

EL ARTE COMO EJERCICIO EXPERIMENTAL DE LA LIBERTAD:

NATALIA JARA PARRA
MAGISTER EN ARTES

EL PENSAMIENTO SOBRE ARTES VISUALES DE MARIO PEDROSA Y SU INFLUENCIA
EN LA CONCEPCIÓN Y FORMACIÓN DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD

En octubre de 1970 el brasileño Mario Pedrosa (1900-1981), acosado por la dictadura de su país, llegó a vivir a Santiago, iniciando así su último exilio. Invitado a trabajar en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, le fue encomendada la tarea de poner en marcha un ambicioso proyecto que consistía en organizar un museo de arte moderno y experimental con obras donadas por artistas del mundo al pueblo de Chile como muestra de apoyo al gobierno de Salvador Allende, proyecto que se conoce como Museo de la Solidaridad.

Pedrosa tenía en ese momento 70 años y contaba con una larga y prestigiosa trayectoria reconocida internacionalmente. Había sido uno de los agentes fundamentales en la formación del campo plástico moderno de su país, promoviendo y teorizando el desarrollo de las vanguardias locales de los años cincuenta y sesenta y, para ello, había desempeñado diversas funciones: era autor de varios libros, tesis, ensayos y conferencias publicados en periódicos brasileños y extranjeros, había ejercido como profesor de historia del arte y estética, y como jurado de concursos, bienales y salones en diversas partes del mundo, era Vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y había presidido la filial brasileña de la misma asociación (ABCA), así como también había participado en la organización de varias ediciones de la Bienal de São Paulo, quedando a cargo de la VI versión realizada en 1961, año en que también había asumido la dirección del Museo de arte Moderno de esa misma ciudad.

A pesar de esta completa trayectoria es poco lo que sabe sobre Pedrosa en el medio chileno. Si bien es reconocida la importancia que su trabajo como gestor tuvo en la creación del Museo de la Solidaridad en su primera etapa (1971-1973)¹, no existen investigaciones que den cuenta en profundidad quién era este intelectual ni cómo sus reflexiones sobre artes visuales encontraron un terreno productivo en el Chile de la Unidad Popular². En este sentido, el objetivo de este ensayo es contribuir modestamente a abrir la discusión sobre el legado de Pedrosa y para eso se propone analizar algunas ideas desarrolladas por él a lo largo de su prolífica

1 Esta primera etapa, que ha sido denominada como “Solidaridad”, abarca desde el momento en que se concibe, organiza y pone en marcha el museo, teniendo como contexto general el gobierno de Salvador Allende, hasta su clausura después del Golpe Militar de septiembre de 1973. Posteriormente se abre una nueva fase, conocida como “resistencia”, cuando años después el museo consigue reorganizarse en el extranjero (Risco y Delpiano, 2012).

2 Esta carencia se debe, principalmente, al hecho de que hasta hoy no existen traducciones al español de sus escritos. Una parte importante de ellos, en su mayoría columnas, ensayos y ponencias publicados originalmente en la prensa y en catálogos brasileños han sido compilados en distintas ediciones. La crítica brasileña Aracy Amaral estuvo a cargo de dos libros: Mundo, Homem, Arte em Crise (São Paulo, Perspectiva, 1975) y Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília (São Paulo, Perspectiva, 1981). Por su parte, Otilia Arantes organizó, con la ayuda de la editorial de la Universidade de São Paulo, una serie de cuatro libros temáticos que abarcan de manera bastante completa la trayectoria crítica de Pedrosa: Política das Artes (1995), Forma e Percepção Estética (1996), Acadêmicos e Modernos (1997) y Modernidade cá e lá (2000). Además de lo anterior, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (en adelante, MSSA) cuenta en la actualidad con un archivo, compuesto en su mayoría por cartas y documentos relativos a su periodo de formación, muchos de los cuales fueron escritos por Pedrosa. Sin embargo, este valioso material está recién comenzando a ser estudiado.

carrera como crítico, especialmente aquellas que tienen relación con sus concepciones sobre arte moderno y el papel que le atribuía a los espacios museales, para comprender de qué manera influyeron decisivamente en la formación del museo chileno.

La función revolucionaria del arte moderno

El extenso, complejo y dinámico itinerario crítico de Mario Pedrosa puede ser dividido en varias etapas ya que fue transformándose y actualizándose en la medida en que los cambios en el contexto social, político y cultural brasileño y mundial le fueron proponiendo nuevas temáticas y problemas. No obstante, podemos encontrar ciertas constantes dentro de su pensamiento. Una de ellas es el hecho de que estuvo siempre comprometido con la causa revolucionaria del arte moderno, aun cuando la tendencia o movimiento que considerara más relevante o adecuado fuese variando con el paso de los años. Otra constante, de acuerdo con lo señalado por Otilia Arantes (2004), es que las reflexiones del intelectual se fueron articulando a partir del entrecruzamiento de dos facetas que son inseparables entre sí: por un lado la de crítico de arte y por el otro la de militante político³. Es por este motivo que uno de los asuntos sobre el cual vuelve una y otra vez, y de maneras diversas, es la relación entre producción artística y sociedad.

