriba

¿Cómo considera que el MSSA se legitima cultural, política y socialmente?

¿Qué se está entendiendo por legitimización?

¿Cómo se proyecta el MSSA en adelante?

Esto también me imagino que te lo contestó la directora a nivel general. Como Área tenemos dos proyectos a desarrollar a mediano plazo: Curatorias pedagógicas y programa de colaboración con profesores. A largo plazo nos queda solucionar los problemas de inclusión.

Entrevista a Jordi Berenguer

Área Comunicaciones

Fecha: 12 de diciembre de 2014

¿Cuáles son consideradas las vías oficiales de comunicación (entrega de información) del MSSA? (Los medios institucionales y oficiales, comunicados de prensa, página web, catálogos, boletines, etc.) ¿Cuáles serían los usos, propósitos y prioridades de cada uno?

Hay una página web, que es la página donde se reciben los contenidos que están publicados y los permanentes del Museo, o sea, su historia, su propósito, su misión, se va también planteando ahí todo el proceso que se está haciendo de revisión de la colección, de la actualización de los contenidos de la colección, también en la página de archivo, que se va a ir nutriendo con todo lo que se está trabajando del material de archivo, y están las actividades para variar, porque son secciones más de cambio, las otras son fijas que no se están modificando permanentemente, y están las otras donde se están publicando las noticias que tienen que ver tanto con las actividades que hace el museo como con las exposiciones. Ese es el canal oficial que tiene el Museo.

Está también el uso que se hacen de redes sociales, hay una cuenta en Facebook y hay una cuenta en twitter, donde se está publicando también estos contenidos más noticiosos de las actividades del Museo, pero también se está haciendo una mirada sobre estas otras áreas, sobre la historia del museo, sobre la colección, sobre los artistas que son parte de la colección, vamos a ir publicando cada cierto tiempo noticias que están pasando, que no tienen que ver con el Museo, pero que tienen que ver con los actores que son parte de la colección del Museo. Es decir, hay noticias que tienen que ver con las exposiciones que se hacen en otro lado, que mencionan a los artistas que son parte de acá, y que la gente no tiene conocimiento que son parte de nuestra colección. Entonces, la información que se usa a través de las redes sociales tienen que ver con lo coyuntural, pero también con esta mirada que tiene que ver con el contexto, con la historia, con personajes que son los “artistas” de la colección.

Aparte de eso también permanentemente se está haciendo el ejercicio tanto por esta temática coyuntural de las colecciones como por otras temáticas que tienen que ver con la línea general de la historia del Museo, del trabajo con los medios. Hay tres cambios de exposiciones o tres cambios de exposiciones grandes en el año, entonces enfocados en esos cambios de exposición se hacen las campañas de prensa alusivas a esas exposiciones, asociados a esas exposiciones a una serie de actividades de mediación y de público, también se va trabajando de acuerdo a las actividades que se están haciendo ahí,

Desde twitter, Facebook y la página web se hace un trabajo de poner contenidos hacia colegios y universidades, para agendar visitas y actividades con ellos, y también con algunas agrupaciones sociales. Y de ahí se generan una serie de visitas que también se dan a conocer a través de estas plataformas y también se realiza una discusión de ellas, mostrando las vistas que se han hecho, y eso sirve también para ir mostrando lo que se hace y para ir enganchando a futuras actividades similares.

Paralelamente a estas actividades de prensa, también tenemos convenios con algunas instituciones. Tenemos convenios con la Municipalidad de Santiago, tenemos convenios con algunas radios, tenemos convenios con diarios, para también dar a conocer las actividades que nosotros estamos realizando. Allí hay convenios de publicidad, de avisos o de auspicio que también nos permiten estar permanentemente entregando contenidos nuevos y estar también llegando a los públicos que nos interesan.

¿Por cuáles se recibe más feedback del público?

Por las características que tiene, las redes sociales.

Por ejemplo, se logra medir el impacto que tiene el tipo de publicidad en el metro?

En el metro tenemos publicidad fija en una estación en particular que es la Estación Santa Lucía, donde hay una vitrina, donde está expuesta información fija del Museo y también de las actividades que se realizan. Es difícil. Cuando llega el público al Museo se le hace una pequeña encuesta abajo, preguntándoles un poco cómo se enteró de las actividades y a partir de eso, bueno, yo no he terminado de revisar aún esa información, de eso nosotros vamos a poder ver cuál de esas tiene más impacto.

La experiencia más cercana es la conferencia que se hizo de David Harvey con Alfredo Jaar acá, era una actividad cerrada en cuanto a cantidad de público que se podía recibir, entonces nosotros tuvimos cuidado de ver cuánta difusión se hacía y el mayor impacto venía justamente desde las redes sociales para haberse enterado de la actividad y en ese caso lo que más tuvimos en las respuestas de la gente, porque también se le preguntaba en el momento de la inscripción desde donde había obtenido la información, era justamente de las redes sociales y de un par de artículos que habíamos puesto en medios, que lo habíamos hecho bastante focalizados, justamente porque el espacio era pequeño, era una actividad donde queríamos que la gente tuviese la oportunidad de preguntar, y en una actividad muy masiva eso se nos iba a escapar de las manos, si hacíamos una convocatoria muy amplia, entonces cuando le preguntábamos a la gente decía, o por internet, o por twitter, o por facebook, o por los artículos que habían visto en los medios específicos, entonces las maneras que tenemos de medir es a través de estos ejemplos o cuando se hacen las encuestas a los públicos cuando llegan acá al museo a hacer la visita.

De lo que tengo posibilidad de ver a diario, son las redes los que tienen un rol bastante fuerte, y en los medios también, cuando uno se va a medio, uno nota que la posteriormente a la presencia en medio aumenta la cantidad de visitas al Museo. Con la última exposición que tuvimos, por ejemplo, que era de los dos artistas franceses que estaban alojando acá, esa situación generó mucho interés, de los medios y también de los públicos, cuando el público pudo acceder al Museo, pero ellos ya no estaban porque era todo el proceso previo, se había generado toda esta idea de donde dos artistas se instalan a vivir en el mismo espacio donde se está desarrollando la obra y ellos están viviendo.

O sea, logró generar expectativa.

Claro, sí.

¿Cómo considera que el MSSA se legitima cultural, política y socialmente? ¿Cómo se proyecta el MSSA en adelante?

Yo estoy desde agosto trabajando acá en el Museo, mi experiencia es bastante reciente, se puede decir que todavía estoy en algunas áreas aprendiendo bastante de lo que ha sido y hacia atrás también comprendo un poco de lo que ha sido la historia del Museo. Y lo que logro comprender y visualizar y tratar de hacer un aporte en esta área, tiene que ver con el hecho de que para el público, de partida, desde el nombre del Museo, hay una complejidad de entender con qué tipo al cual Museo la gente se va a enfrentar. Como presentación si tú ves que dice “Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, cuesta que con este sólo nombre entienda que este es un museo de arte. Entonces una labor importante que hay que realizar, que está en proceso, que no ha sido cumplida, porque muchas veces la gente llegando acá sigue pensando que se va a encontrar con otro tipo de museo. El Museo de Bellas Artes dice “arte” en su nombre, el Museo de Arte Contemporáneo dice “arte contemporáneo”, está claro que son museos de arte, por ejemplo el Museo de Aeronáutica, o el Museo de Artequin o el Museo Mirador, dejan más claro qué eso lo que quieren ser, con su sólo nombre, el Museo de la Memoria y de Derechos Humanos también. Y el nombre de Allende tiene un peso muy fuerte, entonces la gente que llega acá piensa que es un museo donde se revisa la historia de Salvador Allende, donde cree que se va a encontrar un poco también con la historia de la Unidad Popular, y eso genera quizás una situación de que al verse expuesto a un museo con una gran cantidad de obras de arte, hay mucha que no sabe a lo que viene, se produce un choque ahí que genera un remezón de decir “dónde estoy?” o “por qué estoy acá”, y lo que viene es justamente explicar la historia del Museo y de las obras que se encuentran acá, y en ese contexto es donde el Museo está trabajando, ha trabajado y sigue trabajando. Este proceso que te menciono de conocer en profundidad todas las obras de la colección, toda la historia del archivo que hay, hay una serie de cartas, correos que se enviaban en ese tiempo, donde los artistas explican por qué donan, cuánto, cuándo donan, todo ese trabajo que se está

