



Pontificia Universidad Católica de Chile

Programa Magíster en Patrimonio Cultural

“¿Documentos o Acontecimientos?”

Obras efímeras del Museo de la Solidaridad 1971-1973

Isabel García Pérez de Arce

Proyecto de Grado presentado al Programa de Magíster en Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Patrimonio Cultural

Comité de Tesis: José Rosas

Claudio Rolle

Ximena Pezoa

Santiago de Chile | Marzo del 2017

Índice	
Resumen	3
Introducción	4
1. Memoria y Museo como problemática patrimonial	7
1.1 Museos e Identidad nacional	
1.2 El concepto de Identidad en el Museo de la Solidaridad	
1.3 El relato simbólico en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende	
2. Conservar el Arte efímero como problemática patrimonial	13
2.1 Arte efímero y desborde del museo	
2.2 Objeto artístico y Registro documental	
2.3 ¿Conservar o re-activar una obra de carácter efímero?	
3. Propuesta patrimonial	18
3.1 El desplazamiento del archivo hacia la exposición	
3.2 El caso de la obra perdida del artista Sol LeWitt	
3.3 Objetivos de la Propuesta patrimonial	
Bibliografía	23

Resumen

Los antecedentes en este trabajo, se refieren por un lado a las vanguardias artísticas internacionales y su relación con la crítica institucionalidad de fines de los años sesenta. Por otro lado, se entregan antecedentes generales del trazado histórico de la institucionalidad cultural en nuestro país. Estos antecedentes permiten delinear los parámetros contextuales y conceptuales, para comprender el contexto en el que el Museo de la Solidaridad estaba inserto en los momentos de su gestión, así como sus potenciales elementos pedagógicos, estéticos y políticos.

En términos patrimoniales, el Museo de la Solidaridad ofrece reflexiones sobre el rol del museo de arte contemporáneo y su representación simbólica, a partir de los conceptos de “Identidad”, “Solidaridad” y “Participación”.

El proyecto final de esta propuesta patrimonial es el desarrollo de un guion curatorial para una exhibición. Esta contempla una propuesta museográfica, que considera dos aproximaciones al archivo del Museo de la Solidaridad. Por un lado la selección de un conjunto de cartas, enviadas entre los años 1971 y 1973, entre Mario Pedrosa y los artistas invitados a colaborar en el proyecto del Museo. Una segunda selección de documentos que corresponden a obras de Arte efímero. Estas originalmente fueron proyectadas, para realizarse en el Museo de la Solidaridad y actualmente se encuentran entre los documentos del archivo del MSSA.

En este sentido, la propuesta metodológica se propone abordar “El proyecto inconcluso” como problema patrimonial, proponiendo estrategias curatoriales que permitan reconstruir documentalmente líneas teóricas, artísticas y materiales de los archivos del museo, por medio de la presentación y re-significación en el contexto de un nuevo espacio expositivo.

Introducción

El museo ha comparecido históricamente el desafío de su representación simbólica. En este sentido, las relaciones entre conformación de colecciones y la mediación del patrimonio artístico, son un terreno de experimentación fértil como también problemático en el dominio de lo público.

El Museo de la Solidaridad (MS) (1971-1973) fue un caso singular que vinculó la tensión al interior de este ámbito: el discurso del arte y el de la política. Durante los años de gestación de éste, coincidieron de manera orgánica y descentralizada, el proyecto ideológico del Presidente Allende y los pensamientos teóricos de las vanguardias internacionales de la época.

El MS se proyectaba como el museo de arte moderno y experimental más importante de América Latina. Logró, por un lado la conformación de una colección de obras internacionales donadas por los artistas al pueblo de Chile y por otro, la creación de un proyecto museológico experimental. Este último quedó inconcluso como consecuencia del golpe militar en septiembre de 1973.

Este museo sería la creación de una plataforma de visibilidad para las prácticas artísticas de las vanguardias y las del pluralismo cultural en Chile. Compartiendo así una misma agenda política en dos escalas: la creación de un museo experimental para el pueblo de Chile y la creación de un programa político y social revolucionario.

En esta primera fase el museo atestiguó la creación de una red de gente del mundo de la cultura, que contribuyó con obras, ideas y contactos para dar forma a los contenidos simbólicos de éste.

En la creación del proyecto del Museo, la figura del crítico de arte Mario Pedrosa (1900-1981) fue clave en la conformación del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) en 1971. Este aporte se puede medir tanto en su convocatoria a personalidades de la cultura internacional, que posibilitó una red de gestión de donaciones de artistas de distintos lugares del mundo, como también una visión museológica proveniente de las propuestas de los mismos. Las obras experimentales que tratan este proyecto tienen referencias ineludibles a las transformaciones que sufrió el arte a mediados de los años sesenta. Y

también a la doble actitud que se inscribía en ésta: por un lado, la crítica institucional al espacio simbólico del museo y por otro, la función del artista en la sociedad.

El concepto de participación es clave para entender el Programa Cultural de Allende y sus distintas líneas de acción. Los artistas y pensadores internacionales, que se interesaron en solidarizar en el proyecto, desarrollaron obras desde creación colectiva. Desde esta perspectiva, si bien Allende y Pedrosa trabajaban en distintas escalas del proyecto cultural que se proponía la Unidad Popular, coincidieron en el discurso sobre la libertad del arte y su potencial emancipador.

Mario Pedrosa ha sido reconocido por llevar a cabo la mayor parte de la gestión de las obras que llegaron al museo, aunque los lineamientos teóricos que estuvieron tras ésta gestión aún no han sido recuperados.

En términos patrimoniales el proyecto propone entregar propone una reflexión sobre los museos públicos como espacios que incentiven el diálogo intercultural y la participación democrática.

Las dificultades del proyecto se encuentran en restablecer parámetros de una institucionalidad cultural y educacional desmantelada y precarizada por la Dictadura militar, que dificulta aún en la actualidad la comprensión del cambio cultural y social que estaba ocurriendo en Chile durante esos años.

Mario Pedrosa es considerado como uno de los críticos de arte más importantes de América. Sus numerosas conferencias y ensayos sobre las vanguardias latinoamericanas formularon sugerencias provocativas sobre el papel del arte en la sociedad y su relación con la política y la pedagogía. Fue debido a la influencia de Pedrosa que artistas de vanguardia en Río de Janeiro se reunieron como el Grupo Frente en 1948 para desarrollar su propia forma de la abstracción geométrica. Fue el mentor del grupo a lo largo de los años 1960 y 1970 cuando estos artistas, incentivados por su visión crítica, se desplazaron de la abstracción formal para crear experimentos participativos. Esta nueva visión marcó el comienzo del “Arte participativo”, un fenómeno internacional que aún está a la vanguardia de los debates sobre la creación artística contemporánea.

Pedrosa es también una figura política importante. El comienzo de su carrera estuvo marcada por su involucración en la creación del primer Partido Trotskista de Brasil en 1933, en conjunción con estudios de arte marxista en ese país. Cinco años más tarde, se convirtió en secretario de

la Cuarta Internacional. Se resistió activamente al Nuevo Estado de Getulio Vargas 1937- 1945 y más tarde a la dictadura militar establecida en 1964, ambas fuerzas lo obligaron a exiliarse a París, Nueva York, Washington DC y en el año 1971 a Chile, donde se integra al Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC).

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

1. 1. Memoria y Museo como problemática patrimonial.

1.1 Museos e Identidad Nacional

La consolidación del sentido del derecho a la cultura, junto al desarrollo de grandes movimientos sociales asociados al logro de los derechos de educación, son acontecimientos de la modernidad que generaron en el siglo XX una transformación en las ideas dominantes a través de las cuales se había concebido históricamente la producción artística y su relación con lo social (Subercaseaux, Bernardo 2011). Desde esta perspectiva histórica, la génesis del Museo de la Solidaridad responde a la historia de la política-cultural en Chile, asociada a iniciativas fundacionales de diseño e implementación de institucionalidad pública, orientada al desarrollo de la cultura y la educación de la comunidad (Piwonka, Elizabeth 2008). A estas edificaciones públicas, emplazadas en el contexto de los lineamientos urbanos del proyecto republicano en Chile (Aguilera, Exss, et.al., 2012), consistentes en museos y bibliotecas públicas se asocian otros espacios inscritos en el diseño urbano como fueron los parques y jardines públicos “espacios concebidos para el desarrollo de nuevas formas de sociabilidad, ocio y recreación” (Montealegre, Pía 2010).

Los términos para la edificación de infraestructura cultural en Santiago durante los años que se iniciaba el proyecto sociocultural de La Unidad Popular (1971-1973) – nombre que se le ha denominado al gobierno de Salvador Allende por la coalición de la izquierda con la que éste llega al poder- devienen de estos lineamientos culturales y educacionales iniciados desde los primeros años de la República en Chile (1818). Estas huellas y trazos en el espacio público, fueron reactivados con nuevas instituciones culturales acordes al programa político del periodo. Un ejemplo en la ciudad de Santiago es “El eje Matucana” trazado en el actual sector poniente de Santiago, donde se construyeron desde los primeros años de la república importantes obras que habían sido parte de la dinámica del país y aparecían en este sector de la ciudad de Santiago mediante infraestructura de uso público con fuertes componentes para el desarrollo cultural y educacional (Rodriguez,Vignioli 2012).

La consolidación del estado después de la independencia y los lineamientos republicanos en Chile, toman referentes urbanos de la “Ilustración”, trasladando conceptos que formaron parte de un proyecto social e histórico en Francia del siglo XVIII. De esta manera se configuran obras públicas en Santiago, durante el siglo XIX de las cuales, la primera corresponde a la “Quinta Normal de Agricultura”. El discurso inaugural de esta institución, por su director Luis Sada di Carlo en 1840, se asume que el deseo de emular la ciudad francesa y desde ahí importar al país los resultados de la época de progreso, la cual había conocido en un viaje a Francia. La convicción de estos términos sobre lo público, proporcionó un modelo basado en el resultado de una operación táctica, ideológica y estética basada en el traslado a Chile de concepciones y prototipos de la “Institucionalidad cultural ilustrada”. Esta se ve reflejada en las edificaciones ubicadas en el sector de Matucana. Parte de esta dinámica de construcción pública se levantó en 1876 en este mismo sector, en la sede del “Museo de Historia Natural” para ubicar el proyecto encargado en el año 1830 al naturalista Claudio Gay. Con el respaldo de Diego Portales, el investigador estuvo recorriendo Chile durante 12 años para reunir antecedentes sobre la flora, la fauna y otras características de la geografía de Chile y conformar las colecciones de este espacio institucional que fuera el primero en su tipo en Chile y Sudamérica. Este fue uno de los primeros esfuerzos para la recolección de elementos “identitarios” que acompañaran la construcción del proyecto de nación. (Soffia Alejandro, 2009). Fue levantado en este mismo sitio, en 1894 el “Pabellón Paris”, arquitectura desmontable cuyo fin era participar en una exhibición en París y el “Palacio de Versalles” destinado a servir de sede para la “Sociedad Chilena de Agricultura”(Romero, 2007). “Rompiendo un poco con la tendencia a la construcción de obras inspiradas en estilos clásicos europeos, en 1886 las tierras que estaban al sur de las dependencias de la Quinta Normal de Agricultura, –actual Av. Ecuador- recibieron el proyecto iniciado en 1849 durante el Gobierno de Manuel Bulnes, dedicado a la creación de La Escuela de Artes y Oficios. “Este espacio /institución fue creado especialmente para la entrega de formación técnica a en áreas que permitieran apoyar el desarrollo del país y el progreso industrial.” (Castillo, Eduardo 2015)

En 1929 se oficializa desde el Estado la red de instituciones públicas destinada a la cultura por medio de la entidad Dirección General de

Bibliotecas, Archivos y Museos(DIBAM), la cual albergaría todas las instituciones de este tipo que estuvieran en el país.