3 No será esta la ocasión para abordar en detalle el trabajo de Pedrosa como militante político. Baste con señalar que este intelectual fue un importante teórico del socialismo en Brasil contribuyendo a la difusión e implantación de algunas corrientes democráticas del socialismo revolucionario que tenían como referentes el pensamiento de figuras como Trotsky y Rosa Luxemburgo. Además de lo anterior, Pedrosa durante su juventud fue miembro del partido comunista y posteriormente participó activamente en la formación del Partido Socialista Brasileño (1947) y en la fundación del Partido de los Trabajadores (1977). Sobre esta dimensión política partidaria de la obra de Pedrosa véase: MARQUEZ NETO, José Castilho. *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil*. São Paulo, Paz e Terra, 1993.

En una primera fase de su actividad como crítico, que se inicia a principios de la década del treinta⁴, Pedrosa defendía una concepción marxista ortodoxa del quehacer artístico que, a grandes rasgos, estaba caracterizada por la creencia de que existía una relación dependiente entre el arte y la visión de mundo de las clases sociales y consideraba que el realismo era la forma más correcta de expresión (D'Angelo, 2011, p. 27). En ese momento, pensaba que ciertas obras de carácter figurativo desempeñaban un papel determinante dentro de un proceso revolucionario: en cuanto dichas obras estaban dirigidas y tenían como temática central las experiencias del proletariado, favorecerían el desarrollo de una conciencia política que incentivaría a la acción social (Barros, 2008, p. 48).

Esta posición, sin embargo, irá adquiriendo nuevos matices en la medida en que en el medio internacional evolucionaban las discusiones sobre arte, sociedad y revolución. Sus reflexiones se verán así, influenciadas por una línea de pensamiento trotskista que cuestionaba seriamente las premisas del “realismo socialista” soviético, particularmente en lo que respecta a la utilización instrumental de la producción artística por parte del régimen estalinista. Pedrosa fue quien difundió en el medio brasileño el célebre “Manifiesto por un arte independiente” redactado en 1938 por André Breton, Diego Rivera y Trotsky, documento que afirmaba explícitamente que la revolución artística acompañaba a la

4 Con la conferencia dictada en 1933, *As tendências sociais da arte e Kätke Kollwitz*, texto que buscaba presentar en Brasil el trabajo de esta grabadora alemana y que fue reeditado posteriormente en el libro *Política das Artes* ya citado. Para varios estudiosos de la obra de Pedrosa, esta conferencia inaugura una nueva etapa en la crítica de arte brasileña, al introducir una novedosa perspectiva sociológica que se contraponía a la escritura de corte impresionista que dominaba en ese momento. En este sentido, su trabajo contribuyó decisivamente a la profesionalización del ejercicio en su país.

EL ARTE COMO EJERCICIO EXPERIMENTAL DE LA LIBERTAD/ NATALIA JARA PARRA

revolución política, pero se desarrollaba de manera independiente (Arantes, 2004, p. 14). Esta idea será clave para comprender el significativo giro que adoptará su pensamiento durante las dos décadas siguientes.

Entre los años 1937 y 1945 el crítico estuvo exiliado en los Estados Unidos, situación que le permitió entrar en contacto con la obra de artistas de la vanguardia internacional, especialmente con la producción de Alexander Calder cuya propuesta de carácter predominantemente abstracta le hizo reformular sus posiciones sobre el vínculo entre arte y realidad.

Cuando volvió a Brasil, se transformó en uno de los más importantes impulsores del arte abstracto, especialmente de las vanguardias constructivas que irrumpieron en la escena local y que pusieron en jaque el modelo figurativo de cuño nacionalista que en esa época predominaba y que tenía como máximos exponentes a figuras como Cândido Portinari, Lasar Segall y Di Cavalcanti. En el contexto general brasileño de posguerra, marcado por un fuerte crecimiento industrial que estaba incentivado por políticas desarrollistas, Pedrosa creía firmemente que era preciso que el arte brasileño se renovase y siguiese las corrientes más avanzadas del escenario mundial, ya que sólo así podría atender a las necesidades culturales de un país que se encontraba en pleno desarrollo. Desde su perspectiva, el camino más adecuado para ello estaba representado por el denominado arte concreto⁵, abstracción de carácter geométrica que buscaba en la pureza de la forma desarrollar una propuesta que fuese funcional para una

nueva sociedad moderna.