haciendo, justamente el proceso en el que estamos, para poder, no sé si usar la palabra legitimar, pero si poner en el real valor lo que hay aquí, en esta colección, una colección que, por eso nosotros somos un museo público, es parte del patrimonio del pueblo de Chile, es decir, estas obras fueron donadas no a un gobierno en particular, si bien era un momento histórico, político, bastante clave en cual se hacen todas estas donaciones, por la figura de Allende y por la figura de la Unidad Popular y por la idea del proyecto de socialismo que se está construyendo acá, se están donando al pueblo de Chile y por eso después cuando se logran recuperar estas obras se ponen al servicio justamente del pueblo de Chile en un Museo que es un museo público, administrado por una fundación que tiene una visión, es decir, todas las obras y artistas que están acá tienen que ser puestos en valor, tienen que estar cuidados, la misión de ustedes es que tiene que ser conocido por la mayor cantidad de gente posible, y en las mejores condiciones, tanto en el lugar donde puedan estar como de la protección del cuidado de las obras. Entonces, esa es la labor en la que estamos, que es un proceso que ha terminado y que año a año el museo y el equipo que trabaja acá hace el esfuerzo justamente para poner en valor ese trabajo, poner en valor en el hecho de mostrar año a año exposiciones nuevas desde la colección y también hacer dialogar a artistas más recientes, a curadores o a personas que están haciendo investigación, que pongan en valor el trabajo de artistas de la talla de Picasso, y justamente expongan al público el conocimiento de ese trabajo.

Me llamó la atención cuando se montó esta difusión muy grande como llamado de atención de los medios, como diciendo “oye se va a inaugurar una exposición de Miró en Chile”, siendo que tienen un museo que es chileno, que tiene dos Miró que están aquí de manera permanente, y no lo están diciendo, si aquí hay obras de Picasso, hay obras de Matta, hay obras de artistas muy importantes del periodo del arte moderno que están acá y que desde los medios cuesta que se haga esa puesta en valor. También de ellos decir oye: hay un museo que de manera permanente tu puedes ver esto y no solamente cuando hay exposiciones de afuera y también el ejercicio que se hace justamente por eso de llegar a los jóvenes, a la gente que está estudiando para que el museo sea un espacio donde, por ejemplo, estoy pensando en las escuelas de artes visuales de las distintas universidades, no tengan que recurrir a libros ni a imágenes fotografías si no que tienen la posibilidad de verlo en vivo y en directo y eso también es un poco el labor en la cual se está y que no ha terminado.

Y dentro del tema de la institucionalidad o de la realidad de los museos tienen una historia difícil, en general, no solo para éste sino para varios: por el tema de los recursos, por el tema de una sociedad que tiene como primera necesidad satisfacer otras necesidades, y la cultura sigue siendo una cosa menor pensando, por ejemplo, en la gente que tienen poder adquisitivo ellos no tienen como una cosa prioritaria ir a un museo. Si tiene una planificación de lo que quieren hacer en un mes o un año que parte de su dinero estará destinado al consumo de la cultura, ni siquiera estoy pensando solamente en los museos, si no en la cultura en general, y aún más difícil será para esas personas que no tienen ese poder adquisitivo, y que

dentro de su presupuesto la cultura pasa a ser casi una cosa inaccesible que con lo que ellos reciben pueden sobrevivir, pero tampoco será para ellos algo atractivo de hacer. Su consumo está ligado por cosas que están mediados a la publicidad y con los medios que le están diciendo que otras cosas son con interés para consumir y que la cultura no es algo atractivo en lo que gastar el poco dinero que tienen destinado a eso.

Entonces yo creo que en esa realidad cultural y en donde se instalan justamente los museos y donde hay también un estado que tiene que manejar los recursos dirigidos hacia eso, el tema de la cultura se lleva un presupuesto un poco menor que otras áreas y dentro de ellos las artes visuales aun menor de lo que se distribuye anualmente y esa realidad compleja es en donde los museos tienen que defenderse.

Dentro de esta realidad, ¿Cómo tú proyectas el museo?

¿Se podría proyectar tanto simbólicamente a futuro en cuanto a gestión y la imagen que puede tener el museo?

Una cosa es lo que uno aspira y lo otro es lo que realmente se puede hacer.

Somos un equipo bastante pequeño que tienen que ver con los recursos que el museo dispone, y aun así, se hacen los esfuerzos para poder poner los valores de esta colección y aún se intenta hacer más cosas: tener más visitas, que mucho de lo que está aquí estuviera en conocimiento de más gente, tanto de Chile como a nivel latinoamericano. Si uno revisa la colección de acá se podría decir que éste es el museo de arte moderno con las obras más importantes a nivel latinoamericano, pero con esta realidad, fuera de Chile no se conoce mucho. Si dentro se conoce poco afuera aún menos. Uno conversa con artistas que pasan por acá o están en otros museos y les cuentas un poco la historia del museo y de las obras que hay acá y ellos se sorprenden y quieren venir a verlo, entonces uno piensa intentar juntar estos dos carriles de lo que uno quisiera con lo que uno puede.

Lo que más nos interesa ahora es poder transformar este Museo en un lugar muy conocido, no solamente dentro de Chile sino a nivel latinoamericano, y para eso los esfuerzos son trabajar en que lo que se hace a nivel local se lleve hacia afuera, hacia un nivel latinoamericano, hacia un conocimiento del especialista y los que trabajan en el tema de las artes visuales. Primero tienen que conocerlo las personas que saben de esto y después a un público más masivo.

Y lo ideal para nosotros, como museo, es poder terminar los dos procesos claves. Todo lo que fue donado debería ser parte de la colección, tener claro los archivos de la historia del museo y eso significa que gente de afuera quiera tener información y de esa manera también los especialistas en tema de archivos empiezan a notar esta historia como un elemento más de la historia del arte en Latinoamérica y en Chile.

La creación de este museo, la llegada de las obras y la continua donación que hubo durante la dictadura de afuera, que son las colecciones que están acá, Solidaridad y Resistencia, y todo lo que se siguió donando en la democracia en este momento. Está cerrado el proceso de la donación para hacer un ordenamiento previo. Yo creo que este museo tiene que seguir valorando la idea de que es un “museo de la solidaridad”, es un museo en donde los artistas puedan seguir donando y seguir enriqueciéndose con la mirada que siempre ha tenido, una mirada donde es muy fuerte la política de la memoria fraternidad y solidaridad y en donde el arte de hoy que tienen un fuerte contenido político sigue siendo un movimiento clave para seguir trayendo trabajos acá. Es por eso que se abre este núcleo contemporáneo en donde artistas contemporáneos están trayendo sus trabajos pero siempre está mirando este marco de trabajo que tienen que ver con arte política y fraternidad.

Me queda una duda de la primera pregunta. En cuanto al catálogo o boletines, ¿qué ideas se priorizan comunicar para darle apoyo a las exposiciones?

Ahí se trabaja con cada exposición en particular. Se hacen folletos que se trabajan de mano a mano con un artista o con un curador. Se va generando una base de datos bastante grande. Todos los que vienen acá, vecinos, de colegios, de universidades, de artistas, de profesores, de docentes, a eso vamos apuntando a las actividades que vamos haciendo, y hay como 9-10 mil personas que están divididos en cada grupo, a los cuales se va llegando con los contenidos y se les va invitando a las actividades y el hecho de estar ubicado. Acá en República la una estrategia es vincularse con el barrio, con el entorno, se hace un trabajo bastante dirigido a la gente de acá. Cuando se hacen talleres se privilegia que sean los vecinos justamente para que el hecho de estar en este barrio no sea algo de azar, si no que le podamos entregar algo al barrio, esto es vía correo electrónico, también se imprimen folletos y se entrega el material correspondientes, también entregar la información para que en sus boletines internos también se esté difundiendo.

ANEXO 3

Declaración Necesaria, CISAC



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO
FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONO 460207
SANTIAGO - CHILE

DECLARACION NECESARIA

1.ª - La formación del C.I.S.A.C. se funda en el hecho de que artistas plásticos de renombre mundial hicieron llegar al Presidente Allende su deseo de ofrecerle obras suyas como señal de simpatía por las reformas revolucionarias que su gobierno realiza en Chile. El Comité confía que el gesto de esos artistas, no es un gesto aislado de algunos, sino más bien corresponde a un rasgo común a la colectividad artística contemporánea. Esa comunidad está dedicada en su íntimo, al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo.