Durante el Gobierno del Frente Popular del Presidente Pedro Aguirre Cerda (1938 a 1941), trabajó en la promoción de la educación al servicio de los intereses populares, que dieron resultados en infraestructura pública del Edificio Hogar Modelo Parque Cousiño. Esta institución social, educativa y cultural respondía a uno de los programas de Estado, el cual tenía por objetivo la promoción y enseñanza de la higiene, deportes, actividades al aire libre, esparcimiento y cultura, de manera de alejar a la masa popular de los vicios y enfermedades, y al uso productivo y sano de sus horas libres (Vera, Cecilia 2009)

En el año 1947 se crea el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). El museo se inauguró en el conocido edificio “El Partenón” de Quinta Normal, Perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y se enmarcó en las políticas vinculadas al mundo de la cultura que la universidad desarrolló a partir de la década de los años cuarenta, gracias al Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP). Su objetivo fundacional fue promover la obra de los artistas de la época, como una plataforma de difusión nacional e internacional. Su origen data de la primera exposición del museo, realizada gracias al préstamo de obras de artistas nacionales y extranjeros residentes en Chile, muchos de los cuales posteriormente las donaron.

La relación entre institucionalidad cultural y educación, como los movimientos sociales y artísticos que antecedieron a la Unidad Popular, tiene referencia inmediata en el Gobierno de Presidente Frei Montalva (1964-1970) y la consolidación de la Reforma Universitaria que se realizó en este periodo. Concretamente. Entre los años 1928 y 1968, fueron fechas marcadas por reformas estructurales en la educación artística y superior, respectivamente. En este marco la discusión concerniente a las amplias áreas sobre cultura y democratización, estuvo relacionada principalmente a la experiencia educativa orientada hacia el ámbito artístico e industrial, que buscó establecer vínculos entre el arte, los oficios y la artesanía (Castillo, Eduardo 2010). De esta manera, argumentos que se encontraban en la Reforma Universitaria fueron incluidas en el Programa de cultura y educación de la Unidad Popular, como declara su decreto del año 1970. En el que especifica que el Gobierno de Unidad Popular prestará un amplio respaldo al proceso de la Reforma Universitaria e impulsará resueltamente su desarrollo, como también a las funciones académicas de docencia, investigación y extensión en función de los problemas nacionales.

El Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (IEAP), se convirtió posteriormente en el IAL Instituto de Arte Latinoamericano en 1969, del cual estuvo a cargo al académico Miguel Rojas Mix, quien creó junto a José Balmes y Guillermo Nuñez, crearon una red de trabajo institucional entre la Dirección de la Escuela de Bellas Artes y la Dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, respectivamente, fue el espacio desde donde se gestó el Comité de la Solidaridad Artística con Chile (CISAC), el cual estuvo a cargo de la gestión del Museo de la Solidaridad en los años de la Unidad Popular del residente Salvador Allende.

1.2 El concepto de Identidad en el Museo de la Solidaridad

En relación a los discursos y el modo en que se ha generado identidad en las políticas de representación en los museos; estudios de museología reflexionan sobre el sentido del museo actual, el cual más que un contenedor de bienes valiosos debería ser pensado como lugar que facilite conexiones y relaciones entre individuos, grupos y comunidades. Para algunos autores se hace necesaria la extensión de las nociones dejadas por la Modernidad en los museos, las cuales dejaron como consecuencia límites en las prácticas de coleccionismo y museología. En este sentido los valores políticos y morales de los museos ilustrados, ligados a la Revolución Francesa, que justifican la inclusión de objetos e informaciones en las políticas de coleccionismo basadas en las ideas de “Estado” y “Nación”, estarían en una legitimidad cultural en crisis en la actualidad (Clifford, James: 1994), (Huysen, Andreas, 1994).

Los antecedentes sobre la creación del Museo de la Solidaridad, permiten reflexionar sobre el tipo de Identidad que este museo proponía, en la i manera de crear su colección, horizontal y no jerárquica; bajo el concepto de Solidaridad. Esta estrategia y práctica patrimonial desarrollada desde el diálogo intercultural, refleja una interesante perspectiva para desplegar otras visiones con respecto a identidades locales y el coleccionismo en los museos públicos.

Los itinerarios de Mario Pedrosa y sus migraciones, consecuencia de sus reiterados exilios políticos, permiten comprender referentes culturales

y políticos que plasmaron la visión transnacional del proyecto fundacional del Museo de la Solidaridad.

El Museo de la Solidaridad parece haber planteado de una manera particular las definiciones de carácter territorial, en especial a las connotaciones que reviste el término “patrimonio nacional”, y “Nación”. Su heterogénea colección y la manera no lineal en de las identidades culturales e ideológicas que incluye, desbordan la tradicional idea del “Estado –nación”, problematizando la naturaleza del concepto de lo local y proponen interacciones culturales que responden a movimientos de operaciones horizontales y de escala transnacional, basadas en lo afectivo, artístico, social y solidario.

1.3 El relato simbólico en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Se ha realizado un catálogo razonado de existencias de la colección (Museo de la Solidaridad Chile 1971-1972, 2013) en el cual la organización de las obras de la colección, se clasificó, según los envíos internacionales, correspondientes a las actas y documentos enviados a Chile desde los agentes de embajadas chilenas en distintos países. De esta manera, el enfoque de la participación en el proyecto del Museo de la Solidaridad, se ha determinado desde la perspectiva de una red institucional, principalmente de organismos del Estado.

Por otro lado, El MSSA ha realizado una primera segmentación del archivo en dos periodos para la organización histórica y política de los materiales que dan cuenta de la historia del Museo de la Solidaridad. El primero abarca desde el año 1971 el cual tiene su origen con los documentos de la Operación Verdad y la Creación del Comité de Solidaridad Artística con Chile, hasta el año 1975. Esta fecha, posterior al Golpe de estado en Chile, habiéndose incluso desmantelado el proyecto y colección desarrollada entre los años 1971- 1973, da cuenta de una decisión de corte político enfocada en la continuidad del Museo de la Solidaridad desde el exilio, por medio de un museo itinerante y de resistencia política, hoy catalogado como (MIRSA) “Museo Internacional de Resistencia Salvador Allende”. Los archivos de este periodo (1974 – 1989) dan cuenta de las distintas exposiciones que se crearon partir del año 74 en distintos países del mundo, durante la dictadura de Pinochet,

las cuales fueron realizadas por comités de artistas y políticos internacionales y chilenos que estaban en el exilio. Su objetivo fue continuar con la idea del Museo de la Solidaridad y la creación de nuevas redes solidarias con el Pueblo de Chile frente a los abusos de derechos humanos y de libertad de expresión.

Las obras de este periodo de resistencia a la dictadura militar se unieron al fondo original (1971-1973) en un solo relato de colección el cual se exhibió en septiembre de 1991, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, a modo de re inauguración del Museo en su regreso a Chile y apertura oficial en el primer Gobierno del regreso de la Democracia en Chile, presidido por Patricio Aylwin, bajo el nombre Museo de la Solidaridad Salvador Allende

La Solidaridad frente a el quiebre político, humano e ideológico que significó el golpe militar de 1973. La historia del museo es tratada en primera instancia como un movimiento de apoyo ideológico por parte de los artistas del mundo a un gobierno Socialista y “anti imperialista”, que terminó de manera violenta, con el golpe de estado el año 1973. Obras perdidas, el bombardeo a La moneda, suicidio del presidente, exilios y temas de derechos humanos del periodo de dictadura y de la transición democrática, han dominado el discurso de la derrota de la Unidad Popular y el Museo de la Solidaridad generado durante esos años.

La palabra Solidaridad como herramienta para el sentido y acción de un proyecto artístico inédito, movido por el entusiasmo, mutó su significado hacia el apoyo, camaradería frente a la pérdida.

2. Conservar el Arte efímero como problemática patrimonial

2.1 Arte efímero y desborde del museo

Se sabe que los últimos años fueron un momento crucial tanto en la redefinición de las prácticas artísticas. Más allá de las exposiciones más famosas, realizadas en los grandes museos de las capitales occidentales, durante la segunda mitad del siglo pasado se realizaron exposiciones de gran significado y relevancia fuera de los marcos institucionales. Los artistas movidos por otras dinámicas de representación relacionadas con el acontecimiento, el proceso, lo contingente y azaroso, el cuerpo en movimiento, la experiencia compartida con el público y la intervención en la calle, desafiaron la tendencia del museo de acumular, coleccionar y exhibir objetos en el tiempo tanto del museo como del cubo blanco de la galería. El “tiempo real” presionaría desde entonces por entrar en el museo afectando radicalmente sus líneas discursivas y sus dispositivos de interpelación con los públicos, sin la intermediación real o simbólica del museo.

El término Site Specific, se refiere a obras de artistas creadas para existir en un determinado lugar. Normalmente, el artista define una locación mientras planea y crea la pieza. La Historia del arte se ha preocupado de organizar categorías para definir las obras de arte pertenecientes a prácticas artísticas que se desvinculan del objeto artístico utilizan el espacio donde la obra ocurre y se emplaza como parte de la misma proponiendo nuevas posiciones entre la obra de arte y el espectador.

En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso –notas, bocetos, maquetas, diálogos– a menudo toman más importancia que el objeto. En muchas de estas obras “Lo utilitario se ofrece (expone) a la interpretación y pide ser representado (ejecutado) una y otra vez como unidad completa de sentido”. (Battcock, G., 1969). Junto a este reduccionismo de lo manual, los artistas conceptuales abogan por un decidido rechazo de los aspectos mercantiles del consumo de arte y al mismo tiempo, muchos de ellos intentaban imbricar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, por oposición a la producción de objetos diseñados según criterios utilitaristas y funcionales al establishment cultural. “El arte conceptual, para mí, significa el trabajo en el que la idea es de suma importancia y la forma material secundaria, ligera, efímera, barata, sin pretensiones y / o” desmaterializado (Krauss Rosalind 1979).