De lo anterior se desprende que, en esta nueva fase de su trayectoria crítica, no abandonó su preocupación por la función social del arte. Por el contrario, sin dejar de lado su enfoque marxista, continuó postulando que el arte moderno tenía un poderoso potencial emancipador, sólo que éste ya no se encontraba en el contenido o “mensaje” de las obras, sino que en sus propios medios formales y expresivos. De esta manera, contribuyó en la difusión de un paradigma modernista que postulaba que la noción de autonomía servía para explicar la evolución histórica de la producción artística que, desde el impresionismo en adelante, había estado preocupada por eliminar progresivamente cualquier referencia con la realidad hasta llegar a la abstracción total, el punto cúlmine de este proceso.

Ahora bien, ¿cuál era el potencial emancipador que Pedrosa veía en el arte moderno, particularmente en la abstracción?

El crítico estaba consciente de que el desarrollo de un arte autónomo había traído como consecuencia un divorcio entre las obras y el público general que no poseía las herramientas ni el conocimiento de un especialista para afrontar un tipo de propuestas que a simple vista parecían ser herméticas. Pese a esto, estaba convencido de que el arte moderno no debía ser una actividad elitista y por esta razón se dedicó a intentar demostrar que “... a diferencia del arte denominado «realista», el arte abstracto estaba elaborando los símbolos de un lenguaje plástico inédito, destinado a arrancarnos de la atonía perceptiva cotidiana, con la esperanza de acortar la distancia que nos separa de los «horizontes distantes

5 El desarrollo del arte concreto en Brasil estuvo caracterizado por el trabajo de dos movimientos de artistas que desplegaron sus propuestas durante la década del cincuenta: el grupo Ruptura conformado en 1952 en São Paulo y el grupo Frente, fundado un año después en Rio de Janeiro. De los desdoblamientos del segundo grupo surgirá, posteriormente, el movimiento neoconcreto.

de la utopía».⁶ (Arantes, 1995, p. 18-19)

Ese nuevo lenguaje plástico desarrollado por las poéticas abstractas, representaba para Pedrosa un elemento clave dentro de un proceso amplio de transformación social, que no podría llevarse a cabo solamente con una revolución política. Al respecto, en un artículo de 1957, titulado “Arte y revolución” el intelectual brasileño declaraba:

(...) la revolución de la sensibilidad, la revolución que alcanzará el centro del individuo, su alma, no vendrá sino cuando los hombres tuvieran nuevos ojos, nuevos sentidos para abarcar las transformaciones que la ciencia y la tecnología van introduciendo, diariamente, en nuestro universo, y, [cuando] finalmente tengan la intuición para superarlas. He aquí la gran revolución «final», la más profunda y permanente, y no serán los políticos, incluso los actualmente más radicales, ni los burócratas del Estado que la realizarán.⁷ (1995, p. 98)

Así, para Pedrosa, a la producción artística moderna le correspondía la tarea fundamental de promover el desarrollo de una *revolución de la sensibilidad* para que el hombre moderno pudiese observar el mundo desde nuevas perspectivas de que lo ayudasen a liberarse

6 Traducción libre de: “...à diferença da arte dita «realista», a arte abstrata estava elaborando os símbolos de uma linguagem plástica inédita, destinada a nos arrancar da atonia perceptiva cotidiana, na esperança de encurtar a distância que nos separa dos «horizontes longínquos da utopia».”

7 Traducción libre de: “...a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do individuo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, dia-a-dia, no nosso universo, e, enfim, intuição para superá-las. Eis aí a grande revolução “final”, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realiza-la.”

de la visión instrumental que imponía el avance del sistema capitalista. En este sentido, estaba convencido de que el arte era una necesidad vital, como lo expresó en una conferencia dictada en 1947: “...dibujo, pintura, escultura y las artes en general, deben ser aprehendidos como se aprende a leer, escribir, a coser y cocinar, porque son necesidades vitales. Por esto mismo, es necesario estimular y valorizar las iniciativas que amplían el acceso al mundo del arte a través de experiencias educativas innovadoras.”⁸ (D’Angelo, 2011, p. 49) Dentro de estas experiencias veremos que el espacio museal jugará un papel determinante.

Una tercera fase de su itinerario reflexivo se inicia a finales de los años cincuenta cuando sus esperanzas en la capacidad emancipadora de las artes plásticas comienzan a debilitarse. Las nuevas direcciones que fue tomando la producción artística brasileña e internacional ya no podían ser tan fácilmente explicadas por el modelo evolutivo que había estado defendiendo. La emergencia de las poéticas informalistas, primero, y luego la aparición del *pop art* norteamericano, generaron inicialmente el desconcierto en el crítico que había apostado por la abstracción geométrica como el camino más adecuado para conseguir los objetivos revolucionarios a los que aspiraba. Pedrosa observaba desencantado que la penetración de la cultura de masas en el ambiente artístico local, convertía a la obra de arte en un mero objeto de consumo, cuestión que anulaba su capacidad de promover formas efectivas de transformación social.

Consciente de que un ciclo se estaba cerrando, a mediados de los años sesenta declaró, en un artículo titulado “Crisis del

8 Traducción libre de: “...desenho, pintura, escultura e as artes em geral, devem ser aprendidas como se aprende a ler, escrever, a costurar e a cozinhar, porque são necessidades vitais. Por isso mesmo, é preciso estimular e valorizar as iniciativas que ampliam o acesso ao mundo da arte através de experiências educacionais inovadoras.”

condicionamiento artístico”, que ya no tenían validez los “parámetros de lo que se llamó arte moderno” y que una nueva etapa estaba comenzando, la del “arte posmoderno”, que estaba caracterizada por la sucesión vertiginosa de movimientos de corta duración que habían perdido sus raíces culturales al estar subordinados a los dictados del mercado y de la industria publicitaria. (1995, p. 122-123).

Pese este ambiente de crisis, Pedrosa no dejó de creer en la dimensión utópica de lo artístico. Su atención se volcó, entonces, a analizar cuáles eran las potencialidades emancipadoras de algunas de las nuevas propuestas de carácter experimental que surgieron en esa época. Particularmente se interesó en cierto tipo de propuestas, como las acciones de arte, los *happenings* y el denominado arte ambiental, que estaban dedicados a ampliar los límites tradicionales del arte al trasgredir las convenciones de géneros y soporte para crear obras que trabajasen directamente con el espacio real e incentivasen la participación y capacidad perceptivas de los espectadores. En este tipo de investigaciones, el intelectual veía la posibilidad de que el arte continuase siendo “el ejercicio experimental de la libertad”, expresión que comenzó a utilizar con frecuencia para referirse a aquellas producciones que recuperaban el espíritu subversivo de las vanguardias de inicio de siglo XX (Arantes, 2004, p. 15), en cuanto, por una parte, debido a su condición efímera se negaban a ser convertidas en mercancía y, por otra, buscaban acortar la distancia entre el arte y la vida proponiendo nuevas maneras de relacionarse y comprender el mundo.

Esta esperanza persistente en el futuro del arte es el motivo que explica que unos años después, cuando se encuentra exiliado en Chile, Pedrosa se entusiasma rápidamente con la posibilidad de

participar en el proceso revolucionario y democrático de la Unidad Popular, pues ve que esta experiencia puede ser un espacio productivo no sólo para seguir desarrollando sus reflexiones, sino que también para ponerlas en práctica, teniendo como espacio de acción un particular museo.

Un museo de arte moderno y experimental

Como señala Silvia Cáceres, antes de que el Museo de la Solidaridad se llamase de esa manera, el crítico brasileño se refería a la iniciativa como *museo de arte moderno y experimental*. “...más que un nombre, museo de arte moderno y experimental es una concepción museal desarrollada en la reflexión de Pedrosa a lo largo de 20 años. Es en su exilio chileno que ese proyecto hace tanto tiempo gestado parece tener las condiciones para al fin materializarse.”⁹ (2010, p. 90) De esta manera, para poder adentrarnos en las ideas que sustentaron la creación del museo chileno, debemos recurrir primero a algunas de sus reflexiones anteriores, especialmente a aquellas dedicadas a explorar la relevancia y función que le atribuía a los museos de arte moderno.

Así, por ejemplo, en un artículo titulado “Arte experimental y museos” que fue publicado originalmente en 1960, Pedrosa explica cuáles eran las particularidades de este tipo de espacios:

Solamente al frente de un museo de arte, denominado moderno, es que mejor se puede comprender la naturaleza intrínseca de ese mismo arte, y, por otro lado, el papel que cabe al museo en la evaluación de él.

9 Traducción libre de: “...mais do que um nome, museu de arte moderna e experimental é uma concepção museal desenvolvida na reflexão de Pedrosa ao longo de 20 anos. É em seu exílio chileno que esse projeto a tanto gestado parece ter condições de enfim materializar-se.”

EL ARTE COMO EJERCICIO EXPERIMENTAL DE LA LIBERTAD/ NATALIA JARA PARRA

A diferencia del antiguo museo, del museo tradicional que guarda, en sus salas, las obras maestras del pasado, el de hoy es, sobre todo, una casa de experiencias. Es un paralaboratorio. Es dentro de él que se puede comprender lo que se llama arte experimental, de invención.¹⁰ (1995, p. 295)

Pedrosa planteaba que el museo de arte moderno, a diferencia del museo tradicional, debía ser un lugar privilegiado para acoger manifestaciones contemporáneas, especialmente aquellas de cuño experimental que consideraba como una opción válida para que el arte reanudara la senda del vanguardismo revolucionario que la sociedad de consumo estaba poniendo en riesgo. Pero además, si este espacio estaba dedicado a promover el desarrollo de propuestas rupturistas que por su naturaleza no eran fáciles de comprender, debía cumplir también el trascendental papel de ser el ente mediador que ayudase a diseñar estrategias que permitieran el acercamiento entre estas obras y el público general.

En relación a este punto, en otro artículo, “Museo, instrumento de síntesis”, publicado un año después, complementa lo ya señalado al analizar cuál era la importancia que el museo de arte moderno tenía en el fomento de las capacidades de apreciación estética. El texto está dedicado a explicar el enorme desafío que implicaba llevar a cabo esta labor debido a que la agitada existencia urbana moderna, dominada por una rutina de producción, lucro y trabajo, producía efectos desastrosos en la sensibilidad del hombre que

10 Traducción libre de: “Somente à frente de um museu de arte, dita moderna, é que melhor se pode compreender a natureza intrínseca dessa mesma arte, e, de outro lado, o papel que cabe ao museu na avaliação dela. Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.”

vivía presa bajo el “imperio de la inferencia lógica”, es decir, bajo una única manera racional e instrumental de comprender el mundo. Ante esta nefasta situación, era el museo quien debía preocuparse de reeducar estéticamente al hombre para convertirlo en un individuo más integral y por eso más libre.

El museo de arte, sobre todo el museo vivo, experimental, que tiene como objetivo al pueblo, atrayéndolo, educándolo, puede ser el lugar privilegiado para esa reeducación no-lógica, más bien perceptivo-estética. [...] Su finalidad principal, fundamental – enseñar a los visitantes a percibir, directa e inmediatamente todo: cuadro, escultura, grabado, color, espacio, arquitectura – tiene en sí un carácter global irreprimible.¹¹ (1995, p. 298)

Para que el museo cumpliera entonces la finalidad antes mencionada, debía ser, desde su perspectiva, un espacio orgánico donde todos los recursos debían estar al servicio de finalidades educadoras: “desde los servicios internos hasta los montajes de exposiciones, desde la casa en que se abriga, la arquitectura que lo envuelve, hasta su colección, desde los carteles, boletines, catálogos, placas indicativas hasta su iluminación.”¹² (p. 298)

Ahora bien, varias de estas reflexiones sobre las distintas funciones

11 Traducción libre de: “O museu de arte, sobretudo o museu vivo, experimental, que visa o povo, a atraí-lo, educando-o, pode ser o lugar privilegiado para essa reeducação não-lógica, mas perceptivo-estética. [...]” Sua finalidade precípua, fundamental – ensinar os visitantes a perceber, direta e imediatamente tudo: quadros, escultura, gravura, espaço, cor, arquitetura – tem em si um caráter global irreprimível.”

12 Traducción libre de: “...desde os serviços internos às montagens de exposições, desde a casa em que se abriga, a arquitetura que o envolve, ao seu acervo, desde os cartazes, boletins, catálogos, placas indicativas até à sua iluminação.”

EL ARTE COMO EJERCICIO EXPERIMENTAL DE LA LIBERTAD/ NATALIA JARA PARRA

de los espacios museales encuentran un nuevo e inusitado espacio de desarrollo cuando Pedrosa acepta la tarea de ponerse a la cabeza de la creación del Museo de la Solidaridad. Antes de extenderme en este tema, es importante reseñar brevemente cómo se llevó a cabo esta iniciativa y cuál fue la labor que dentro de ella ejerció el crítico.

En abril de 1971 se realizó en Chile lo que se llamó “Operación Verdad” y que tenía como objetivo revertir la imagen negativa del gobierno de la Unidad Popular que los medios de comunicación de oposición proyectaban a nivel internacional. Para ello, Salvador Allende invitó al país a diversos intelectuales, artistas y periodistas extranjeros para que observaran directamente las transformaciones que comenzaban a implementarse en el país. El crítico español José María Moreno Galván y el senador y pintor italiano Carlo Levi, ambos presentes en esa ocasión, sugirieron la idea de formar un museo conformado por donaciones de artistas de todo el mundo como muestra de solidaridad con el pueblo de Chile y con el proceso revolucionario que se estaba viviendo.

Fue así que, como primer paso, se creó un Comité Ejecutivo, que quedó bajo la dirección de Pedrosa y cuya misión era constituir un Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) que se encargaría de las labores de organización y gestión de las donaciones. La decisión de poner al crítico brasileño a cargo del proyecto se debió a que conocía bien el contexto chileno, al mismo tiempo que contaba con una valiosa red de contactos a nivel internacional. Como se señaló, al momento de llegar al país, Pedrosa era Vicepresidente de la Organización Internacional de Críticos de Arte (AICA), situación que le permitió convocar a importantes personalidades del mundo del arte para que formaran parte del Comité y difundieran la iniciativa entre los artistas de sus

respectivos países¹³.

La puesta en marcha del proyecto consiguió rápidos e excepcionales resultados. En diciembre del mismo año, Pedrosa y otros miembros del CISAC comenzaron a mandar cartas y a hacer llamados telefónicos para conseguir obras. A los pocos meses comenzaron a llegar a Chile una cantidad considerable de donaciones y, transcurrido un año, ya se contaba con cerca de 450 piezas provenientes de diversos países.

Esto permitió que en mayo de 1972 se realizara en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago la primera exposición que inauguró oficialmente el museo y que consiguió una masiva asistencia de público. Los discursos, que fueron publicados en un catálogo¹⁴, estuvieron a cargo de Allende y del mismo Pedrosa. Casi un año después, en abril de 1973, se montó una segunda exposición que reinauguraba el museo con la exhibición de las nuevas donaciones. Realizada también en el Museo de Arte Contemporáneo, a lo que se sumó el edificio construido especialmente con ocasión de la

13 El CISAC estuvo conformado por quince intelectuales provenientes de América Latina, Europa y los Estados Unidos, que en su mayoría eran críticos de arte, curadores y directores de museos. Además de Pedrosa, formó parte del Comité Ejecutivo Danilo Trelles, en calidad de Secretario, quien era un cineasta uruguayo que también residía en Chile y que trabajaba como asesor comunicacional de Allende. La lista del resto de los integrantes del CISAC es la siguiente: Louis Aragon, Jean Leymarie, Giulio Carlo Argan, Edward de Wilde, Dore Ashton, Rafael Alberti, Carlo Levi, José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, Juliosz Starzyrsky, Mariano Rodríguez, Harald Szeemann, Sir Ronald Penrose. Además de los miembros del Comité Internacional, José Balmes, Director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y Miguel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano, fueron designados como coordinadores nacionales del Movimiento de Solidaridad Artística con Chile con la intención de respaldar las actividades del CISAC.

14 MUSEO DE LA SOLIDARIDAD Chile. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Catálogo de la primera muestra. Santiago, Chile, Quimantú, 1972.

EL ARTE COMO EJERCICIO EXPERIMENTAL DE LA LIBERTAD/ NATALIA JARA PARRA

UNCTAD III¹⁵, la muestra permaneció abierta al público hasta el Golpe Militar que puso fin a la primera etapa del museo.

A pesar de los exitosos resultados que en un corto plazo consiguió la iniciativa, es importante consignar que en esta fase fundacional careció de una base institucional autónoma, por lo que su funcionamiento y representación legal dependió de otros organismos que ejercieron como intermediarios y que formaban parte de la Universidad de Chile, como la Facultad de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo y especialmente el Instituto de Arte Latinoamericano donde trabajaba Pedrosa. Tampoco contaba con una residencia particular y definitiva por lo que las obras en su mayoría permanecían guardadas en condiciones poco adecuadas y disgregadas en distintos espacios¹⁶.

De este modo, el Museo de la Solidaridad se fue articulando de manera bastante *sui generis*, en comparación con otros museos de arte moderno. Gestado a partir una idea que tenía como

15 La Tercera Conferencia de las Naciones Unidas de Comercio y Desarrollo (UNCTAD III) fue realizada en Santiago en abril y mayo de 1971 y para dicha ocasión se construyó especialmente un edificio que actualmente, después de varias remodelaciones, alberga al Centro Cultural Gabriela Mistral. La primera exposición del Museo de la Solidaridad fue planificada para que coincidiera con este evento y también con el I Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, organizado por el Instituto de Arte Latinoamericano.

16 Como argumentan Ana María Risco y María José Delpiano (2012), esta situación de precariedad institucional fue un reflejo del clima de profunda inestabilidad política, social y económica de la época. Quienes estaban a cargo del museo no consiguieron que Allende definiera con claridad cuál sería su estatuto legal definitivo, porque la atención del Presidente estaba concentrada en defenderse un gobierno que era constantemente atacado por diversos frentes internos y externos. Cabe mencionar que Pedrosa estuvo constantemente preocupado por la ambigua situación en la que se encontraba el museo, especialmente porque, a su juicio, se habían adquirido ciertas responsabilidades políticas internacionales que se debían cumplir. De esto da cuenta una carta que el intelectual le escribe a Allende. Véase: PEDROSA, Mário. Copia de carta al Presidente Salvador Allende. Santiago, septiembre 1972. Archivo MSSA.

fundamento principal un ideal político que excedía lo meramente artístico, sin una colección de obras preseleccionadas, sin un espacio físico ni un financiamiento determinado, este escaso grado de institucionalización se debió a que los esfuerzos principalmente se concentraron en el trabajo de recolección de obras para así, en una primera instancia, cumplir con la significativa función mediática de demostrar que existía un fuerte apoyo internacional al gobierno de Allende. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que no existiera por detrás una propuesta museológica y una discusión sobre educación artística que, como vimos, habían comenzado a ser delineadas mucho tiempo antes por Pedrosa.

Esta propuesta museológica se encuentra también, aunque de manera más dispersa, en una serie de documentos relativos al museo que dan cuenta de las proyecciones específicas que adoptaría. Una parte significativa de ese material es de la autoría del intelectual brasileño por lo que resulta de gran utilidad para conocer el desarrollo de su pensamiento en esta nueva fase de su itinerario.¹⁷

El Museo de la Solidaridad era una iniciativa que, en consonancia con las aspiraciones democráticas de la Unidad Popular, tenía como principal objetivo generar un acercamiento entre la producción artística moderna y el pueblo chileno; trabajadores, estudiantes, dueñas de casa, etc., quienes normalmente no tenían acceso a

17 Hay que considerar que durante los años que vivió en Chile, Pedrosa se desempeñó principalmente como gestor, dejando relegado a un segundo plano su trabajo como crítico de arte, por lo cual su producción ensayística de este periodo es escasa. En este sentido, tal vez la documentación más interesante sea la profusa correspondencia que sostuvo con artistas, amigos y otros miembros del CISAC. Además del material que posee el MSSA existe una publicación brasileña que recopila las cartas que durante esa época fueron enviadas a su sobrino que también estaba exiliado y vivía en Londres. Véase: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Sena. Mário Pedrosa: Retratos do Exílio. Rio de Janeiro, Edições de Antares, 1982.

EL ARTE COMO EJERCICIO EXPERIMENTAL DE LA LIBERTAD/ NATALIA JARA PARRA

este tipo de bienes culturales. Esto es lo que plantea una carta de invitación a formar parte del CISAC que fue enviada en enero de 1972 a diversas personalidades del mundo internacional del arte.

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 crea para llevar a efecto esa 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, están 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.¹⁸

Para conseguir que el museo cumpliera con las *ejemplares finalidades culturales y educaciones* que se mencionan en la cita anterior, Pedrosa había planificado la realización de una serie de actividades. Sin embargo, el Golpe Militar impidió que la mayoría de ellas lograran concretarse. Pese a este hecho, considero relevante mencionar algunas de ellas, ya que permiten comprender con mayor profundidad la concepción museal que articulaba el proyecto.

18 La carta fue firmada por Pedrosa y Danilo Trelles. Archivo MSSA.

Sin duda que para el crítico brasileño, la más importante iniciativa estaba enfocada en la idea de que el museo no debía excluir ningún tipo de manifestación artística, como manera de estimular *las libertades de creación y expresión*, pero, especialmente, debía ser un espacio que a mediano plazo le diera cabida a propuestas de carácter rupturista, es decir, no sólo debía ser un museo de arte moderno, sino que también un museo de arte experimental. Esto era lo que le señalaba en una carta al artista brasileño Antonio Dias:

En cuanto al museo en perspectiva – Museo de Arte Moderno y Experimental – preveo dos divisiones – una es del museo propiamente de arte moderno y la otra – propiamente experimental, donde se harán experiencias, investigaciones, etc. Si me dieran la oportunidad [...] encaminaré en el proyecto de museo una serie de innovaciones. La experiencia debe ser intentada, dentro de la experiencia general que mal o bien se está haciendo para todo el país¹⁹.

Es por esta razón que, desde un principio, buscó que las donaciones no sólo representaran el trabajo de artistas consagrados, sino que también el trabajo de artistas más jóvenes. Como argumenta Carla Macchiavello, para el crítico brasileño la idea de organizar el museo incluía una distinción histórica que separaba a estos dos grupos de creadores. En su opinión, a los maestros les correspondía el

19 PEDROSA, Mario. Carta a Antonio Dias. Santiago, 6 de marzo de 1972. Archivo MSSA. Traducción libre de: “Quanto ao museu em perspectiva – Museu de Arte Moderna e Experimental – prevejo duas divisões – uma é do museu propriamente de arte moderna e a outra – propriamente experimental, onde se farão experiências, pesquisas, etc. Se me derem chance [...] enrolarei no projeto de museu uma série de inovações. A experiência deve ser tentada, dentro da experiência geral que mal ou bem se está fazendo para o país todo.”

papel de mostrar la evolución y los distintos caminos que había recorrido el arte moderno, así como también, en una “primera fase táctica”, ayudar a que el museo consiguiese el prestigio necesario que le permitiera consolidarse, continuar creciendo y resolver sus problemas institucionales. No obstante, “...consideraba que las obras modernas correspondían a un arte más convencional, alejado de las experiencias más vivas del arte contemporáneo. Pedrosa identificaba este último con la tendencia mundial de sustituir al arte por actividades creativas que no fueran objetos de consumo, acciones similares a la vida misma [...] y que Pedrosa llamaba «posmodernas».” (2013, p. 36)

Otro de los planes que Pedrosa tenía pensado para el museo, aparece mencionado en una carta que fue enviada en marzo de 1973 a su amiga, la crítica norteamericana y miembro del CISAC, Dore Ashton. En ella, el intelectual le comenta que estaba planificando para junio de ese año la realización de una exposición en una de las más importantes minas de cobre del país, lo que sería el inicio de un programa de colaboración constante con la clase trabajadora. “Yo deposito muchas esperanzas en eso, y pienso que eso abrirá un nuevo campo de experiencias provechosas entre los artistas creativos de todas partes y los mineros del cobre chileno.”²⁰

Todos estos proyectos apuntaban en el fondo a un mismo objetivo: incentivar a que poco a poco se fuesen derribando las barreras que separaban el lenguaje plástico de la vida cotidiana, para que el arte, en cuanto “ejercicio experimental de la libertad”, cumpliera la función social de reeducar la sensibilidad del hombre común permitiéndole descubrir nuevas formas de conocer y relacionarse

20 PEDROSA, Mario. Carta a Dore Ashton. Santiago, 27 de marzo de 1973. Traducción libre de: “I put many hopes on it, as i think that it will open a new field of profitable experiments between creative artists everywhere and the Chilean copper miners.”

con el mundo.

La experiencia de Mario Pedrosa a cargo del Museo de la Solidaridad tuvo un final abrupto. Meses antes del fin del Gobierno de la Unidad Popular se encontraba de viaje en una gira por Europa y los Estados Unidos con la misión de recolectar nuevas obras que acrecentasen la colección del museo. El crítico regresó al país dos días antes del Golpe Militar que lo obligó a, una vez más, tener que exiliarse²¹. Pese a que este violento hecho le impidió continuar desarrollando sus propuestas y reflexiones en Chile, resulta de gran importancia continuar trabajando para rescatar su legado y discutir la pertinencia de sus ideas, especialmente para preguntarnos cuál es la función social que tanto el quehacer artístico como los espacios museales cumplen en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mario Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

_____. Prefácio. En: PEDROSA, Mário. Política das Artes: textos escolhidos I. São Paulo, EDUSP, 1995.

BARROS, José D’Assunção. Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil. Ars, 11: 41-56, 2008.

CÁCERES, Silvia Karina Nicacio. Fulguração moderna: a educação pela arte no Museo de la Solidaridad (Chile, 1971-73). Tesis (Maestrado em Educação). Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

21 Pedrosa consiguió primero asilo en México, y posteriormente residió en Francia hasta 1977, año en que finalmente consiguió volver a Brasil, donde continuó trabajando como crítico de arte y como activista político hasta su muerte en 1981.

EL ARTE COMO EJERCICIO EXPERIMENTAL DE LA LIBERTAD/ NATALIA JARA PARRA

COUTO, Maria Fátima Morethy. Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, Editora da UNICAMP, 2004.

D'ANGELO, Martha. Educação estética e crítica de arte na obra de Mario Pedrosa. Rio de Janeiro, Nau, 2011.

MACCHIAVELLO, Carla. Una bandera es una trama. En: MUSEO de la Solidaridad Salvador Allende. Catálogo de la exposición 40 años Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte, política 1971-1973. Santiago, Chile, MSSA, 2013.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD Chile. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Catálogo de la primera muestra. Santiago, Chile, Quimantú, 1972.

PEDROSA, Mário. Arte e Revolução. En su: Política das Artes: textos escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Arte Experimental e Museus. En su: Política das Artes: textos escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Carta a Antonio Dias. Santiago, Chile, 6 de marzo de 1972. Archivo MSSA.

_____. Carta a Dore Ashton. Santiago, Chile, 27 de marzo de 1973. Archivo MSSA.

_____. Carta de invitación a formar parte del CISAC. Santiago, Chile, enero de 1972. Archivo MSSA.

_____. Copia de carta al Presidente Salvador Allende. Santiago, Chile, septiembre de 1972. Archivo MSSA.

_____. Crise do Condicionamento Artístico. En su: Política das

Artes: textos escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Museu, Instrumento de Sínteses. En su: Política das Artes: textos escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995.

RISCO, Ana María y DELPIANO, María José. 40 años del Museo de la Solidaridad Salvador Allende: desafíos curatoriales. En: CONGRESO INTERNACIONAL de Museos: Colecciones, museos y Patrimonio (7°, 2012, México DF). México DF, Universidad Iberoamericana, En prensa.

ZALDIVAR, Claudia. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Tesis (Licenciatura en Artes con mención Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile, Universidad de Chile, 1991.

_____. Un modelo cultural experimental para el mundo. En: MUSEO de la Solidaridad Salvador Allende. Catálogo de la exposición 40 años Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte, política 1971-1973. Santiago, Chile, MSSA, 2013.