2.ª - Los artistas jamás escondieron sus simpatías por los diversos movimientos de emancipación social que se han desarrollado en el curso de la historia, y cada vez con mayor frecuencia, a partir del siglo XIX. En su esencia, el socialismo no es sólo la bandera natural de las clases proletarias, la de artistas, científicos, intelectuales, quienes más intensamente que en cualquier otra época, sienten en la sociedad actual, que aquello que producen o crean 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.



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO
FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONO 460207
SANTIAGO - CHILE

-2-

3.- Los artistas no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, sus esculturas, sus creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar; al contrario aspiran a que estén allí donde su acceso al público sea el más amplio y las condiciones de apreciación las más fáciles. Aspiran también a que sus obras 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, en su sagrada revolución contra la submisión, pretende ofrecer las condiciones, las mejores para 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 de casi todos los países vuelven por eso mismo para el Chile de hoy lleno de esperanzas. "La vía chilena del socialismo", tal como fue definida por el Presidente Allende, es lo que mueve a la mayoría de ellos a regalar al pueblo de Chile con 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.



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO
FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONO 460207
SANTIAGO - CHILE

-3-

5.-El C.I.S.A.C., al tomar la iniciativa de la presente declaración, lo hace por su cuenta, movido por profundos sentimientos de gratitud y respecto por los artistas que ahora, en su dominio específico se solidarizan con Chile. Y ese sentimiento el Comité lo expresa, precisamente, cuando intenta traducir, burdamente, en palabras lo que ellos hacen sencillamente por actos: con sus obras.

Santiago, Noviembre de 1971.

Discurso Inaugural del Museo de la Solidaridad, Salvador Allende



A LOS ARTISTAS DEL MUNDO

En nombre del pueblo y del Gobierno de Chile, hago llegar mi emocionada gratitud a los artistas que han donado sus obras para constituir la base del futuro Museo de la Solidaridad. Se trata, sin duda, de un acontecimiento excepcional, que inaugura un tipo de relación inédita entre los creadores de la obra artística y el público. En efecto, el Museo de la Solidaridad con Chile - que se establecerá luego en el edificio de la UNCTAD III - será el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares.

Me conmueve muy particularmente esta noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes. Representan estas las condiciones para avanzar en el camino hacia el socialismo que ha elegido el pueblo con cabal conciencia de su destino.


Los artistas del mundo han sabido interpretar ese 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 ellas. ¿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? .

Ese compromiso, que asumimos con absoluta confianza en las fuerzas de nuestro pueblo y en el apoyo que nos brindan nuestros amigos, es de perseverar sin desmayo en el proceso emprendido con el triunfo cívico de la Unidad Popular esencialmente destinado al hombre - pueblo para incorporarlo en condiciones dignas también al campo de la cultura. El Museo de la Solidaridad y la amistad de los artistas aquí representados constituye ya, uno de los frutos más puros de nuestra empresa de liberación nacional.

Mi agradecimiento, por último, a los miembros del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, que han tomado a su cargo la generosa tarea de coordinar y organizar la labor para que las obras de los artistas del mundo llegasen a nuestra tierra.


SALVADOR ALLENDE G.
Presidente de la República de Chile.

Declaración, CISAC

COMITE INTERNACIONAL DE SOLIDARIDAD ARTISTICA CON CHILE 252
TEATINOS 220 - 5.º PISO - OF. 505 - TEL. 65151
SANTIAGO DE CHILE

Durante la realización de la Operación Verdad que tuvo lugar en Santiago de Chile durante el mes de Marzo de 1971, el crítico español José María Moreno Galván y el escritor y artista italiano Carlo Levi, lanzaron la iniciativa de promover un movimiento en los medios plásticos internacionales, para donar a Chile un conjunto de obras representativas que sirvieran de base para la creación de un Museo de Arte Moderno y Experimental (Museo de la Solidaridad).

Al considerar la significación de tal gesto, trascendente para Chile y su Gobierno, un grupo de intelectuales decidió la formación de un Comité destinado a estudiar la forma de realizar y llevar a buen término este acto de solidaridad. Dado el momento histórico que vive Chile, en el que se desarrolla una transformación orgánica, gradual y profunda hacia una sociedad socialista, en la cual ha de perfeccionarse la democracia, estimulando simultáneamente las libertades de creación y expresión, que son los rasgos más típicos de este proceso, un Museo de Arte Moderno en Chile debe ser ejemplar en sus métodos museográficos y en sus finalidades culturales y educacionales.

El Comité se creó para llevar a efecto esta tarea y decidir sobre la mejor manera de establecer contacto con los artistas, que movidos por sus simpatías con la experiencia revolucionaria del Gobierno Popular, estaban dispuestos a cooperar con sus creaciones, a la formación de una colección de obras maestras del siglo XX, destinada a permitir la participación de los países en desarrollo en el patrimonio artístico internacional.

El Comité quedó integrado por las siguientes personalidades:

LOUIS ARAGON - Poeta, Director de Lettres Francaise.
JEAN LEYMARIE - Director del Museo de Arte Moderno de Paris
GIULIO CARLO ARGAN - Ex- Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.
E. DE WILDE - Director del Museo de Amsterdam
DORE ASHTON - Crítico de Arte norteamericano
RAFAEL ALBERTI - Poeta español.
SEBASTIAN CARLO LEVI - Pintor y escritor italiano
JOSE MARIA MORENO GALVAN - Crítico de arte español
ALDO PELLEGRINI - Escritor y crítico de arte argentino
JULIOSZ STARZYBSKY - Profesor y crítico de arte polaco
MARIANO RODRIGUEZ - Pintor, Sub Director de la Casa de las Américas
MARIO PEDROSA - Vice Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

-2-

DANILLO TRELLES - Cincista. Consultante del Depto. de Bellas Artes
de U.H.E.S.C.O.

El Comité confía que el gesto de esos artistas, no es un gesto aislado de algunos, sino mas bien corresponde a un rango común a la colectividad artística contemporánea. Esa comunidad está dedicada en su íntimo, al ideal de una sociedad mas justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo.

Los artistas jamás escondieron sus simpatías por los diversos movimientos de emancipación social que se han desarrollado en el curso de la historia, y cada vez con mayor frecuencia, a partir del Siglo XIX. En su esencia, el socialismo no es sólo la bandera natural de las clases proletarias, la de artistas, científicos, intelectuales, quienes más intensamente que en cualquier otra época sienten en la sociedad actual, que aquello que producen o crean es de algún modo desvirtuado en su espíritu y esencia, como cuando para su difusión y circulación es incorporado como mercancía en el circuito del mercado capitalista.

Los artistas no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, sus esculturas, sus creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar; al contrario aspiran a que estén allí donde el acceso al público sea el más amplio y las condiciones de apreciación las mas fáciles. Aspiran también a que sus obras 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, en su sagrada revolución contra submisión, pretende ofrecer las condiciones, las mejores para tornarse en un centro cultural auténtico al servicio de su pueblo y de los pueblos hermanos de América Latina.

Los trabajadores de la cultura de casi todos los países vuelven por eso mismo para el Chile de hoy lleno de esperanzas. "La vía chilena del socialismo" tal como fue definida por el Presidente Allende, es lo que mueve a la mayoría de ellos a regalar al pueblo de Chile con 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 mas alto sentido del vocablo; es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario.

El Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, quiere destacar la entusiasta acogida que los artistas progresistas del mundo entero, han acordado a la iniciativa de donar obras, destinadas a crear un Museo de Arte Moderno y Experimental en Santiago de Chile. Este espíritu generoso y políticamente solidario desborda ampliamente los esfuerzos del Comité y no sólo ha facilitado su tarea, sino que la ha transformado en una grata y muy hermosa labor.

-3-

Los artistas de todos los países que hemos visitado, han reafirmado su deseo de que el aporte que brindan al acervo artístico de Chile, no constituye simplemente un incremento de los Museos u organizaciones artísticas ya existentes, sino que permanezcan definitiva y claramente como la expresión de su solidaridad con el proceso político que se registra actualmente en Chile.

El aporte de los artistas es ya considerable. Pero, pensamos que la labor debe continuarse, por cuanto la organización de integrar un Museo de este tipo, requiere un trabajo mucho mas intenso y prolongado, que nos permita facilitar la información a todos los artistas que deseen expresar su solidaridad con esta idea.