Los presupuestos que esta corriente artística propone en la percepción del paisaje y las nociones de lugar para la obra, interrogando la vigencia del espacio expositivo como cubo blanco (Lippard Lucy, 1972).

Los proyectos específicos (Site Specifique) y las instalaciones en las artes visuales en Chile surgen a finales de la década del 60, cuando algunos artistas comienzan a cuestionar su propio rol social, los sistemas de producción y los circuitos tradicionales de difusión.

El uso de objetos cotidianos, así como insumos industriales estimularon nuevas formas de expresión. Estas expresiones obedecen también a una ubicación histórica dentro de la generación del pensamiento crítico, a la que pertenece el Arte latinoamericano frente a los Centros de Producción artística en Estados Unidos y Europa (Camintzer, Luis 2008).

Otros antecedentes culturales de este periodo en Chile corresponden a las experiencias literarias realizadas por poetas chilenos a fines de los años sesenta en el espacio público. Un ejemplo de esto se realizó al interior del museo de Bellas Artes de Santiago, a principios del año 1971, dirigido en esos momentos por Nemesio Antúnez, quien colaboró para la realización de la instalación de arte “Salón de Otoño” de la artista chilena Cecilia Vicuña (Nordenflych José de, 2007).

De esta manera en la producción artística de finales de los años setenta prevalecía de manera paralela la búsqueda de la identidad latinoamericana y la evolución del arte experimental y la poesía visual.

De manera consecutiva a las instalaciones artísticas que ocurrían en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, se proyectaba una obra “Site Specifique” para el Museo de la Solidaridad a principios del año 1972, el artista brasilero Antonio Días envió en una carta a su amigo Mario Pedrosa en la que sugería por medio de un dibujo una obra “Site Specifique” para ser instalada en el espacio frontal del Museo.. El documento da cuenta no sólo de la dimensión espacial que el museo proponía a los artistas, sino también aporta algunas evidencias del espacio arquitectónico que Mario Pedrosa pretendía como lugar final del Museo.

El Museo al que Pedrosa aludía en las cartas a sus colaboradores, corresponde al Edificio Hogar Modelo Parque Cousiño. Esta institución social, educativa y cultural respondía a uno de los programas de Estado del Gobierno del Frente Popular del Presidente Pedro Aguirre Cerda (1938 a 1941). No se encuentran en el archivo del MSSA actas de compromisos tomados por una identidad pública sobre la adquisición o

comodato de algún edificio perteneciente al Estado, ubicado en el Parque O'Higgins de Santiago, al cual Mario Pedrosa hace referencias en sus cartas como un edificio amplio y de muy buen acceso, en un barrio popular de Santiago, que estaría en proceso de remodelación para re-inaugurarse junto con la exhibición completa de la colección del Museo de la Solidaridad en la primavera de 1972 (Pedrosa 1972).

2.2 Objeto artístico y Registro documental

El arte interdisciplinario que se inaugura a mediados de los años sesenta, da cuenta de una nueva dimensión material y simbólica entre “objeto artístico” y “registro documental”. Las prácticas artísticas de este periodo no pretendían ser una renovación lingüística de la vanguardia, sino que hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte. Esto a través de la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos, en los cuales el lenguaje no es el fin, sino el referente para una noción renovada del arte.

Los registros de proyectos para obras de arte de carácter efímero presentan hoy día discusiones en los departamentos de colección y conservación de los museos, desde una perspectiva material y simbólica; se ha diluido la frontera entre obra de arte y documento. En términos metodológicos, el desplazamiento material y semántico del archivo desde el campo de la investigación historiográfica hacia la creación artística desafía tanto la manera de exhibir estos documentos, como la de conservarlos.

Las prácticas artísticas efímeras que surgieron en los años 60' en Europa y Estados Unidos, y las derivaciones desde sus legados vanguardistas que se actualizaron y transformaron en los años 70' en Chile y América Latina, son hoy día parte de nuestro patrimonio cultural y artístico. Por esto exigen una revisión desde la documentación y conservación desde sus propias características espaciales, temporales, poéticas y políticas.

2.3 ¿ Conservar o Re-activar una obra de carácter efímero?

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

Las primeras aportaciones a la teoría de la restauración del arte contemporáneo tendríamos que situarlas en Alemania y considerar a Heinz Althöfer (1925, Niederaden) como uno de los principales pioneros en la materia. En 1985 Althofer publicó un libro monográfico: Restauración de pintura contemporánea. En este estudio, el autor defendía un punto de vista más acorde con la modernidad, otorgando multiplicidad al valor artístico de las obras y haciendo prevalecer la producción de ideas en el arte, por encima de la realización física del mismo. En este libro contó con la colaboración de Hiltrud Schinzel (Viena, 1946), importante teórica y restauradora, afincada en Düsseldorf. Ella ha reflexionado de manera crítica en numerosos ensayos sobre la metodología llevada a cabo en la restauración del arte contemporáneo, mostrándose proclive a una actitud que parta de la fenomenología y no tanto del positivismo científico imperante. Para ello, propone un giro en la teoría de la restauración, volviendo al concepto de “voluntad artística” planteado ya por Alois Riegl, otorgándole preeminencia a la intencionalidad del artista sobre las instancias estéticas e históricas.

La autora plantea también la inmaterialidad de la obra de arte contemporánea, así como la superioridad de las ideas y la intención artística por encima de la conservación material de éste, introduciendo conceptos psicológicos a tener en cuenta en la restauración, como la emoción o la empatía, todo ello vinculado a la evolución que el arte contemporáneo ha tenido en las últimas décadas hacia un proceso experiencial y sensorial (Morera Carlota Santa Bárbara 2014).

Entre algunos conservadores de arte se plantea que se debería mantener una relación fiel a la naturaleza abierta y experiencial de la obra. Es el caso de las instalaciones, donde su esencia y autenticidad no está constituida por una entidad estática sino que hay que tener en

cuenta el flujo del tiempo, el espacio y las sensaciones que esta nos ofrece.

“El arte efímero y el no material, como instalaciones y performances, presentan un problema particularmente complejo debido a su naturaleza transitoria, el proceso de conservación es decisivo porque la documentación de tales obras de arte reemplaza a la obra real una vez que esta ha sido mostrada. Todavía se carece de una teoría de la conservación completa para el arte contemporáneo y de una discusión interna de las cuestiones involucradas” Schinzel (2004).

Para Schinzel lo verdaderamente importante en la obra y que hay que mantener es la “auténtica idea” que se esconde detrás del medio material y la tecnología. Por ello el arte actual necesita de tanta y tan exhaustiva documentación. De ahí surge la necesidad de registrarlos y los problemas que atañen a este proceso como es la reproducción, dado que quedaría en entredicho la originalidad y la autenticidad.

3. Propuesta patrimonial

3.1 El desplazamiento del archivo hacia la exposición

El término archivo (del latín archīvum) se refiere al conjunto de documentos que tienen un orden designado, como también al mueble o caja, como objeto y dispositivo para guardar papeles, fichas o documentos de modo ordenado. Documento archivístico es toda expresión testimonial, en cualquier lenguaje o soporte que esté en forma oral o escrita, textual o gráfica, manuscrita o impresa y en cualquier soporte documental.

Se sabe que los archivos, como documentos e instituciones, aparecen en los primeros siglos de la historia, pero la reflexión sobre su organización y su gestión es mucho más reciente. Las primeras instituciones estaban encargadas de reagrupar los documentos necesarios para la defensa de los derechos del estado.

La revolución francesa engendró un principio de accesibilidad a todos los ciudadanos a los archivos de los poderes públicos. Este principio del respeto de los fondos, que impone tratar los documentos en función de su origen y no de su sujeto, es uno de los conceptos de la tradición de la disciplina archivística.

A partir de los años sesenta, una importante proporción de artistas y teóricos que desarrollan propuestas creativas validando el archivo como metodología artística y narración visual. Estos fragmentos yuxtapuestos se conciben como un proyecto histórico abierto y susceptible de múltiples combinaciones y categorías.

Este fenómeno en el arte contemporáneo tiene como actores principales a curadores que elaboran propuestas narrativas y artísticas en el campo de la resignificación del documento por medio del desplazamiento de los archivos de la biblioteca al espacio de exposición en Museos y galerías.

La historia del arte contemporáneo no puede escribirse solo a través del análisis de obras de arte. Una disciplina historiográfica esencial para ello se dirige a investigar y narrar cómo las obras de arte han sido llevadas al ámbito del espacio público para su recepción. La historia de las exposiciones nos permite aprehender el lugar que la producción artística de nuestro tiempo concede al arte dentro del conjunto más amplio de

condiciones políticas, mediáticas, económicas y culturales, esto es, cómo se construyen y se comparten los valores que el arte aporta a la vida.

La recuperación de la exposición como un elemento clave en este sistema ha sido trabajo, entre otros, de la editorial inglesa Afterall que realiza una serie de publicaciones llamada “Historia de las exposiciones”, donde se analiza el papel de algunas exposiciones claves de la última década. En términos expositivos, sin embargo, este ejercicio ha sido más bien aislado y sólo se rastrea como tal en los últimos años.

Entre las referencias de este tipo de reconstrucción documental se encuentran: La mítica exposición “When Attitudes Become Form: Bern 1969/ Venice 2013, en la Fondazione Prada de Venecia. Esta presentaba a modo de activación la mítica exposición del curador Harald Szeeman. Si bien se rehicieron obras efímeras y post conceptuales de la exposición original, esta versión reflejó la idea de “monumentalizar” una experiencia expositiva, más que intentar hacer un ejercicio crítico-reflexivo, en términos del presente, sobre lo que la misma significó.

Otro ejemplo es la exposición “Pier 54” realizada el año 2014 por las curadoras del colectivo High Line. Este colectivo artístico abordó la reactivación de documentos de arte efímero por medio de nuevas acciones de arte y performances. Este proyecto re significó un conjunto de fotografías documentales de performances y acciones de arte que habían sido realizadas en el año 1971, en el muelle de embarque 18 (Pier 18) en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. Las fotografías documentales del proyecto de 1971 muestran los procesos sistemáticos de las acciones de arte realizadas en ese momento. El evento artístico había sido concebido y organizado por el curador independiente Willoughby Sharp, al cual los artistas respondieron de muchas maneras.