Las obras obtenidas hasta este momento y que constituyen la base del Museo de la Solidaridad, se exhibirán en el local de Museo de Arte Contemporáneo a partir del 4 de Mayo y dentro del cuadro de la Exposición organizada por la CORFO "Chile 72".

Una vez finalizada la Exposición, el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, se abocará a la tarea, conjuntamente con las autoridades chilenas respectivas, a la organización del Museo, cuya residencia definitiva se ha decidido que sea el local que ocupa ahora la UNCTAD III.

Damos a continuación a título informativo, una lista parcial de las obras que están llegando al país con destino al Museo de la Solidaridad.

Santiago de Chile, Abril 11 de 1972.

Carta a los artistas del mundo, Salvador Allende



PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA,
COMPAÑERO SALVADOR ALLENDE GOSSENS, EN LA
INAUGURACION DEL "MUSEO DE LA SOLIDARIDAD",
EN QUINTA NORMAL.

---oOo---

SANTIAGO, MIERCOLES 17 DE MAYO DE 1972.

**oficina de informaciones
de la presidencia de chile .**

Señoras, estimados compañeros: Mario Pedroza, Pedro Miras, y José Balmes. Señores Embajadores, representantes de países amigos. Señores Delegados a la Tercera UNCTAD. Autoridades civiles, militares y eclesiásticas. Muy estimadas compañeras y estimados compañeros:

Es para mí un honor, muy significativo, recibir a nombre del pueblo de Chile estas muestras, estos cuadros, estas obras que nos envían, como expresión solidaria, artistas de los distintos continentes.

Quiero destacar que en la profundidad de las palabras y en la belleza de la forma, como corresponde a un artista, el compañero Mario Pedroza, ha señalado que este es el único museo del mundo que tiene un origen y un contenido de tan profundo alcance. Es la expresión solidaria de hombres de distintos pueblos y razas que, a pesar de la distancia, entregan su capacidad creadora, sin reticencias, al pueblo de Chile, en esta etapa creadora de su lucha. Y lo hacen en los momentos en que también mi Patria es distinguida al señalársele como el lugar para que se reúnan representantes de 141 países en la Tercera Conferencia de Comercio y Desarrollo. No sólo el pueblo de Chile, sino nuestros visitantes comprenderán, como comprendemos todos, lo que representa para nosotros este estímulo, esta expresión fraterna, esta manifestación comprensiva de los artistas del mundo.

Comprendo perfectamente bien, que no puedo dar sencillamente las gracias, aunque esta palabra tiene un contenido tan profundo que podría con ella expresar mis sentimientos y los sentimientos agradecidos de los trabajadores chilenos.

Pero, siempre entendí el contenido, el alcance y la significación que han tenido y tendrán estas demostraciones de los creadores de la belleza, de los plasmadores de la inquietud, en sus telas, en sus estatuas, en sus obras.

SIGUE.-

2.--

Y, es por ello que el 19 de Mayo, en un acto de masas de honda importancia para nosotros, cuando se congregaban los trabajadores de Chile, para rememorar a aquellos que cayeron, para hacer posible -entre otras cosas- que los nuestros se reunieran siendo Gobierno, anuncié que se iba a inaugurar este Museo de la Solidaridad y leí los nombres de aquellos que estimé representaban, no por la jerarquía, tan sólo, de sus condiciones de creadores, sino por haber sido los primeros, los nombres -repito- de aquellos que enviaron al Comité de Solidaridad, con más premura, su expresión de afecto a nuestro pueblo y a nuestros trabajadores.

Hoy, quiero, no cumpliendo ritualmente, y en forma protocolar, sino porque estimo que es justo hacerlo, recordar aquí al comité que integraban Louis Aragón, Jean Lamarie, Rafael Alberti, Carlo Levi, Aldo Pellegrini, Mariana Rodríguez y José María Moreno Galván.

Quiero destacar a aquellos que como Mario Pedroza y Danilo Tréllez fueron los representantes de nuestros artistas para coordinar la entrega y a los compañeros José Balmes y Miguel Rojas y, además, al Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Pedro Miras Contreras quienes también con su ascendiente, sus vínculos, con sus contactos han hecho posible la materialización de lo que hoy día podemos contemplar.

¡Qué bien lo ha expresado el compañero Pedroza!. Este no será un museo más. Este debe ser el Museo de los Trabajadores, porque para ellos fue donado, y cuando el Gobierno Popular que presido, luchó, porque así fue, para que la UNCTAD III pudiera realizarse en Chile, cuando el espíritu de UNCTAD, por así decirlo, sacudió a nuestro pueblo y se hizo posible lo que muchos no creyeron, que íbamos a materializar la construcción de la placa y de la torre que ha servido de edificio material para los delegados de tantos países, entonces, avizoramos lo que será mañana esa torre y lo que será mañana esa placa. Queremos que esa torre sea entregada, y así lo propondré, a las mujeres y a los niños chilenos y queremos que

SIGUE --

la placa sea la base material del gran Instituto Nacional de la Cultura, y, dónde mejor que allí estarán estos cuadros, estas telas y estas obras.

Allá donde van a ir los trabajadores entendiendo que aquí, en una nueva concepción de los derechos del hombre, y trabajando fundamentalmente para el hombre, poniendo la economía a su servicio, queremos que la cultura no sea el patrimonio de una elite, sino que a ella tengan acceso -y legítimo- las grandes masas preteridas y postergadas hasta ahora, fundamentalmente, los trabajadores de la tierra, de la usina, de la empresa o el litoral.

Por eso, compañero Pedroza, yo le aseguro a Ud. que este Museo no se va a desmembrar, que este Museo se mantendrá en su integridad y creo que sus palabras señalan, también, la posibilidad que se amplíe, no porque nosotros lo pidamos, sino porque, seguramente, muchos artistas que no tuvieron oportuna información o tiempo necesario, harán la entrega generosa que Ud. mismo nos ha anunciado ya, para acrecentar este patrimonio que desde ahora y por mandato de los artistas progresistas del mundo integra el patrimonio cultural del pueblo de Chile.

Quiero, finalmente, señalar que en un hombre, que por sus años, por su prestancia y por su vida, merece que en él exprese mi reconocimiento a los artistas progresistas del mundo, me refiero a Jean Miró, al maestro o, a don Jean, como lo llaman los que así tienen derecho para hacerlo.

El quiso, no entregar un cuadro, de los muchos o de los pocos que tiene en su casa, o en su galería de trabajo, él quiso crear algo para Chile. Fue más generoso aún, él puso su inteligencia, sus pinceles, su mente a trabajar para materializar este gallo, que como ha dicho el compañero Pedroza: "canta una nueva alborada", a una nueva alborada, que es una vida distinta, en un país dependiente que rompe las amarras para derrotar el subdesarrollo y con ello la ignorancia, la miseria, la incultura y la enfermedad.

SIGUE. 4

En Jean Miró, anciano respetado y respetable, pintor sin fronteras rindiendo el homenaje agradecido del pueblo de Chile, por la actitud de tantos y tantos que han comprendido lo que aquí hacemos, las metas que queremos alcanzar, nuestra dura lucha, frente a intereses poderosos -nacionales y extranjeros- que quisieran que el pueblo siguiera aherrrojado y al margen de la instrucción y la cultura.

Este museo será la expresión del estímulo más hondo que sentirán desde más cerca los trabajadores. Y yo puedo decirles que el pueblo de Chile hace suyas las palabras del gran poeta nuestro, Pablo Neruda, cuando pensamos que en el mundo no debe haber fronteras y cuando él dice que "su casa sin puertas, es la tierra y las estrellas del mundo son su Patria". (APLAUSOS).

TRANSCRIPCION OIR/ TAF./ sdo.mtzg.sgm.

ANEXO 4

Hoja de Sala, Colección Solidaridad

SOLIDARIDAD / 1971-1973

En 1970, Salvador Allende asume la presidencia de Chile como el primer socialista elegido democráticamente. Un año después, en marzo, surge la idea de crear un "museo para el pueblo de Chile" en el marco de "Operación verdad", un encuentro realizado en Santiago entre intelectuales y artistas internacionales invitados por el Presidente Allende, para observar las transformaciones impulsadas por su gobierno. Entre ellos se encontraba el crítico de arte español, José María Moreno Galván, y el senador italiano, Carlo Levi. Ambos, lanzaron la iniciativa de crear un museo internacional en apoyo a su gobierno, con obras donadas por los más importantes artistas del mundo que simpatizaran con su propuesta político-cultural. Se llamaría Museo de la Solidaridad y sería concebido como un museo de arte moderno y experimental "para el pueblo de Chile".

Se nombró un comité ejecutivo, presidido por Mario Pedrosa, destacado crítico de arte brasileño exiliado en Chile y hacia fines de 1971 se constituyó el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), integrado por artistas, críticos de arte y directores de museos de Europa y América, confluendo así una importante red internacional de intelectuales que tuvieron la misión de seleccionar y convocar a los más importantes artistas internacionales a donar obra.

La administración del Museo se alojó en el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el cual operaría su gestión hasta que éste se estableciese como una identidad autónoma, con personalidad jurídica y sede propia, lo que no alcanzó a suceder en esta etapa. El IAL, además coordinaba el traslado de las obras al país en conjunto con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Es por ello que José Balmes, director de la Escuela de Bellas Artes y Miguel Rojas Mix, director del IAL, pasaron a ser los coordinadores del Movimiento de Solidaridad Artística.

Entre 1971 y 1973 llegaron alrededor de 500 obras de artistas como Frank Stella, Kasuya Sakai, Manolo Millares, Alexander Calder, Lygia Clark, Jorge Oteiza, Víctor Vasarely, José Gamarra, Antonio Seguí y Harvey Quaytman, presentes en esta sala. La primera exposición de su colección se inauguró el 17 de mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la misma casa de estudios, en el edificio Partenón de la Quinta Normal. En 1973 se inauguraron dos muestras más, una en el MAC nuevamente y otra en el edificio UNCTAD III.

**MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE**

Hoja de Sala, Colección Resistencia

RESISTENCIA / 1976-1990

Tras el Golpe de Estado de 1973, la mayoría de los fundadores y asociados en Chile al proyecto del Museo de la Solidaridad, creado en 1971, se vieron forzados al exilio o a la clandestinidad, por lo que la institución dejó de operar de inmediato. Casi la totalidad de las obras que habían llegado en donación al pueblo de Chile hasta la fecha, en apoyo al gobierno socialista de Salvador Allende, fueron guardadas en los depósitos del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, otras ingresadas al inventario del Museo Nacional de Bellas Artes y se desconoce el paradero de otras tantas que se encontraban en tránsito de ingreso al país.

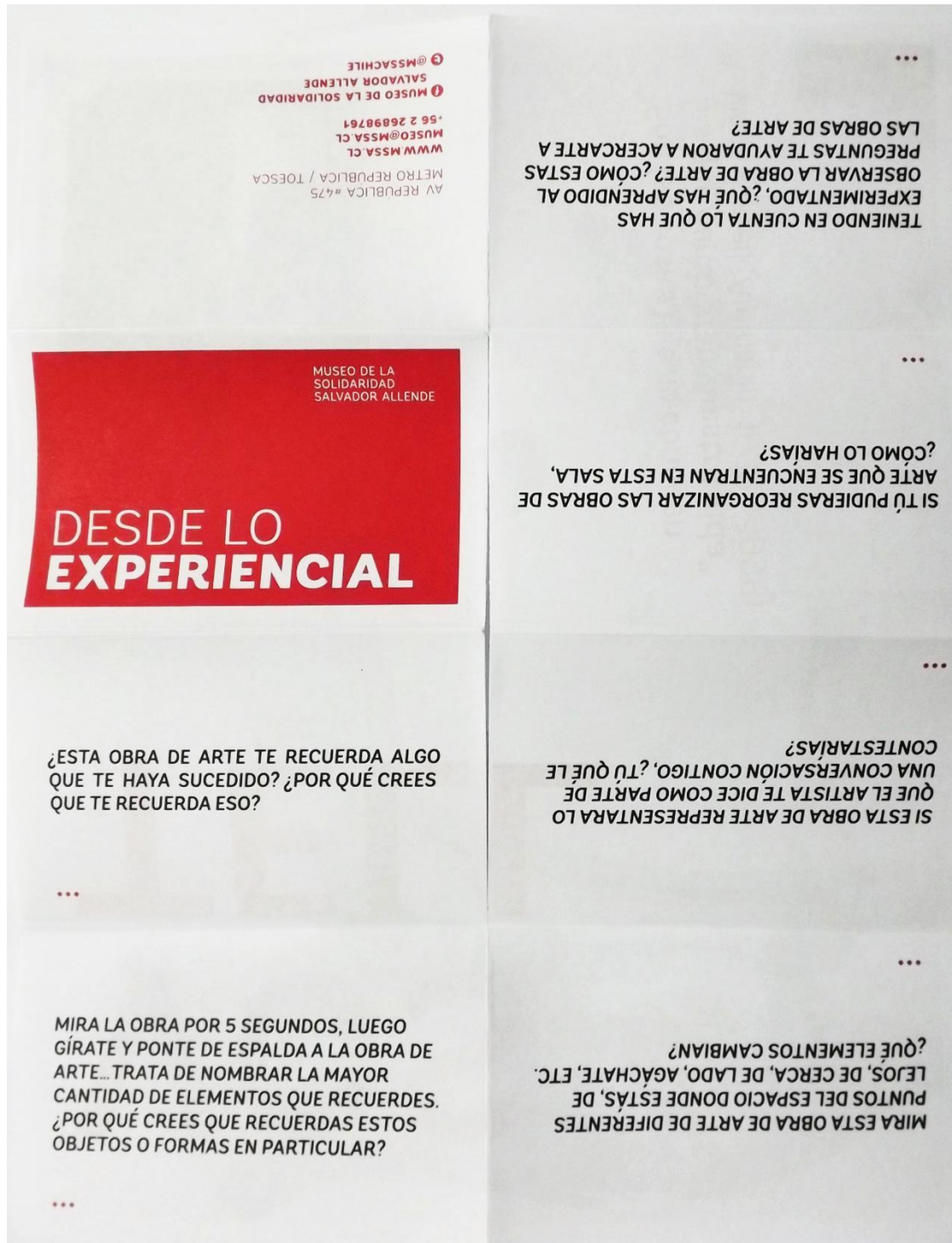
Es a fines de 1975 cuando, desde el exilio, se decide dar continuidad al museo pero con un nuevo carácter, modificando su nombre a Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA). Se creó para ello un Secretariado General presidido por su fundador, Mario Pedrosa, en Francia, y Comités de apoyo que se constituyeron en distintos países, coordinados desde Casa de las Américas, Cuba, por Miria Contreras, secretaria ejecutiva. Junto con querer perpetuar la misión inicial del Museo, invitaron a donar obra en apoyo a la resistencia, como gesto de denuncia internacional a la dictadura chilena. La respuesta favorable no tardó en llegar y muchos de los artistas que donaron la primera vez volvieron a hacerlo, participando activamente en los comités. Nuevos países se incorporaron a los que habían donado en la primera etapa, sumando aproximadamente 1300 obras en total. Con las donaciones se organizaron exposiciones itinerantes en distintas ciudades extranjeras y, en paralelo, actos de solidaridad con Chile.

Este nuevo conjunto de donaciones fue más heterogéneo en su carácter, incorporando incluso obras de origen indígena, como las molas panameñas de las mujeres Guna, que se sumaron a las producciones de arte de artistas de renombre internacional y de otros no tan conocidos, pero cuyo común denominador fue el gesto político de apoyo a la causa chilena de liberación del régimen opresor y totalitario de Pinochet.

En esta sala podemos apreciar obras de artistas que donaron por segunda vez al Museo, como Joan Miró, Carlos Cruz-Diez y Luis Felipe Noé, y de otros como Juan Genovés, Ernest Pignon-Ernest, Meret Oppenheim y Rudolf Mumprecht, que se incorporaron por primera vez. Algunos explicitan la denuncia y protesta por Chile en sus obras, mientras otros donaron piezas claves de su producción artística.