Las curadoras del colectivo High Line realizaron un nuevo proyecto como enunciado y ejercicio en revisionismo histórico en el muelle de embarque 54 (Pier 54) el cual se desarrolló durante el verano del 2014 sobre el embarque del Parque Hudson del Río 54. El colectivo High Line invitó a 27 artistas contemporáneos - esta vez todas mujeres – de esta manera respondieron a la propuesta original, reactivando el sentido performático de las obras, esta vez desde una mirada da género, contrastara con el nuevo paisaje urbano de los muelles de NY, proponiendo una mirada crítica sobre el paisaje de la ciudad y el cambio del escenario cultural para éstos. Parámetros para la reconstrucción de la obra de Sol Lewitt

3.2 El caso de la obra perdida del artista Sol LeWitt

Para el artista norteamericano Sol LeWitt (1998-2007) el documento es parte de la obra. Éste actúa como certificado, archivo y manifiesto. Su obra da cuenta a través de una instrucción escrita, en papel tipografiado a modo de certificado, que sus esculturas no están terminadas y deben concluir su proceso por medio de la o las personas que las realizan. Las esculturas por encargo de Sol LeWitt llevan el mensaje implícito en su estrategia de realización y de concepción del objeto artístico: si cualquiera puede construir una escultura, todo individuo puede ser un artista. Este principio se podría asociar a los primeros movimientos humanistas de las vanguardias artísticas. Especialmente al artista paradigmático Joseph Beuys que entabló, mediante sus esculturas y performances, discursos sobre el arte y su relación con la vida, ubicando a todo individuo como un ser similar en potencia creadora. Las obras de Sol Lewitt, como las del grupo Fluxus y otros fenómenos de la neo vanguardia experimental, inauguraron este tipo de práctica artística que, poniendo el énfasis en lo eventual y rechazando la creación de obras de arte acabadas en sí mismas y destinadas a durar. En casi todos los casos se trata de situaciones excepcionales, que buscaban generar nuevos territorios simbólicos para discutir públicamente las relaciones del consumo del arte y la cosificación de la obra.

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

En este sentido, es posible pensar que su interés en la participación de la construcción de un “museo utópico”, como proponía la carta de invitación de Pedrosa, habría motivado la participación del artista con un proyecto que se concluye en el lugar al que fue enviado, y que se realiza de manera paralela y conjunta a la construcción, temática por lo demás del gobierno socialista de Salvador Allende.

La intención implícita en la obra de arte de Sol LeWitt plantea cuestiones sobre la relaciones entre “original” y “copia” en el arte contemporáneo. Por otro lado la mutación y la evolución es parte constitutiva de este tipo de obras, por lo que la conservación no puede

limitarse a su momificación física o la objetualización fetichista de sus componentes constitutivos.

Por otro lado, en términos de re activación de obras de “Arte participativo”, habría que considerar lo que estas obras proponen con respecto al espectador, como un sujeto activo al interior de la obra.

Si la estructura de este tipo de obras está basada en un manifiesto es permeable el cual se debe activar habría que considerar, preguntas como: ¿Cuál es el verdadero significado de los valores de participación de la obra de Sol Lewitt en nuestro presente? y ¿Qué tipo de relaciones se producirían hoy?.

3.3 Objetivos de la Propuesta Patrimonial

Objetivo General

Poner en valor el concepto de “Solidaridad” y “Participación” en las prácticas artísticas y sociales contemporáneas, por medio de la exhibición de las cartas del Archivo del Museo de la Solidaridad, que dan cuenta del proyecto curatorial que emprendió el crítico de arte Mario Pedrosa en dialogo con colaboradores y artistas durante los años 1971 hasta 1973.

Objetivos Específicos

- Desarrollar un guion curatorial que permitan reconstruir documentalmente líneas teóricas, artísticas y materiales de las obras efímeras del archivo, por medio de la presentación y re-significación de estos documentos en el contexto de un nuevo espacio expositivo, evidenciando los elementos pedagógicos, estéticos y simbólicos.
- Reconstruir documentalmente las líneas teóricas, artísticas y materiales de estos archivos, por medio de la sistematización de las cartas del Archivo del MSSA entre Mario Pedrosa y los artistas conceptuales y postminimalistas con el fin de crear un inventario de las obras efímeras del Museo de la Solidaridad.
- Sistematizar las obras de arte efímero del Archivo del MSSA en sus dimensiones conceptuales, espaciales y políticas con el fin de crear un documento de la historia material de estas obras.

- Desarrollar una propuesta museográfica que contemple la mediación de los lineamientos artísticos , pedagógicos y políticos tras el museo experimental según los diálogos entre Mario Pedrosa y los teóricos y curadores de arte Harald Szeemann, Aracy de Amaral y Dore Ashton.
- Trazar los itinerarios internacionales de Mario Pedrosa para delinear los referentes teóricos y políticos que construyeron la visión del proyecto del Museo de la Solidaridad.
- Trazar las espacialidades que el proyecto del Museo de la Solidaridad recorrió, en cuanto a exposiciones durante los años 1971 y 1973, por medio del desarrollo de un inventario de los espacios expositivos, edificios y discursos.

Bibliografía

- Allende, Salvador. "El Museo de la Solidaridad, donación de artistas del mundo al gobierno popular de Chile." Catálogo, Editorial Quimantú, Santiago. Pp. 1-2.
- Ashton, Dore. (1977). "Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar", En: BATTCKOCK, Gregory [ed] *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona: Gustavo Gili S. A. P15-54."
- Cartagena, María Fernanda, León Christian. "El museo desbordado". *Debates contemporáneos en torno a la musealidad*, Quito (2015) p 8-50.
- Clifford, James "Sobre el coleccionismo de arte y cultura" (1994)
- Hartog, Francois "Tiempo y Patrimonio". *Museum International* N 227 (2004)p 4-13.
- Huyssen, Andreas "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo", Editado por Desiderio Navarro. *Criterios (Casa de las Américas)*, nº 31 (enero-junio 1994): 151-176
- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido" (1979) p 13-56.
- Lafourcade, Sonia Angela. 2011. *Mário Pedrosa: Participatory Art and Nature of Knowledge*, Review: Literature and Arts of the Americas. Publicación online en <http://dx.doi.org/10.1080/08905762.2011.61.4482> (Revisado 29 Septiembre, 2014).
- Longoni, Ana. "Descolonización de archivos". <http://7Liinternationale> online. (revisado junio 2016)
- Miranda, Carla. "Catálogo razonado de la colección del primer periodo (Museo de la Solidaridad Chile 1971-1973)"(2013).
- Nordenflych, José. "Arte contemporáneo y patrimonio: activación crítica y valoración" (2016).
- Pedrosa Mario. 1972. (Carta dirigida) Al excelentísimo señor Salvador Allende Gossens, Presidente de la República de Chile. En *Museo de la Solidaridad, donación de artistas del mundo al gobierno popular de Chile*. Catálogo, Editorial Quimantú, Santiago. p7.

Riegl, A. El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes. Junta de Andalucía; Consejería de Cultura,(2007). Fuentes

Hartog, Francois. "Tiempo y Patrimonio". Museum International N 227 (2004)p 4-13.

Urizar Olate Gabriela . "Estado y Museos Nacionales en Chile durante el siglo XIX. Representación de una nación en construcción" Boletín americanista (2012) p211-229.

Cartagena María Fernanda, León Christian . "El museo desbordado". Debates contemporáneos en torno a la musealidad, Quito (2015) p 8-50.

Gómez Villar , Joseph. "Patrimonio mundial y postnacionalismo". Cuadernos solidarios N9. (2012) p29-46

Huyssen, Andreas. «De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo.» Editado por Desiderio Navarro. Criterios (Casa de las Américas), nº 31 (enero-junio 1994): 151-176.

Clifford, James, "Sobre el coleccionismo de arte y cultura" (1994).

Pedrosa, Mario, 1997. Transcripción de mesa redonda en Instituto de Arte Latinoamericano, Cuadernos de la Escuela de Arte, n. 4, octubre, p. 92.

Lafourcade, Sonia Angela. 2011.Mário Pedrosa: Participatory Art and Nature of Knowledge, Review: Literature and Arts of the Americas. Publicación on lines en <http://dx.doi.org/10.1080/08905762.2011.61.4482> (Revisado 29 Septiembre, 2014).

Machuca, Guillermo, 2014. Radiografía de una intervención. En Operación Verdad o la Verdad de la Operación. Catálogo, Universidad Diego Portales, Escuela de Arte, Santiago. p31- 35.

Miranda, Carla Catálogo razonado de la colección del primer periodo (Museo de la Solidaridad Chile 1971-1972, 2013

Ottone Ernesto, Navarrete Carlos, ET.AL, 2011. Compromiso y Transformación. Selección de obras Iberoamericanas Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Centro Cultural España. Santiago, p 84.

Pedrosa Mario. 1972. (Carta dirigida) Al excelentísimo señor Salvador Allende Gossens, Presidente de la República de Chile. En Museo de la

Solidaridad, donación de artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Catálogo, Editorial Quimantú, Santiago. p7.

Rojas Mix, Miguel .1971. Cuadernos de Arte Latino Americano. Dos Encuentros,Santiago: Editorial Andrés Bello. (p. 299).

Sepúlveda Robles, Constanza, 2012. Resistencia y vanguardia: El particular caso del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Publicado online en http://www.academia.edu/5224102/El_Museo_de_la_Solidaridad_Salvador_Allende (revisado Julio, 2013)

Vasallo Eduardo, Contreras Gonzalo, 2014. La Cultura con Allende . Tomo I y II. Santiago. p528 y p545 respectivamente.Pedrosa Mário, Presente magnífico del Museo de la Solidaridad y problema surgido revela Mário Pedrosa.(1972, Julio). Revista de Educación nº41. Santiago: Boletín técnico informativo del Ministerio de Educación, 40 - 60. 1972Ministerio de Educación, p40 - 60.

Virginia Vidal, “Nace en Chile un museo único en la historia de los pueblos: el Museo de la Solidaridad”, en El Siglo, 14 abril 1972, pág.10.

Mouffe,Chantal,1998.http://www.academia.edu/764639/Chantal_Mouffe es_Radical_Democratic_Approach_to_Equality (revisado mayo, 2016)

Pérez Villalobos, Carlos. 2014. En Operación Verdad o la Verdad de la Operación. Catálogo, Universidad Diego Portales, Escuela de Arte, Santiago.

Zaldívar, Claudia (1991). Museo de la Solidaridad, Santiago: Tesis de licenciatura, Facultad de Arte, Universidad de Chile.(paginas pendientes)

Carine Lemouneau, en Las trazas de la naturaleza en dictadura: formulaciones a propósito de un arte nacional p251-271. Una geografía imaginada, 2014.

Luis Hernán Errazuriz y Gonzalo Leiva Quijada. El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989). Santiago.Ocho libros, 2012.

Aguiló, Osvaldo. (1983). Plástica neovanguardista, antecedentes y contextos. Santiago: Cebneca.

Allende, Salvador” El Museo de la Solidaridad, donación de artistas del mundo al gobierno popular de Chile.” Catálogo, Editorial Quimantú, Santiago. Pp. 1-2.

Galaz, Gaspar (ed.). (1997). Cuadernos de la Escuela de Arte, N. 4. Universidad Católica de Chile.

Pedrosa, Mario. (1967). O 'bicho-da seda 'a producao en massa. (ed. Aracy Amaral, Mundo, homem, arte em crise Sao Paulo: Perspectiva, 2007. P. 110.

Mellado, Justo Pastor. (2008) "La Coyuntura del museo", en Homenaje y memoria: Centenario de Salvador Allende". Obras del museo de la Solidaridad, Santiago de Chile: Centro Cultural palacio la moneda, 2008. P. 80.

Pedrosa, Mário. (1972). Presente magnífico del Museo de la Solidaridad y problema surgido revela Mário Pedrosa. Revista de Educación nº41. Santiago: Boletín técnico informativo del Ministerio de Educación. Pp. 40 - 60.

República de Chile (1969), Ley de ejercicios de artes, Santiago. Recuperado de http://www.dibam.cl/transparencia/docs/Ley_17.236_ejercicio_artes.pdf (Revisado diciembre 2014).

Saúl, Ernesto. "Museo Abierto", en Ahora, año I, no. 14, 20 de Julio de 1971. P.48.

Richard, Nelly Lo político en el arte: arte, política e instituciones. (2009). Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>.

Pérez Villalobos, Carlos. (2014). La Verdad de la Operación. En Catálogo, Universidad Diego Portales, Escuela de Arte, Santiago. Pp. 115 - 116.

Ottone y Navarrete. ET.AL. (2011). Compromiso y Transformación. Selección de obras Iberoamericanas Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago. Centro Cultural España. P. 84.

Pedrosa, Mario. (1997). Transcripción de mesa redonda en Instituto de Arte Latinoamericano, Cuadernos de la Escuela de Arte, n. 4, octubre, P. 92.

Olmedo, Carolina. (2010). Fragmento de ponencia "Las vías de "internacionalización del arte chileno": Antecedentes editoriales, historiográficos y críticos sobre textos de arte en Chile, 1970-1981", presentada en el IV Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y

Estética, Facultad de Artes Universidad de Chile y Revista Punto de Fuga (2010).

Machiavello y Zaldivar. ET AL. (2013). Museo de la Solidaridad Chile. Fraternidad, Arte y Política 1971-1973. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago. P. 342.

Machiavello, Carla. (2015). Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Recuperado de <http://www.mssa.cl/archivo>.

Lafourcade, Sonia Angela. (2011). Mário Pedrosa: Participatory Art and Nature of Knowledge, Review: Literature and Arts of the Americas. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/08905762.2011.61.4482> (Revisado 29 Septiembre, 2014).

Galende, Federico. (2014). Operación Verdad, un procedimiento encima de otro. En Operación Verdad o la Verdad de la Operación. Catálogo, Universidad Diego Portales, Escuela de Arte, Santiago. Pp. 119-120.

Araujo, Marcelo Mattos (1995). A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos. Documento de la mesa de Santiago, 1972. Revista Museum 1973” (volumen XXV, número 3) Consejo Internacional de Museos. UNESCO.

Camintzer, Luis (2008). Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Centro Cultural de España. Pp. 35-64

Cockcroft, Eva. (1974). Abstract expressionism, Weapon of the Cold War. Art Forum, vol15n°10. En Art and Modern Culture: An Anthology of Critical Text. Eds Francis Francina and Jhonathan Harris (London, New York, PhaidonPres, 1992). Pp. 83-

Ashton, Dore. (1977). “Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar”, En: BATTCKOCK, Gregory [ed] La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual, Barcelona: Gustavo Gili S. A.

Balmes y Lawner. ET.AL. 2006. Catálogo Museo de la Solidaridad Salvador Allende Santiago. P.151.

Balmes y Lawner. ET.AL. 2006. Catálogo Museo de la Solidaridad Salvador Allende Santiago. Ocho libros editores. P.151.

ANEXO

**¿DOCUMENTOS O ACONTECIMIENTOS?
OBRAS EFÍMERAS DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD 1971-1973**

ISABEL GARCÍA PÉREZ DE ARCE



MAGISTER EN PATRIMONIO CULTURAL
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

PROYECTO DE GRADUACIÓN
ARQ3205

PROFESORES: GERMÁN HIDALGO, TOMÁS ERRÁZURIZ, LORENA PÉREZ

El museo antes que el edificio

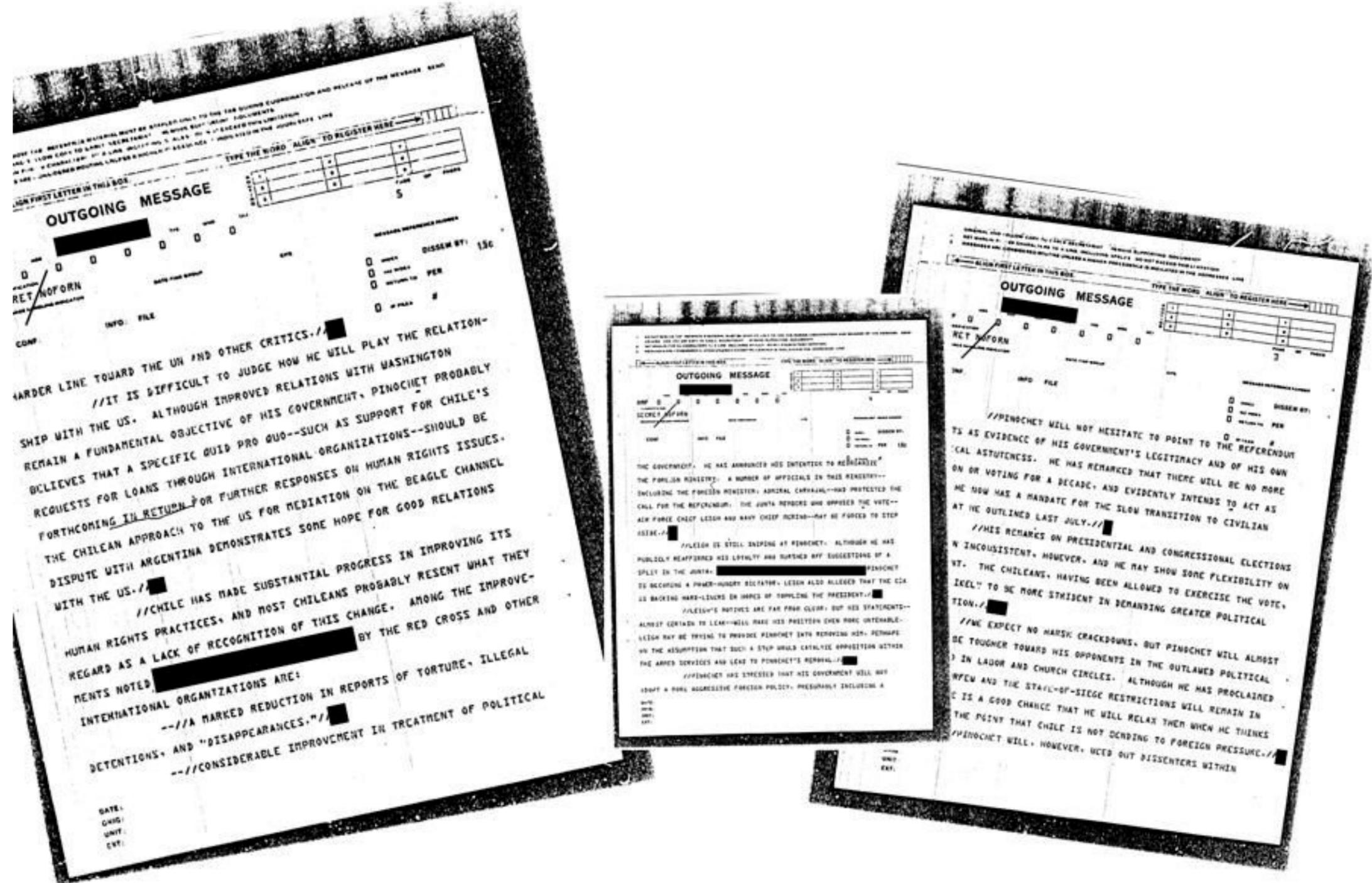
Tópico: El museo antes que el edificio



“
El pueblo tiene arte con Allende” 1970.
Fuentes: Fundación MSSA

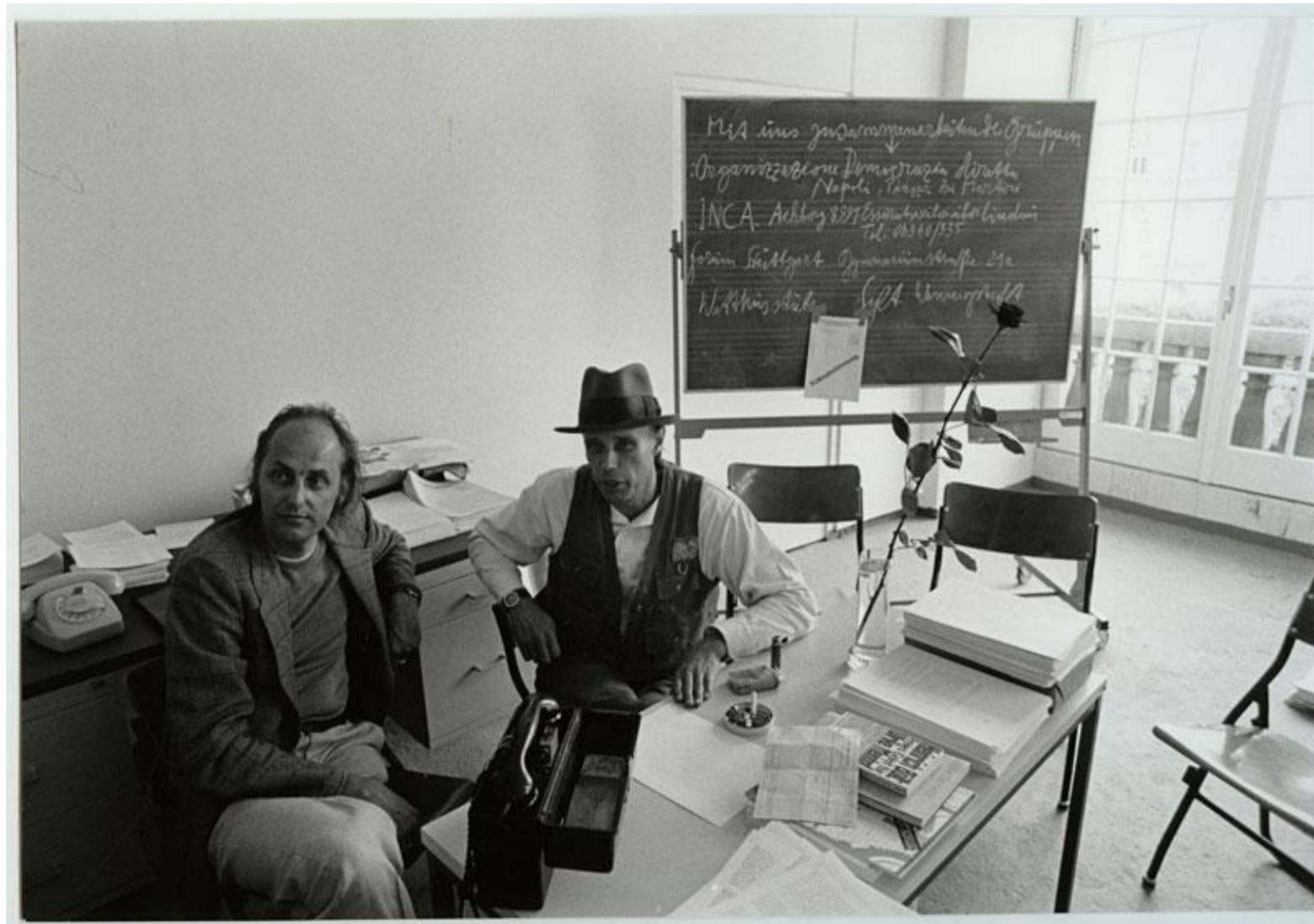
Problema

El concepto de Solidaridad como valor edificante (1971- 1973) cambio por el Solidaridad en la resiliencia frente a los abusos de los derechos humanos en la dictadura militar de Pinochet (1973-1989)



La Imagen corresponde a los documentos desclasificados de la CIA, exhibidos en el MSSA , 2016

Objeto de estudio



Harald Szeemann

● Director artístico
Kunsthalle Berna, Suiza
1965-1969

● Curador exposición
“When actitud becomes in
forms” 1969

● Director artístico
DOCUMENTA 5, Kassel,
Alemania 1972

● Convoca participación
de artistas
de todo el mundo

**SOLIDARIDAD =
PARTICIPACIÓN**

Mario Pedrosa



● Exiliado en Chile 1971.

● Propone museo de Arte en apoyo a gobierno.

● Concepto de Solidaridad

● Convoca participación de artistas de todo el mundo

**SOLIDARIDAD =
PARTICIPACIÓN**

Objeto de estudio



Imagen: Conjunto de cartas de Mario Pedrosa y colaboradores . Archivo MSSA

Objeto de estudio



Imagen: redes artísticas entre artistas y el curador Harald Szeemann y Mario Pedrosa 1971-1973.

Objeto de estudio



Did I tell you that Harald Szeemann, in reply to my letter, wrote to 405 artists of Dokumenta V to ask them to cooperate with our museum? I was surprised at his reaction. If you like it I will send a copy of his list to you. Many, of course, of the artists are in the States and some were already in your list. Of course, many of these names are of minimal or conceptual art. Now a big number of them are writing me to enquire about the museum. The idea of calling Szeeman came from De Wilde and J. Leymarie.

Love to all of you from

Did I tell you that Harald Szeemann, in reply to my letter, wrote to 405 artists of Dokumenta V to ask them to cooperate with our museum? I was surprised at his reaction. If you like it I will send a copy of his list to you. Many, of course, of the artists are in the States and some were already in your list. Of course, many of these names are of minimal or conceptual art. Now a big number of them are writing me to enquire about the museum. The idea of calling Szeeman came from De Wilde and J. Leymarie.

Love to all of you from

Objeto de estudio

Harald Szeemann, Gerechtigkeitsgasse 74, CH-3011 Bern (031/22 67 88 + 22 69 81)

Mario Pedrosa
Los Conquistadores 2387
Santiago
Chile

Berne, 30-11-72

Cher Mario Pedrosa,

Merci de votre lettre. J'attends avec impatience les plans dont vous parlez. Pour le moment, vu la situation au Chili qui doit être passionnante malgré la souffrance qu'on tire en voyant la bêtise et méchanceté des adversaires (de la droite), je ne vois pas d'autre moyen de vous aider qu'en profitant encore de mon titre de secrétaire général de documenta pour envoyer une circulaire aux artistes que j'estime. J'espère qu'ils répondront à mon appel. Je vous joins la liste des artistes et il serait bien si après un moment vous pourriez leur écrire à votre tour pour remercier ou renouveler la demande ou tout simplement leur expliquer les données pratiques concernant l'organisation du transport (aux frais de qui en cas d'œuvres spacieuses et lourdes).

Je vous souhaite bon courage et du succès

Amicalement

H. Szeemann
Harald Szeemann

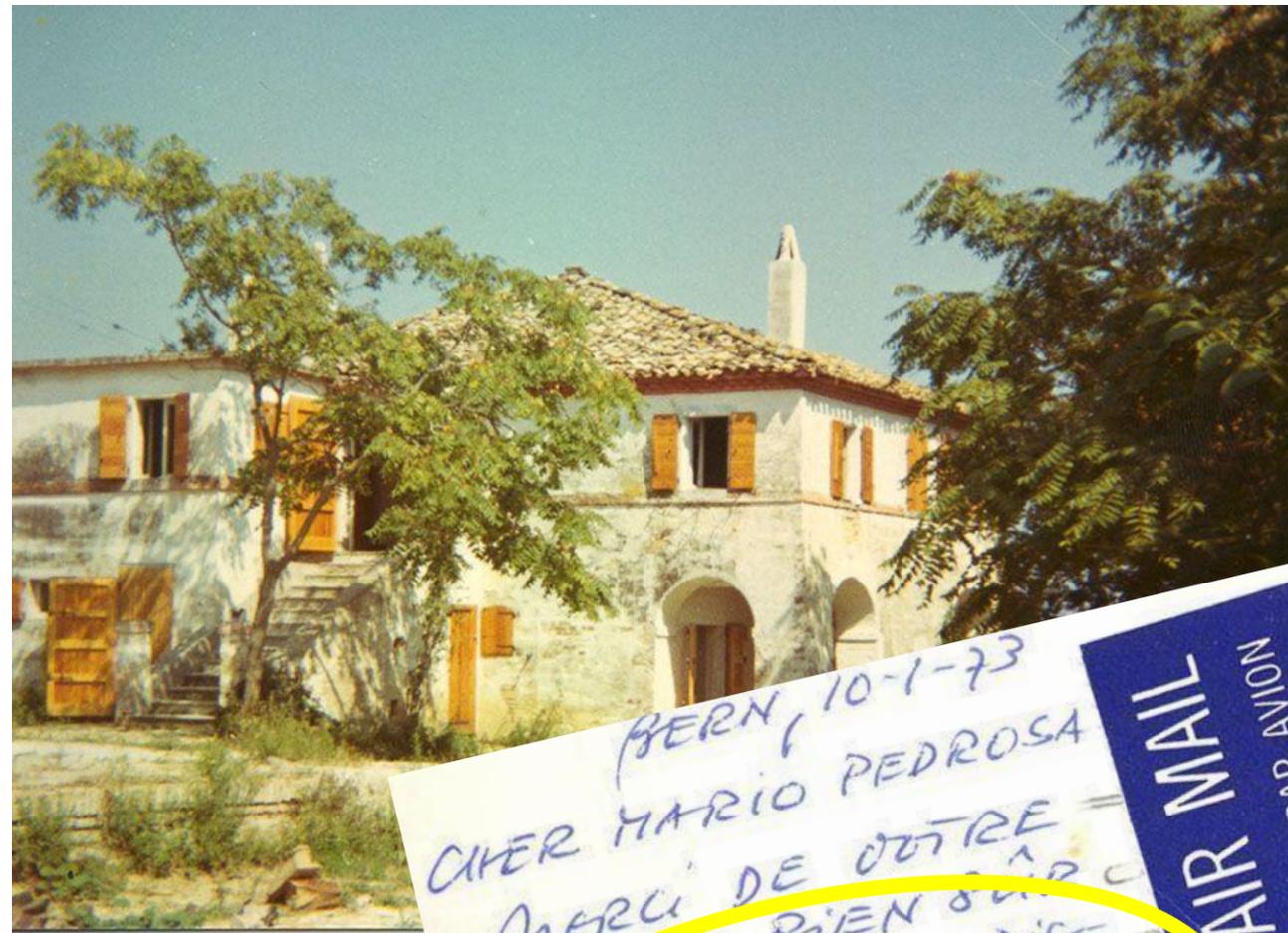
Mario Pedrosa
Los Conquistadores 2387
Santiago
Chile

Berne, 30-11-72

Cher Mario Pedrosa,

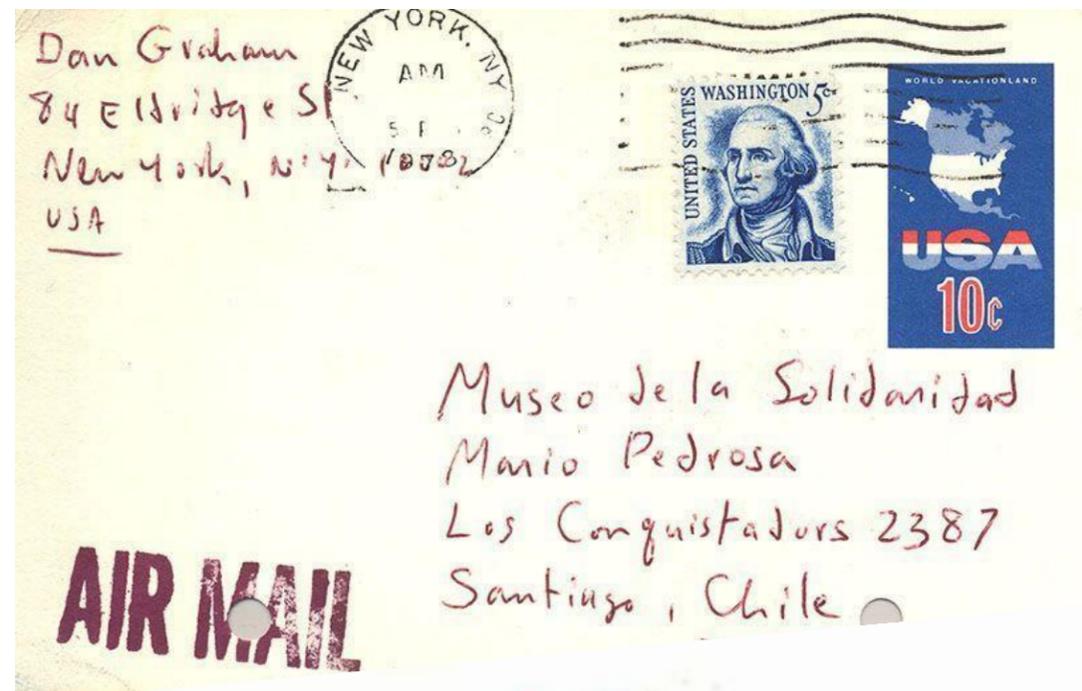
Merci de votre lettre. J'attends avec impatience les plans dont vous parlez. Pour le moment, vu la situation au Chili qui doit être passionnante malgré la souffrance qu'on tire en voyant la bêtise et méchanceté des adversaires (de la droite), je ne vois pas d'autre moyen de vous aider qu'en profitant encore de mon titre de secrétaire général de documenta pour envoyer une circulaire aux artistes que j'estime. J'espère qu'ils répondront

Objeto de estudio



Carta de Harald Szeemann a Mario Pedrosa 10.1.1973.
Archivo MSSA

Objeto de estudio



Dear Mario Pedrosa; M

In response to a letter from Harald Szeemann I would wish to support your project of creating a collection for the Museum. I would be happy to donate a photographic work if this might help.

yours,

Dear Mario Pedrosa; M

In response to a letter from Harald Szeemann I would wish to support your project of creating a collection for the Museum. I would be happy to donate a photographic work if this might help.

yours,
Dan Graham

Objeto de estudio

Santiago, February 14, 1973.

Dan Graham
84 Eldridge St.
New York, N. Y. 10002

Dear Dan Graham:

We have received your card in response to Harald Szeeman's appeal. We are very glad to know that you wish to support our museum of Solidarity with a work. Generally the donations of the artists are sent through the Chilean embassies and consulates in the various countries. The photos, if convenient, through the

We are planning to hold a second exhibition of the works received after May 1972, about one or two months from now, and if your works reach us in time we shall be happy to include them in that exhibition. Before the end of the year we hope to have concluded the remodelling of the building destined to the museum, and to open it to the public.

Yours,

Mario Pedrosa



SANTIAGO - CHILE
CORREOS Y TELÉFONOS 480501 - 142803 - 142044
INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

Carta de Dan Grahmann a Hareld Szeemann, 14- 2- 1973.
Archivo MSSA.

Objeto de estudio

documenta
30. Juni bis 8. Oktober 1972

35 Kassel
Schöne Aussicht 2
Telefon: (0561) 16295

Vorsitzender des Aufsichtsrates: Harald Szeemann
Oberbürgermeister
Dr. Karl Branner
Geschäftsführer: Dr. Karl Fritz Heise
Walter Olbrich
Generalsekretär: Harald Szeemann
Konto Nr. 060087
Stadtsparkasse Kassel

documenta 5 GmbH 35 Kassel Schöne Aussicht 2

Kassel, Dec. 8, 72

Dear Mario Pedrosa--Please let me know what I can do ~~to~~ ^{to} aid in the creation of your museum and how I go about it.

Sincerely yours

John Baldessari

John Baldessari

JOHN BALDESSARI
2405 THIRD STREET
SANTA MONICA, CALIF. 90405 U.S.A.
213-396-8215

Mario Pedrosa, the Brazilian art critic and museum curator, has gone to Chile in order to found there a museum of solidarity between the artists and the experiment of the country, Chile. Some 600 works of art have already arrived in Chile, among them Miró, Calder, Vasarely, Stella. Mario Pedrosa has asked me to send his quest to artists of documenta 5 and to painters and sculptors known to me, in order to help create an activity for this museum of solidarity by means of works of art and the creation of a collection, which alone would justify the construction of a new building.

I would be grateful if you could support this project with your thought and your assistance.

With best regards,

H. Szeemann
Harald Szeemann

Objeto de estudio

EMBAJADA DE CHILE

Remite obra y carta de Hervé Fischer para Museo de la Solidaridad.

LBQ/yh

SON ANEXOS

Nº. 1218/428

París, 31 de agosto de 1972.

SEÑOR MINISTRO:

Me permito remitir a US. un paquete que contiene una obra del artista Hervé Fischer para el Museo de la Solidaridad y una carta a don Mario Pedrosa con el ruego de impartir las instrucciones para que lleguen a su destino.

Dios guarde a US.

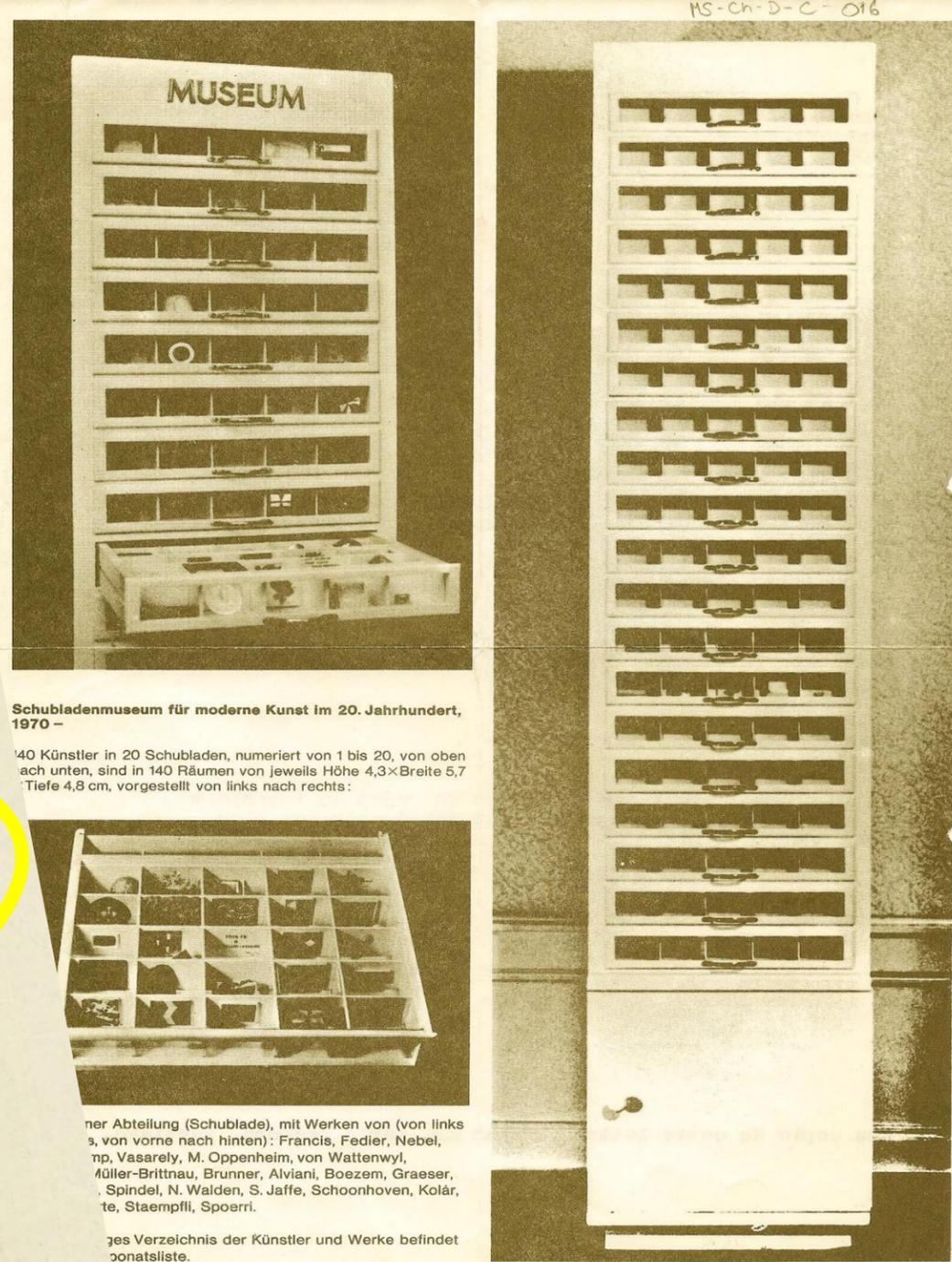
11 SET 1972
REGISTRADO
DE LAS PARTES

SEÑOR MINISTRO:

Me permito remitir a US. un paquete que contiene una obra del artista Hervé Fischer para el Museo de la Solidaridad y una carta a don Mario Pedrosa con el ruego de impartir las instrucciones para que lleguen a su destino.

Dios guarde a US.

Neruda
Pablo NERUDA
Embajador de Chile



Objeto de estudio

museo de la solidaridad
mario pedrosa
los conquistadores 2387
santiago Chile.

R
INHIBODRESS
address:
Klaus Groh
D-2900 Oldenburg
Hofenerstrasse 39/BDR
West Germany

dear

I have received a letter from Harald Szeemann
that I collaborate with you in your project to
museum of solidarity. I would be very pleased to
do this.

along with another artist; Peter Kennedy, I run
an archive project called INHIBODRESS. Normally, we are based
in Sydney/Australia, however, for 1973, we are wandering the
world, meeting artists, performing works and collecting material.
Early in 1974, we plan to return to Sydney and reconstitute
INHIBODRESS as a public archive; as an information/action centre
for radical political/social art action.

rather than subscribe to the museum of solidarity
with an object, we would prefer a continuous collaboration.
I suggest that as soon as INHIBODRESS is reconstituted, we
could begin sending "images" of our activity on a regular
basis. We would also ask your organization to offer criticism
of our activity, so that a dialogue could be initiated.

please write C/- of Klaus Groh concerning this
plan of action. . . I would very much like to know what you
think as I am meeting very many artists this year and it should
be possible to send you material of a limited nature very
shortly.

for the moment I send you "a statement of fact"
"I WILL BE TALKING TO ARTISTS ABOUT POLITICS DURING 1973."
this statement of fact can be displayed prominently by our
museum of solidarity.

I hope to hear from you at your convenience, best
wishes for a very good project,

my very kindest regards,

Mike Parr
Mike Parr/INHIBODRESS (5/3/1973)
presently Badgastein/Austria.

Objeto de estudio

WILLARD F. BARBER and G. NEALE RONNING
"INTERNAL SECURITY AND MILITARY POWER"
(Columbus: OHIO STATE UNIVERSITY PRESS, 1966)



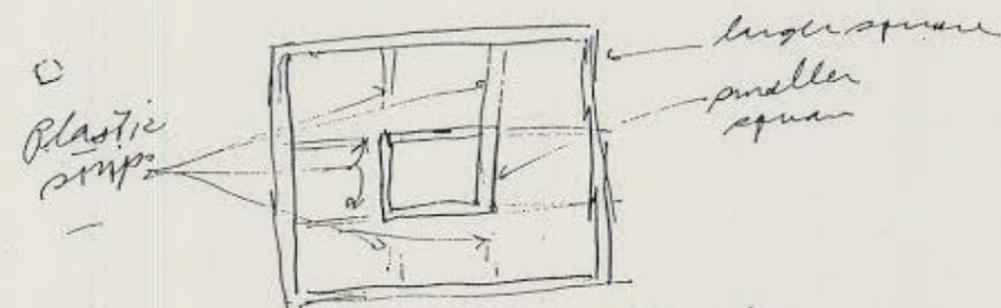
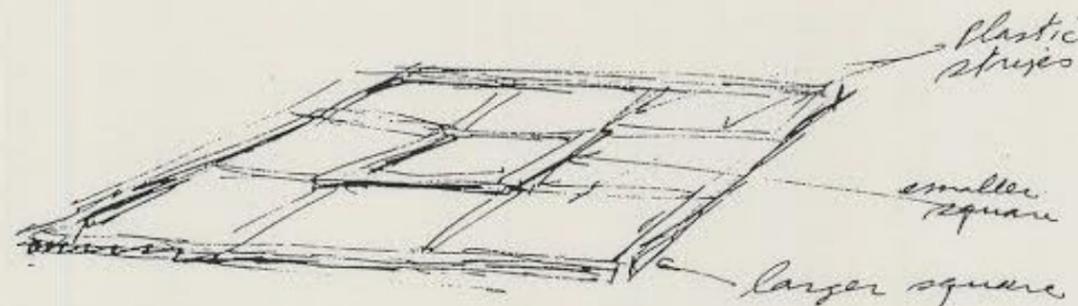
INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO
FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONO 469257
SANTIAGO - CHILE

WILLARD F. BARBER and G. NEALE RONNING
"INTERNAL SECURITY AND MILITARY POWER"
(Columbus: OHIO STATE UNIVERSITY PRESS, 1966)

APRIL 9 1973

DEAR MR. PEDROSA

THE PIECE SHOULD BE SET UP:



I hope this is all clear

Thanks you

Sol Lewitt

Puesta en valor

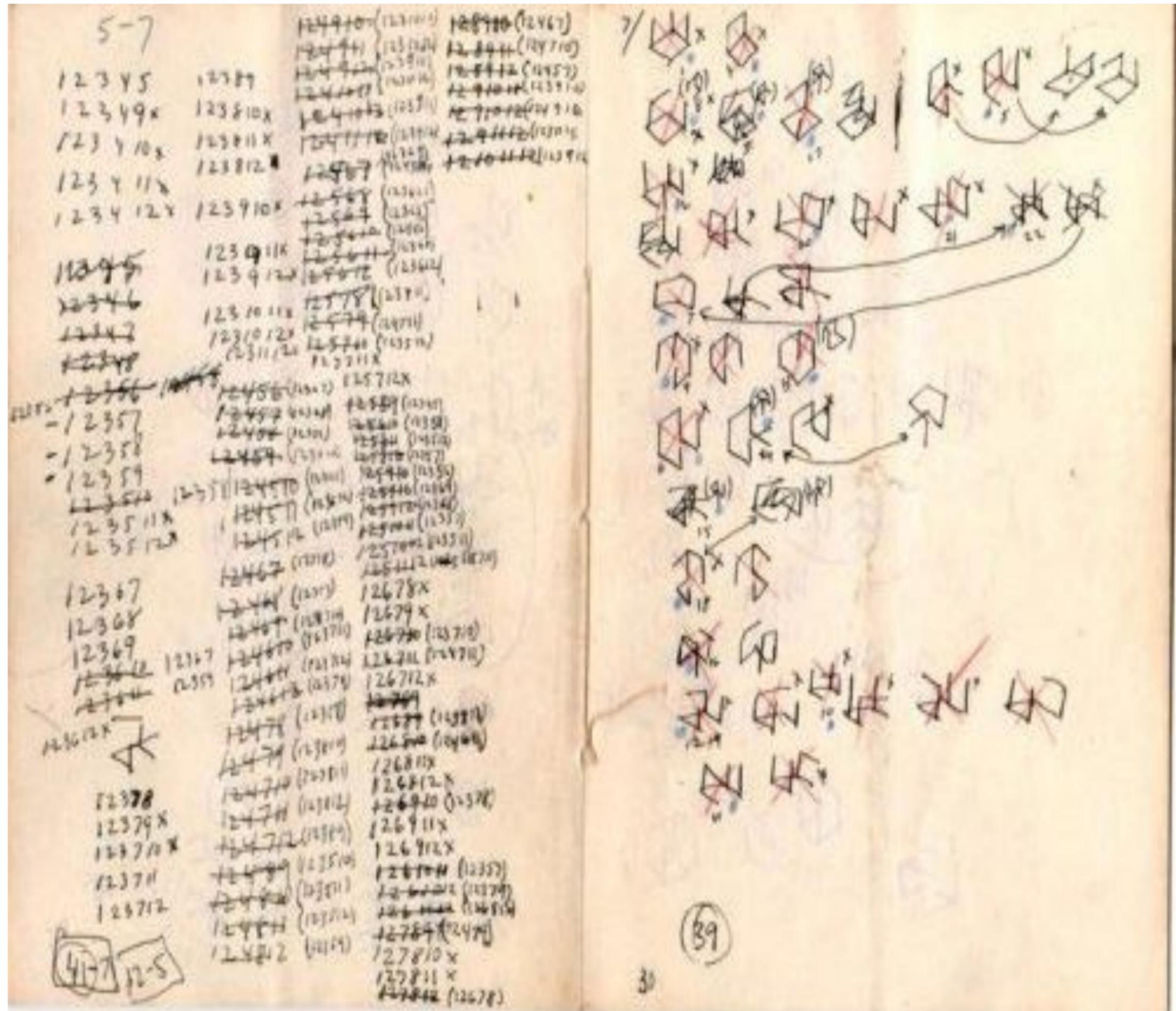


Imagen: Sol Lewitt: Incomplete Open Cubes. Hartford, CT: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001. p15,28,

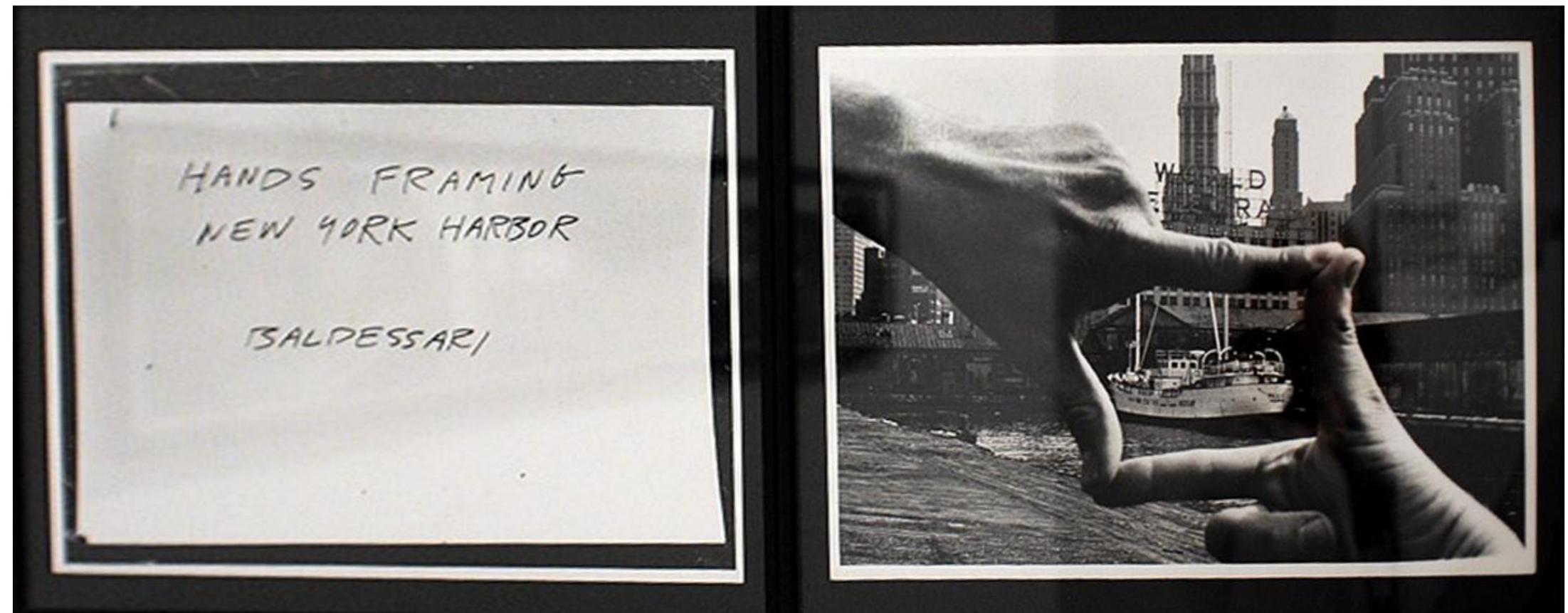
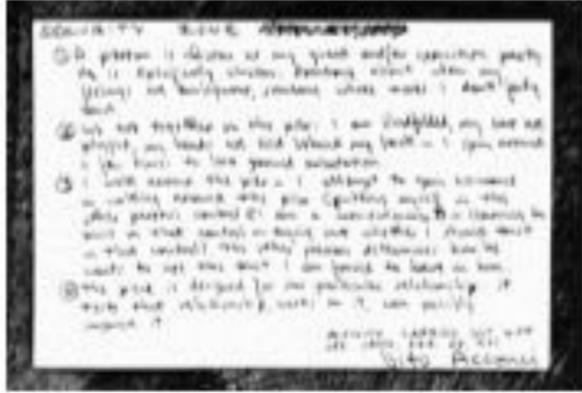


Imagen: Jhon Baldessari. Proyecto Pier 18. 1971
Proyecto Pier 18, organizado por el artista y curador
Willoughby Sharp . 1971, NY.
Fuente. Roy Lichtenstein Foundation.

Pier 18

Master	Artist	Image	Series	Year	Copyright
08118	Acconci, Vito		Pier 18	1971	Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
08119	Acconci, Vito		Pier 18	1971	Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
08120	Acconci, Vito		Pier 18	1971	Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation

“ Imagen: Proyecto Pier 18. 1971
 Proyecto Pier 18, organizado por el artista y curador
 Willoughby Sharp . 1971, NY.
 Fuente. Roy Lichtenstein Foundation.

Estrategias de puesta en valor



“
Proyecto Pier 54,
Curatoria Cecilia Alemani y Melanie Kress, NY . 2014
Fuente: fotografías de Liz Lignon
High Line Art Curatorial Fellow