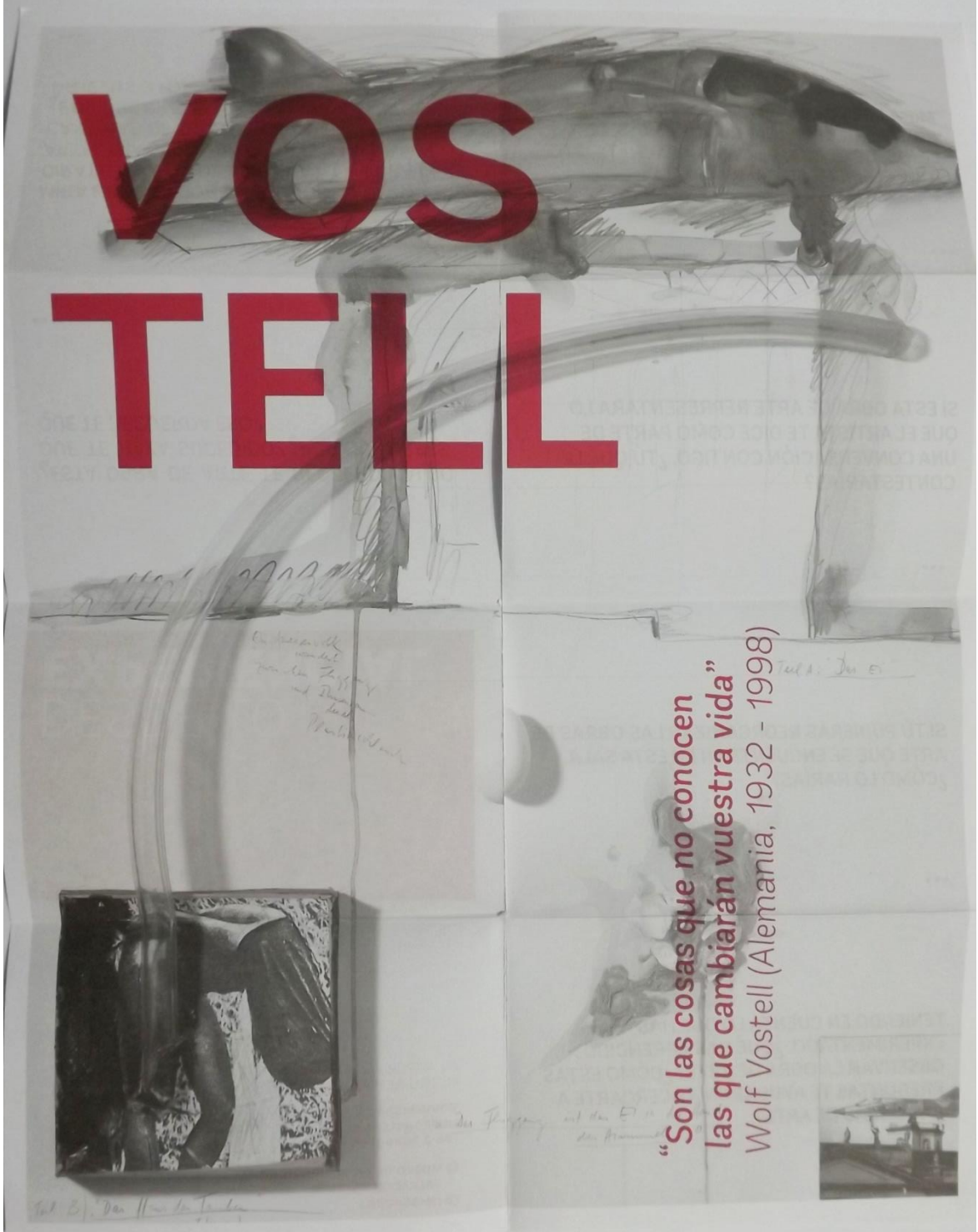
**MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE**

Guías de Apoyo, Desde lo Experiencial.

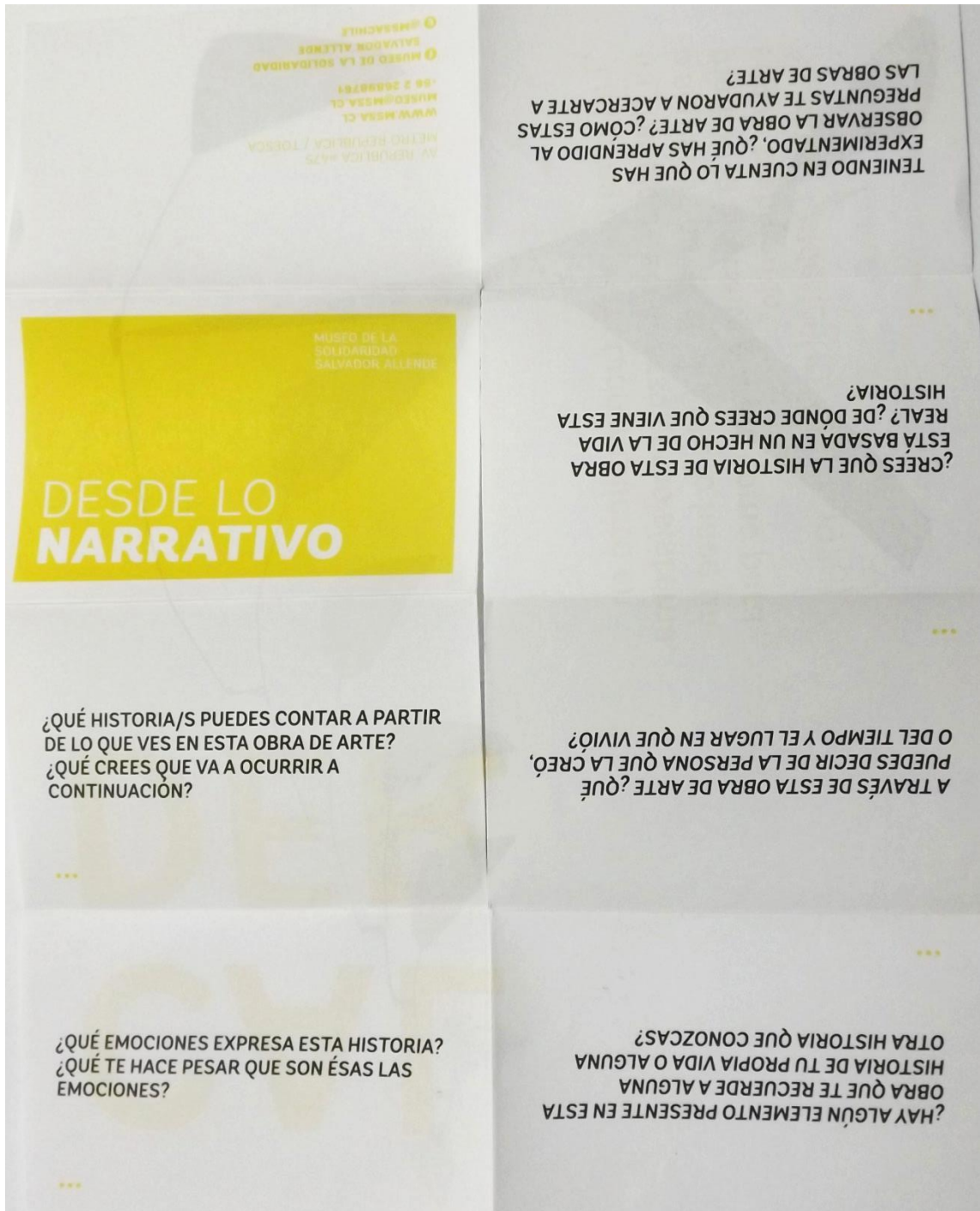


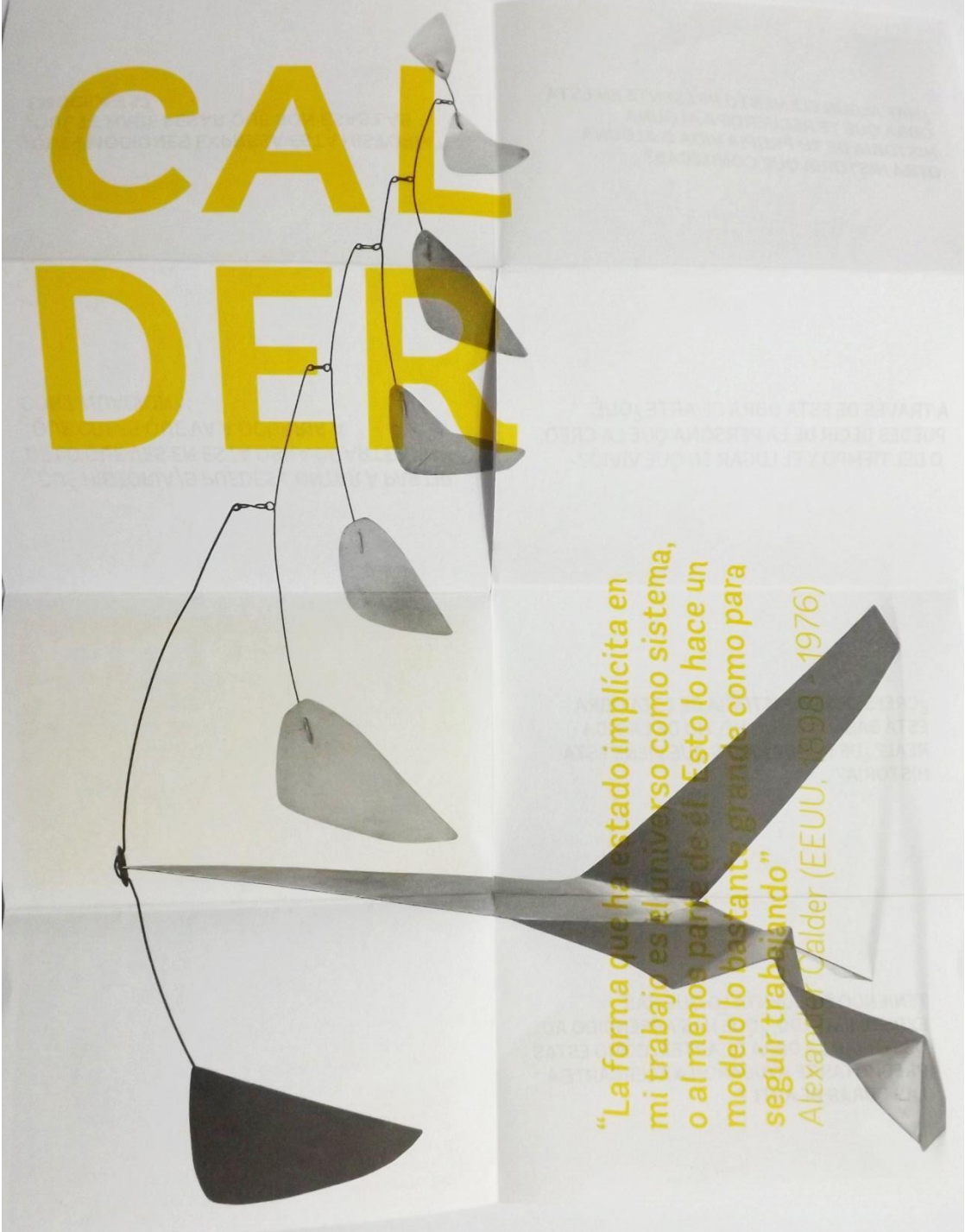
VOSTELL

**“Son las cosas que no conocen
las que cambiarán vuestra vida”**
Wolf Vostell (Alemania, 1932 - 1998)



Guías de Apoyo, Desde lo Narrativo

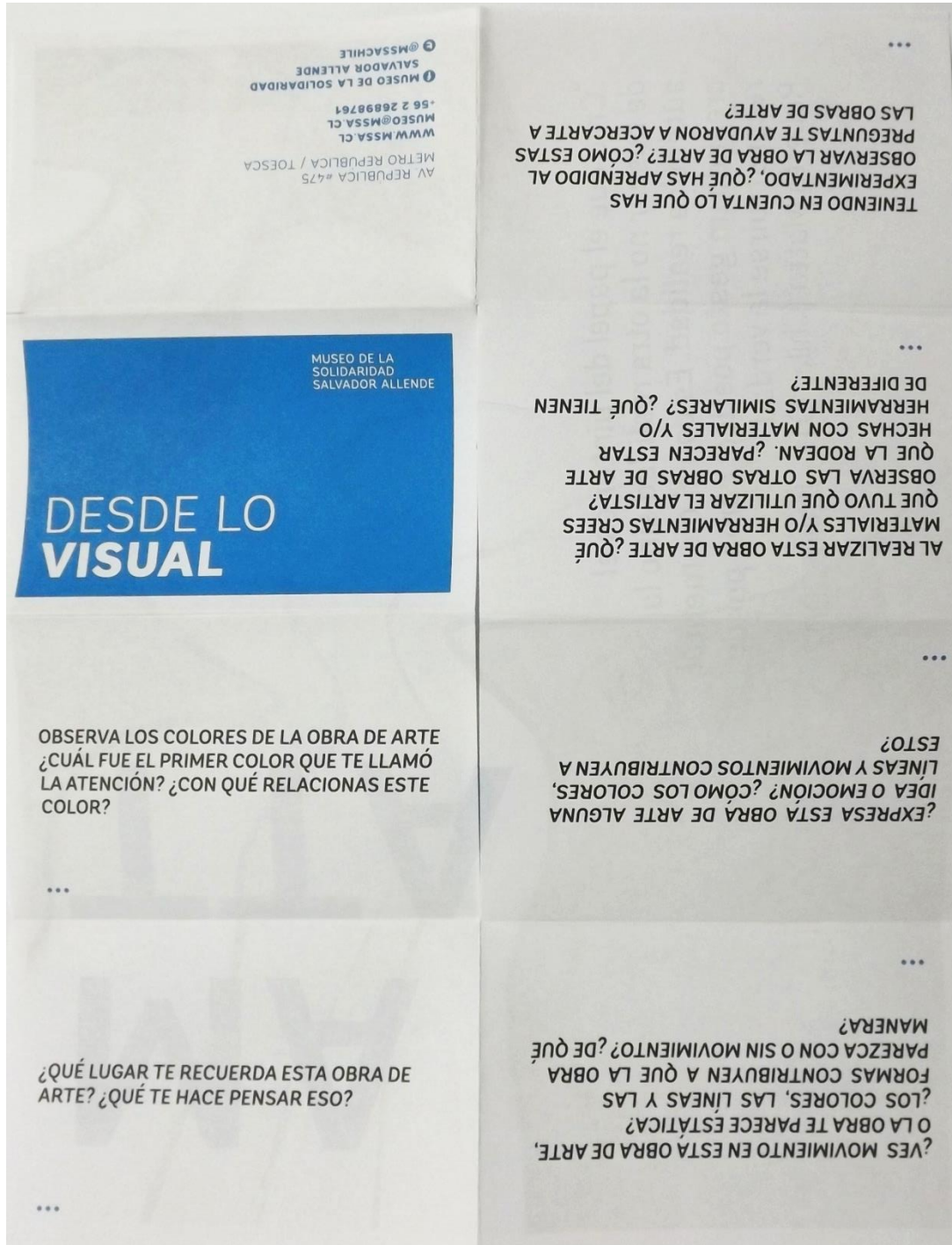




CALDER

“La forma que ha estado implícita en mi trabajo es el universo como sistema, o al menos parte de él. Esto lo hace un modelo lo bastante grande como para seguir trabajando”
Alexander Calder (EEUU, 1898 - 1976)

Guía de Apoyo, Desde lo Visual



MATTA

“Creo que el papel del pintor es el de buscar no la otra realidad sino la auténtica realidad. Es con el ojo mental, creando un gesto poético, como puede reconstruirse la verdad”

Roberto Matta (Chile, 1911 - Italia, 2002)

Folleto de Exposición



Portada y Contraportada



Acto cultural "El Pueblo tiene arte con Allende".
 Campaña Presidencial de Salvador Allende, 1969. Fotografía de Luis Poirot.
 Colección Archivo Fundación Salvador Allende

LA HISTORIA DEL MSSA: FRATERNIDAD, ARTE Y POLÍTICA

En marzo de 1971 el Presidente Salvador Allende invitó a artistas e intelectuales del mundo a participar de la Operación Verdad, encuentro que pretendía divulgar las transformaciones de la "Vía Chilena al Socialismo", y hacer frente también a los primeros cuestionamientos a su gobierno. Allí surgió la idea de crear un futuro museo de nivel internacional "para el pueblo de Chile", con obras donadas por importantes artistas que apoyarían así su programa de gobierno

Desde su gestación este museo ha estado ligado a los movimientos políticos de Chile y el mundo. Hasta el Golpe de Estado de 1973, etapa que se conoce como "Solidaridad", la colección contaba con 670 piezas. Tras el quiebre democrático, la dictadura ocultó este proyecto que revivió en 1976 en el extranjero, etapa bautizada como "Resistencia".

Con el retorno de la democracia en Chile ambas colecciones se reunieron formalmente, bajo el nombre de Museo de la "Solidaridad

Salvador Allende (MSSA). La colección "Solidaridad" fue traspasada como patrimonio del Estado y la colección "Resistencia" quedó como propiedad de la Fundación Salvador Allende (FSA). En 2005 ésta donó al Estado de Chile la colección "Resistencia" y se creó la Fundación Arte y Solidaridad (FAS), encargada de administrar, difundir, investigar y resguardar esta valiosa colección de más de 2.700 obras, que convierten al Museo, en uno de los más importantes de América Latina en arte moderno y experimental.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD (1971-1973)

Obras emblemáticas donadas al Museo de la Solidaridad por artistas como Joan Miró, Alexander Calder, Lygia Clark, Roberto Matta y Joaquín Torres-García, entre otros, dan cuenta del carácter moderno y experimental, utópico-revolucionario que tuvo la fundación de este museo y del contexto político-cultural que lo sustentó. La colección conformada sólo por donaciones, constó aproximadamente de 670 obras de artistas consagrados internacionalmente, las cuales llegaron a través de envíos efectuados por distintos países. Convocó y articuló el proyecto el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), presidido por Mario Pedrosa e integrado por artistas, críticos de arte y directores de museos de Europa y América.

Joan Miró, *Sin título (detalle)*, 1972. Donación al Museo de la Solidaridad. Colección MSSA

MUSEO INTERNACIONAL DE LA RESISTENCIA SALVADOR ALLENDE (1976-1990)

En 1973, el Golpe de Estado encontró al Museo no constituido legalmente, sin una sede propia y con obras recién donadas aún en las emba-jadas o en la Aduana. La fuerza del quiebre significó que algunas fueran devueltas otras se perdieron y que unas pocas presumiblemente fueran destruidas. Y también que los princi-pales gestores del Museo partieron al exilio.

En 1976 ellos se reorganizaron y crearon el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende en diferentes países. Buscaban acre-centar la colección y fomentar actividades de oposición a la dictadura. En ese período muchos artistas donaron una segunda obra al Museo y con ello perpetuaron el espíritu del proyecto. Así lo hicieron Joan Miró, Alexander

Calder, Eduardo Chillida, Carlos Cruz-Diez, Rafael Canogar y Victor Vasarely, entre otros. A ellos se sumaron artistas como Antoni Mun-tadas, Wolf Vostell, Jesús Soto, Julio Le Parc, Pierre Soulages, Wilfredo Lam, Valle Export y Kjartan Slettemark.

Este período está marcado por el carácter más diverso de las piegas donadas: autores de distinta trayectoria y tendencia, y obras de diversa calidad, pero que conlujan con la voluntad política de mantener "vivo" el Museo y con ello el proyecto socialista de Allende. Marca el cierre de este período la muestra reabierta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 1991.



EL VISIONARIO PROYECTO CULTURAL DE ALLENDE

La acogida con que el Presidente Salvador Allende recibió la idea de crear este museo muestra que supo comprender su envergadura histórica. También es un reflejo de la política cultural que había definido para su gobierno, que dejó plasmada en el discurso de inauguración, en mayo de 1972, texto que se conoce como "Carta a los artistas del mundo": "En nombre del pueblo y del gobierno de Chile, hago llegar mi emocionada gratitud a los artistas que han donado sus

obras para constituir la base del futuro Museo de la Solidaridad. Se trata, sin duda, de un acontecimiento excepcional, que inaugura un tipo de relación inédita entre los creadores de la obra artística y el público (...) El Museo de la Solidaridad con Chile - que se establecerá luego en el edificio de la UNCTAD III- será el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas popula-

res. Me conmueve muy particularmente esta noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes. (...)

Los artistas del mundo han sabido interpretar ese destino profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional, y en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido,



Roberto Matta, Hagámonos la guerrilla interior para partir un hombre nuevo, (detalle), 1970.

LA "DECLARACION NECESARIA" DEL CISAC

En noviembre de 1971, el Comité Internacional de Solidaridad Artística por Chile (CISAC) emitió su "Declaración Necesaria", con un detalle de los principios que guiarían el nascente Museo. Así, definió que pertenecería al Estado, pero que sería autónomo y que la colección no pasaría a acrecentar el acervo artístico de otra institución. Su propósito y

filosofía eran únicos: debía mantenerse como un todo inseparable, en un lugar estable de exposición y no solamente ser artístico, ya que al estar sustentado en un ideal político-ideológico, debía buscar 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 total participación y acceso a la comunidad. Ya que las donaciones eran para el pueblo de Chile, sería necesario constituir una fundación dirigida por sus representantes.

El CISAC lo proyectaba además como el Museo de Arte Moderno y Experimental más

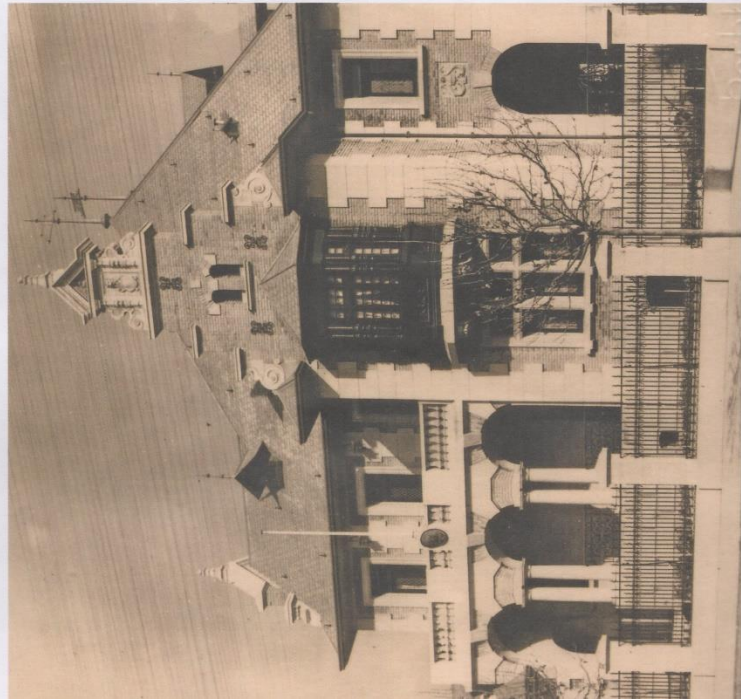
importante de América Latina, representativo de una época histórica. Una vez que estuviera en un lugar definitivo, planteaba que debía estar curatorialmente dividido en dos partes, una de arte moderno y otra de arte latinoamericano, y que a futuro se seguiría incrementando con nuevas donaciones.




● PRESIDENTE INAUGURO MUSEO DE SOLIDARIDAD CON CHILE
El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró ayer el Museo de Solidaridad, cuyas


LA CASA DE AVENIDA REPÚBLICA

Esta propiedad fue construida en 1925 por Amadeo Heiremans, un empresario de origen belga que hizo su fortuna en el acero y que la encargó a dos conocidos arquitectos, Fernando Valdivieso y Fernando de la Cruz. Unos veinte años después, cuando murió, su familia la vendió a la Embajada de España, que permaneció allí hasta 1967. Luego la compró la Universidad de Chile, donde funcionó el Departamento de Estudios Humanísticos, y Solidaridad.





LA RESISTANCE "SALVADOR ALLENDE"



Nom. **RABASCAL**
 Prenom **Joan**
 Nationalité **espagnole**
 Date de naissance **7.7.1935 a Barcelone**
 Adresse **67, RUE MORGNIAUD**
75013, PARIS
 Téléphone **5807953**

Nom de l'œuvre **KULTUR. La destruction de lignes au Chili**
 Technique **foile photo graphique**
 Date **1973**
 Dimensions **120 X 120 cm.**

ARCHIVO E INVESTIGACIÓN

Como una política institucional dirigida a recuperar esta memoria histórica y los documentos fundacionales del Museo, se creó el Área de Archivo e Investigación del MSSA, en octubre del 2013. El trabajo ha permitido recuperar y ordenar gran parte de la documentación del ámbito administrativo y museológico de las distintas etapas de la institución, desde su gestación en 1971 hasta su configuración orgánica y jurídica actual, consolidada en el 2005.

El archivo se encuentra disponible para consultas, tanto para estudiantes de pre y postgrado, profesionales del área e investigadores. Contacto: archivo@mssa.cl

La constitución del Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende