

A LOS ARTISTAS  
DEL MUNDO...

---

TO THE ARTISTS  
OF THE WORLD...

---

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD  
SALVADOR ALLENDE  
MÉXICO / CHILE  
1971–1977



A LOS ARTISTAS  
DEL MUNDO...

---

TO THE ARTISTS  
OF THE WORLD...

---

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD  
SALVADOR ALLENDE  
MÉXICO / CHILE  
1971–1977

## **FUNDACIÓN ARTE Y SOLIDARIDAD**

**Moy de Tohá**

Presidenta—Chairman

**Lucía Valenzuela Tamallanca**

Vice Presidenta—Vice Chairwoman

**Ignacio Guevara Reyes**

Tesorero—Treasurer

**Marcela Ahumada Ochoa**

Secretaria—Secretary

**Enrique Correa Ríos**

Consejero—Consultant

## **MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE**

**Claudia Zaldívar Hurtado**

Directora—Director

—



**Arnaldo Coen**, *Palabra tras palabra—One Word at a Time*, 1974. Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas, 200.3 × 154 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA

Publicado con motivo de la exposición *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México / Chile 1971–1977* (27 de agosto al 7 de noviembre de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; MSSA, Museo de la Solidaridad Salvador Allende (15 de octubre del 2016 al 22 de enero del 2017), Santiago de Chile, Chile.

---

Published on occasion of the exhibition *To the Artists of the World... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Mexico / Chile 1971–1977* (August 27 to November 7, 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; MSSA, Museo de la Solidaridad Salvador Allende (October 15, 2016 to January 22, 2017), Santiago de Chile, Chile.

Textos—Texts

Jessica Berlanga, Amanda de la Garza, Carla Macchiavello,  
Luis Vargas Santiago, Graciela de la Torre, Claudia Zaldívar

Traducción—Translation

Elizabeth Coles

Edición—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistencia editorial—Editorial assistance

Elena Isabel Coll, Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, Ana Xanic López · MUAC, Omegar Martínez, Amelia Nava

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Sarah-Louise Deazley

Primera edición 2016—First edition 2016

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes sur 3000, Centro Cultural Universitario, Coyoacán, c.p. 04510, Ciudad de México

D.R. © Museo de la Solidaridad Salvador Allende

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de las traducciones, su autor—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2016, Editorial RM, S.A. de C.V.

Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

[www.editorialrm.com](http://www.editorialrm.com)

# 294

ISBN de la colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-8341-3

ISBN RM Verlag 978-84-16282-89-0

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

---

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

A LOS ARTISTAS  
DEL MUNDO...

---

TO THE ARTISTS  
OF THE WORLD...

---

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD  
SALVADOR ALLENDE  
MÉXICO / CHILE  
1971–1977

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo  
MSSA · Museo de la Solidaridad Salvador Allende



<b>Presentación</b>	6
<b>Presentation</b>	12
<hr/>	
GRACIELA DE LA TORRE & CLAUDIA ZALDÍVAR	
<b>Alumnos47: curaduría y prácticas colaborativas</b>	18
<b>Alumnos47: Curatorial and Collaborative Practices</b>	22
<hr/>	
JESSICA BERLANGA TAYLOR	
<b>Un caso de resistencia colectiva: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende</b>	26
<b>A Case of Collective Resistance: Museo de la Solidaridad Salvador Allende</b>	70
<hr/>	
CARLA MACCHIAVELLO	
<b>Redes artísticas y políticas entre México y Chile en los años setenta</b>	96
<b>Artistic and Political Networks Between Mexico and Chile in the Seventies</b>	158
<hr/>	
AMANDA DE LA GARZA & LUIS VARGAS SANTIAGO	
<b>Catálogo</b>	213
<b>Catalogue</b>	
<hr/>	
<b>Créditos</b>	238
<b>Credits</b>	

Izquierda: Octavio Bajonero, *Chalchiuitl Meztlí*, s/f—n.d. Xilográfía—  
Xylography 6/25, 95.2 × 70.5 cm. Donada por el artista al—Donated  
by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA

# Presentación

---

GRACIELA DE LA TORRE

CLAUDIA ZALDÍVAR



Jorge Ochoa Romero, *Imagen (Chile)–Image (Chile)*, 1976. Técnica mixta sobre aglomerado—Mixed media on chipboard, 75.2 × 90.3 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA

*A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México / Chile 1971–1977* es una coproducción que tiene como objetivo generar un espacio de estudio y exhibición de un periodo clave en la configuración del campo cultural en América Latina.

En el marco de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Chile y México en 2015, nuestras instituciones se embarcaron en un ambicioso proyecto de investigación que da cuenta de la historia de las redes culturales y políticas que se tejieron a nivel institucional y comunitario durante los años setenta, así como la participación de agentes de la cultura que conformaron el acervo artístico del Museo de la Solidaridad (MS) durante el gobierno de Salvador Allende y sus avatares tras el terrible golpe de estado del 11 de septiembre de 1973.

Esta iniciativa se enmarca dentro de un proyecto de mayor escala concebido por el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) para comprender y activar la forma en que se gestó y constituyó esta colección única en el mundo. Por su parte, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), fiel a su vocación de museo universitario y a su rol como referente del conocimiento social del arte busca incorporarse dentro de una línea de trabajo más general, que tiene como objetivo reconstruir las genealogías del arte contemporáneo latinoamericano en un contexto global.

## **El nacimiento de un ideal artístico**

El MSSA surgió hace más de 40 años gracias a diferentes miradas visionarias que se sintieron convocadas por el modelo sociocultural y revolucionario que representaba el gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende. Miradas que comenzaron a cruzarse a inicios de 1971 en Santiago de Chile con la idea de promover en los círculos artísticos de América y Europa la donación de obras de arte que permitieran al gobierno crear un museo para el pueblo de Chile. La convicción y apoyo de Allende —quien creyó firmemente en este modelo y posicionó a la cultura como herramienta de cambio social— fue clave, ya que al comprender su dimensión histórica, posibilitó las

condiciones institucionales para desarrollar este ambicioso y utópico proyecto.

El primer paso fue crear un Comité Ejecutivo, presidido por Mário Pedrosa, un destacado crítico de arte brasileño, experto en artes visuales y exiliado en Chile, quien sin lugar a dudas fue el gran articulador y fundador del Museo de la Solidaridad. Su línea de pensamiento y redes internacionales lograron constituir el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), lo que dio paso a una importante red de intelectuales que reflejaban diversas miradas y tendencias. El CISAC tenía como misión establecer las bases y el ordenamiento del museo, además de convocar a los artistas para la donación de obras desde sus propios países.

Gracias a esta gran red de colaboración y al espíritu solidario del proyecto, a pocos meses de haberse constituido el CISAC, en abril de 1972 se recibieron los primeros envíos de obra procedentes de Francia, España y México. En mayo del mismo año, el Museo de la Solidaridad se inauguraba con una gran exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile.

Desde su inicio, el Museo de la Solidaridad se concibió como un espacio vivo y dinámico para el pueblo. Se proyectó como el museo de arte moderno y experimental más importante de América Latina, representante sí de un periodo histórico, pero con una clara intención de incrementar su acervo con nuevas donaciones, política que se mantiene vigente hasta el día de hoy.

Entre los años 1972 y 1973, el Museo de la Solidaridad recibió más de 650 obras de diversos y emblemáticos artistas como Joan Miró, Alexander Calder, Roberto Matta y Joaquín Torres García; y los entonces más jóvenes y experimentales Lygia Clark, José Luis Cuevas, Antonio Dias, Arnulf Rainer y Eduardo Terrazas, entre muchos otros. Sin embargo, el museo —construido como un modelo cultural, político y solidario— se enfrentó en 1973 al golpe de estado, que inmovilizó el proyecto cultural y lo escondió por 17 años. Fue así como este excepcional legado artístico, aún sin protección, quedó expuesto a irregularidades como traspasos, pérdidas y apropiaciones.

Pese a todo, el espíritu prevaleció y a finales de 1975 el museo se rearticuló en el extranjero bajo un nuevo nombre: Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende

(MIRSA), continuando el llamado de “solidaridad” a los artistas del mundo, pero esta vez desde la resistencia ante la dictadura instaurada en Chile y gracias a los comités de apoyo que se conformaron en distintos países del mundo, entre ellos México.

Concluida la dictadura en 1990, comenzó un largo proceso de reunificación de la colección dispersa en Chile y en diferentes partes del mundo donde el MIRSA había tenido presencia. La Fundación Salvador Allende se hizo cargo de esta empresa, como una tarea necesaria para reconstruir la historia reciente del país.

En 1991 el Museo de la Solidaridad Salvador Allende recobró su nombre y fue reinaugurado con una muestra de su colección en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago.

### **Méjico y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende**

Entre el 2012 y 2013 el MSSA logró reunir parte de sus archivos institucionales, además de una gran cantidad de documentos asociados a su historia. Recuperar este material significó la creación del Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Archivo MSSA). Su organización y revisión han permitido investigar con detalle cómo se articuló este modelo en el que han participado cientos de personas para desarrollar un proyecto de mayor envergadura que tuviera como objetivo hacer una lectura actual de su historia, su contexto, su concepción y la conformación de su acervo desde los países de envío.

Este estudio descubrió la relevante participación de México en cada una de las etapas del museo como un leal compañero de solidaridad y resistencia. Al inicio como uno de los primeros países en organizar las donaciones y el envío de obras para el Museo de la Solidaridad; luego, como protagonista de un intento de rescate de la colección, posterior al golpe de estado en Chile, a través de la gestión de Fernando Gamboa; y finalmente al convertirse en hogar y refugio para hombres y mujeres que tuvieron que partir al exilio debido a la persecución que se instauró en el país.

El MSSA y el MUAC —con el apoyo de la Embajada de México en Chile, dirigida hasta 2015 por Otto Granados, y

con los Fondos de Cooperación Binacional México-Chile—emprendieron un proyecto que permitiera reconstruir la historia de la conformación de la colección mexicana y explorar los lenguajes artísticos que impregnaron las redes solidarias entre ambos países.

La exposición *A los artistas del mundo...* es resultado del arduo trabajo de investigación de archivo y reconstrucción de la memoria, a cargo de los curadores Amanda de la Garza y Luis Vargas Santiago.

El trabajo profesional y de colaboración que se ha llevado a cabo con éxito entre nuestros equipos, surge del interés de producir alianzas institucionales, redes de investigación relevantes para América Latina. Al mismo tiempo, se trata de un modelo a replicar con otras instituciones en países que también tuvieron un rol primordial en la consolidación de una solidaridad internacional con el pueblo chileno.

Es una certeza que futuras investigaciones de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende servirán para promover un diálogo que contribuya no sólo a reconstruir la historia específica del museo sino también a restablecer las redes de colaboración y solidaridad, así como a dar cuenta de un periodo importante de la historia cultural y política de América Latina.



Ángel Bracho, *José Martí*, s/f—n.d. Linoleografía—Linocut, 65 × 55 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA  
D.R. © Ángel Bracho/SOMAAP/México/2016

# Introduction

---

GRACIELA DE LA TORRE  
CLAUDIA ZALDÍVAR



Luis Chacón, *10 de Junio—June 10, 1971*. Litografía—Lithograph 15/23, 41.5 × 56.3 cm.  
Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA

*To the Artists of the World... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Mexico / Chile 1971–1977* is a coproduction that aims to create a space for research and exhibition that sheds light on a key period in the shaping of the cultural sphere in Latin America.

In the context of the twenty-fifth anniversary of the reestablishment of diplomatic relations between Chile and Mexico in 2015, our institutions embarked on an ambitious research project to facilitate greater understanding on the history of the cultural and political networks that were built between our countries at both community and institutional levels during the seventies, as well as the participation of cultural agents that shaped the Museo de la Solidaridad [Museum of Solidarity] (MS) artistic archive during Salvador Allende's administration and its turbulent aftermath following the coup d'état of September 11, 1973.

This initiative is framed within Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA)'s wider project to comprehend and activate the way in which its unique collection was founded and constituted in each of the countries from which the donation of artworks was organized. For its part, the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), faithful to its vocation as a university museum and its role as a standard-bearer for the social understanding of art, seeks to incorporate this project into a more general line of work whose aim is to rebuild the genealogies of contemporary art at a local and regional level.

## **The Birth of an Artistic Ideal**

The MSSA emerged more than forty years ago as a result of various different visions called to action by the sociocultural and revolutionary model represented by Salvador Allende's Popular Unity government. These visions began to cross paths in the early days of 1971 in Santiago, Chile, with the idea of promoting the donation of artworks among European and American artistic circles, allowing the government to create a museum for the Chilean people.

The conviction and the support of Allende, who firmly believed in this model and positioned culture as a tool of social change, were key here. Taking into account

its historical dimension, the government and cultural allies created the institutional conditions to make this ambitious and utopian project a reality. The first step was the creation of an Executive Committee chaired by Mário Pedrosa, the Brazilian art critic exiled in Chile, a renowned expert in visual arts who without a doubt was the principal agent, axis and founder of the MSSA. His particular line of thinking and international networks enabled the constitution of the Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile [International Committee of Artistic Solidarity with Chile] (CISAC), which, in turn, led to the formation of a network of important intellectuals reflecting a variety of perspectives and tendencies. The mission of the CISAC was to lay the foundations and ordinances of the Museum, as well as calling upon artists from various countries to donate their artworks.

Thanks to this extensive network of collaboration and the spirit of solidarity on which the project was based, just a few months following the foundation of the Museum in April 1972, the first donations arrived from France, Spain and Mexico. In May of the same year, the MS was launched with a large exhibition in the Museo de Arte Contemporáneo (MAC) at the Universidad de Chile. From the start, the Museo de la Solidaridad was envisioned as the most important modern and experimental art museum in Latin America, representative of a historic era but with a clear aim to continue building its collection with new donations, a policy that continues to this day.

Between 1972 and 1973, the MSSA received more than 650 works from artists as diverse and emblematic as Joan Miró, Alexander Calder, Roberto Matta and Joaquín Torres García, alongside younger and more experimental artists such as Lygia Clark, José Luis Cuevas, Antonio Dias, Arnulf Rainer and Eduardo Terrazas, among many others. However, the Museum—conceived and built as a unique cultural and political model, and a unique model of solidarity—found itself faced with the coup d'état, which wiped out the cultural project entirely and would conceal it for seventeen years. So it was that this extraordinary artistic legacy, still lacking legal protection, found itself exposed to an array of irregularities including handovers, losses and appropriations.

Despite all this, the spirit of the Museum prevailed, and at the end of 1975 it was reestablished abroad under a new name, the Museo Internacional de la Resistencia Salvador

Allende [Salvador Allende International Museum of Resistance] (MIRSA). The Museum continued to call for “solidarity” among the artists of the world, but this time from the viewpoint of resistance to the dictatorship in Chile and through the support of the committees that had been set up in various countries around the world, Mexico among them.

Once the dictatorship came to an end in 1990 a lengthy process of bringing together the collection began, which had been dispersed within Chile and in different parts of the world where the MIRSA had a presence. It was the Fundación Salvador Allende that took charge of this enterprise, a vital step in rebuilding the recent history of the country.

In 1991 the Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) reclaimed its original name and reopened with an exhibition of its collection at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago.

### **Mexico and the Museo de la Solidaridad Salvador Allende**

Between 2012 and 2013, the MSSA managed to gather a portion of its historic institutional archives, as well as a large volume of documents related to its history. The recovery of this important material signaled the creation of the Museo de la Solidaridad Salvador Allende Archive (Archivo MSSA). Its organization and evaluation has facilitated detailed research into how this model involving the participation of hundreds of people was put together, and spurred the development of a wider project of recovery, including a current reading of the Museum’s history, its context, and how the MSSA’s collection was constituted within participating countries.

As a result of this reevaluation, the participation of Mexico at each stage of the Museum’s development was discovered, showing the country as a loyal companion in solidarity and resistance. First, as one of the earliest countries to organize the donation and delivery of artworks for the MSSA; then, as the protagonist of an attempt to recover the collection in the aftermath of the coup d'état in Chile, through the efforts of the cultural promoter, Fernando Gamboa; and later, as a lifebuoy and a home for many men and women forced to go into exile as a result of persecution in the country.

The MSSA and the MUAC—with the support of the Mexican Embassy in Chile, headed until 2015 by Ambassador Otto Granados, and the Mexico-Chile Binational Cooperation Fund—embarked on a project to reconstruct the history of how the Mexican collection was put together, and to explore the artistic languages imbuing the networks of solidarity between both countries.

The *To the Artists of the World...* exhibit is a result of the arduous archival research and the reconstruction of historical memory, overseen by curators Amanda de la Garza and Luis Vargas Santiago.

This professional and collaborative project, which has been conducted successfully between both museum teams, derives from an interest in producing institutional partnerships, networks of collaboration and research projects that are relevant to Latin America. At the same time, it represents a model to be replicated across other institutions in countries that also played a key role in the consolidation of international solidarity with the Chilean people.

We are certain that future research into the collection of the MSSA will promote a dialogue to contribute not only to the reconstruction of the Museum's particular history, but reestablish the collaboration and solidarity networks to greater understanding of a crucial period in the cultural and political history of Latin America.



**Helen Escobedo**, *Rincón para jazz—Corner for Jazz*, 1968. Ensamble de madera policromada—Polychromed wood assembly, 204.3 × 96 cm. Donada por la artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA

# Alumnos47: curaduría y prácticas colaborativas

---

JESSICA BERLANGA TAYLOR



Nacho López, *Reflejos—Reflections*, 1976. Negativo B/N intervenido—Intervened B/W negative, 61.7 x 93.9 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA

Un proyecto de exposición de archivo como *A los artistas del mundo...*, permite reflexionar sobre qué significan y desde dónde ejercemos las prácticas curatoriales. Esto en la medida en que nos confronta con la manera en que producimos narrativas a través de testimonios, documentos y obras artísticas.

Para muchos, la curaduría se entiende como el desarrollo de una teoría y un argumento que generalmente exhibe objetos portadores de historia; es una práctica social ritualizada, con códigos reconocidos y una clasificación creadora de experiencias, en algunos casos normativizadas. Como productora de exposiciones, la curaduría ha recibido diversas críticas desde hace varios años: Maria Lind, curadora y escritora, ha comparado la mecanicidad en la repetición de formatos de las exposiciones con las lógicas burocráticas, y ha propuesto hablar de “lo curatorial”, como metodologías que pueden implicarse en diferentes capacidades para hacer del arte algo más público. Otros, como el curador Jens Hoffmann, consideran que el hacer exposiciones es una especie de manualidad, un arte en sí mismo, y opina que, en el momento en que la curaduría se desprende de este “hacer exposiciones”, caemos en que todo es curaduría y cualquiera puede ser curador.

Ahora bien, Fundación Alumnos47 es una organización que fomenta la generación y el intercambio de conocimientos donde se exploran problemáticas actuales a través del arte contemporáneo en su relación con otras disciplinas para analizar la vida cotidiana; y piensa el ejercicio de lo curatorial en su versión más abierta, es decir, en el ofrecimiento de diversos caminos para explorar el arte contemporáneo y hacerlo público, pero también para preguntarnos qué es lo público de ciertas prácticas artísticas. Lo curatorial como un efecto que cataliza y facilita puntos de encuentro entre artistas, curadores, críticos de arte, estudiantes y el público interesado; que se basa en lo estético-pedagógico y en proyectos de investigación; y que se sostiene de cinco variables: la experimentación, lo procesual, la creatividad curatorial,<sup>1</sup> la performatividad<sup>2</sup> y la interdisciplina.

---

1— Ver Jim Drobnick y Jennifer Fisher, “Editorial”, *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 1, No. 1, febrero 2012, pp. 3-4.

2— Ver Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), “Introduction: Performativity and Performance”, en *Performativity and Performance*, Abingdon, Reino Unido, Routledge, 1995, pp. 2-5.

Lo curatorial no desea fijar significados, sino expandirlos y ofrecer otros horizontes de posibilidades a través del pensar y el hacer colectivo, enfatizar que el arte es un agente de cambio. Para buscar la producción y el intercambio de conocimiento propone cuatro formatos de visibilidad: exposiciones, talleres, proyectos de investigación y conversatorios. Las referencias forman un mapa extenso de conceptos que funcionan para identificarse y crear alianzas con otras iniciativas.

El arte contemporáneo, que desde los años sesenta dialoga con la sociología, la antropología, la medicina, la biología y la economía, entre otras disciplinas, brinda las posibilidades para entendimientos complejos e inmersivos que se suceden, no de manera lineal sino omnidireccional y en constante cambio ante nuevas perspectivas y posibilidades. Los grados de intensidad bajo los que que el arte contemporáneo opera para interpretar, simbolizar y representar movilizan lo afectivo, lo cognitivo, lo perceptivo y lo emotivo para generar cambios registrables y observables que a su vez detectan cambios en experiencias y aprendizajes significativos.

En la Fundación Alumnos47 lo curatorial se vislumbra como una práctica inestable, no siempre legible, y que tiene la capacidad de subvertir las lógicas bajo las cuales se hace, se presenta, se critica, se archiva y se aprende el arte. Desde el momento en que se elige el formato bajo el cual se pretenderá hacer visible el quehacer cultural, se consideran metodologías en donde el arte y sus propuestas son el punto de partida, en la forma en que se han hecho públicas. Sin embargo, como menciona Lind, esto se sitúa en relación a contextos, tiempos y preguntas específicas. Se teoriza sobre entornos y prácticas siempre cambiantes, en ruptura, relationales y cruzadas por construcciones culturales de identidad, subjetividad, raza, clase, género y educación. Alumnos47 entiende el arte como una forma de conocer el mundo, como una experiencia epistemológica, y ejerce lo curatorial no sólo a través de formatos expositivos, sino que lo practica en diversos territorios de programación cultural.

En este punto es donde surge nuestro interés por colaborar con el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) para este interesante proyecto de documentación

y estudio acerca de un periodo crucial de estrecha relación entre México y Chile durante la década de los setenta, donde el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) sirve como punto de referencia fundamental para entender la historia que a nivel político y cultural fue tramándose para conformar un acervo artístico que hoy no sólo está vigente, sino que revive una etapa de solidaridad entre la comunidad artística de ambos países.

Por esta razón, resulta particular y pertinente integrar a esta relación la búsqueda por generar alianzas no-colonizantes entre fronteras como lo propone el MSSA, y reconocernos como “espíritus solidarios” que creen en el arte y la cultura como herramientas de cambio social.

Por otro lado, la pluralidad de contextos y situaciones por las que pasa México requieren de una diversidad de oferta cultural. Es por ello que, dentro de sus respectivas escalas y alcances, el MUAC y la Fundación Alumnos47 generan redes dinámicas de colaboración con una diversidad de grupos y comunidades, y desde octubre de 2015 establecieron un convenio editorial, a raíz del cual surgieron intereses y proyectos en común en torno a las prácticas artísticas, cuyos lenguajes permiten visibilizar y cuestionar las condiciones socioculturales, políticas y económicas que vivimos hoy, así como la importancia de un programa público integrador, dinámico y participativo. Es nuestra intención que a través de las colaboraciones que buscan manifestar las capacidades de crítica, subversión y autogeneración del arte contemporáneo proveamos herramientas para abordar una serie de realidades que los lenguajes normados no permiten abordar, en donde la exposición *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México / Chile 1971–1977* se vuelve un punto de convergencia de intereses institucionales.

# Alumnos47: Curatorial and Collaborative Practices

---

JESSICA BERLANGA TAYLOR



Rogelio Naranjo, *Pinochet*, 1977. Litografía—Lithograph, 52.5 × 71.5 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA

An archive exhibition project like *To the Artists of the World*... allows us to reflect on what the curatorial practices signify, and the places from where we exercise them. This is the case insofar as it confronts us with the way in which we build narratives out of testimonies, documents and artworks.

For many, curatorship is understood as the development of a theory and an argument that, in general, showcases objects laden with history; it is a ritualized social practice with recognized codes and a creative classification of what are sometimes standardized experiences. As the force behind the production of exhibitions, curatorship has been the object of various critiques for the last several years: Maria Lind, curator and writer, has compared the mechanized repetition of exhibition formats to the logics of bureaucracy, and has proposed we speak of “the curatorial” as a set of methodologies that can participate, in different capacities, in the transformation of art into something more public. Others, such as curator Jens Hoffmann, consider the making of exhibitions as a kind of handicraft, as art in itself, and believe that when curatorship breaks away from this “making of exhibitions,” we fall into the trap where everything becomes curatorship and anyone can be a curator.

The Fundación Alumnos47 is an organization promoting the creation and exchange of knowledge, where current issues are explored through contemporary art in its relationship to other disciplines with the aim of examining everyday life; and it considers curatorial practice in its most open definition, that is, as the offering of a wide range of pathways to explore contemporary art and make it public; but also to consider what the “public” element of certain artistic practices is, an effect that catalyzes and facilitates meeting points between artists, curators, art critics, students and the interested public, based on the aesthetic and the pedagogical and on research projects, which is underpinned by five variables: experimentation, process, curatorial creativity,<sup>1</sup> performativity<sup>2</sup> and interdisciplinarity. Curatorship does not seek

---

1— See Jim Drobnick and Jennifer Fisher, “Editorial,” *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 1, No. 1, February 2012, pp. 3-4.

2— See Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), “Introduction: Performativity and Performance,” in *Performativity and Performance*. Abingdon, UK, Routledge, 1995, pp. 2-5.

to fix meanings but rather to expand them: to offer other horizons of possibility through thinking and collectivizing, emphasizing the fact that art is an agent of change. Seeking the production and exchange of knowledge, it proposes four formats of visibility: exhibitions, workshops, research projects and discussions. These references form a broad map of concepts used to identify and build alliances with other initiatives.

Contemporary art, which since the sixties has engaged in dialogue with sociology, anthropology, medicine, biology and economy, among other disciplines, provides the conditions for complex and immersive understandings that emerge in a multi-directional rather than linear way, constantly changing in the face of new perspectives and possibilities. The degrees of intensity that contemporary art deals with to interpret, to symbolize and to represent, mobilize affects, cognition, perception and emotion to generate recordable and notable changes that, at the same time, detect shifts in experiences and meaningful learning.

At Fundación Alumnos47, the curatorial is perceived as an unstable, not always legible practice with the capacity to subvert the logics within which art itself is undertaken, presented, critiqued, archived and learned. From the moment we choose the format in which cultural endeavor is to be made visible, we take into account methodologies in which art and its proposals are the point of departure, in terms of the ways in which they have been made public, but, as Lind mentions, this consideration is situated in relation to specific contexts, periods and questions. What we theorize are environments and practices that are in a constant state of flux and rupture, intersected by cultural constructions of identity, subjectivity, race, class, gender and education. Alumnos47 understands art as a way of knowing the world as an epistemological experience, and practices the curatorial not only by means of expository formats, but also in diverse cultural programs.

Hence our interest in collaborating with the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) on this interesting project centering on the documentation and study of a crucial period of close relationship between Mexico and Chile during the 1970's, in which the Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) serves as a point of reference for understanding the history that, at a political and cultural

level, led to the constitution of an artistic heritage that, today, is not only relevant but brings back to life a period of solidarity between the artistic communities of both countries.

For this reason, it is especially pertinent to integrate into this relationship the effort to build non-colonizing alliances across borders, as is proposed by the MSSA, and to recognize ourselves as “spirits in solidarity” who believe in art and culture as tools of social change.

Furthermore, the plurality of contexts and situations currently playing out in Mexico demands a diverse cultural provision. It is for this reason that, within their respective reaches, the MUAC and Fundación Alumnos47 generate dynamic networks of collaboration with a diverse range of groups and communities, and in October 2015 they established an editorial agreement out of which emerged common interests and projects regarding artistic practices, whose languages allow the socio-cultural, political and economic conditions in which we live—as well as the importance of an integrative, dynamic and participative public program—to be questioned and made visible. It is our intention, through collaborations that seek to showcase the capacities of contemporary art for critique, subversion and self-generation, to provide tools to contemplate a series of realities that prescribed languages do not allow us to address, within which the exhibition *To the Artists of the World... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Mexico / Chile 1971–1977* becomes a point of convergence for institutional interests.

# Un caso de resistencia colectiva: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende

---

CARLA MACCHIAVELLO

El Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, tiene el agrado de invitarle a un Encuentro y Diálogo con José María Galván, crítico de arte español, y Carlo Levi, pintor y escritor italiano, el lunes 26 a las 18 horas en el Museo de Arte Contemporáneo.

Lunes 26 de abril de 1971  
6 p. m.  
Quinta Normal

Facultad de Bellas Artes

Cuesta imaginar hoy la existencia de un museo de arte moderno y contemporáneo creado en su totalidad con base en donaciones de artistas como Miró, Picasso, Stella, Calder, Matta, Lam, Soulages, le Parc, Seguí, Millares, Canogar, Oteiza, Obregón, Negret, Siqueiros y Fahlström. Quizás sea más difícil imaginar que esas donaciones se hicieran en un periodo prolongado de transformación y crisis, rodeado de discursos que promovían el individualismo, la privatización, la agresión y la intolerancia. Sin embargo, ese museo existe.

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) es una institución peculiar, cuya historia sirve para pensar en la necesidad de crear, hoy en día, lazos más fraternales y alianzas no-colonizantes entre culturas. Este es un museo que surge a partir de un profundo sentimiento de solidaridad respecto a una visión de justicia social vinculada a un proyecto político específico: el gobierno de Salvador Allende en Chile. Sin embargo, dicho sentimiento fue más allá de los límites (y las limitaciones) de un gobierno en particular, resonando alrededor del mundo a través del llamado a la colaboración solidaria, a confrontar la represión y las relaciones de poder desiguales. Se trata de un museo que se creó con base en la empatía, la capacidad de imaginar las necesidades de otros más allá de diferencias políticas, de clase, de género, de raza, de religión y de etnia; de ahí su resistencia y perseverancia en el tiempo y la actualidad de su propósito.

El MSSA ha tenido una historia compleja que entrelaza distintos períodos, transformaciones y autorías, historia inevitablemente ligada a las particularidades de los contextos locales en los que se ha desarrollado, a los cambios en los procesos políticos y económicos a nivel global entre las décadas de los setentas y ochentas, y a los problemas inherentes a la colaboración, incluyendo la contradicción y el antagonismo. El desinterés de la solidaridad se vio contrapesado durante la historia del museo por los intereses variados que podían existir detrás de una donación o de su solicitud, como la propaganda de diversos proyectos políticos. La definición de los fines de las donaciones fue cambiando con el tiempo, y quienes participaron en la creación del museo en sus diferentes etapas interpretaron sus metas y funcionamiento de formas a veces contradictorias. Esa diversidad, producto de la cooperación, ha sido

un factor determinante en el desarrollo del museo desde sus orígenes.

La historia del MSSA está marcada por al menos tres períodos. El primero de ellos se remonta a su propio surgimiento, en el marco del gobierno socialista de Salvador Allende, durante el cual se discutía el rol del artista en la sociedad, al tiempo que se replanteaba la sociedad misma, desde su estructura económica hasta las relaciones humanas en ella. El segundo período estuvo marcado por el inicio de la dictadura militar, la dispersión de sus gestores y la reorganización del museo en el exilio bajo la noción de “resistencia”. Un tercer momento se inició con el retorno a la democracia, cuando fue rebautizado como Museo de la Solidaridad Salvador Allende. En este texto, que busca apenas introducir algunos hitos en torno a la creación y las transformaciones de este proyecto de solidaridad, se hará énfasis en las dos primeras fases con el fin de narrar fragmentos de una historia que pueda ayudarnos a imaginar y construir formas de resistencia y de comunicación entre culturas en el presente.

### **Experimentos en participación y solidaridad: el pensamiento sin fronteras**

El Museo de la Solidaridad nació en una época de utopías sociales, enfrentamientos ideológicos y autoritarismo. La década de los sesenta culminaba con protestas, manifestaciones y tomas estudiantiles y obreras a nivel internacional. En Chile, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964–1970), se realizó una serie de reformas agrarias, educacionales y de nacionalización de materias primas, lo cual propició la radicalización de grupos de estudiantes, obreros y campesinos, reprimidos en ocasiones mediante el uso excesivo de la fuerza pública, incluso mediante masacres.<sup>1</sup> A su vez, las manifestaciones de estudiantes y obreros de mayo de 1968 en París, y los eventos entre julio y octubre de ese mismo año en México que culminaron con la

---

1— Me refiero a la masacre de Puerto Montt. Ver el suplemento de la revista *Punto Final*, 25 de marzo, 1969.

matanza de Tlatelolco, expresaban tanto el descontento de sectores amplios de la población como la brutalidad con la que los estados podían responder a sus demandas. Mientras la guerra de Vietnam seguía en escalada, también se vislumbraban a nivel internacional atisbos de revolución que, como demostraba la Primavera de Praga, podían ser rápidamente aplastados —en ese caso por los tanques soviéticos.

En América Latina las críticas al pensamiento desarrollista implementado en Brasil y Argentina llevaron a la búsqueda de distintos modelos de crecimiento basados en realidades locales. Alimentados por cambios promovidos por el Concilio Vaticano Segundo y por la teología de la liberación, con su énfasis en la justicia social y respondiendo a la Revolución cubana y sus contradicciones, distintos partidos de izquierda propusieron alternativas de cambio y democratización. Al mismo tiempo, y tras la muerte inesperada del “Che” Guevara en Bolivia en 1967, crecía la opción de la lucha armada a través de las guerrillas tanto campesinas como urbanas.

En Chile, una particular utopía socialista parecía comenzar a concretarse. Tras ser elegido democráticamente el 4 de septiembre de 1970 con un margen estrecho de votos, el presidente Salvador Allende propuso un gobierno socialista distinto a los modelos predominantes en la época como el de la Unión Soviética y Cuba. La tercera vía, perfilada por Allende, buscaría preservar y respetar las instituciones democráticas instaladas en el país llevando a cabo una transición gradual al socialismo. Al mismo tiempo, transformaría profundamente la economía nacional y sus relaciones sociales con un enfoque puesto en la justicia social. La democratización iría de la mano de una redistribución de la riqueza, la concientización y participación activa de distintos grupos sociales, y reformas en los ámbitos de la educación y la salud.<sup>2</sup> La participación del pueblo mediante agrupaciones de obreros, campesinos e indígenas era una de las bases del programa de democratización de la Unidad Popular (UP) —el conjunto de partidos de izquierda

—

2— Para transformar la economía, el programa de la Unidad Popular estipulaba crear un área de propiedad social conformado por industrias centrales al desarrollo del país que estaban en manos extranjeras o de monopolios, incluyendo el cobre. También se incluía un área de propiedad privada.

que lideraba Allende—, la cual se trasladaría al campo de las artes visuales a través de la promoción de una cultura popular igualmente participativa. Mientras el gobierno intentaba implementar cambios estructurales en la economía, incluyendo la continuación intensificada de algunas reformas iniciadas bajo el gobierno de Frei Montalva (como la agraria), se fomentaba la organización y movilización de distintos grupos sociales en la toma de decisiones.

El ambiente era uno de dinamización, entusiasmo y conflicto, e invitaba a pensar que cualquier cosa era posible. La participación implicaba el enfrentamiento de posiciones antagónicas, de manera que el choque y las diferencias caracterizaban el día a día en Chile. Al no tener una mayoría en el parlamento, Allende debía negociar continuamente con los partidos políticos opositores e incluso con aquellos que le habían dado apoyo originalmente (como la Democracia Cristiana), a la vez que se enfrentaba a la radicalización de algunos grupos de derecha e izquierda que buscaban una solución por la vía armada. Además, la oposición a Allende, tanto nacional como internacional, propiciaba la obstaculización de los programas del gobierno, lo que condujo a un incremento de la violencia y una pérdida de la capacidad de éste de intervenir sin comprometer su ideal de respeto a la Constitución.<sup>3</sup>

Durante su primer año de mandato, Allende promovió una estrategia propagandística conocida como “Operación Verdad” para contrarrestar la oposición a su gobierno. Ésta consistió en invitar a diversos intelectuales y actores culturales europeos a hacer una visita oficial y conocer los cambios llevados a cabo por el gobierno, para luego transmitir en sus países de origen lo que habían presenciado. Mientras que la prensa favorable a Allende lo llamaba un “abrelatas gigantesco para perforar el cerco”,<sup>4</sup> el periódico conservador *El Mercurio*, publicaba insertos del grupo de extrema derecha “Patria y Libertad” que cuestionaban las motivaciones de esta campaña de contra-information con títulos como

---

3— Ver, por ejemplo, el análisis que hace Franck Gaudichaud en su libro *Poder popular y cordones industriales. Testimonios sobre el movimiento popular urbano 1970–1973*, Santiago, LOM Ediciones, 2004, p. 23.

4— “Abrelatas necesario”, *Ahora*, No. 2, 27 de abril, 1971, pp. 5-6.

“¿Operación Verdad u Operación Infamia?”.<sup>5</sup> Por su parte, Allende aseguraba públicamente que sus invitados tendrían libertad para desarrollar sus actividades y sacar sus propias conclusiones sobre el estado del país, pese a la programación fija de actividades planeadas, afirmando: “ustedes representan el pensamiento sin fronteras”.<sup>6</sup>

La visita no sólo incluyó viajes a lugares que se vinculaban directamente a casos exitosos de las reformas agrarias y de nacionalización, sino también a eventos artísticos. La programación estuvo a cargo del recientemente creado Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Universidad de Chile, dirigido por el historiador Miguel Rojas Mix, desde donde se gestaba el establecimiento de redes artísticas continentales alternativas a aquellas que habían predominado hasta entonces en el campo cultural chileno. Esta visión alterna se vio reflejada en las actividades organizadas para los invitados de la “Operación Verdad”, enfocadas en las artes populares y algunas manifestaciones callejeras de expresión colectiva afines al programa social de Allende, como la pintura mural.<sup>7</sup>

Bajo el estímulo de la reforma universitaria desarrollada desde 1969 durante el gobierno de Frei Montalva, y en consonancia con el ambiente de activismo y proyectos colaborativos patentes a nivel internacional, se había promovido un acercamiento de la enseñanza superior a los grupos marginados en el país junto a una democratización del conocimiento y de la creatividad. La Facultad de Bellas Artes había tomado un rol central en la descentralización y en la desjerarquización de las artes plásticas, organizando, desde sus distintos institutos, centros de extensión,

---

5— Pablo Rodríguez Grez, “¿Operación Verdad u Operación Infamia?”, *El Mercurio*, 14 de abril, 1971.

6— “Intelectuales de la “Operación Verdad” visitaron a Allende”, *El Mercurio*, 21 de abril, 1971.

7— El vuelco a lo popular se había vuelto parte central de las programaciones renovadas de las instituciones culturales de la capital, incluyendo la de instituciones más convencionales como el Museo Nacional de Bellas Artes. La invitación dirigida a Allende para asistir a la exposición de muralismo señalaba que el IAL y el Museo de Arte Contemporáneo deseaban “dar público reconocimiento al valioso trabajo de estos jóvenes y ubicar su labor en el verdadero nivel plástico que les corresponde”. Carta de Guillermo Núñez a Salvador Allende, 14 de abril, 1971. Archivo Museo de Arte Contemporáneo.

directivas y salones de clases, una serie de actividades pedagógicas y creativas implementadas en barrios populares de Santiago y otras regiones. Las actividades iban desde talleres hasta la creación de murales en edificios y espacios públicos, así como eventos multidisciplinarios que unían música, danza, teatro, poesía y artes visuales.

En el marco de la “Operación Verdad”, los participantes directamente asociados a las artes, como el crítico español José María Moreno Galván, el pintor y senador italiano Carlo Levi, y el músico griego Mikis Theodorakis, fueron invitados a una recepción en el Museo de Arte Popular (MAP) y a la inauguración de una exposición de las Brigadas Muralistas Ramona Parra e Inti Peredo en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Santiago, donde se aprovechó la ocasión para que Moreno Galván y Levi formaran parte de un foro<sup>8</sup> que se insertaba en el marco de las discusiones en torno al rol del artista en la sociedad que ocupaba a la escena local. Las opiniones en cuanto al tema se dividían en cinco campos principales que giraban en torno a la utilidad del arte: estaban quienes proponían la creación de un arte para el pueblo y un arte al servicio de la revolución; aquellos que tomaban una posición trotskista que enfatizaba la creatividad individual por sobre una visión colectiva o preeterminada del arte; quienes consideraban al artista como un mediador que asiste a otros en el desarrollo de su creatividad (prestando conocimientos y técnicas); aquellos que creían que la función social del artista era llevar el arte “culto” a sectores menos privilegiados; y, finalmente, aquellos que consideraban que el pueblo mismo debía crear un arte nuevo.<sup>9</sup> Tanto el Instituto de Arte Latinoamericano como los

---

8— El encuentro con los dos invitados se realizó el lunes 26 de abril de 1971 a las 18 horas en el MAC de Quinta Normal. En una discusión titulada “Arte y Sociedad” desarrollada en el IAL en agosto de 1971, el pintor Mario Carreño recordaba lo que recientemente había sostenido Moreno Galván cuando se le había preguntado en el foro qué tipo de arte debía hacerse en una sociedad socialista. La respuesta de Galván era ambigua: “el arte debía ser lo mejor que pudiera dar el artista”. En *Cuadernos de la Escuela de Arte*, 4 de octubre de 1997, p. 35.

9— Mário Pedrosa preparó una charla titulada “Arte y Revolución” en diciembre de 1971, en la cual se ponía el ejemplo de la revolución rusa de 1917 como un caso concreto de arte comprometido que logró sacar el arte a la calle y servir a la causa revolucionaria sin perder su creatividad (Pedrosa se refería principalmente al constructivismo y productivismo ruso, además del teatro). Ver documento “Arte y Revolución”, Archivo MAC.

profesores de la Facultad promovían las dos últimas estrategias, y se abocaron a la creación de actividades tanto educativas como colaborativas, en las que pudieran unirse bajo un mismo objetivo (como pintar un mural) artistas “profesionales”, estudiantes y “gente común” o sin un entrenamiento formal.

Los proyectos inmersivos y prácticas de campo fueron de la mano del surgimiento de espacios culturales nuevos, varios de los cuales fueron gestados espontáneamente con base en recursos precarios —tanto privados como gestionados por el Estado y municipalidades. En ocasiones, los centros culturales surgieron a partir de la apropiación y transformación de casonas patronales en una suerte de equivalente cultural de las tomas de la reforma agraria.<sup>10</sup> La creación de estos espacios daba cuenta de la necesidad de crear una institucionalidad cultural que correspondiera al proyecto socialista, y que se distinguiera de aquellas vinculadas al mundo burgués. Incluso las instituciones museales existentes replantearon sus programas en sintonía con el ímpetu democratizador y participativo del momento. Las propuestas más radicales se produjeron en medio de la precariedad institucional, como fue el caso de la transformación momentánea del MAC (dependiente de la Universidad de Chile) en un museo de carácter popular, el cual asumió su escasez material con una nueva programación que intentó traer la calle al museo y sacar a este último a la calle, en ánimo de integrarlos. Mientras tanto, el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección del pintor Nemesio Antúnez, buscó renovarse por medio de cambios físicos que incluían una sala acondicionada en el subterráneo para exposiciones temporales, una cafetería y un espacio para artes escénicas, además de una programación más cercana al arte contemporáneo y popular.

Este contexto de reflexión y cambio fue la tierra fértil y ya arada donde se sembró la idea de constituir un museo en apoyo al gobierno socialista de Allende. Durante la visita de Moreno Galván y Levi, y a partir de sus conversaciones, surgió la noción de crear un museo basado en

---

10— Unos ejemplos fueron la Casa de la Cultura de La Granja, que ocupaba una vieja casa patronal en la finca La bandera, y la Casa de la Cultura de Coya en el Mineral El Teniente dirigida por el artista Víctor Hugo Muñoz.

donaciones de artistas internacionales que evidenciara la empatía sentida globalmente por el nuevo modelo socialista. El museo sería, entonces, otro acto de propaganda de carácter permanente que establecería una colección de arte “destinada a permitir la participación de los países en desarrollo en el patrimonio artístico internacional”.<sup>11</sup> A nivel local, los organizadores serían el pintor y decano de la Facultad de Bellas Artes José Balmes, Rojas Mix desde el IAL y Mário Pedrosa, crítico brasileño que se encontraba exiliado en Chile, además de otros miembros de la facultad y del IAL.<sup>12</sup> Éstos serían apoyados por un comité internacional, el Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), en el cual se encontraban Moreno Galván y Levi, además de una serie de reconocidos intelectuales, críticos de arte y curadores como Rafael Alberti, Louis Aragon, Giulio Carlo Argan, Dore Ashton, Jean Leymarie, Eduard de Wilde, Juliuz Starzynski y Mariano Rodríguez. Dado el carácter internacional y cooperativo del proyecto, desde un inicio se estableció orgánicamente un método de colaboración horizontal y democrática a partir de las necesidades a las que el grupo se enfrentaba gradualmente para materializar la idea. Si bien había un liderazgo y centro administrativo en Chile —distribuido entre el IAL y la Facultad de Artes—, la gestión se dividía entre los miembros del CISAC, los artistas llamados a participar a través de donaciones y los agregados culturales en las embajadas que prestaban apoyo para

—

11— Carta de Mário Pedrosa y Danilo Trelles, enero de 1972. Archivo MSSA. En sus primeros meses de funcionamiento, Trelles aparece junto a Pedrosa como parte de la “Mesa del Comité Ejecutivo”, uno de los muchos ejemplos de repartición de la organización dentro del Museo. Trelles era un cineasta uruguayo que trabajaba como consultor del departamento de Bellas Artes de la UNESCO en Chile y colaboró en los primeros dos años del proyecto. Para algunas conclusiones sobre el resultado de la Operación Verdad y un análisis del rol central del IAL en la creación de redes latinoamericanas de solidaridad y resistencia, ver Sylvia Juliana Suárez y Carla Macchiavello, “Solidaridad, plástica, redes y revolución: una crónica breve del surgimiento y occlusión del meridiano Chile-Cuba en el ámbito del arte latinoamericano”, en *Redes Intelectuales. Arte y política en América Latina*, María Clara Bernal, ed., Bogotá, Universidad de los Andes, 2015, pp. 175-226.

12— Entre ellos se encontraba el crítico argentino Aldo Pellegrini, la historiadora del arte brasileña Daisy Peccinini y María Eugenia Zamudio, que actuaba como coordinadora del IAL, entre otros. Pellegrini se había integrado al IAL como profesor en mayo de 1971, como también lo haría Pedrosa tras su llegada a Chile a finales de 1970.

la recepción y el traslado de las obras. Bajo esta estructura colaborativa, cada participante contribuía a partir de contactos personales con otros artistas, críticos o miembros de partidos políticos, enlazando la individualidad con las redes. Algunos actuaban como consultores o curadores y otros como activistas, motivando a artistas específicos a participar. Aunque Pedrosa redactaba cartas de invitación y se dirigía personalmente a miembros del comité o a curadores, amigos y artistas para explicarles la idea e incluso hacer sugerencias sobre el tipo de obras que podrían enviar, su papel como director se diluía en las redes, sobre todo en lo concerniente a la selección de obras. La libertad de selección otorgada a los miembros del comité derivó eventualmente en el arribo a Chile de obras de autores con los que no estaban familiarizados o muy reconocidos, para gran sorpresa de los organizadores, quienes no sabían de los contactos establecidos.<sup>13</sup>

La amplitud de lo que empezaría a llamarse el Museo de la Solidaridad (MS) —a sugerencia del propio Allende—,<sup>14</sup> se engarzaba con la definición sobre la marcha de algunos aspectos del proyecto. Más allá de su motivación ideológica central, los efectos buscados a corto y largo plazo variaban. En el corto plazo se intentaba demostrar con rapidez la empatía masiva e internacional que convocaba el modelo de Allende en el campo de las artes —sobre todo la llamada “alta cultura”—, evidenciando a través de la creación intempestiva de una colección de arte moderno y contemporáneo lo que ninguna otra voluntad política se había propuesto. Se trataba entonces de un acto de propaganda que otorgaba legitimidad al proyecto por medio de los nombres involucrados. Por otro lado, se trataba de una iniciativa que venía desde abajo, y no de un mandato presidencial o del proyecto vanidoso de un solo individuo. En este sentido,

---

13— En una carta a Carmen Waugh, galerista chilena que ayudaba con gestiones para el Museo, Pedrosa comentaba que había tenido noticias de la llegada de una escultura de Calder a Chile sin haberlo contactado. Carta de Pedrosa a Carmen Waugh, 29 de mayo, 1972. Archivo MSSA.

14— Las relaciones del Comité en Chile con Allende fueron cercanas. En varias ocasiones miembros del comité visitaron al presidente para comunicarle los avances y las necesidades del Museo de la Solidaridad. Ver “Gran Museo Internacional funcionará en la UNCTAD”, *El Siglo*, 24 de marzo, 1972.

el proyecto era evidencia de que lo que se llamaba utopía podía concretarse, de que los actos de solidaridad solamente necesitaban de una causa que los reuniera.

Pero el gesto se extendía también a largo plazo. En lugar de ser una exposición temporal de impacto limitado, la permanencia en el tiempo del Museo de la Solidaridad demostraría la solidez de su causa al sobrepasar al mandato de un presidente singular. Si bien el Museo se vinculaba a un proyecto político específico, también ampliaba su alcance al constituirse a través de esfuerzos colectivos que encarnaban la noción de “solidaridad”. En este sentido, el museo representaba al bloque del llamado “tercer mundo” y su capacidad para establecer redes de solidaridad, cruzando fronteras y aliando luchas diversas en contra de las relaciones de poder desiguales, la marginalización y el imperialismo cultural y económico.<sup>15</sup>

Uno de sus objetivos principales sería entonces romper con los patrones excluyentes en el mundo del arte local al dar acceso a una colección artística internacional a las clases sociales alienadas de la “alta cultura”. Para cumplirlo, se buscaron espacios de exhibición cercanos o en medio de barrios “populares”, como lo fue el MAC en la Quinta Normal y el edificio que se planeaba reacomodar para recibir al museo de forma permanente en el Parque O’Higgins, ambos en zonas céntricas de Santiago. Si bien el museo por sí mismo no iba a promocionar formas de creación popular, al menos ampliaría la participación a un público más diverso al enfocarse en la clase trabajadora.<sup>16</sup> Asimismo, su colección formada a partir de la entrega gratuita —aunque no por eso desinteresada—, no estaría orientada por el mercado del arte, las ganancias materiales o el gusto de un coleccionista, apuntando así a la posibilidad de construir nuevos modelos museales. En este sentido, el Museo de la Solidaridad permitiría inscribir una historia alternativa de agencia transformando una institución conservadora como

---

15— Un ejemplo fue la colección de carteles de protesta norteamericanos expuestos junto a la colección en el MAC en 1973.

16— Aunque los contextos podían ser radicalmente distintos, esta iniciativa hacía eco de las reformas que se estaban proponiendo a los museos en Estados Unidos a través de agrupaciones de artistas como la Art Workers’ Coalition (AWC), por ejemplo.

el museo, símbolo de la cultura europea burguesa, en un espacio para poner en práctica un modelo de socialismo.

Para la construcción de una red solidaria, los organizadores aprovecharon también la distancia y la marginalidad que evocaba un país en el sur del mundo para generar empatía en los potenciales donantes. Esa marginalidad permitía comparar la situación de Chile con las de otras naciones y pueblos en situaciones de lucha y autoafirmación similares, proveyendo un punto de referencia y un objetivo común pese a las diferencias materiales de cada contexto. Pedrosa utilizaba la imagen de David y Goliat para referirse al esfuerzo llevado a cabo en Chile —pequeño y pobre como el pastor bíblico— de salir de su estado de dependencia, “permanentemente amenazado por el gigante imperialista, Goliat”.<sup>17</sup>

Se podría pensar como una contradicción el hecho de que el Museo de la Solidaridad se legitimara a través de la ayuda de curadores y artistas que vivían y trabajaban en los contextos privilegiados del llamado “primer mundo”, hecho que representaba un punto de fricción al interior del comité organizador en Chile. Miguel Rojas Mix se había esforzado por fortalecer el eje Chile-Cuba y las conexiones latinoamericanas a través del IAL para crear de este modo un eje independiente de relaciones culturales, mientras que en la Facultad de Artes se manifestaba un enfoque hacia los problemas locales y las poblaciones marginadas internamente. No obstante, el concepto de “solidaridad” permitiría trascender las discrepancias y la diversidad de perspectivas, reorientándolas —o subordinándolas— a la manifestación de apoyo global al gobierno socialista de Allende y su promesa emancipadora.

El museo también abría la posibilidad de pensar el socialismo como un fenómeno complejo, capaz de unir puntos de vista diferentes. Pedrosa continuamente expresaba en sus cartas a los miembros del comité que no se impondría un criterio de selección para las donaciones y que todos los estilos serían recibidos, aun cuando su calidad variara. En la *Declaración Necesaria* formulada

---

17— Mário Pedrosa, carta a Dore Ashton, 15 de junio, 1972. Traducción de la autora. Archivo MSSA.

en 1971, en la que se invitaba a artistas y curadores del mundo a unirse al proyecto, se ponía especial énfasis en el carácter no partidista del gesto de donación, argumentando que la acción de los artistas iba más allá de las limitantes ideológicas: “es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario”.<sup>18</sup> La idea era ir más allá del arte de contenidos políticos evidentes, creando una colección diversa y de alcance global que catalizara la opinión pública a la par de servir como prototipo de un modelo de cultura abierto. La variedad de la colección sería un ejemplo de pluralidad y de libertad de expresión, reuniendo desde el arte de protesta hasta el más abstracto y el más efímero. Mientras Rojas Mix había imaginado desde el IAL la creación de un Museo de Arte Latinoamericano que articulara una identidad común y opuesta al imperialismo —encarnado en Estados Unidos de América—, Pedrosa imaginaba un museo de arte moderno, experimental y dinámico, en el que además de la colección habría artistas internacionales invitados que trabajarían en talleres y en contacto con el público local.

El museo no alcanzó a ser alojado permanentemente en un edificio, pero para septiembre de 1973 se habían realizado tres exposiciones de su creciente colección. La exposición inaugural del 17 de mayo de 1972, en el MAC de Quinta Normal, fue particularmente celebratoria al contar no sólo con la presencia del presidente Allende y otras autoridades públicas, sino también con una nutrida selección de obras de artistas con trayectorias internacionales que podían demostrar el éxito de la iniciativa solidaria: desde obras de Luis Tomasello y Carlos Cruz Diez, a una pintura de Victor Vasarely y un tapiz de Jean Lurçat, pasando por un contingente de informalismo español en sus variantes regionales y la abstracción derivada de la geometría, acentuado por las referencias populares del Grupo Crónica —o lo que Moreno Galván, el gestor del envío, había llamado en 1969 la “segunda vanguardia” española—,<sup>19</sup>

---

18— Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, “Declaración Necesaria”, noviembre 1971, p. 2. Archivo MSSA.

19— La primera vanguardia era el Surrealismo. José María Moreno Galván, *La última vanguardia de la pintura española*, Barcelona, Magius, 1969. Sobre la

y un frente sólido de pintura y grabados latinoamericanos que atravesaba el continente. Joan Miró había enviado una pintura expresamente realizada para el museo con un gallo construido por planos de colores y un entramado dinámico de líneas negras en medio de estrellas y soles, sugiriendo un universo en construcción. La pintura se volvió emblemática de las aspiraciones del museo y su conexión con el proyecto socialista del gobierno. En sus discursos inaugurales, tanto Allende como Pedrosa recalcaron los gestos fraternos e hicieron su propia exégesis del gallo de Miró, interpretándolo como el canto a la “nueva alborada” de un país que, en palabras de Allende, se emancipaba para derrotar el subdesarrollo mientras se enfrentaba a los “grandes poderes”.<sup>20</sup>

Pero la actitud triunfalista y optimista de los organizadores se enfrentaba a las dificultades relativas a la organización de la colección, aunadas a la inestabilidad económica del país y la creciente hostilidad hacia el gobierno. Por un lado, la ausencia de un estatuto legal y de una edificación propia para el Museo de la Solidaridad, así como la falta de una bodega, personal suficiente y materiales de conservación,<sup>21</sup> resaltaban los problemas prácticos de su existencia como institución.

Pese a las dificultades, las redes seguirían expandiéndose: Pedrosa haría viajes a lo largo de Europa contactando más artistas y curadores, Harald Szeemann se uniría al CISAC y ampliaría el espectro de artistas en contacto con el proyecto al escribirle a los invitados de la DOCUMENTA 5 de Kassel. Por otra parte, si bien el aval extranjero continuaba, y para la segunda exposición, inaugurada el 19 de abril de 1973, se contaba con obras de Frank Stella,

---

llegada de las obras españolas, ver Virginia Vidal, “Museo de la Solidaridad no tiene precedentes”, *El Siglo*, 12 de abril, 1972.

20— Palabras del Presidente Allende para la inauguración del Museo de la Solidaridad, Archivo MSSA. Para la segunda exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, la pintura de Miró fue puesta en un atril junto a una pancarta (“homenaje a Miró y a todos los artistas del mundo”) y en el muro a su lado fue ubicado el tapiz de Lurçat. Ver la fotografía del artículo “Respaldo de los artistas del mundo a la revolución chilena”, *La Nación*, 22 de abril, 1973.

21— En una carta a Pedrosa, Ashton criticaba la falta de prolíjidad en el diseño y redacción del catálogo, sobre todo en los múltiples errores presentes en los nombres. Dore Ashton, carta a Pedrosa, 9 de junio, 1972. Archivo MSSA.

Adja Yunkers y Harvey Quaytman, entre otros, el contexto económico y político en Chile se había radicalizado.<sup>22</sup> En mayo de 1972 se destituyó al ministro de economía chileno Pedro Vuskovic y se radicalizaron algunos sectores de izquierda y organizaciones de trabajadores para generar formas de poder popular paralelas al Estado.<sup>23</sup> El estancamiento económico se manifestaba cotidianamente en la inflación, que seguía en aumento, en el desabasto, y en las marchas y paros en contra del gobierno. Mientras tanto, sectores de la oposición comenzaban a unificarse y empezaba aemerger una voluntad golpista que se hizo notar con el “tancazo” del 29 de junio de 1973, sublevación militar que cercó el palacio de gobierno.

El golpe de estado del 11 de septiembre tuvo consecuencias inmediatas en la organización y forma del museo. Pedrosa tuvo que volver a exiliarse, encontrando ayuda temporal en México gracias a la gestión de Fernando Gamboa y consiguiendo, más adelante, asilarse de forma permanente en Francia.<sup>24</sup> Los organizadores chilenos que también estaban vinculados a la Facultad, como Balmes y Rojas Mix, se exiliarían junto con sus familias en Francia, mientras que otros encontrarían ayuda en España. Otros políticos y gestores que estuvieron vinculados con el museo se asilarían en Cuba o en países afines a gobiernos socialistas como Suecia, Venezuela y México, incluyendo a la familia de Allende y a colaboradores cercanos como Miria Contreras.

---

22— También se contaba con una obra de Sol LeWitt, sólo que el artista había enviado las piezas de la obra por separado para ser ensambladas. Tras resolver el misterio de la desaparición de la obra (y darse cuenta del malentendido), LeWitt envía un modelo a pedido de Pedrosa para armar la obra. El modelo está fechado 9 de abril, 1973. Archivo MSSA.

23— José C. Valenzuela Feijóo, “El gobierno de Allende: aspectos económicos”, en *Frágiles suturas. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende*, Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile S.A., 2006, pp. 296-97.

24— En una de sus primeras cartas a Gamboa fechada el 29 de septiembre de 1972, Pedrosa le recordaba el tiempo que habían pasado juntos en la National Gallery de Londres, y le solicitaba ayuda para completar la colección mexicana con obras de Tamayo y Goeritz, entre otros. Ver documento “Carta de Fernando Gamboa a Mário Pedrosa”, 29 de septiembre de 1972, Archivo MSSA.

## **Solidaridad resistente**

Pese a la disruptión radical ocasionada por la imposición del autoritarismo militar en Chile y el desgarro del exilio, los organizadores del museo no dejaron de tener presente la colección que había quedado en Chile y que pasaba a manos de los militares o autoridades favorables a ellos. Una preocupación central de Pedrosa fue recuperar las obras que habían sido donadas y sacarlas del país. Tras retomar el contacto con miembros del CISAC, y a partir de conversaciones entre Dore Ashton, Gamboa y Pedrosa, se concibió un plan de rescate heroico: sacando provecho de la falta de incorporación legal de las piezas como bienes nacionales, se haría una campaña internacional para que los artistas que las habían donado solicitaran su devolución, argumentando que éstas se habían ofrecido a un gobierno democrático y no a una junta militar. Con ayuda de las embajadas (sin considerar los cambios por los que estaban pasando a su vez) las obras serían llevadas a México, donde serían acogidas, al menos temporalmente, en el Museo de Arte Moderno (MAM). Sin embargo, al poco tiempo, la ingenuidad del plan y la debilidad del subterfugio se hicieron patentes en la medida en que abogados y embajadores les explicaban la imposibilidad de sacar las piezas de Chile.<sup>25</sup> La misma fragilidad institucional del museo, que parecía haberles ofrecido una esperanza, también posibilitaba que las donaciones quedaran estancadas en un limbo legal a la merced de cualquier autoridad que decidiera hacer algo con ellas.

Este mismo imprevisto detonó la búsqueda de otras soluciones a una serie de problemas nuevos: ¿cómo ayudar a la oposición a la dictadura desde el extranjero?

---

25— Ver por ejemplo el borrador de la carta de Pedrosa a Joan Miró, sin fecha, donde describe parte del plan de rescate, o la referencia a la carta que habría redactado el abogado defensor de derechos humanos Joë Nordmann para que los artistas solicitaran la devolución de sus obras, documento “Historia del Museo de la Solidaridad”, ca. 1974, Archivo MSSA. Ver también las cartas de Ashton a la embajada estadounidense en Chile e instituciones gubernamentales para solicitar ayuda en la recuperación de las obras, como la carta del asistente de Jack Kubisch a Ashton, 26 de febrero de 1974, Archivo MSSA. Después de 1976, Ashton continuó trabajando para recuperar las obras, conmemorar a Orlando Letelier (quien fue asesinado en Washington D.C. ese año) y ayudar a las víctimas del golpe a través del USLA (USA Committee for Justice in Latin America).

¿Cómo ayudar a quienes se encontraban en peligro en Chile y eran perseguidos, torturados y desaparecidos? ¿Cómo reorganizar la solidaridad internacional que se había manifestado de manera tan clara durante el gobierno de Allende y recanalizarla a un esfuerzo aun mayor; la resistencia chilena?

Mientras las agrupaciones políticas de la izquierda chilena se reorganizaban en el extranjero, el campo del arte también se movilizaba y establecía nuevos ejes de acción. Por un lado, tras el golpe de estado, distintas instituciones artísticas de países como Cuba, Suecia, México e Italia realizaron eventos culturales en oposición a la dictadura y en solidaridad con el pueblo chileno, las cuales incluían subastas, exposiciones en espacios públicos de fotografía, murales y afiches, así como paneles de discusión. Tal es el caso de la Bienal de Venecia de 1974, reformulada ese año bajo el título *Libertà al Cile [Libertad para Chile]*.

Por otra parte, si durante el gobierno de Allende se había gestado el “meridiano de la solidaridad”<sup>26</sup> entre Chile y Cuba —con miras a fortalecer las relaciones entre países en desarrollo que buscaban emanciparse política y económicamente—, los nodos de lo que podría llamarse el “meridiano de la resistencia” vinculados al museo se articularían en un comienzo a partir de Cuba y Francia. A un lado del Atlántico, la ex secretaria de Allende, Miria Contreras, se había asociado a la Casa de las Américas en La Habana, donde actuaba como subdirector Mariano Rodríguez, miembro del CISAC. Desde esta institución, Contreras se comunicaba con el grupo que comenzaba a reunirse en París para replantear la idea del museo, conformado por Pedrosa, Balmes, Rojas Mix y Pedro Miras, el ex decano de la Facultad de Artes. Entre ambos ejes se reviviría colectivamente la idea de crear un museo a partir de donaciones de artistas, con la diferencia de que esta vez su gesto de

---

26— El término apareció en la prensa chilena de izquierda en agosto de 1971 tras la firma de una declaración conjunta hecha por los cancilleres de Chile y Cuba en la que se rechazaba el aislamiento económico de Cuba impuesto por los Estados Unidos de América y se llamaba a permitir la participación de Cuba en las reuniones donde los países en desarrollo elaborarían estrategias comunes de crecimiento, incluyéndolo en “la gran familia que integran además los países africanos y asiáticos en pos de su desarrollo social, económico y cultural”. “Chile-Cuba el meridiano de la solidaridad”, *Ahora*, 10 de agosto, 1971, p. 54.

apoyo iría dirigido no a la consolidación de una utopía, sino a sustentar y dar visibilidad a la oposición a la dictadura militar. De un proyecto de construcción se pasó entonces a uno de sobrevivencia y de reivindicación de una causa que amenazaba con claudicar bajo la agresión militar. Las donaciones serían, por lo tanto, un “testimonio directo” de la solidaridad con la resistencia chilena,<sup>27</sup> término amplio con connotación de lucha que englobaba a quienes se oponían a la dictadura en Chile y en otros países, así como a cualquier forma de opresión. El concepto de “resistencia” era un llamado a la acción tras ver tumbadas las ilusiones que prometía el gobierno de Allende, acción que podía tomar distintas formas y ocupar frentes diversos. A su vez, se trataba de un concepto que desvanecía los límites entre una oposición pacífica o una armada, permitiendo reunir diferentes intereses y canalizándolos para producir efectos concretos de ayuda. El apoyo a la resistencia podía interpretarse como una de las múltiples actividades de solidaridad con Chile y quienes eran perseguidos o torturados, desde la creación de boletines informativos sobre lo que ocurría en el país, programas radiales, manifestaciones públicas y la gestión concreta para buscar asilo, además de que podía entenderse como un aval a los movimientos de izquierda que buscaban desestabilizar a la dictadura. A su vez, la amplitud del concepto establecía una base común entre distintos grupos, desde aquellos opositores al fascismo hasta aquellos centrados en los derechos humanos sin perder su clara connotación política. El objetivo general era el mismo: resistir y colaborar para que la democracia retornara a Chile.

La nueva versión del museo adoptaría el nombre de Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), conmemorando así al ex presidente.<sup>28</sup> Si bien se hacía uso del singular para apuntar a una sola institución con una misma causa y objetivo final, en la práctica el

---

27— Convocatoria a los artistas para participar en el MIRSA, carta circular de Miria Contreras emitida desde Casa de las Américas, diciembre de 1975, Archivo MSSA.

28— En el borrador a Miró, Pedrosa mencionaba que se organizaría un museo llamado Fundación Pablo Neruda, ver documento “Carta de Mário Pedrosa a Joan Miró desde su exilio en Francia”, s/f, Archivo MSSA.

MIRSA se constituyó por medio de múltiples colecciones formadas a partir de las donaciones en distintos países. Cada colección adoptaría el nombre de Museo de la Resistencia Salvador Allende, añadiéndose el nombre del país donde se hubiera constituido. La organización general estuvo a cargo del secretariado, dividido entre la acción de Miria Contreras, desde Casa de las Américas, y las operaciones realizadas por sus miembros en Francia. El secretariado se encargaba de redactar cartas, llamar o visitar a potenciales colaboradores —tanto artistas como intelectuales e instituciones— y convencerlos de participar, ya fuese a través de donaciones o participando en un comité; conseguir y mantener sus datos; hacer gestiones con distintas instituciones culturales para obtener espacios de exhibición y almacenamiento; enviar fichas a los artistas; mantener un boletín de actividades (el cual redactaba Contreras), además de buscar vínculos con partidos políticos, asociaciones de trabajadores y de solidaridad con Chile. Contreras, en particular, haría una serie de viajes a Europa y distintos países de América Latina entrevistándose con amigos, políticos y gestores culturales para entrelazar y solidificar lazos que ayudaran tanto al museo como a la resistencia a través del contacto directo. Las redes que se habían tejido durante la creación del Museo de la Solidaridad se reactivaron con rapidez mientras se expandían otras nuevas que respondían a la urgencia del llamado a resistir lo que era caracterizado en las cartas como un “monstruoso régimen de opresión” con “instintos destructores”.<sup>29</sup>

A pesar de existir estos nodos en La Habana y París, la ejecución de las decisiones más concretas en torno a las colecciones se hacía a través de comités de apoyo que se formaban en cada país. Los comités estaban, en su mayoría, conformados por agentes culturales reconocidos en distintas disciplinas, además de representantes de partidos políticos, organizaciones de solidaridad con Chile y de defensa de los derechos humanos. Los miembros de los comités de apoyo subdividían las tareas independientemente y quedaban encargados de realizar las gestiones internas para hacer

---

29— Ver documentos “Un museo internacional para la Resistencia / Museo Internacional de la Resistencia ‘Salvador Allende’”, s/f, Archivo MSSA.

contactos con artistas y solicitar donaciones, conseguir espacios de exhibición, establecer alianzas con otras agrupaciones, generar prensa y atención mediática y, en muchos casos, conservar las obras hasta que pudieran pasar a otra institución. Esta independencia explica la diversidad de enfoques que se reflejó en la conformación de las colecciones, así como del tipo de participaciones que eran solicitados o seleccionados. La idea original era que las colecciones fueran itinerantes por distintas ciudades de cada país, agregando en cada parada más donaciones. Eventualmente, se seleccionarían obras de cada lugar para hacer una exposición general internacional que pudiese viajar por el mundo. El movimiento de la colección sólo cesaría cuando retornara la democracia a Chile, momento en que la colección en el exilio volvería simbólica y físicamente al país.

El destino de las donaciones fue un aspecto controversial del MIRSA debido a la amplitud de la noción de resistencia y los intereses diversos e inclusive contradictorios de los colaboradores que participaron en la organización de las colecciones. Uno de los puntos álgidos fue la venta de las donaciones. En las primeras formulaciones del proyecto, redactadas en 1975 desde Casa de las Américas, se planteaba que era posible vender las obras para apoyar materialmente a la resistencia. Para algunos organizadores, la comercialización de las obras era una acción necesaria que podía ayudar a construir un sostén económico para las actividades de resistencia política, aun cuando esta acción implicara la disolución de la colección y, por ende, del Museo. Muchos de los participantes habían sido ajenos al Museo de la Solidaridad en sus comienzos y por lo tanto no conocían la colección ni la misión original, lo que los llevó a vislumbrar en las donaciones un camino concreto de apoyo a los chilenos que requerían de ayuda inmediata. El Museo no representaba para éstos una institución de largo aliento que retornaría a Chile como una acción directa manifestada a través el campo artístico.<sup>30</sup> La misma Miria Contreras cambiaría su posición original sobre la venta de cualquier obra, considerando, en 1976, que se podrían vender algunas sólo en caso necesario

---

30— Elba Cánfora, entrevista con la autora, Bogotá, 7 de enero, 2016.

y que el Museo debía persistir en el tiempo.<sup>31</sup> En España, Carmen Waugh fue adoptando distintas medidas, sugiriendo primero que las obras pudieran venderse, y luego elaborando programas de venta de afiches y carpetas de serigrafías para recaudar fondos desde su galería Aele. Otros manifestaban directamente su rechazo, como ocurrió en Suecia, donde al enterarse de la posibilidad de la venta de las obras en otros países, la Organización Nacional de Artistas Plásticos declaró que se retirarían las donaciones si eran comercializadas.<sup>32</sup> Con el paso del tiempo se fue consolidando la posición de crear una colección permanente, sobre todo en la medida en que la dictadura parecía extenderse más allá de los límites de lo imaginable.

Dada la continuidad de la dictadura militar, la acción mediática era central para el MIRSA, en cuanto que uno de sus objetivos principales era visibilizar la resistencia creando focos de atención y de oposición internacional. En las primeras formulaciones del MIRSA, éste se planteaba como un “instrumento político de agitación y propaganda”<sup>33</sup> que ayudaría a mantener viva la lucha contra la opresión en Chile desde el frente del arte. Las inauguraciones de sus exposiciones eran tomadas como escenarios donde se publicitaba el proyecto y se amplificaba el mensaje de lucha contra la dictadura internacionalmente: “Cada inauguración es un acto de apoyo a la resistencia chilena. A cada una asisten políticos chilenos, dirigentes políticos del propio país o de los partidos demócratas, cuya presencia y declaraciones recogidas en los medios de comunicación son una contestación a la barbarie del régimen de Pinochet”.<sup>34</sup> Para cada inauguración se buscaba la asistencia de distintos personeros de partidos políticos chilenos en el exilio, ex miembros

---

31— Carta de Miria Contreras a Apolinar Díaz Callejas, 21 de julio de 1976, Archivo MSSA.

32— Germán Perotti, correo electrónico a la autora, 15 de agosto de 2015.

33— “Un Museo Internacional para la Resistencia/Museo Internacional de la Resistencia ‘Salvador Allende’”. Sin fecha, sin autor, Archivo MSSA. El documento puede ser de 1976 o 1977, ya que afirma que se hará una exposición de obras entre fines de abril e inicios de mayo de 1977 en el Festival de Teatro de Nancy, Francia.

34— “Chile sí”, *Cambio*, 16 septiembre de 1977, Archivo MSSA.

del gobierno de Allende o incluso familiares que añadían un componente vivencial y personal de ese período, además de autoridades locales en el campo político y cultural que pudieran legitimar su misión. En Francia, la asistencia a la exposición de Nancy de François Mitterrand (candidato socialista a la presidencia en 1965 y 1974), así como sus paseos junto a la viuda de Allende, Hortensia Bussi, por la plaza de la Pépinière, fueron motivo de atracción para la prensa. Frente a los murales en el espacio público pintados específicamente para la ocasión por la Brigada Internacional de Pintores Antifascistas,<sup>35</sup> Mitterrand hizo declaraciones sobre la solidaridad del Partido Socialista con la lucha por el retorno a la democracia en Chile mientras condenaba a las dictaduras en el mundo y manifestaba su solidaridad con los pueblos oprimidos.<sup>36</sup> La estrategia mediática cumplía varios objetivos simultáneamente, ayudando a propagar la causa del Museo e incrementando la popularidad del candidato que llegaría a la presidencia en 1981.

La colaboración entrecruzada de organizaciones políticas y culturales fue característica del MIRSA. A través de la ayuda mutua se podían potenciar tanto intereses específicos a cada grupo como causas comunes. Las redes preexistentes de los comités de solidaridad con Chile y otras organizaciones políticas se aprovechaban para ampliar el alcance del Museo y aumentar la base de donantes, a la vez que se expandía el radio de visibilidad del proyecto. En Francia, los primeros eventos públicos del museo se realizaron en colaboración con los principales partidos políticos de izquierda: el Partido Socialista y el Partido Comunista. Durante las celebraciones del PC y del PS en junio de 1976

---

35— Esta sería otra estrategia del MIRSA para llamar la atención pública y dar un ejemplo de creación colectiva: la creación de murales junto a algunas de las exposiciones. En Nancy participaron tres brigadas, la Brigada Salvador Allende compuesta por artistas chilenos exiliados en París, la brigada “Pablo Neruda” de Italia y la Brigada Internacional de Pintores Antifascistas en la que participaban los pintores chilenos Balmes y Guillermo Núñez, y los pintores franceses Henri Cueco, Ernest Pignon-Ernest, Michèle Blondel, además del argentino Le Parc, el brasileño Gontran Netto, el español Alejandro Marcos, el uruguayo José Gamarra, junto a pintores italianos (Basaglia, Boriani, Perusini) y holandeses (van Meel).

36—Ver documento “Mitterrand à Nancy: Nous romprons avec le Chili de la dictature”, *Le Matin de Paris*, 6 mayo de 1977, Archivo MSSA.

se publicitó la creación del MIRSA y sus exposiciones del año siguiente. Éstas se gestionaron a través de los partidos en las localidades donde tenían mayoría, las cuales prestaron espacios culturales amplios y edificaciones notorias, como el Palais des Papes en la ciudad de Aviñón, procurado para la realización de una exposición en julio de 1977. Otra exposición del museo se asoció al Festival Mundial de Teatro de Nancy, dirigido por su co-fundador, Jack Lang, quien se volvería ministro de cultura de Mitterrand. Las obras recolectadas en Francia se exhibían en el centro de conferencias de la ciudad, el Palais des Congrès, en el marco de un coloquio del festival en el que se discutieron la diáspora latinoamericana y las distintas formas de resistencia ante las dictaduras en la región. En cambio, en Suecia las decisiones en torno a la colección y las exposiciones estuvieron en manos de las instituciones culturales y sus redes, como fue el caso del Museo de Arte Moderno en Estocolmo (Moderna Museet). La selección de artistas y obras estuvo a cargo del director del Museo, Björn Springfieldt, así como de un equipo de curadores que organizaron donaciones de obras de artistas suecos para la muestra del Museo de la Resistencia de 1978.

Los resultados de estas colaboraciones fueron notoriamente diferentes. La colección sueca mostró una coherencia formal basada en decisiones curatoriales claras que buscaban plasmar una representación diversa del panorama artístico sueco de los sesenta y setenta, enfatizando la presencia de tendencias neo vanguardistas junto a tradiciones paisajistas y abstractas. Por el contrario, en Francia, las más de 150 obras donadas por artistas franceses y latinoamericanos daban cuenta del apoyo otorgado individualmente al proyecto por autores de trayectorias reconocidas como Calder, Pignon, César, Corneille, Lam, Matta, Soulages y Titus-Carmel, muchos de los cuales ya habían participado anteriormente en el proyecto del Museo de la Solidaridad. A diferencia de la colección sueca, el resultado, en términos artísticos, apuntaba a la presencia predominante de generaciones previas abstractas, expresionistas y surrealistas, más que a tendencias experimentales o recientes, otorgándole un aura de seriedad y nobleza a la colección a la vez que cierta percepción de falta de dinamismo. Si en 1972 la crítica conservadora

en Chile había acusado al Museo de eclecticismo estilístico (problema advertido por Pedrosa desde entonces), a la vez que señalaba en términos de la calidad dispareja de las obras expuestas que “a caballo regalado no se le mira el diente”,<sup>37</sup> la prensa francesa notaría la ausencia de propuestas más contemporáneas.

Esa pluralidad estilística era resultado de la ayuda inmediata que suscitaba el proyecto. Los primeros años del MIRSA estuvieron marcados por el activismo espontáneo y vigoroso de artistas y gestores culturales que se sintieron personalmente tocados por los eventos acaecidos en Chile y, por ende, motivados a participar. La rapidez con que se formaron las primeras colecciones en Colombia y luego en México, además de las telas conocidas como “molas” confeccionadas por indígenas de Panamá que fueron donadas al museo, fueron ejemplo de la pronta respuesta a una situación de emergencia. Por otro lado, el contexto a lo largo de la década de los setenta fue una de múltiples luchas contra los poderes fascistas a nivel mundial, como las dictaduras que se habían expandido en América Latina y el Caribe, sumándose a un ambiente de crisis mundial caracterizado por la crisis del petróleo, las luchas de liberación e independencia en África y en países asiáticos, y el recrudescimiento de los grupos armados (desde las Brigadas Rojas en Italia al Baader Meinhof en la República Federal de Alemania). Si bien la muerte de Franco en España, el fin de la Guerra de Vietnam y la Revolución de Irán marcaban ejemplos de liberación finalmente alcanzada —a través de la muerte natural, de la lucha armada y la protesta masiva—, el recrudescimiento de las medidas represivas daba un motivo-motor especial a la causa de la resistencia. Para 1979, los Museos de la Resistencia se extendían por Cuba, México, Venezuela, Panamá, Colombia, Francia, España, Suecia, Finlandia y Polonia, y pronto se añadiría una sección africana.

El MIRSA y las itinerancias de sus colecciones alcanzaron un clímax durante los primeros años de la década de los ochenta para desacelerarse y replantearse a partir de 1983. El Museo se enfrentaba a un contexto mundial contradictorio, en el que la influencia de nuevos gobiernos

---

37— Antonio Romera, “Museo de la Solidaridad”, *El Mercurio*, 28 de mayo, 1972.

socialistas como el de Mitterrand era contrarrestada por el aumento de regímenes conservadores como el de Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido. La recuperación de la democracia en España creó un ambiente especialmente receptivo a los fines del museo, siendo particularmente fructífera la peregrinación de la colección en el país. En Francia se alcanzaría un momento de máxima visibilidad con la exposición *Chili, lorsque l'espoir s'exprime [Chile, donde se expresa la esperanza]* que tuvo lugar en el Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou en septiembre de 1983.<sup>38</sup> Para entonces, la dirección del comité en Francia había pasado por varias rotaciones entre sus miembros (Pedrosa regresó a Brasil en 1977 y murió en 1981), y tras la vuelta de Balmes y su familia a Chile (junto con otros exiliados a los que la dictadura había otorgado el permiso de volver en agosto de 1983), Pedro Miras se encargaría de las exposiciones en Luxemburgo y en Sevran en 1986. Por su parte, Waugh se había vinculado a la creación de un Museo de la Solidaridad en Nicaragua, y volvería a Chile en 1984.<sup>39</sup> Desde allí empezaría a gestar el retorno lento de las obras —primero a La Habana y luego a Chile, tras recuperarse la democracia en 1990— desde algunos de los múltiples nodos de la red de resistencia. El énfasis se pondría no tanto en hacer crecer la colección o seguir exhibiéndola como en recuperarla pues, en algunos casos, como el de Colombia, ésta había quedado embalada en cajas que no se habían abierto en años.

Waugh y Balmes encabezaron el nuevo Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre los años 1991–2005 y 2006–2010 respectivamente, una vez que éste encontró su destino final en Santiago de Chile. La visión utópica asociada al gobierno de Allende que impregnó al periodo de solidaridad (1971–1973) y a las redes que permitieron la

---

38— En enero de 1977, Contreras sugiere que la gestión con el Centro Beau-bourg (en una primera instancia) habría pasado por Balmes y su esposa Gracia Barrios. Ver “Carta de Miria Contreras a José Balmes”, 27 de enero de 1977, Archivo MSSA.

39— El poeta y Ministro de Cultura nicaragüense Ernesto Cardenal invitó a Waugh a crear un Museo de la Solidaridad en Nicaragua. Cardenal mencionaba que la primera formulación de un Museo para Nicaragua la hizo en 1980, en un encuentro de escritores en Roma. Ver Ernesto Cardenal, “Testimonio de gratitud”, *La Prensa*, 23 de abril, 2013.

creación de una primera colección fue, entonces, seguida de un trabajo extendido en el tiempo y el espacio de colaboración entre agentes culturales diversos que permitieron su continuidad durante la dictadura. En su segundo periodo (1975–1990), la ambición internacional del MIRSA obligó a sus gestores a pensar en estructuras móviles de organización y exhibición, en una distribución menos jerárquica de la toma de decisiones, sosteniendo esfuerzos paralelos de cooperación con miras a mantener al Museo y su espíritu vivo pese al exilio y la duración de la dictadura militar.

Así como llegaron a imaginarlo sus gestores, el Museo de la Solidaridad y el Museo Internacional de la Resistencia fueron dos instancias del hoy rebautizado Museo de la Solidaridad Salvador Allende que sirven como testimonio de la potencia y la efectividad de la colaboración entre fronteras. Su persistencia en el tiempo sigue funcionando como una posibilidad de encontrar vínculos y objetivos comunes no obstante nuestras diferencias, dando cuenta, especialmente en tiempos como los que corren, de la necesidad de construir alianzas solidarias a lo largo y ancho del mundo.



# BRIGADAS RAMONA PARRA

JUVENTUDES COMUNISTAS DE CHILE



MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
QUINTA NORMAL • 20 ABRIL • 20 MAYO • 1971



Mono González, *Brigadas Ramona Parra—Ramona Parra Brigades*, 1971,  
MAC. Fundación Salvador Allende [Cat. 10]

# DECLARACION

- 1.— La formación del C.I.S.A.C se funda en el hecho de que artistas plásticos de renombre mundial hicieron llegar al Presidente Allende su deseo de ofrecerle obras suyas como señal de simpatía por las reformas revolucionarias que su Gobierno realiza en Chile. El Comité confía que el gesto de estos artistas no es un gesto alusivo de algunos, sino más bien corresponde a un rasgo común a la colectividad artística contemporánea. Esta comunidad está dedicada en su íntimo al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo.
- 2.— Los artistas jamás escondieron sus simpatías por los diversos movimientos de emancipación social que se han desarrollado en el curso de la historia, y cada vez con mayor frecuencia a partir del Siglo XIX. En su esencia, el socialismo no es sólo la bandera natural de las clases proletarias, sino también la de artistas, científicos, intelectuales, quienes más intensamente que en cualquier otra época abren en la sociedad actual que aquello que producen o crean es de algún modo desvirtuado en su espíritu y esencia, como cuando para su difusión y circulación es incorporado como mercancía en el mercado capitalista.
- 3.— Los artistas no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, sus esculturas, sus creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar; al contrario, aspiran a que estén allí donde su acceso al público sea el más amplio y las condiciones de apreciación, las más fáciles. Aspiran también a que sus obras no se queden confinadas en el área metropolitana de los países ricos y adelantados del hemisferio noroccidental, sino que en profusión lleguen a las grandes áreas desprivilegiadas del Tercer Mundo. Chile es representativo de todo ese mundo subdesarrollado, y en su sagrada revolución contra la sumisión pretende ofrecer las mejores condiciones para tornarse en un centro cultural auténtico al servicio de su pueblo y de los pueblos hermanos de Latinoamérica.
- 4.— Los trabajadores de la cultura de casi todos los países sudamericanos por eso mismo hacia el Chile de hoy sienten de esperanzas. "La vía chilena del socialismo", tal como fue definida por el Presidente Allende, es lo que mueve a la mayoría de ellos a ofrecer al pueblo de Chile los mejores frutos de su poder creativo. Y lo hacen sin ninguna opción de partidismo político o sectario. Si hay política en su acción, es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario.
- 5.— El C.I.S.A.C, al tomar la iniciativa de la presente Declaración lo hace por su cuenta, motivado por profundos sentimientos de gratitud y respeto por los artistas que ahora, en su dominio específico, solidarizan con Chile. Y ese sentimiento el Comité lo expresa precisamente cuando intenta traducir simplemente en palabras lo que ellos hacen sencillamente por sus actos: sus obras.

## MESA DEL COMITÉ EJECUTIVO

MARIO PEDROSA  
Presidente  
DANILO TRELLIS  
Secretario

Enero de 1972.

COMITÉ INTERNACIONAL DE SOLIDARIDAD ARTÍSTICA CON CHILE  
TEATINOS 220 - 6.<sup>a</sup> PISO - OF. 805 - TEL. 48151  
SANTIAGO DE CHILE

Santiago de Chile, Enero de 1972.-

Estimado compañero:

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

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

El Comité se crea para llevar a efecto esta tarea y decidir sobre la mejor manera de establecer contacto con los artistas que movidos por sus simpatías con la experiencia revolucionaria del gobierno popular, 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.

La iniciativa ha tenido una acogida tan favorable en los medios plásticos internacionales, que ya artistas de U.S.A., Italia, Francia, España, Argentina, Uruguay, México, Inglaterra y Cuba, han adelantado su decisión de aportar obras para la formación de este Museo.

Es deseo de este Comité que la Exposición de las obras donadas para este Museo, coincida con la inauguración de la UNCTAD III (Conferencia de Naciones Unidas para el Comercio y Desarrollo).

COMITE INTERNACIONAL DE SOLIDARIDAD ARTISTICA CON CHILE  
TEATINOS 220 - 8.<sup>o</sup> PISO - OF. 308 - TEL. 68181  
SANTIAGO DE CHILE

- 2 -

Al formalizar nuestra invitación para que Ud. colabore en la iniciativa que estamos promoviendo, rogamos nos haga conocer su decisión acerca de su eventual participación en la misma.

El trámite para la entrega y traslado de las obras deberá hacerse a través de los Agregados Culturales de las Embajadas en Chile en los países respectivos, quienes se encargarán de las formalidades necesarias a estos efectos.

Cualquier dificultad que originase la formalización de esta iniciativa, serán resueltas por el Comité Ejecutivo, a quien deberá informarse sobre cada caso particular.

MESA DEL COMITE EJECUTIVO

*Mario Pedrosa*  
MARIO PEDROSA  
Presidente

*Danilo Trelles*  
DANILLO TRELLES  
Secretario

*6. Solidaridad  
(exp. confección)*

LA NACION, 18 MAYO 1972

## MULTITUDES HAN VISITADO EN SOLO DOS DIAS "CHILEXPO 72"

Una representación constada de personas ha asistido a "CHILEXPO 72", en sus dos primeros días de funcionamiento, luego de haber sido inaugurada oficialmente en la noche del jueves por el Ministro de Economía Pedro Vicuña y el de Transportes y Comunicaciones Héctor Muñoz, junto a las máximas autoridades de la Corporación de Fomento de la Producción, autoridades por su parte presidente Kurt Dadiani, Letona y delegados a la UNCTAD.

CHILEXPO 72 es una exposición mundial en 130 hectáreas que abarca la actividad atlántica de la laguna en la Quinta Normal, y en lo que respecta las organizaciones fundamentales de la actividad productiva, industriales, gobiernos, privadas, culturales, económicas etc., del país.

Miles llaman a atención del numeroso público la representación de "CHILEXPO 72", desde su entrada magna donde un gigantesco y colosal globo terrestre brilla sobre su eje.

El museo es tan completa y minuciosa, que allí se aprecia aquella un conocimiento directa y objetivo de todo lo que conforma el patrimonio material y la identidad de su gente. Correspondiente para dar sólo algunos ejemplos, puede decirse que el stand de Petróleos, exhibe un tren diesel, en

estados de la Corporación de Fomento de la Producción, autoridades por su parte presidente Kurt Dadiani, Letona y delegados a la UNCTAD.

Delegados de UNCTAD han formulado elogiosos comentarios.

Afirmaron: "Hemos visto la realidad chilena".

Museo con todos sus detalles. Otro museo a los instituciones del salitre en una muestra contemporánea, en la que están consagradas todas las fases de extracción, del Festivale Alemán, las Fuerzas Armadas están representadas en todos sus ramas, al igual que Corfo, la FACh, los numerosos pueblos de aves, minerales de este, incluye un motor que está en funcionamiento. El museo

presenta los últimos informes mineros de espesas pasadas, armas antiguas y otras reliquias. Entre estas últimas figura la atenuación y hace referencia a diversos países hispanoamericanos.

Se a una de las visitas, la que convoca la juventud y la gente que visitó el museo el Comandante en Jefe del Ejército General René Schneider Ch., el día en que fue asesinado clandestinamente. La juventud se quedó mirar hasta las profundidades de los impactos de bala que provocaron su muerte.

La Empresa Marítima del Estado se hizo presente con hermosas maquetas de buques y de naves de todos los tipos.

Los visitantes, como señalan en opinión de los presidentes existentes que han visitado "CHILEXPO 72", han destacado el perfecto orden y la amplitud con que hay en todo el complejo de la muestra. Es así como se admiran enormes montañas en relieve de 50 metros de largo en el que se aprecian en sus rocas las más variadas, toda la cronología geográfica de nuestro a sur del país hasta salir a la llamada placa de las desiciones, donde el público puede elegir mes y año para visitarla en el Museo de Arte Contemporáneo, donde se exhiben cuadros de Picasso y Manet entre otros genios de la pintura, a la acuarela contemporánea, donde se pueden comparar soviéticos y mexicanos, problemas de mineralística nacional a bajo costo, o bien pasar un rato de descanso en paraderos de la depuradora, en que se pueden consumir pasteles del mar en todo su sabor riqueza, y los tradicionales buenas migajas chilenas.



UNCTAD III  
SANTIAGO-CHILE  
ABRIL-MAYO 1972



El Ministro de Economía Pedro Vicuña, junto a otros personajes de la "Chilexpo 72". A juicio del numeroso público que ha degustado en esos días en la Corporación de Fomento, entre ellos el Fiscal José Rodríguez y el Alcalde municipalista de la imponente exposición, ferrocarriles ha presentado

En el grabado, un avión de "Codelco"

**ALLANARON FABRICA Y DESCUBRIERON UN  
MILLON Y MEDIO DE PARES DE CALCETINES**

# **OTRO GRAN ACAPARAMIENTO**



*LAS NOTICIAS DE*

**Última  
Hora**

Año XXXIX N° 9.911 — Santiago de Chile  
Jueves 18 de mayo de 1972  
Precio Siglo : \$ 2.00 — Provincial: \$ 2.00

EL NOTABLE Museo de Solidaridad con Chile, que inaugura aseveró el Presidente Allende, ya se encuentra abierto al público en la Oficina Normal. Los museos más avanzados de América Latina tienen colecciones del mundo, que no vienen de la industria ni de los países. Pero mucho más que el valor monetario de la colección debe destacarse el valor social del gasto de los artistas plásticos del mundo que contribuyen a la cultura de Chile. La inauguración se realizó en el gran teatro Ópera María Pávica, presidente del Comité de Solidaridad Américana Interamericana con Chile.

**AL DESNUDO EL PLAN  
FASCISTA EN CONCEPCION**

A PUNTO DE  
SOLUCION HUELGA  
DE SEMIFISCALES



**EL POLLO DORADO**

El Fondo de la Chilenidad.

Estado esq. Agustinos-AIRE ACONDICIONADO

RESERVAS AL FONO: 32619 y 397213.

**HOY**

CLAUDIO DE PAUL  
CARLOS VASQUEZ  
REBECA  
GRUPO FANTASIA,  
HOLBERTO Y SU  
CONJUNTO

"El notable Museo de la Solidaridad con Chile...", publicado en—  
published in *Las Noticias de Última Hora*, 18/05/1972. Archivo MSSA



El presidente Allende y Mario Pedroza

Vista de la inauguración de la primera exposición del Museo de la Solidaridad. El profesor Pedroza manda al Presidente Allende una de las obras exhibidas en Chile.

## El pueblo de Chile debe poner en marcha el Museo de la Solidaridad"

Continuación a la columna de artistas contemporáneos que más tarde exponen en el famoso Hotel Savanna, director de la Fundación Bernardo

El importante esquema ya dictado al Museo de la Solidaridad se ultima luego que lleguen las siguientes fases:

— "Mario Pedroza, crítico de arte y monologuista brasileño que gira sobre su Chile natal de cerca en su país de nacimiento

Museo de la Solidaridad de artistas de todos los continentes, autorizado

una sala y con un

exponente nacional, presentan hoy, entre las

casas de Mori, Calder,

Uzarelli, Stella, han arri-

bado ya a Santiago Ma-

rio Pedroza me ha pedido

entrevistar a los artistas

de Liverpool, Lima y

otros países amigos pa-

ra contribuir a esta tarea

en el fin de crecer a tra-

ves de sus obras y sus

ideales y las ideas que

sean para el norte

de Chile y para ampliar

el horizonte

El museo de Bernardo

tiene una doble inten-

ción y la solidaridad con

Chile se manifiesta ampliamente.

Entrevista: Rigo González

Gandía, nos lleva el día

siguiente, otra obra de

un exponente brasileño,

dedicada a Pedroza:

— "Mi querido amigo

Tengo la satisfacción

de presentarte hoy

este trabajo que hoy

quiero dar al Emba-

jador de Chile de los ob-

jetos que destinaste

al Museo de la Solidarid-

ad".

Una escultura de Angel

Buratti (32 Avenida Saint

France, São Paulo).

Una escultura de Julian

Santos:

— Un óleo de Martín Her-

mos (90 Avenida de Lázaro

Barrios, São Paulo, Brasil).

Un panel de Alberto Le-

onaghi (Calle 13 de Ar-

gentina).

Tres fotografías de Gó-

rdonovits:

— Un trío de Paul De

Doucet (12 Rue des Antes,

París).

Se agraderán exhibi-

ciones breves a los galanes

expresiones de artistas

luso y portugués que se

presentan en la exposi-

ón cultural en los

últimos días.

Trataré de informar más

sobre las demás obre-

s que se exhibirán en

el Museo de la Solidaridad.

Espere tener noticias ma-

s tarde sobre la muestra del

### NO SOLO DE PAN...



Por  
Virginio  
VIDAL

Museo. No hay duda de

que va a llegar mucha alga

para América Latina.

Despidiendo felices Pan

casas y Amé Nuevo, que con

que se han hecho los amigos,

dejando la fiesta y cariños

en abrazos.

XAVIER FLORIN

Así finalizamos los actos

oficiales del museo en su

desarrollo con Chile, en

el punto que viene

ante nosotros.

Esa mañana no podíamos

estar distraídos.

Poco tardarán en llegar

los amigos de Chile de

otras latitudes, que

nos visitarán en su

descanso, en su sede

privada, en su casa

o en su oficina.

Y así, sin cesar, se

van sucediendo los

eventos en el Museo de la

Solidaridad, en una sede

privada, en su casa

o en su oficina.

Y así, sin cesar, se

van sucediendo los

eventos en el Museo de la

Solidaridad.

que mejor lugar que

que parque para el Museo

de la Solidaridad?

Delante al que acude

los famosos de trabajos

de los jóvenes, los estu-

dios, a veces esperan

que venga a verlos

la gente.

Finalizar esa exposición

que se presenta ante

varias de las más

notables de América

Latina, que se trata de

valores invaluables;

el cuadro de Mario Vargas

Llosa que viene

de Madrid, que

se presentó en la

exposición de Bernardo

de la Solidaridad.

Y así, sin cesar, se

van sucediendo los

eventos en el Museo de la

Solidaridad.

Y así, sin cesar, se

van sucediendo los

eventos en el Museo de la

Solidaridad.

Y así, sin cesar, se

van sucediendo los

eventos en el Museo de la

Solidaridad.

El pueblo de Chile debe

entregársela porque

se hace dentro del

país mismo que es

una obra de arte

que merece respeto

de todo el mundo.

Dele mejor que les

obreros que ya han regresado

desde las minas, que

están viviendo en

condiciones miserables

en su lugar donde no

pueden ni dormir ni

comer ni vestir ni

trabajar ni vivir.

El pueblo de Chile debe

entregarla porque

se hace dentro del

país mismo que es

una obra de arte

que merece respeto

de todo el mundo.

El pueblo de Chile debe

entregarla porque

se hace dentro del

país mismo que es

una obra de arte

que merece respeto

de todo el mundo.

El pueblo de Chile debe

entregarla porque

se hace dentro del

país mismo que es

una obra de arte

que merece respeto

de todo el mundo.

El pueblo de Chile debe

entregarla porque

se hace dentro del

país mismo que es

una obra de arte

que merece respeto

de todo el mundo.

"El pueblo de Chile debe poner en marcha el Museo de la Solidaridad", published in *El Siglo*, 23/12/1972. Archivo MSSA

# Gran Exposición del Museo de la Solidaridad

“Un plástico brasileño para la exposición de hoy un poco tarde en llegar. La muestra, histórica en dimensiones de los mejores artistas del mundo de ese campo. El Museo de la Solidaridad, que desempeña una función social, es una gran muestra de generación creativa, la que muestra su herencia, su evolución, su futuro, su desarrollo, sus gérmenes, sus creaciones, sus sueños, sus ilusiones, sus proyectos. Es la muestra que la Presidencia de la República es la más generosa de lo que se ha hecho en el Museo de la Solidaridad. Un universo de

personas aliadas a este arte”.

Entre las personalidades presentes en la inauguración el escritor Víctor Gómez, Enciso, Díaz, Sánchez, José de la Torre, Central, Gómez de Urquiza, presidente de la Sociedad Argentina de Amistad con Francia, y el general de División, Francisco Vidal.

Un magnífico montaje de la muestra, a cargo de Mario Páez, permite observar la evolución de las artes visuales. El cuadro de José María González de Figueras, que muestra a Cánovas, uno de los estatuarios más famosos, es de Francisco López, que muestra un Capricho de Lucretia, y el busto del escritor Juan Gris, que muestra una obra del maestro César Llona y César, que agrega de los talleres peruanos que se exhiben en el Museo de Arte Contemporáneo. Quinta Normal.

José Sánchez, director de la Fundación de Nuevas Artes, señala que el Presidente de la República ha destacado la mayor dedicación en el Museo Olmos, particularmente en la dirección del Museo de Arte Contemporáneo, que gestiona un museo de vanguardia y experimental, para que sea una muestra clara para el público visitante del fondo permanente”.

Sánchez dice que habrá un gran premio en esta inauguración. José María Moreno y Gómez, director

de NO SOLO DE PAN...

Poco  
Virginia  
VIDAL



*Exp.: en la Gran Exposición del Museo de la Solidaridad*

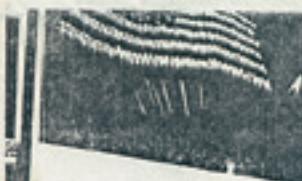
de la muestra del Museo, responsables del evento, y una obra de Mario Páez, Alvaro Moreno y Guillermo Gómez en la vivienda, en España. El ha dicho que se ha trabajado sobre todo un aspecto social y político-pesonal. Lo ha hecho y sigue haciendo las autoridades con mucha dignidad. El Museo de las Solidaridades deberá llegar al ciudadano cada día.

El ministro de Educación, Raúl Aylwin, inauguró la muestra expositiva del Museo de la Solidaridad en el Edificio Central de la Universidad de Chile. Entre autoridades y personalidades, el Museo de las Solidaridades estuvo presente el Presidente Salvador Allende.

En el Museo de Arte Contemporáneo se exhibe también la muestra de obras de pintores vanguardistas destinadas a Chile. Los grandes temas son: la guerra de Vietnam, la lucha contra el racismo, la lucha contra la discriminación, la lucha por el medio ambiente, etc.



homenaje a  
Miró  
y a todos los  
artistas donantes.



ALL WOMEN  
ARE CREATED  
EQUAL



WE SHALL  
RESCUE LAM AND CHAI



NAPALM  
NOËL!



Vietnam

"Gran exposición del Museo de la Solidaridad", publicado en—published in *El Siglo*, 23/04/1973. Archivo MSSA

# casa de las américas

3RA. Y G, EL VIDADO, LA HABANA, CUBA

*La Habana, diciembre de 1975  
"AÑO DEL PRIMER CONGRESO"*

*Estimado compañero:*

*De acuerdo con los partidos políticos chilenos y la colaboración de Casa de las Américas, estamos solicitando la solidaridad de los artistas para la formación del Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende", como lo indica la circular que le adjuntamos. Este proyecto tiene las siguientes finalidades:*

- ayudar a la resistencia en Chile en nuestra lucha contra la junta militar fascista;
- es un testimonio directo de los intelectuales;
- es un instrumento de agitación y propaganda de masas;
- es un instrumento político y financiero.

*Retribución a la solidaridad: Una vez recolectadas las obras se harán exposiciones en cada país, para después hacer una selección que vaya a formar parte de una muestra internacional. La idea de hacer exposiciones antes de vender, tiene un doble objetivo:*

1. agradecer la solidaridad de los artistas.
2. que este proyecto solidario llegue al pueblo, el cual aunque no pueda comprar, con su presencia en el acto, solidarice con el pueblo de Chile.

*Se formará un Comité de personalidades en cada país (artistas, críticos, músicos, escritores, poetas) con el fin de respaldar esta iniciativa.*

*Lo saluda atentamente,*

Miria Contreras  
Secretariado  
Museo Internacional de la Resistencia  
"Salvador Allende"

11

La Habana, 17 de Enero de 1976.

Querido Miguel:

Séme aquí gozando de los aires isleños. En real-  
lidad no he suelto por estar esperando la  
formación del Comité cubano para el Museo  
de la Resistencia. Esto ya está aprobado y solo  
falta que Haydee Santamaría los cite.

Solo que esperar pasará el Congreso del  
Partido. Mientras tanto estamos relogiando  
las donaciones de los artistas cubanos, las  
que serán expuestas en Casa de las Américas  
para después llevarlas a Europa o E.E.U.U.  
donde Uds. digan. Sería muy bueno si fa-  
diéramos hacer una exposición en Florencia,  
no sé bien si será en Mayo, aprovechando  
la reunión que se llevará allí en solidari-  
dad con Chile. Esta reunión será la continua-  
ción de la de Atenas y como a ella asistirán  
representantes de casi todo el mundo, sería  
magnífico si pudieramos mostrar algo efectivo  
del proyecto y así pedir la colaboración de  
todos ellos.

Mientras tanto, yo he enviado cartas a los artistas  
en Venezuela, Colombia y México.

En estos momentos lo hago a E.E.U.U. allí

le mandé todo el proyecto a Delgado Setién  
quien me prometió que con su mujer, teba-  
jarían en él. Ahora le escribo a Mario Zozal  
que está viviendo allí.

En Venezuela te conté que se formó un Comité  
presidido por Jesús Soto. Estuvo una delegación  
de pintores con una exposición. Te incluyó  
un catálogo. Todos prometieron ayudarnos,  
Cruz Diez, Ravelo, Espinoza, Vargas, Juan Cimino,  
etc.. Carlos Cruz Diez se ganó el premio de simpatía.  
Además toca guitarra (en realidad el cuateto, pero  
aquí estos son escasos). Pasamos unos días muy  
agradables con ellos. También estuve, después,  
Soto, quien quedó de ayudarnos; vimos sus pelí-  
culas: es algo increíble todo lo que hace este  
hombre. Díjala tengas oportunidad de verlas  
pues estoy segura te interesarán muchísimo.

Quisiera te preocuparas que Mario le escriba  
una carta rápido a su amigo Gamboa a  
Méjico diciéndole que yo voy allí para que  
nos ayude y además integre el Comité Mexicano.  
Yo deblo estar en Méjico máximo dentro de  
10 días. Lo mismo a Dore Ashton a E.E.U.U.  
De Méjico iré 1 semana a Bogotá para  
allí hacer lo mismo. Si Uds. tienen otras  
sugerencias te rogaría me las hicieras  
saber pronto. Puedes escribirme por intermedio

de la Embajada y entregarsela a Saly, la secretaria del Embajador, o también dasela a mi hija pues ella sabe como enviarla.

Se ha escrito a Nello Tonente en Roma, para saber como va el Museo allí?

Habla Mario con De Wilde de Amsterdam? Por favor, escríbe y cuenta.

En estos momentos estás aquí los juados para el Premio Casa de las Américas. También Roberto Matta y Germana. Matta viene con una exposición que se inaugura el 2 de Febrero. Ferdinand lo despegó, pero ya estaba durmiendo cuando me avisaron que este compañero viajaba a París y quiso aprovechar el viaje.

Tú incluyó una ficha que me hicieron en Casa y la carta con la jureula que se ha enviado. Envíe fichas a Colombia y a México. Si a Uds no les ha resultado la confidencia ansame, pues podría pedir más.

Tú envío el último boletín y un libro para tu chicoza. Saludos a Mario y su. Carrinos a las niñitas y un abrazo para ti y Mónica

Sally

# **EXPOSICION**



## **UNA MOLA POR CHILE**

**PARANINFO UNIVERSITARIO  
UNIVERSIDAD DE PANAMA**

**12 al 16 de Julio**

Estocolmo, 15 de Febrero, 1978.

Compañero (a):

*Pedro Miras*

Secretariado del Museo Salvador Allende:

Estimado compañero:

Tenemos el agrado de informar a Ud. que las gestiones para la formación del Museo Salvador Allende en Suecia han dado resultado positivo.

De un tiempo a la fecha, se constituyó el comité sueco para tal propósito, formado por las personas que figuran en la lista adjunta.

Con posterioridad, el Museo de Arte Moderno de Estocolmo comunicó su propósito de prestar sus locales de exposición para la muestra de las primeras obras donadas. La inauguración se llevará a efecto el día 4 de Marzo próximo y permanecerá abierta hasta el 16 de Abril.

La UP de Suecia hace gestiones para la venida del Comp. Clodomiro Almeida al acto inaugural, a la vez que se ha planteado que durante ese mismo acto, el Comp. José Salmerón pinte un mural acompañado de una brigada sueca de pintores especialmente formada para la ocasión. Esperamos confirmación de la venida de la Comp. Miriam Contreras y se hacen gestiones para la participación de los Ministros de RHH y Educación suecos. Durante el período de exhibición, habrán por lo menos 4 fines de semana en que se reforzará la presencia del Museo SA con la actuación de grupos culturales chilenos residentes en Suecia y una cantidad de artistas suecos a su vez, han manifestado su deseo de hacerse presente en apoyo a la lucha de nuestro pueblo.

La muestra a ser inaugurada el 4 de Marzo, se compone de unas 60 donaciones, todas ellas de envergadura y pertenecientes a destacados artistas de la plástica sueca.

En un próximo informe, haré llegar el programa de actividades definitivo y un fichaje de las obras donadas a ese secretariado.

En lo que respecta a el resto de los países escandinavos, pude informar que los compañeros chilenos residentes en Finlandia han propuesto al Comp. Héctor Mistuba para que coordine las actividades en ese país. Este a su vez ya está en contacto con nosotros en Estocolmo. Además, durante el mes de Marzo, realizaremos, con toda probabilidad, viajes a Dinamarca y Noruega en los que pensamos averiguar acerca de lo avanzado allí. Agradecería por lo tanto instrucciones de Uds. respecto de la necesidad de efectuar tales contactos.

Atenta y fraternalmente:

*G. Juli*

## EXPOSICION, EN CASA DE LAS AMERICAS, EN SOLIDARIDAD CON EL PUEBLO CHILENO

● En ocasión del aniversario de la toma de poder del presidente Salvador Allende, tras la victoria de la Unidad Popular en 1970, se inaugura hoy en la Casa de las Américas la exposición "Camino de Santiago de Chile", que reúne 55 medias parameras, vestir de artesanas de talladas caracterizadas por su originalidad y colorido, obras de la arte-

anía típica del hermoso pueblo.

Durante una semana se realizarán congresos, festivales, exhibiciones artísticas y otras actividades en honor al aniversario de la Revolución Chilena.

La muestra puede ser vista de lunes a viernes, de dos de la tarde a siete de la noche.

Asimismo, a la inauguración acude Porta Nacional Nicolás Guillén, miembro del Comité Central del Partido; Ulysses Estrada, segundo jefe del Departamento de América del Comité Central; Francisco Fernández, presidente del Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista; Beatriz Allende, secretaria ejecutiva de este, y Miriam Contreras, del ejecutivo del Museo Internacional de la Resistencia.

Estaban presentes también, entre otros invitados, destacadas personalidades de la cultura cubana, como Alicia Alonso, José Fuster, Roberto y Mariano Rodríguez.

\* Raúl Rivero Pérez

## INAUGURAN EXPOSICION "CAMINO DE SANTIAGO DE CHILE", MANANA, EN CASA DE LAS AMERICAS

● Exposición de firma solidaridad con la resistencia antifascista chilena es la exposición de medias parameras que, con el nombre "Camino de Santiago de Chile", se inaugura mañana en la Casa de las Américas, en esta capital.

La interesante muestra de artesanía típica del hermoso pueblo de Puerto Montt abrió al público durante quince días. Agrupa más de 50 medias, bordadas de gran originalidad y colorido que adoran rojas, y que son muy apreciadas en el extranjero, en especial, por los coleccionistas, ya que los dibujos nunca se repiten.

La Casa de las Américas se presenta con exposiciones de todos los que se exhibieron en Perú, como colofón a una semana de solidaridad con la lucha del pueblo chileno. Posteriormente, se muestra aquí Bevareda a París.

Las medias fueron adquiridas con parte del importe recaudado en las actividades desarrolladas por los paramilitares durante esa semana en cuestión, y se entregaron al Museo Internacional "Salvador Allende".

En rueda de prensa celebrada en la Casa de las Américas, Miria

Contreras, secretaria ejecutiva del referido museo, señaló el trabajo que realiza la institución en diferentes países con el objetivo de rescatar tradiciones domésticas, objetos de artesanía e intelectuales destinados que diesen colaboración con el antifascismo, algunos de las cuales son susceptibles de venta para obtener fondos para la Resistencia Chilena, y otras se guardarán hasta la victoria final popular, para formar parte del patrimonio nacional.

De este jueves —precisó la combatiente de La Moneda— ayudas a la Resistencia y servimos de instrumento político de agitación y propaganda, a la vez que familiarizan a los artistas e intelectuales de todo el mundo que desembarcaron su solidaridad con la justa causa del pueblo chileno.

La compañera Miria Contreras recordó el hecho de que las primeras actividades del Museo se promovieron en Cuba, donde se apoyó a la causa chilena. Hasta el momento, Basilio ha sido donaciones efectuadas por conocidos artistas y las muestras organizadas en varios países de Europa y América Latina.

Beatriz Allende, secretaria ejecutiva del Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista, precisó que es el importante que juega el Museo ha comenzado a preocupar a la Junta, que ya refleja sus implicaciones al respecto en sus publicaciones.

En la rueda de prensa también participó Mariano Rodríguez, subdirector de la Casa de las Américas, quien agradeció al aporte hecho al Museo por artistas cubanos.

Como lo calificó Francisco Fernández, presidente del Comité Chileno, el Museo International de la Resistencia "Salvador Allende" —continuador del Museo de la Solidaridad en tiempos de la Unidad Popular en el poder—, es una institución "muy buena", cuya obra, distribuida en distintos países, no responde a intereses ni a fines demócratas de autoridades y autoridades militares con la lucha popular de Chile.

\* Raúl Rivero Pérez

## NACIONALES / GRANMA / 3

<b>GRANMA</b>	EDICIÓN SEMANAL
Diseñó: <b>JOSÉ EDUARDO MONDOZA</b>	
Basadre, Administración y Tecnología ATE: Oficina Edición y Periodical Piso de la Revolución	

## NACIONALES / GRANMA / 3

Notas de prensa en el diario *Granma* (Cuba) relativas a la inauguración de la muestra *Camino de Santiago de Chile* en Casa de las Américas—Press notes in the newspaper *Granma* (Cuba) relating to the inauguration of the exhibition *Camino de Santiago de Chile* in the Casa de las Americas, noviembre de—November 1976. Archivo MSSA



François Mitterrand et Mme Allende : la solidarité avec les peuples opprimés

André Masson / Le Matin

## Mitterrand à Nancy : Nous rompons avec le Chili de la dictature

« Après les questions culturelles, voici le problème politique. » C'est en ces termes que Jack Lang, directeur du festival de Nancy, a présenté la deuxième phase du colloque latino-américain qui se déroule dans cette ville. Il suffisait en effet de regarder les participants à cette séance, consacrée à la « diaspora », pour comprendre que le colloque avait changé de sens.

De notre envoyé spécial à Nancy

**F**RANÇOIS MITTERRAND, accompagné par Lionel Jospin, était là, mais aussi Mme Allende, la veuve du président chilien, Felipe Gonzales, secrétaire général du Parti

socialiste ouvrier espagnol, et Ostolá de Carvalho, le dirigeant révolutionnaire portugais en disgrâce, Régis Debray ayant également tenté à être présent. Ils furent unanimes pour condamner les dictatures et affirmer leur solidarité avec les peuples opprimés.

« Nous devons trouver les formulations précises pour renverser la situation en Amérique latine », a déclaré Felipe Gonzales. « Nous ne pouvons nous contenter de déclarations formelles. »

L'émouvante égérie de Mme Allende, qui a demandé « vengeance » pour les morts et les martyrs, les exils forcés et un pays bâillonné, et son appel à la France furent longuement salués.

Dernier orateur, François Mitterrand a rappelé la longue histoire de la solidarité du PS français

avec les pays d'Amérique latine, les contacts et rencontres avec les mouvements de libération et révolutionnaires, la participation à toutes les démarches en faveur des réfugiés. « Notre parti, a déclaré François Mitterrand, n'a pas attendu pour prendre position. Et si nous arrivons au pouvoir, nous interrompons les relations diplomatiques avec le Chili. » Le premier secrétaire du PS a précisé : « Il faut bien voir le changement de nature des dictateurs en Amérique latine. Jusqu'à présent ils étaient des avareux sans scrupules, cruels et ambitieux, mais ils étaient des individus.

Aujourd'hui, ils sont les représentants des classes dirigeantes, leur instrument. C'est le même monde. Ce sont les mêmes intérêts, les mêmes classes. »

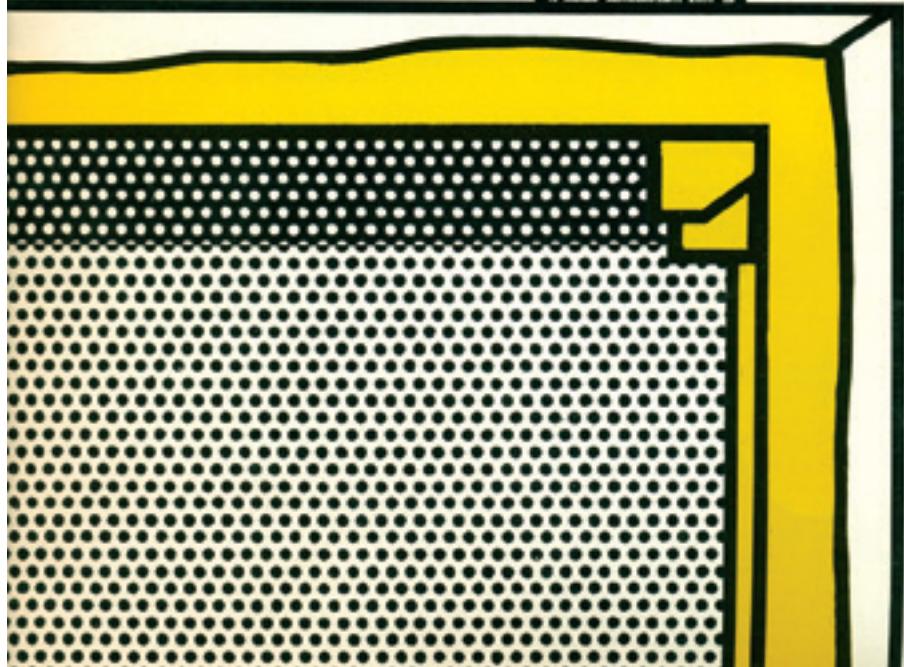
André Masson

# CHILE-PAÍS VALENCIÀ

MUSEU INTERNACIONAL  
DE LA RESISTÈNCIA  
SALVADOR ALLENDE

CONSELLERIA DE CULTURA  
DEL PAÍS VALENCIÀ

16 SETEMBRE-7 OCTUBRE 78



# MUSÉE INTERNATIONAL SALVADOR ALLENDE

15 mai - 15 juillet 1979



Exposición del MIRSA en el Centro Cultural de Suecia en Francia—  
MIRSA exhibition at the Swedish Cultural Center in France, (Catálogo  
de exposición—Exhibition catalogue), 15/05/1979. Archivo MSSA

# A Case of Collective Resistance: Museo de la Solidaridad Salvador Allende

CARLA MACCHIAVELLO



## PRESIDENTE INAUGURO MUSEO DE SOLIDARIDAD CON CHILE

El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró ayer el Museo de Solidaridad, cuyas obras se exhiben en nuestra capital y fueron donadas por artistas plásticos de todo el mundo. La muestra fue habilitada temporalmente en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. La donación consta, por ahora, de 600 obras por un valor aproximado al millón de dólares, incluido un cuadro de Miró evaluado en la mitad de esa suma. Este Museo será trasladado posteriormente al edificio que actualmente ocupa la UNCTAD III. EN EL GRABADO, el Presidente Allende se dirige a los asistentes a la muestra. Mario Pedrosa, presidente del Comité de Solidaridad Artística Internacional con Chile, ofreció las obras en nombre de los donantes.

"Presidente inauguró el Museo de la Solidaridad con Chile",  
publicado en—published in *El Siglo*, 18/05/1972. Archivo MSSA

Nowadays it would be difficult to imagine a museum of modern and contemporary art made up entirely of donations from artists such as Miró, Picasso, Stella, Calder, Matta, Lam, Soulages, le Parc, Segui, Millares, Canogar, Oteiza, Obregón, Negret, Siqueiros and Fahlström. It might be even more difficult to imagine that such donations were made over a prolonged period of transformation and crisis, surrounded by discourses promoting individualism, privatization, aggression and intolerance. However, this museum exists.

The Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) is a peculiar institution whose history helps us to think about the need today to cultivate more fraternal ties and non-colonizing alliances between cultures. This is a museum that emerges out of a profound feeling of solidarity with regard to a vision of social justice tied to a specific political project: the government of Salvador Allende in Chile. However, this feeling went beyond the limits (and limitations) of any particular government, resonating around the world through the call to collaborate in solidarity, to confront repression and unequal power relations. This museum was created on the basis of empathy, the capacity to imagine the needs of others above and beyond political differences, including differences of class, gender, race, religion and ethnicity; hence its resistance and endurance over time, as well as the timeliness of its purpose.

The MSSA has had a complex history interlacing different periods, transformations and agencies, a history inevitably bound with the particularities of local contexts in which it was developed, with changes in global political and economic processes between the 1970's and 80's, and the inherent difficulties of collaboration, including contradiction and antagonism. The selflessness of solidarity was offset throughout the Museum's history by the varied interests behind a donation or its request, such as the propaganda for diverse political projects. The definition of the aims of donations changed over time, and those who participated in the creation of the Museum in its different stages interpreted its goals and workings in sometimes contradictory ways. That diversity, a product of cooperation, has been a determining factor in the development of the Museum since its beginnings.

The history of the MSSA is marked by at least three periods. The first of these dates back to its beginnings, in the frame of the socialist government of Salvador Allende,

during which the role of the artist in society was under discussion at the same time as society itself was being rethought, from its economic structures to the human relationships within. The second period was marked by the beginnings of the military dictatorship, the dispersal of the Museum's administrators and its reorganization in exile under the framework of "resistance." A third moment began with the re-establishment of democracy, when the Museum was re-baptized as the MSSA. In this text, which seeks to introduce a number of watershed moments in the creation and transformations of this solidarity project, emphasis will be placed on the first two phases in order to narrate fragments of a history that might help us to imagine and construct forms of resistance and communication between present-day cultures.

### **Experiments in Participation and Solidarity: Thought Without Borders**

The Museo de la Solidaridad [Museum of Solidarity] (MS) was born in an era of socialist utopias, ideological confrontations and authoritarianism. The nineteen-seventies was a decade that ended in protests, demonstrations and student and worker occupations across the globe. In Chile, during the government of Eduardo Frei Montalva (1964–1970), a series of agrarian and educational reforms were undertaken alongside the nationalization of raw materials, provoking the radicalization of student groups as well as groups of manual and rural laborers who were at times subject to repression and the excessive use of public force, that even resulted in massacres.<sup>1</sup> In turn, the student and worker demonstrations in Paris in May, 1968, and the events that took place between July and October of the same year in Mexico, culminating in the Tlatelolco massacre, were expressions of the discontent of large sections of the population as well as the brutality with which the state could respond to their demands. While the war in Vietnam

---

1—I refer to the massacre at Puerto Montt. See the supplement of the magazine *Punto Final*, March 25, 1969.

continued to escalate, glimmers of revolution could be glimpsed internationally, but, as the Prague Spring had demonstrated, they could also be rapidly quelled—in this case by soviet tanks.

In Latin America, critiques of the developmentalist thinking implemented in Brazil and Argentina sparked the pursuit of different models of growth based on local realities. Fed by changes proposed by the Second Vatican Council and by liberation theology, with its emphasis on social justice and responding to the Cuban Revolution and its contradictions, different leftwing parties put forward alternative forms of change and democratization. At the same time, and following the unexpected death of Che Guevara in Bolivia in 1967, armed struggle by means of urban and rural guerillas became an increasingly widespread form of action.

In Chile, a particular socialist utopia seemed to begin to materialize. After his democratic election on September 4, 1970 with a small margin of victory, President Salvador Allende proposed a different form of socialist government to the dominant models at the time—such as the Soviet Union and Cuba. The third way outlined by Allende sought to preserve and respect the democratic institutions already installed in the country, undertaking a gradual transition to socialism. At the same time, Allende would fundamentally transform the national economy and its social relations with a focus on social justice. Democratization would go hand in hand with a redistribution of wealth, raising awareness and the active participation of different social groups and reforms in the areas of education and health.<sup>2</sup> The participation of the people by means of workers', rural laborers' and indigenous peoples' groups was one of the foundations of the Popular Unity (UP) democratization program—the assembly of leftwing parties led by Allende—which would move into the arena of visual arts through the promotion of an equally participatory popular culture. While the government sought to implement structural changes in the economy, including the heightened continuation of some

—

2— To transform the economy, Popular Unity's program stipulated the creation of an area of public property made up of key industries in the country's development, including copper, which at that time were in foreign hands or owned by monopolies. It also included an area of private property.

reforms begun under the Frei Montalva administration (such as agrarian reforms), the organization and mobilization of different social groups was fostered by decision-making.

The air was one of dynamism, enthusiasm and conflict, inviting the idea that anything was possible. Participation meant confronting antagonistic positions, such that clashes and differences became the stuff of everyday life in Chile. As he did not have a parliamentary majority, Allende had to negotiate continuously with opposition parties and even with those who had originally supported him (such as the Christian Democracy party), at the same time as he was forced to confront the radicalization of some right-wing and leftwing groups who sought a solution by armed means. On top of this, opposition to Allende, nationally as well as internationally, resulted in the obstruction of the government's programs, leading to an increase in levels of violence and a diminished capacity for the government to intervene without compromising its ideal of respect for the Constitution.<sup>3</sup>

During the first year of his administration, Allende adopted a propaganda strategy known as "Truth Operation" to counterbalance the opposition to his government. This consisted in inviting an array of European intellectuals and cultural agents for an official visit to witness the changes implemented by the government, so that they might report back, in their countries of origin, what they had seen. While press outlets sympathetic to Allende called this a "giant can opener to break the siege,"<sup>4</sup> the conservative newspaper *El Mercurio* published inserts from the extreme right wing group "Land and Freedom" questioning the motivations behind this counter-information campaign, with titles such as "*Truth Operation or Infamy Operation?*"<sup>5</sup> For his part, Allende gave public assurances that

---

3— See, for example, Franck Gaudichaud's analysis in his book *Poder popular y cordones industriales. Testimonios sobre el movimiento popular urbano 1970–1973*, Santiago, LOM Ediciones, 2004, p. 23.

4— "Abrelatas necesario," *Ahora*, No. 2, April 27, 1971, pp. 5-6.

5— Pablo Rodríguez Grez, "Operacion Verdad u Operacion Infamia?," *El Mercurio*, April 14, 1971.

his guests would be free to pursue their own activities and reach their own conclusions regarding the state of the country despite the fixed program of activities, affirming: "you represent thought without borders."<sup>6</sup>

The visit not only included trips to places that were directly linked to successful examples of the agrarian reforms and nationalization, but also artistic events. The program was in charge of the recently created Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) at the Universidad de Chile, under the directorship of the historian Miguel Rojas Mix, from whence came the idea of establishing alternative continental artistic networks to those that had hitherto predominated in the Chilean cultural landscape. This alternative vision found itself reflected in the activities organized for the guests of "Truth Operation," focused on popular art forms and some street-based demonstrations of collective expression related to Allende's social program, such as mural painting.<sup>7</sup>

Encouraged by the university reforms in development since 1969 under the Frei Montalva government, and in keeping with the environment of activism and collaborative projects that was evident on an international level, marginalized groups were encouraged to consider further education and the democratization of learning and creativity was promoted. The Facultad de Bellas Artes [School of Fine Arts] had played a key role in the decentralization and de-hierarchization of the plastic arts, organizing from their different institutes the development of outreach centers, boards and classrooms, a series of pedagogical and creative activities undertaken in disadvantaged neighborhoods of Santiago and other regions. The activities ranged from workshops to the creation of murals on buildings and in public spaces, as well as multidisciplinary events that brought together music, dance, theater, poetry and the visual arts.

---

6— "Intelectuales de la 'Operacion Verdad' visitaron a Allende," *El Mercurio*, April 21, 1971.

7— The shift towards the popular had become a central part of the new programs of the capital's cultural institutions, including more traditional institutions such as the Museo Nacional de Bellas Artes. The invitation for Allende to attend the exhibition of muralism showed that the IAL and the Museo de Arte Contemporáneo wished "to offer public recognition of the valuable work of these young people and to situate their labor in the true artistic level that befits it." Letter from Guillermo Núñez to Salvador Allende, April 14, 1971. Museo de Arte Contemporáneo Archive.

In the context of “Truth Operation,” participants directly associated with the arts, such as the Spanish critic José María Moreno Galván, the Italian painter and senator Carlo Levi, and the Greek musician Mikis Theodorakis, were invited to a reception at the Museo de Arte Popular (MAP) and the inauguration of an exhibition of the Ramona Parra and Inti Peredo Muralist Brigades at the Museo de Arte Contemporáneo (MAC) in Santiago, where they took advantage of the occasion to have Moreno Galván and Levi participate in a forum<sup>8</sup> within the context of discussions on the role of the artist in society that were taking place locally. Opinions on this issue were divided into five main fields, each concerning the utility of art: there were those who proposed the creation of an art for the people and an art in the service of revolution; those who took a Trotskyite position emphasizing individual creativity over a collective or predetermined vision of art; those who considered the artist as a mediator who aids others in the development of their creativity (offering knowledge and techniques); those who believed that the social function of art was to bring “cultured” art to less privileged sectors of society; and, finally, those who felt the people themselves should create a new art of their own.<sup>9</sup> The Instituto de Arte Latinoamericano as well as professors at the Facultad de Bellas Artes promoted the last two of these strategies, and saw to the creation of educational as well as collaborative activities in which “professional” artists and “ordinary people” with no formal training could join together under a single aim (such as painting a mural).

Immersive projects and field training went hand in hand with the emergence of new cultural spaces, several of

---

8— The meeting with the two invited participants took place on Monday April 26, 1971 at 18:00hrs at the MAC in Quinta Nacional. In a discussion titled “Art and Society” that took place at the IAL in August 1971, the painter Carreño recalled what Moreno Galván had recently argued when asked at the forum what kind of art a socialist society should produce. Galván’s response was ambiguous: “art should be the best that the artist can offer,” *Cuadernos de la Escuela de Arte*, October 4, 1997, p. 35.

9— Mário Pedrosa prepared a talk titled “Art and Revolution” in December 1971, in which he gave the example of the Russian revolution of 1917 as a concrete case of committed art that managed to take art to the streets and to serve the revolutionary cause without sacrificing creativity (Pedrosa referred principally to Russian constructivism and productivism, as well as to theater). See “Arte y Revolucion,” MAC archives.

which were created spontaneously off the back of straitened resources—private funds as well as those provided by the State and its municipalities. In some cases, the cultural centers emerged out of the appropriation and transformation of mansions, in a cultural equivalent of the occupations that characterized the agrarian reforms.<sup>10</sup> The creation of these spaces took into account the need to create a cultural institutionalism corresponding to the socialist project and distinguishing itself from those of the bourgeois sphere. Even the existing museums reconsidered their programs, harmonizing them with the democratizing and participative impetus of the moment. The most radical proposals were produced in the midst of institutional instability, as was the case of the momentary transformation of the MAC (affiliated to the Universidad de Chile) into a popular museum, which dealt with its material shortages by creating a new program that sought to bring the street into the museum and the museum to the street, hoping to integrate the two spheres. Meanwhile, the Museo Nacional de Bellas Artes, under the directorship of the painter Nemesio Antúnez, sought to renew itself by means of physical changes, including an air-conditioned underground room for temporary exhibitions, a cafeteria and a space for performing arts, as well as a program closer to contemporary and popular art.

This environment of reflection and change was the fertile and ploughed soil in which the idea of founding a museum in support of the socialist government of Allende was sown. During Moreno Galván and Levi's visit, and based on their conversations, the idea emerged to found a museum based on donations from international artists, to demonstrate the empathy felt globally for the new socialist model. The museum would be, then, a permanent act of propaganda that would establish a collection of artworks “intended to facilitate the participation of developing countries in the international artistic inheritance.”<sup>11</sup> At a local

---

10— Some examples of this were the Casa de la Cultura La Granja, situated in an old mansion house on the La Bandera estate, and the Casa de la Cultura de Coya in the Mineral El Teniente headed by the artist Víctor Hugo Muñoz.

11— Letter from Mário Pedrosa and Danilo Trelles, January 1972, MSSA archive. In his first months in office, Trelles appears with Pedrosa as part of the “Executive Committee,” one of many examples of the distribution of the organization within

level, the organizers would be the painter and Dean of the Facultad de Bellas Artes, José Balmes, Rojas Mix from the IAL, and Mário Pedrosa, the Brazilian critic in exile in Chile, as well as other members of the Facultad and the IAL.<sup>12</sup> These organizers would be supported by an international committee, the Comité de Solidaridad Artística con Chile [International Committee of Artistic Solidarity with Chile] (CISAC), which included Moreno Galván and Levi, as well as a number of recognized intellectuals, art critics and curators such as Rafael Alberti, Louis Aragón, Giulio Carlo Argan, Dore Ashton, Jean Leymarie, Eduard de Wilde, Juliuz Starzynski and Mariano Rodríguez. Given the international and cooperative nature of the project, a horizontal and democratic method of collaboration established itself organically from the beginning, based on the needs of the group as they arose while the idea materialized. Although there was a directorship and administrative center in Chile—distributed between the IAL and the Facultad de Bellas Artes—the management was divided between the members of the CISAC, the artists called upon to participate through donations, and the Chilean cultural attachés at the embassies who lent their support for the receipt and transportation of the artworks. Within this collaborative structure, each participant contributed by means of personal contacts with other artists, critics or members of political parties, adding individuals to the networks. Some acted as consultants or curators; others acted as activists, encouraging specific artists to participate. Although Pedrosa wrote letters of invitation and addressed himself personally to committee members, or to curators, friends and artists, to explain the idea and even to make suggestions regarding the

—

the Museum. Trelles was an Uruguayan filmmaker who worked as a consultant for the department of Fine Arts at the UNESCO in Chile and collaborated during the first two years of the project. For some conclusions regarding the result of Truth Operation and an analysis of the central role of the IAL in the creation of Latin American networks of solidarity and resistance, see Sylvia Juliana Suárez and Carla Macchiavello, “Solidaridad, plastica, redes y revolucion: una crónica breve del surgimiento y oclusión del meridiano Chile-Cuba en el ámbito del arte latinoamericano,” in *Redes Intelectuales: Arte y política en América Latina*, ed. María Clara Bernal, Bogota, Universidad de los Andes, 2015, pp. 175-226.

12—Among them, the Argentinian critic Aldo Pellegrini, the Brazilian art historian Daisy Peccinini, María Eugenia Zamudio who acted as coordinator of the IAL, among others. Pellegrini had joined the IAL as a professor in May 1971, as Pedrosa would also do on his arrival in Chile at the end of 1970.

kind of works that might be sent, his role as director was diluted amongst the networks, especially when it came to the selection of works. The freedom of selection granted to committee members eventually resulted in the arrival in Chile of works by artists who were unknown to them or works by very well-known artists, to the great surprise of the organizers who were unaware of the contacts that had been established.<sup>13</sup>

The scale of what would begin to be called the MS—at Allende’s own suggestion<sup>14</sup>—began to fit with the definition of some individual aspects of the project. Beyond its central ideological motivation, the effects sought in both the short and long terms varied considerably. In the short term, organizers sought to show the massive international empathy aroused by Allende’s model in the field of the arts—especially so-called “high culture”—, evidenced by the unexpected creation of a collection of modern and contemporary art, an idea no other political agent had put forward. It was, then, an act of propaganda that granted legitimacy to the project through the big names involved in it. On the other hand, it was an initiative that arose from below, and not from a presidential mandate or the vanity project of a sole individual. In this sense, the project was proof that what had been branded utopia could in fact materialize; that acts of solidarity only required a cause to bring them together.

But the gesture also extended into the long term. Rather than being a temporary exhibition with limited impact, the longevity of the MS would demonstrate the solidity of its cause by outlasting the mandate of a single president. While the Museum was tied to a specific political project, its reach was also widened by its constitution out of collective efforts embodying the notion of “solidarity.” In this sense, the Museum represented the block labeled “third world” and its capacity to establish networks of

---

13—In a letter to Carmen Waugh, the Chilean gallerist who contributed to administrative work for the Museum, Pedrosa notes that he had received news of the arrival in Chile of a sculpture by Calder without having contacted him. Letter from Pedrosa to Carmen Waugh, May 29, 1972, MSSA archives.

14—Relations between Allende and the Committee in Chile were close. On various occasions, members of the committee visited the president to inform him of progress made and the needs of the Museo de la Solidaridad. See “Gran Museo Internacional funcionara en la UNCTAD,” *El Siglo*, March 24, 1972.

solidarity, crossing borders and allying diverse struggles against unequal power relations, marginalization and cultural and economic imperialism.<sup>15</sup>

One of the Museum's main aims, then, would be to break with the exclusive structures of the art world by providing access to an international artistic collection to social classes traditionally cut off from "high culture." To achieve this, exhibition spaces were sought close to or in the middle of disadvantaged neighborhoods, as was the case of the MAC in the Quinta Normal and the building that would be reorganized to receive the Museum in permanent form in O'Higgins Park, both in central areas of Santiago. While the Museum would not promote popular forms of creation itself, it would at least widen participation to a more diverse public by focusing on the working class.<sup>16</sup> Furthermore, the collection, formed on the basis of gifts—though not entirely selfless as a result—, would not be guided by the art market, material gains or a collector's tastes, thus pointing towards the possibility of building new museum models. In this sense, the MS would allow an alternative history of agency to be written, transforming a conservative institution like the museum, symbol of European bourgeois culture, into a space to put a model of socialism into practice.

In order to build a network of solidarity, the organizers also exploited the distance and marginality evoked by a country in the global south to generate empathy among potential donors. That marginality would permit Chile's circumstances to be compared to other nations and peoples in similar situations of struggle and self-affirmation, providing a point of reference and a common aim despite the material differences of each context. Pedrosa used the image of David and Goliath to refer to the efforts undertaken in Chile—small and poor like the biblical shepherd—to move away from a state of dependency, "permanently threatened by the imperialist giant, Goliath."<sup>17</sup>

---

15— An example was the collection of North American protest posters exhibited alongside the collection at the MAC in 1973.

16— Though the contexts were radically different, this initiative echoed the reforms being proposed in museums in the United States by way of artists' groups such as the ART Workers' Coalition (AWC), for example.

17— Mário Pedrosa, letter to Dore Ashton, June 15, 1972, translation by the author, MSSA archive.

It could be seen as contradictory that the MS legitimized itself through the help of curators and artists who lived and worked in the privileged environments of the so-called “first world,” a fact that represented a point of friction inside the organizational committee in Chile. Miguel Rojas Mix had gone to considerable efforts to strengthen the Chile-Cuba axis and the Latin American connections through the IAL in order to create an independent axis of cultural relations, while the Facultad de Bellas Artes demonstrated a focus on local problems and marginalized populations within the country. Nonetheless, the concept of “solidarity” would allow for the transcendence of discrepancies between diverse perspectives, reorienting—or subordinating—their to the display of global support for the socialist government of Allende and its emancipatory promise.

The Museum would also raise the possibility of understanding socialism as a complex phenomenon capable of uniting different points of view. In his letters to committee members, Pedrosa continuously insisted that no selection criteria for the donations would be imposed and that all styles would be received, even when the quality of work varied. In the *Necessary Declaration* formulated in 1971, in which artists and curators from around the world were invited to join the project, special emphasis was placed on the non-partisan nature of the gesture of donation, arguing that the action of artists went beyond ideological limitations: “it is politics in the highest sense of the word, that is, in an eminently ethical, humanist and libertarian sense.”<sup>18</sup> The idea was to move beyond art with a clear political message, creating a diverse collection with a global reach that would catalyze public opinion at the same time as it served as a prototype for an open model of culture. The variety of the collection would be an example of plurality and freedom of expression, ranging from protest art to the most abstract and ephemeral art. While from the IAL, Rojas Mix had imagined creating a Museo de Arte Latinoamericano that would articulate a common identity opposed to imperialism—the latter embodied in the United States of America—, Pedrosa

---

18— International Committee of Artistic Solidarity with Chile, “Declaracion Necesaria,” November 1971, p. 2. Archivo MSSA.

imagined a museum of modern, experimental and dynamic art, which, in addition to the collection, would feature international invited artists who would provide workshops and be in contact with the local public.

The Museum was never installed permanently in a single building, but by September 1973 three exhibitions of its growing collection had been mounted. The inaugural exhibition of May 17, 1972, at the MAC in Quinta Normal, was especially celebratory, with not only Allende and other public authorities in attendance, but featuring an extensive collection of works by international artists that spoke for the success of the solidarity initiative: from works by Luis Tomasello and Carlos Cruz-Diez, a painting by Victor Vasarely and a tapestry by Jean Lurçat, moving through a contingent of Spanish informalism in its regional variations and abstraction derived from geometry, highlighted by the popular references of Grupo Crónica—or what Moreno Galván, who organized delivery of the works, had called the “second [Spanish] avant-garde” in 1969<sup>19</sup>—and a solid showing of Latin American paintings and prints from across the continent. Joan Miró had sent a painting created especially for the Museum with a cockerel composed of colored planes and a dynamic lattice of black lines among stars and suns, suggesting a universe under construction. The painting became emblematic of the aspirations of the Museum and its links to the socialist project of the government. In their inaugural speeches, both Allende and Pedrosa stressed the fraternal gestures of the Museum and conducted their own readings of Miró’s cockerel, interpreting it as the song of the “new dawn” of a country that, in Allende’s words, was emancipating itself in order to vanquish underdevelopment while confronting the “great powers.”<sup>20</sup>

---

19—The first avant-garde was Surrealism. José María Moreno Galván, *La última vanguardia de la pintura española*, Barcelona, Magius, 1969. On the arrival of the Spanish works, see Virginia Vidal, “Museo de la Solidaridad no tiene prece- dentes,” *El Siglo*, April 12, 1972.

20—The words of President Allende at the inauguration of the Museo de la Solidaridad, MSSA archive. For the second exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo, the painting by Miró was placed on a stand next to a sign (“homage to Miró and all the artists of the world”) and the tapestry by Lurçat was placed on the wall next to it. See the photograph of the article “Respaldo de los artistas del mundo a la revolución chilena,” *La Nación*, April 22, 1973.

But the triumphalist and optimistic attitude of the organizers faced the relative difficulty of organizing the collection, coupled with the economic instability of the country and the growing hostility to the government. On the one hand, the absence of a legal statute and a building of its own for the MS, as well as the lack of a warehouse, adequate staff and conservation materials,<sup>21</sup> served to highlight the practical problems facing its existence as an institution. In spite of these difficulties, the networks continued to expand: Pedrosa would make long trips to Europe contacting more artists and curators, Harald Szeemann would join the CISAC and would widen the spectrum of artists in contact with the project when he wrote to invited participants from the fifth dOCUMENTA in Kassel. On the other hand, though foreign support continued—and the second exhibition, inaugurated on April 19, 1973, included works by Frank Stella, Adja Yunkers and Harvey Quaytman, among others—the economic and political context in Chile had radicalized.<sup>22</sup> In May 1972, the Chilean minister for the economy, Pedro Vuskovic was fired from his post and some sections of the Left along with workers' organizations began to radicalize in the hope of generating forms of popular power parallel to the State.<sup>23</sup> The economic stagnation showed itself daily in inflation, which continued to rise, in supply shortages, and in demonstrations and strikes against the government. Meanwhile, sections of the opposition began to unite and the will for a coup d'état started to emerge, making itself known through the "tancazo" of June 29, 1973, the failed military uprising that surrounded the government palace.

---

21— In a letter to Pedrosa, Ashton criticized the untidiness of the catalogue's design and texts, in particular the many mistakes in the spelling of names. Dore Ashton, letter to Pedrosa, June 9, 1972. MSSA archive.

22— There was also a work by Sol LeWitt, but the artist had sent the pieces making up the work separately, to be put together on arrival. After solving the mystery of the work's disappearance (and realizing that a misunderstanding had taken place), Le Witt sent a model for the assembly of the work on Pedrosa's request. The model is dated April 9, 1973. MSSA archive.

23— José C. Valenzuela Feijoo, "El gobierno de Allende: aspectos económicos," in *Frágiles suturas. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende*, Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile S.A., 2006, pp. 296-97.

The coup d'état of September 11 had immediate consequences for the organization and form of the Museum. Pedrosa was forced to go into exile, finding temporary assistance in Mexico thanks to the efforts of Fernando Gamboa and later claiming permanent asylum in France.<sup>24</sup> The Chilean organizers who were also linked to the Facultad, such as Balmes and Rojas Mix, would go into exile with their families in France, while others would find assistance in Spain. Other politicians and organizers tied to the Museum would seek asylum in Cuba or countries sympathetic to socialist government such as Sweden, Venezuela and Mexico, including Allende's own family and close collaborators such as Miria Contreras.

## Solidarity in Resistance

Despite the radical disruption wrought by the imposition of military authoritarianism in Chile and the rends caused by exile, the Museum's administrators continued to hold the collection in mind—which had remained in Chile, passing into the hands of the military and sympathetic authorities. One of Pedrosa's central concerns was to recover the works that had been donated and to get them out of the country. Following the reestablishment of contact with members of the CISAC, and on the basis of conversations between Dore Ashton, Gamboa and Pedrosa, a heroic plan to recover the works was hatched: taking advantage of the fact that the works were not legally registered as national assets, an international campaign was launched in which the artists who had donated work would request its return, arguing it had been offered to a democratic government and not to a military junta. With the help of the embassies (without considering the changes these, too, had been subject to) the works would be sent to Mexico, where they would be collected, at least on a temporary basis, at the Museo de Arte Moderno (MAM). However, a short time later, the naivety of the plan and the weakness of its

---

24—In one of his first letters to Fernando Gamboa dated September 19, 1972, Pedrosa recalled the time they had spent together at the National Gallery in London, and asked his help to complete the Mexican collection with works by Tamayo and Goeritz, among others. See document “Letter from Fernando Gamboa to Mário Pedrosa,” September 29, 1972, Archivo MSSA.

subterfuge would become clear, as lawyers and ambassadors explained the impossibility of removing the works from Chile.<sup>25</sup> The same institutional fragility of the Museum that had seemed to offer hope, also meant that the donations would remain stuck in a legal limbo at the mercy of whichever authority resolved to do something with them.

This unexpected turn of events provoked the search for other solutions to a series of new problems: How to support the opposition to dictatorship from abroad? How to help those in danger of persecution, torture and disappearance in Chile? How to reorganize the international solidarity that had so clearly manifested itself during the government of Allende and channel it towards an even greater effort: the Chilean resistance?

While the political alliances of the Chilean Left regrouped abroad, the field of art also began to mobilize and to establish new strands of action. On the one hand, following the coup d'état, different artistic institutions in countries such as Cuba, Sweden, Mexico and Italy held cultural events in opposition to the dictatorship and in solidarity with the Chilean people, including auctions, photography exhibitions in public spaces, murals and posters, as well as discussion panels. This was the case at the Venice Biennale of 1974, reformulated that year under the heading *Libertà al Cile [Freedom for Chile]*.

On the other hand, if during the government of Allende the “meridian of solidarity” had been conceived between Chile and Cuba,<sup>26</sup>—in the hope of strengthening relations

---

25— See for example the draft of the “Letter from Mário Pedrosa to Joan Miró,” undated, where he described part of the rescue plan, or the reference to the letter that human rights lawyer Joe Nordmann would have written for artists to request the return of their works, document “Historia del Museo de la Solidaridad,” ca. 1974, Archivo MSSA. See also the letters from Ashton to the United States embassy in Chile and governmental institutions to request help with the recovery of works, such as the “Letter from Jack Kubisch’s assistant to Ashton,” February 26, 1974, Archivo MSSA. After 1976, Ashton continued to work for the recovery of the works, to commemorate Orlando Letelier (who was murdered in Washington D.C. that year), and to help the victims of the coup d'état by means of the USLA (USA Committee for Justice in Latin America).

26— The term appeared in the Chilean left-leaning press in August 1971 following the signing of a joint declaration between the Chancellors of Chile and Cuba, in which the economic isolation of Cuba imposed by the United States was rejected, and it was called for to permit Cuba’s participation in the meetings

between developing countries that sought to liberate themselves politically and economically—the nodes of what might be called the “meridian of resistance” tied to the Museum would begin to be articulated from Cuba and France. On one side of the Atlantic, Allende’s former secretary, Miria Contreras, had begun to work with the Casa de las Américas in Havana, where Mariano Rodríguez, a member of the CISAC, was deputy director. From this institution, Contreras communicated with the group that began to convene in Paris to reformulate the idea of the Museum, made up of Pedrosa, Balmes, Rojas Mix and Pedro Miras, the former Dean of the Facultad de Bellas Artes. Between both hubs, the idea of creating a museum based on artists’ donations would be revived, the only difference being that this time the organization of its support would be directed not towards the consolidation of a utopia but to sustaining and bringing visibility to the opposition to military dictatorship. It shifted, then, from a construction project to a project of survival and the vindication of a cause that had been close to collapsing under the military aggression. As such, the donations would be a “direct testament” to solidarity with the Chilean resistance,<sup>27</sup> a broad term with connotations of struggle that encompassed whomsoever opposed dictatorship, as well as all forms of oppression, in Chile and elsewhere. The concept of “resistance” was a call to action following the collapse of all that the Allende government had promised, action that could take different forms and occupy a range of fronts. The concept of “resistance” itself blurred the boundaries between peaceful and armed resistance, allowing different interests to be brought together and channeled to produce concrete effects. Support for the resistance could be interpreted as one of the many activities in solidarity with Chile and those who had been persecuted or tortured, from the creation of newsletters on occurrences in the country, radio programs, public demonstrations and concrete negotiations for seeking

---

where developing countries would set out common strategies for growth, including the country in the “great family of which African and Asian countries in pursuit of social, economic and cultural development are also part.” “Chile-Cuba el meridiano de la solidaridad,” *Ahora*, August 10, 1971, p. 54.

27— Call for artists to participate in MIRSA, circular letter by Miria Contreras sent from Casa de las Américas, December 1975, Archivo MSSA.

asylum, on top of the fact that it could be understood as an endorsement of leftwing movements that sought to destabilize the dictatorship. In turn, the breadth of the concept established a common base between different groups, from those who opposed fascism to those focused on human rights, without losing its clear political connotations. The general aim was the same: to resist and collaborate so that democracy might be restored in Chile.

The new version of the Museum would be called the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende [Salvador Allende International Museum of Resistance] (MIRSA), commemorating the former president.<sup>28</sup> Though it made use of the singular to refer to a single institution with just one cause and aim, in practice the MIRSA was composed of multiple collections built up on the basis of donations in different countries. Each collection would bear the name of the Museo de la Resistencia Salvador Allende [Salvador Allende Museum of Resistance], adding the name of the country where it was to be established. The secretariat was in charge of the general organization, divided between the actions of Miria Contreras, out of Casa de las Américas, and the operations conducted by its members in France. The secretariat was in charge of writing letters, calling or visiting potential collaborators—artists as well as intellectuals and institutions—and convincing them to participate, be it by means of donations or sitting on a committee; getting hold of their details and keeping them up to date; making arrangements with different cultural institutions to have access to exhibition and storage spaces; sending information to artists; sending out a bulletin of activities (written by Contreras), as well as seeking to establish links with political parties, workers' associations and groups expressing solidarity with Chile. Contreras in particular would undertake a series of trips to Europe and different Latin American countries, interviewing friends, politicians and cultural operators to establish and consolidate ties that would, through direct contact, benefit the Museum as well as the resistance. The networks that had been built up during the MS creation were quickly

---

28—In the draft to Miró, Pedrosa mentioned that a museum called the Pablo Neruda Foundation would be established. See document “Letter from Mário Pedrosa, exiled in France, to Joan Miró,” undated, Archivo MSSA.

reactivated, while new networks expanded in response to the urgency of the call to resist what was characterized in the letters as a “monstrous regime of oppression” with “destructive instincts.”<sup>29</sup>

Despite the existence of nodes in Havana and Paris, the most concrete decisions regarding the collection were made by way of committees of support established in each country. The committees were, for the most part, made up of renowned cultural figures in different disciplines, as well as representatives of political parties, organizations in solidarity with Chile and human rights organizations. The members of the committees of support divided tasks independently and were left in charge of undertaking internal procedures to make contact with artists and request donations, secure exhibition spaces, establish alliances with other groups, generate press interest and media attention and, in many cases, hold on to the works until they could be moved to another institution. This independence accounts for the diverse focuses reflected in each collection, as well as the forms of participation that were requested or selected. The original idea was for the collections to be itinerant between different cities in each country, accumulating donations at each stop. Eventually, works from each place were selected for an international general exhibition intended to travel the world. The movement of the collection would only stop when democracy was restored in Chile, when the exiled collection would return symbolically and physically to the country.

The fate of the donations was a controversial aspect of the MIRSA, due to the breadth of the notion of resistance and the various, even contradictory interests of collaborators who participated in the organization of the collections. One of the tipping points was the sale of the donations. In the early formulations of the project, written in 1975 from the Casa de las Américas, it was proposed that the works might be sold to provide material support for the resistance. For some of the organizers, the commercialization of the works was a necessary step that could help to build an economic support base for political resistance activities, even though

---

29— See document “Un museo internacional para la Resistencia / Museo Internacional de la Resistencia ‘Salvador Allende’,” undated, no author credit, Archivo MSSA.

this step would mean the dissolution of the collection and, as a result, the Museum. Many of the participants had been external to the MS in its beginnings and, as such, were not familiar with either the collection or the original mission, leading them to glimpse in the donations a direct means of support for Chileans requiring immediate help. For these individuals, the Museum did not represent a long-term institution that would return to Chile in a kind of direct action in the artistic sphere.<sup>30</sup> Miria Contreras herself would change her original position on the sale of works, considering, in 1976, that some might be sold only when necessary and that the Museum should endure.<sup>31</sup> In Spain, Carmen Waugh adopted different measures, suggesting first that the works could be sold, and then drawing up programs for the sale of posters and screen-prints to raise money from her gallery, Alele. Others expressed their dissent directly, as was the case in Sweden, where on discovering the possibility of the sale of works in other countries, the National Organization of Visual Artists declared that donations would be withdrawn should they be commercialized.<sup>32</sup> With the passage of time, the position of creating a permanent collection was consolidated, especially as the dictatorship seemed to extend beyond the reach of the imagination.

Given the persistence of the military dictatorship, media action was central for the MIRSA insofar as one of its main aims was to bring visibility to the resistance by creating attention points and loci of international opposition. In the MIRSA's early formulations, the Museum was proposed as a "political instrument of unrest and propaganda"<sup>33</sup> that would help keep the struggle against oppression in Chile alive using the frontlines of art. The exhibition

---

30— Elba Cánfora, interview with the author, Bogota, January 7, 2016.

31— Letter from Miria Contreras to Apolinario Díaz Callejas, June 21, 1976, Archivo MSSA.

32— German Perotti, email to the author, August 15, 2015.

33— "Un Museo Internacional para la Resistencia/Museo Internacional de la Resistencia 'Salvador Allende,'" Undated, no author credit, MSSA archive. The document could be from 1976 or 1977, as it affirms there will be an exhibition of works between the end of April and beginning of May 1977 at the Theater Festival at Nancy, France.

inaugurations were taken as stages for publicizing the project and amplifying the message of struggle against the dictatorship internationally: “Each inauguration is an act of support for the Chilean resistance. Each of these is attended by Chilean politicians, the country’s own political leaders or representatives of the social-democratic parties, whose presence and declarations reported in the media are a riposte to the barbarism of Pinochet’s regime.”<sup>34</sup> At each inauguration, organizers sought to secure the attendance of different representatives of Chilean political parties, former members of the Allende government or even family members who added an experiential and personal element from that period, as well as local authorities in the political and cultural spheres who might legitimize their mission. In France, the attendance of François Mitterrand (socialist candidate for the presidency in 1965 and 1974) at the exhibition in Nancy, and his strolls alongside Allende’s widow Hortensia Bussi around Pépinière Square, were a draw for the press. In front of the public murals painted specifically for the occasion by the International Brigade of Anti-Fascist Painters,<sup>35</sup> Mitterrand made declarations regarding the solidarity of the Socialist Party with the struggle for the return of democracy in Chile, while he condemned the dictatorships of the world and displayed his solidarity with oppressed peoples.<sup>36</sup> The media strategy achieved several of its aims simultaneously, helping to spread the cause of the Museum and raising the popularity of the candidate who would win the presidency in 1981.

The cross-linked collaboration of political and cultural organizations was characteristic of the MIRSA. Through

---

34— “Chile sí,” *Cambio*, September 16, 1977, Archivo MSSA.

35— This would be another strategy of the MIRSA to draw public attention and provide an example of collective creation: the creation of murals together with some of the exhibitions. In Nancy, three brigades participated: the Salvador Allende Brigade, composed of Chilean artists exiled in Paris; the “Pablo Neruda” Brigade from Italy; and the International Brigade of Anti-Fascist Painters in which participated the Chilean painters Balmes and Guillermo Núñez, and the French painters Henri Cueco, Ernest Pignon-Ernest, Michèle Blondel, as well as the Argentinian Le Parc, the Brazilian Gontran Netto, the Spaniard Alejandro Marcos, the Uruguayan José Gamarra, together with Italian (Basaglia, Boriani, Perusini) and Dutch (van Meel) painters.

36— “Mitterand à Nancy: Nous rompons avec le Chili de la dictature,” *Le Matin de Paris*, May 6, 1977, Archivo MSSA.

mutual help, the specific interests of each group, as well as common causes, could be boosted. The preexisting networks of the committees of solidarity and other political organizations were exploited in order to expand the reach of the Museum and broaden the base of donors, at the same time as the visibility of the project grew. In France, the first of the Museum's public events was held in collaboration with the main leftwing political parties: the Socialist Party and the Communist Party. During the celebrations of both parties in June 1976, the creation of the MIRSA and its exhibition program for the following year was publicized. These celebrations were organized in localities where the parties held majorities, and large cultural spaces and well-known buildings were offered, such as the Palais des Papes in Avignon, procured for an exhibition in July 1977. Another of the Museum's exhibitions was associated with the Theater Festival at Nancy, directed by its co-founder Jack Lang, who became Mitterand's Minister for Culture. The works collected in France were exhibited in the city's conference center, the Palais des Congrès, in the framework of a colloquium at the festival in which the Latin American diaspora and the different forms of resistance to the region's dictatorships were discussed. By contrast, in Sweden, decisions regarding the collection and exhibitions were in the hands of a cultural institution and its networks, as was the case of the Moderna Museet in Stockholm (Modern Art Museum). The selection of artists and works was the responsibility of the Museum's director, Björn Springfeldt, and a team of curators who organized the donation of works by Swedish artists for the exhibition of the Museo de la Resistencia in 1978.

The results of these collaborations varied markedly. The Swedish collection showed a formal consistency based on clear curatorial decisions that sought to embody a varied representation of the Swedish artistic panorama during the 1960s and 1970s, highlighting the presence of neo-avant-garde tendencies alongside landscape and abstract traditions. On the other hand, in France, the more than 150 works donated by French and Latin American artists attested to the individual support lent to the project by renowned artists such as Calder, Pignon, César, Corneille, Lam, Matta, Soulages and Titus-Carmel, many of whom had already participated in the MS project. Unlike the Swedish

collection, the result, in artistic terms, pointed to the dominant presence of previous generations of abstract, expressionist and surrealist artists over and above experimental or recent tendencies, granting an aura of seriousness and nobility to the collection as well as the sense of an absence of dynamism. If, in 1972, conservative critics in Chile had accused the Museum of a stylistic eclecticism (something Pedrosa had warned at the time), at the same time as they drew attention, with reference to the disparity in quality of the exhibited works, to the fact that you shouldn't "look a gift horse in the mouth,"<sup>37</sup> the French media would note the absence of contemporary artistic proposals.

This stylistic plurality was a result of the immediate responses aroused by the project. The first years of the MIRSA were marked by the spontaneous and vigorous activism of artists and cultural agents who felt personally affected by the events that befell Chile and hence were moved to participate. The speed with which the first collections in Colombia and then Mexico were put together, as well as the fabrics known as "molas" crafted by indigenous people in Panama and donated to the Museum, were examples of the swift response to a situation of emergency. On the other hand, the context throughout the 1960s was one of multiple struggles against fascist powers worldwide, such as the dictatorships that had been installed in Latin America and the Caribbean, contributing to an air of global crisis characterized by the oil crisis, the struggles for liberation and independence in Africa and Asia, and the resurgence of armed groups (from the Red Brigades in Italy to the Baader Meinhof in the Federal Republic of Germany). While the death of Franco in Spain, the end of the Vietnam War and the revolution in Iran stood out as examples of liberation finally achieved—through natural death, armed struggle and mass protest—the resurgence of repressive measures gave special impetus to the cause of resistance. By 1979, the Museums of Resistance extended to Cuba, Mexico, Venezuela, Panama, Colombia, France, Spain, Sweden, Finland and Poland, and an African section would soon be added.

The MIRSA and its roaming collections arrived at a climax during the first years of the 1980s only to slow down

—

37—Antonio Romera, "Museo de la Solidaridad," *El Mercurio*, May 28, 1972.

and be reconsidered as of 1983. The reestablishment of democracy in Spain created an environment that was particularly receptive to the aims of the Museum, the roaming of the collection being particularly fruitful in the country. In France a moment of maximum visibility would be reached with the exhibition *Chili, lorsque l'espoir s'exprime [Chile, Where Hope Is Expressed]*, which took place at the Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou in September 1983.<sup>38</sup> By then, the directorship of the committee in France had passed between several hands (Pedrosa returned to Brazil in 1977 and died in 1981), and following the return of Balmes and his family to Chile (together with other exiles to whom the dictatorship had granted permission to return in August 1983), Pedro Miras took charge of the exhibitions in Luxembourg and Sevran in 1986. For her part, Waugh had become involved in the creation of a MS in Nicaragua, and would return to Chile in 1984.<sup>39</sup> From thereon in, the slow return of the works would begin to be organized—first to Havana and then to Chile, following the reestablishment of democracy in 1990—from some of the many nodes of the network of resistance. Emphasis would be placed less on expanding the collection or continuing to exhibit it than on recovering it, as in some cases, such as in Colombia, it had been stored in boxes that had not been opened for years.

Waugh and Balmes headed the new Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) from 1991 to 2005 and 2006 to 2010 respectively, once the Museum arrived at its final destination in Chile. The utopian vision associated with the Allende government, and that infused the period of solidarity (1971–1973) and the networks that permitted the creation of a first collection, was, then, followed by a lengthy labor of collaboration between the various cultural operators who assured its survival during the dictatorship. In its second

---

38—In a letter to Balmes from January 27, 1977, Contreras suggests that the organization together with the Centro Beaubourg (in the first instance) would have gone through Balmes and his wife Gracia Barrios. See "Letter from Miria Contreras to José Balmes," January 27, 1977, Archivo MSSA.

39—The Nicaraguan poet and Minister of Culture, Ernesto Cardenal, invited Waugh to found a Museo de la Solidaridad in Nicaragua. Cardenal mentioned that she made the first formulations for a Museum for Nicaragua in 1980, in a meeting of writers in Rome. See Ernesto Cardenal, "Testimonio de gratitud," *La Prensa*, April 23, 2013.

period (1975–1990), the international ambition of the MIRSA forced its organizers to come up with mobile organizational and exhibition structures, and a less hierarchical form of decision-making, sustaining parallel cooperative efforts with the aim of maintaining the Museum and its spirit alive in the face of exile and the duration of the military dictatorship.

Just as its creators had imagined, the Museo de la Solidaridad and the Museo Internacional de la Resistencia were two instances of what today has been re-baptized the Museo de la Solidaridad Salvador Allende that serve as testaments to the force and effectiveness of collaboration across borders. Its endurance in time continues to represent the possibility of discovering links and common aims in spite of our differences, understanding, perhaps especially in our times, the need to build alliances of solidarity across the length and breadth of the world.



**Pepe Maya**, *Pinochet sí asesina—Pinochet Murders*, 1974. Xilografía—Xylography 1/10, 72 × 54 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA

# Redes artísticas y políticas entre México y Chile en los años setenta

---

AMANDA DE LA GARZA

LUIS VARGAS SANTIAGO



Jorge Pérez Vega, *Sin título—Untitled*, 1971. Serigraffía—Silkscreen 1/8, 50.5 × 65.2 cm.

Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA

Solidaridad, exilio y resistencia son tres de los conceptos a partir de los cuales se teje este relato de arte y política entre México y Chile en los años setenta.

Al centro de esta trama se encuentra el proyecto del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) en dos momentos: primero, el de su utópico e inédito origen en 1972 en el que, como resultado del proyecto socialista encabezado por Salvador Allende, se convocó *a los artistas del mundo* a donar obras para la fundación de un museo de arte moderno y experimental para el pueblo chileno; y segundo, el que concierne al azaroso devenir que tuvo este proyecto tras el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Santiago, a partir del cual continuaría operando en el exilio bajo lo que se conocería como el Museo International de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA).

Este ensayo habla específicamente sobre el papel que tuvo México, uno de los primeros países en donar obras al museo y desde donde se estableció uno de los bastiones de la resistencia chilena, además de ser el pretexto para anudar otras tantas historias, generalmente presentadas por separado, sobre las confluencias y tensiones de los lenguajes artísticos post 1968, como los de la figuración y la abstracción, así como los primeros conceptualismos, su relación con los discursos políticos del socialismo latinoamericano y la doble agenda del gobierno mexicano durante la Guerra Sucia (1970–1982).

En el intento de recomponer los relatos del Museo de la Solidaridad desde México, encontramos que la solidaridad artística mexicana con Chile quedó sepultada bajo otros relatos más punzantes como el proyecto socialista de Allende, el trágico golpe de estado, el exilio de chilenos en México y las contradicciones políticas del sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970–1976), quién brindó asilo político a miles de exiliados de las dictaduras militares sudamericanas al tiempo que se implementaban campañas de represión militar y política encaminadas a disolver a los movimientos opositores del Estado mexicano.

Los testimonios de las personas entrevistadas en este proyecto (artistas, activistas, políticos y académicos, en su mayoría chilenos y mexicanos), y los muchos materiales de archivo revisados dan cuenta de una solidaridad del pueblo mexicano con Chile, pero en raras ocasiones ayudaban a

documentar la historia específica del MSSA en nuestro país. ¿Cómo narramos entonces? ¿Qué relatos contar? ¿A qué estrategias curatoriales recurrir y qué mostrar?

Nos interesa proponer un recorrido multifocal que, contado desde México, exhiba las tensiones y contradicciones artísticas y políticas que dieron sentido al MSSA, un proyecto museal sólo imaginable en el contexto de los complejos años setenta, las muchas apuestas que se jugaron durante la Guerra Fría, una América Latina aquejada por el intervencionismo de los Estados Unidos y el arribo de dictaduras militares alineadas con la derecha en numerosos países del Cono Sur. A partir de una narrativa artística, documental y audiovisual, ordenada cronológicamente, el guión curatorial da un mayor peso a los desarrollos artísticos y políticos en Chile y México.

### **Incertidumbres post 68 y arte ideológico**

Varios acontecimientos a nivel local y global marcaron un agitado cierre de los años sesenta. El asesinato del Ché Guevara en 1967 en La Higuera, Bolivia; el de Martin Luther King Jr. en Memphis, Tennessee un año más tarde; las protestas contra la guerra de Vietnam, y los movimientos sociales, culturales y políticos surgidos en diferentes ciudades del mundo en el 68 —algunos de ellos severamente reprimidos, como hizo el Estado soviético en Praga o el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en la Ciudad de México—, generaron un clima de incertidumbre y polarización política. Los discursos del tercero mundo se radicalizaron y la opción de la lucha armada cobró relevancia al interior de varios grupos. En este contexto, Chile y México enfrentaron procesos políticos disímiles marcados por el arribo al poder de Salvador Allende en Chile y Luis Echeverría Álvarez en México a finales de 1970.

Por un lado, la elección de Allende como presidente significó para el mundo el primer caso en el que un candidato socialista arribaba al poder democráticamente y no por la lucha armada. Designado como el aspirante de una coalición de izquierda llamada la Unidad Popular (UP) y después de tres intentos de ser presidente, Allende se convirtió en el mapa geopolítico de la época, una opción

por demás atractiva para la izquierda latinoamericana que hasta ese entonces veía en Cuba el único caso de emancipación frente al proyecto político dictado desde los Estados Unidos.<sup>1</sup> Por otro lado, Echeverría, candidato oficial del partido en el poder, venía de ganar una elección que aunque exitosa, estaba empañada por la matanza de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 y la aparición de movimientos guerrilleros en las mayores ciudades del país y en las serranías del estado de Guerrero.<sup>2</sup> Durante su elección, Echeverría intentó deslindarse de la violencia de estado cometida en torno al 68 y orquestó un programa en el que intelectuales y artistas fueran cercanos al régimen.<sup>3</sup>

Tanto en Chile como en México, el arte tuvo un papel relevante en la conformación de propuestas estéticas con carácter militante.

La gráfica y el muralismo fueron dos plataformas desde donde los artistas simpatizantes de Allende apoyaron la campaña de la UP.

---

1— Formada en octubre de 1969 con motivo de las elecciones presidenciales, la (UP) agrupó al Partido Radical, al Partido Socialista, al Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario, el Partido de Izquierda Radical y la Acción Popular Independiente. La elección de Salvador Allende como presidente de Chile el 4 de septiembre de 1970 tuvo que ser ratificada por el Congreso en noviembre del mismo año a falta de una mayoría absoluta. En 1971 se incorporaron a la UP la Izquierda Cristiana y el Partido Izquierda Radical. El plan de trabajo de esta coalición puede consultarse en Unidad Popular, *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende*, Santiago, Chile, 1970, p. 42.

2— Como parte de la polarización política post 68 surgieron en ciudades como Guadalajara, México, Monterrey y Puebla distintas células guerrilleras como la Liga Comunista 23 de Septiembre. La guerrilla urbana vino a sumarse a los procesos de militarización ya existentes en el campo, particularmente en el estado de Guerrero con el grupo de Genaro Vázquez y después con el Lucio Cabañas. Cf. Laura Castellanos, *Méjico armado 1943–1981*, México, D.F., Ediciones Era, 2007; y Arturo Acosta Chaparro, *Movimiento subversivo en México*. México, s. n., 1990.

3— Uno de los eventos más notables que marcarían el deslinde del candidato Echeverría de la figura del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz fue aquel ocurrido en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, Michoacán, el 25 de noviembre de 1969, día en el que, haciendo caso omiso del mandato presidencial, Echeverría aceptó reunirse con estudiantes, quienes lo increparon sobre la masacre de Tlatelolco y al lado de quienes guardó un minuto de silencio por los caídos. A la mañana siguiente podía leerse en uno de los encabezados de Excélsior: “El candidato guardó un minuto de silencio por los caídos del dos de octubre”. *Excélsior*, México, 26 de noviembre de 1969.

El caso más afamado sea quizá el de las brigadas muralistas Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán que, formadas a partir de las Juventudes Comunistas y teniendo como inspiración el concepto de arte público del primer muralismo mexicano, apoyaron la elección de Allende haciendo pintas urbanas que sirvieron como publicidad política. Las obras eran en sus inicios efímeras y clandestinas, tenían un diseño directo y colorido que había de acompañar las marchas y mitines de la UP. Para su realización, un primer contingente de brigadistas se adelantaba a los marchistas escribiendo sobre los muros consignas y contorneando rápidamente figuras y símbolos como la paloma, la mano, la espiga y la estrella, entre otros motivos populares. Posteriormente, un segundo contingente concluía las intervenciones plásticas iluminando las figuras con colores sólidos. Como en muchos de los movimientos políticos, la gráfica fue otra de las plataformas propagandísticas más socorridas debido a su fácil reproducción. Con cierta influencia del cartel cubano y el arte pop, varios comunicados gráficos pro allendistas reproducieron los mensajes de la campaña presidencial empleando un lenguaje didáctico de trazos simples y con economía de color. En repetidas ocasiones dibujaron, por ejemplo, el famoso ideograma de la UP en el que, cruzando las iniciales de la coalición, aparecía una gran X formada por el acrónimo de la frase “Vote por Allende” (V-X-A). Asimismo, “El pueblo tiene arte con Allende” se convirtió en uno de los lemas comunes mediante el que se proponía al arte como una tribuna de expresión de demandas populares.

Más que un resultado directo de la campaña presidencial, tanto las artes visuales alineadas al comunismo como la llamada Nueva Canción Chilena, qué resultó de la canción de protesta y la música popular, encontraron en el proyecto allendista un cauce natural a intereses que iban madurando desde los años sesenta y que convergían en el momento transformador que se vivía en Chile en un ideal de hombre nuevo y de revolución con aspiraciones continentales.<sup>4</sup>

---

4— César Albornoz, “La cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”, en Julio Pinto Vallejos (coord.), *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005, p. 149. Sobre la llamada Nueva Canción Chilena y sus representantes (Violeta Parra y familia, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Héctor Pavez, etc.), ver, *Ibid.* pp. 147-176.

Si en Chile el arte al servicio de Allende tuvo un carácter propagandístico que delataba un interés por hermanar ciertos discursos de la vanguardia artística con elementos vernáculos, en México, el arte militante tuvo más bien un carácter internacionalista opositor al régimen priista influido por el Mayo Francés. Si bien existieron algunos carteles con estilos semejantes a los del Taller de Gráfica Popular —por ejemplo, las muchas reimpresiones y reinterpretaciones que tuvo el cartel de Adolfo Mexiac, *Libertad de expresión* (1954) o los grabados con el rostro del líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo que demandaban la libertad de presos políticos durante las protestas estudiantiles—, la gráfica del 68 intentó distanciarse de temas y estilos asociados con los discursos posrevolucionarios y el muralismo, el arte oficialista por antonomasia.

La producción gráfica del 68 se realizó principalmente de forma anónima y colectiva a través de las brigadas artísticas formadas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, quienes recurrieron al linotipo, la técnica de más fácil reproducción y bajo costo, para la impresión de carteles y hojas volantes que podían desplegarse fácilmente con pegamento en autobuses, bardas o postes.<sup>5</sup> La gráfica estudiantil estableció rápidamente un repertorio de símbolos para la protesta (la bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada) que buscaban deliberadamente contraponerse a los emblemas oficialistas del nacionalismo y los Juegos Olímpicos, al tiempo que denunciaba la represión y violencia de estado.<sup>6</sup> Retomando la famosa fotografía *Guerrillero heroico* (1960) de Alberto Korda, el rostro del recién fallecido Ernesto “Che” Guevara fue otro de los motivos más reproducidos en las mantas, carteles, pintas y otros comunicados del movimiento.

La apropiación del Che suponía abrazar una agenda inspirada en el tercero mundo que abiertamente

---

5— Olivier Debroise (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, México, UNAM-Turner, 2007, p. 68.

6— Grupo Mira, *La Gráfica del '68: homenaje al movimiento estudiantil*, 3a. ed., México, D.F., Ediciones Zurda, 1993, pp. 18–21.

desafiaba el nacionalismo mexicano y los discursos patrióticos. A pesar de que las demandas del movimiento eran mayormente locales, la parafernalia tuvo un carácter más bien internacionalista. Los estudiantes, hijos de la urbe moderna —para esa época la Ciudad de México tenía cerca de 9 millones de habitantes y su economía era una de las que más rápido crecían en el mundo—, se identificaron más fácilmente con los símbolos externos, en tanto que para ellos representaban verdaderas luchas de la izquierda que se agrupaba en esos años a lo largo del globo.<sup>7</sup>

Este viraje hacia el internacionalismo tuvo su traducción directa en las propuestas estéticas de la gráfica estudiantil. Así, la parte más experimental de la gráfica recurrió al arte pop, la abstracción, el estilo gráfico del 68 parisino y estrategias cercanas al fotomontaje para proponer un arte de protesta consonante con el espíritu de la época. La subversión de lenguajes geométricos como el Op art, ampliamente empleado en las imágenes de las Olimpiadas, o el uso de impresiones en computadora, dan cuenta de este impulso.

Sin que de ninguna manera se tratase de un acuerdo consensado, el arte abstracto, la gráfica experimental y formas del arte conceptual fueron usados por los artistas como lenguajes que no sólo intentaban renovar el anquilosado discurso derivado del muralismo sino que también aspiraban a cierta intervención y autonomía políticas. La formación en 1968 del Salón Independiente —fundado como respuesta a la convocatoria oficial de la Exposición Solar y a través de la cual el Instituto Nacional de Bellas Artes intentó mostrar las tendencias del arte actual en México en el marco de los Juego Olímpicos— revela el esfuerzo por generar espacios de crítica institucional caracterizados por desmarcarse de las políticas estatales y la incorporación de una variedad de discursos experimentales.<sup>8</sup>

—

7— Los estudiantes asociaban las imágenes nacionalistas y populares con sus padres, con un discurso trasnochado, más vinculado al campo. Julio Scherer García y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra: Tlatelolco, 1968. Documentos del general Marcelino García Barragán. Los hechos y la historia*. México, Aguilar, 1999, p. 207.

8— El Salón Independiente se realizó tres años consecutivos, de 1968 a 1971, y asumió diferentes posiciones políticas y de organización. Entre los artistas que

## **Solidaridad artística. Inaugurando los años setenta**

El Museo de la Solidaridad (MS) fue el resultado más acabado en materia de artes visuales de un programa amplio de propaganda política que como ya hemos dicho, se venía impulsado desde la campaña de Allende, y que en su vertiente institucional desde la presidencia volcó importantes esfuerzos para generar espacios culturales al servicio del pueblo y promover una imagen favorable del proyecto político tanto en Chile como en el exterior. Sin embargo, un proyecto como el de la llamada “vía chilena al socialismo” que buscaba implementarlo bajo marcos democráticos e institucionales de pluralismo y libertad, no fue de ningún modo algo que todos los sectores de la sociedad chilena abrazaron felizmente.<sup>9</sup> Si ya desde las elecciones el candidato de la UP había enfrentado una férrea oposición y había ganado por apenas una ventaja mínima, durante su gobierno, Allende tuvo que negociar con sus adversarios políticos, cada vez más radicalizados desde la derecha e incluso al interior de la izquierda, y con un congreso donde la UP no tenía la mayoría parlamentaria. Los cambios que el gobierno allendista implementó continuaron con las políticas impulsadas por su antecesor en la presidencia, el demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva, y se enfocaron en la redistribución de la riqueza y empoderamiento de la sociedad civil a través de la estatización de multinacionales y áreas claves de la economía, la nacionalización del cobre, el aumento del salario mínimo, la congelación de precios de mercancías y la aceleración de reformas estructurales para el campo, la educación y la salud.<sup>10</sup>

---

participaron más activamente en su organización, destacan, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Juan García Ponce, Francisco Icaza, Brian Nissen, Vicente Rojo y Kazuya Sakai. Sobre la historia de esta agrupación, ver Pilar García, “Salón Independiente: una relectura”, *La era de la discrepancia, op. cit.*, 2007, pp. 40-48.

9— “La vía chilena al socialismo” fue uno de los lemas y slogans publicitarios más empleado por el allendismo. Sobre las plataformas e iniciativas políticas concretas de este lema, ver Felipe Agüero, “La Vía Chilena al socialismo, elementos de una definición”, en Manuel A. Garretón y Tomás Moulian (ed.), *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Chile América/CESOC y LOM Ediciones, 1993, p. 184.

10— Unidad Popular, *Programa básico de gobierno..., op. cit.*, pp. 19-26.

Semejante a algunos enfoques y programas como el de la posrevolución mexicana de los años veinte y treinta, al que Allende decía admirar, así como el socialismo soviético y cubano, la cultura promovida por la UP estuvo dirigida al pueblo y tuvo un carácter al mismo tiempo transformador y propagandístico. Bajo un ideal integral, marxista y antiburgués, los programas culturales fomentaban indistintamente las artes visuales, la literatura, la música, el teatro, la danza y buscaban acercar las manifestaciones artísticas a los rincones más apartados de la alongada geografía chilena. Los contenidos alentaban a reforzar un sentido de colectividad que, fincado en el folclor y los discursos del arte socialista, permitiera engrosar las bases sociales del proyecto político estatal al tiempo que democratizaría el acceso a la educación y la cultura.

La Editora Nacional Quimantú es buen ejemplo de tal empresa. Fundada en 1971 como resultado de una huelga de trabajadores de la otrora Editorial Zig-Zag y financiada parcialmente por el Estado, esta editorial imprimió sendos tirajes de títulos dirigidos al proletariado que eran vendidos a bajo costo en quioscos de periódicos y librerías. Con una producción de cerca de quinientos mil títulos por mes, las series literarias y de ciencias sociales de Quimantú —palabra mapuche que significa “sol de saber”— eran leídas colectivamente en las líneas de producción de fábricas y en las casas de los trabajadores.<sup>11</sup>

Un esfuerzo semejante al de Quimantú fue el del Tren Popular de la Cultura. Emprendido desde el Departamento de Cultura de la Presidencia que dirigía Waldo Atías, esta iniciativa desarrollada en el verano de 1971, utilizó el sistema ferroviario chileno para llevar la cultura a poblaciones alejadas. La elección del tren como medio de transporte era no sólo estratégica sino simbólica, pues se remontaba a uno de los desarrollos industriales que desde fines del siglo XIX diera identidad a los chilenos. Si el ferrocarril había servido históricamente para conectar los más distantes territorios, ahora el tren de la cultura los hermanaría a través de las artes, el folclor y el naciente proyecto socialista.

---

11— Entrevista a Miriam Morales en Mesa de Diálogo en torno al exilio chileno en México, el 9 de marzo de 2016 en la Fundación Alumnos47.

Apoyados por el sindicato de ferrocarrileros, varias decenas de artistas visuales, poetas, folcloristas, bailarines y teatreros realizaron presentaciones en distintas poblaciones sin acceso a una oferta cultural. Los actos involucraban al público con la finalidad de hacerlo partícipe del proceso social y político que acontecía, y por el cual se pronunciaban. Entre sus actividades estuvieron las presentaciones de los grupos de música folclórica como Quilapayún, Inti-Illimani, los hermanos Isabel y Ángel Parra, entre otros. La caravana recorrió más de 1,500 kilómetros entre el 15 de enero y 16 de febrero de 1971.<sup>12</sup>

Ni la gestión cultural ni el empoderamiento del proletariado lograron apaciguar el rechazo a las reformas implementadas por Allende en distintos sectores. Por un lado, la derecha estaba en contra de la expropiación de tierras y estatización económica; el gobierno de Nixon, por su parte, impulsaba un boicot económico a causa de la nacionalización de la industria minera y la afectación a empresas norteamericanas. Por si esto fuera poco, la extrema izquierda y algunas agrupaciones como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) desaprobaban la vía pacífica allendista y realizaron la toma violenta de tierras y fábricas.<sup>13</sup> Junto a un creciente déficit presupuestario, el clima de polarización política llegó en distintos momentos a las calles a través de enfrentamientos de barricadas a favor y en contra de Allende o bien desde la prensa. La prensa oficialista (*La Nación*, *Las Noticias de Última Hora*, *El Siglo*, *El Clarín* y *Puro Chile*) confrontaba constantemente los ataques a los programas que se orquestaban desde periódicos alineados con la derecha y la clase empresarial y que contaron con el apoyo financiero de la CIA.<sup>14</sup>

—

12— Albornoz, “La cultura en la Unidad”, *op. cit.*, p. 152

13— Felipe Larraín y Patricio Meller, “La experiencia socialista-populista chilena: la Unidad Popular, 1970-1973”, *Cuadernos de Economía* 1990, 27 (82), pp. 339-340.

14— Este era el caso de medios impresos como *El Mercurio*, *La Segunda*, *La Tercera de la Hora*, *Las Últimas Noticias*, *La Prensa*, *La Tarde y Tribuna*. Sobre el financiamiento de la inteligencia estadounidense a la derecha, ver U.S. Senate Select Committee to Study Governmental Operations With Respect to Intelligence Activities (Church Committee), *Covert Action in Chile 1963-73: Staff Report*, 1975, p. 11. Consultado el 5 de mayo de 2016 en <<https://archive.org/details/Covert-Action-In-Chile-1963-1973>>

En respuesta a la oposición y a las campañas de desprecio de su gobierno a nivel local e internacional, en abril de 1971 Allende emprendió la “Operación Verdad”, una campaña de propaganda que consistió en invitar a intelectuales, periodistas, políticos y artistas extranjeros a visitar Chile. La intención era que estas personalidades conocieran los programas allendistas de primera mano para después difundirlos en el extranjero y así contrarrestar las opiniones negativas y el escepticismo que generaban las reformas implementadas.<sup>15</sup> Es en este contexto donde surge por primera vez la idea de crear un museo para el pueblo chileno con donaciones de artistas extranjeros. Tal moción fue promovida en su visita a Chile por el crítico de arte español José María Moreno Galván y el pintor y escritor italiano Carlo Levi, en ese entonces senador por el partido comunista en Roma.

La propuesta tuvo una entusiasta acogida por parte de diferentes actores en Chile. Si bien existen diferentes versiones sobre quiénes participaron en la creación del museo, fueron José Balmes, pintor de origen catalán y director de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile; Miguel Rojas Mix, historiador del arte y director del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la misma universidad y Mário Pedrosa, crítico de arte y curador brasileño, los principales impulsores de las iniciativas concretas que dieron origen al museo. La participación de este último fue clave en articular un proyecto de verdadera escala mundial que involucrara también lenguajes más experimentales, distintos a los del arte tradicionalmente vinculado al socialismo. Acusado de atentar contra la moral, filtrar información a medios extranjeros y conspirar contra el gobierno militar que se había instalado en Brasilia desde 1964,

---

15— Entre los asistentes estuvieron el senador comunista y artista Carlo Levi, el crítico de arte español José María Moreno Galván, el ex alcalde de la ciudad de Florencia y demócrata cristiano Giorgio La Pira, el escritor y activista español Alfonso Sastre, el escritor y psiquiatra español Carlos Castilla del Pino, el periodista español José Antonio Gurriarán, el cantante y compositor griego Mikis Theodorakis, el teólogo y poeta italiano David Turoldo y el productor de cine Renzo Rossellini —quien asesoró al gobierno chileno en materia de medios de comunicación— ver Carla Macchiavello, “Una bandera es una trama”, en *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte y política, 1971–1973*, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, p. 33.

Pedrosa llegó a Chile en 1970 escapando de un juicio interpuesto en su contra que podría costarle hasta quince años de prisión.<sup>16</sup> Su involucramiento en el proyecto de creación del MS supuso activar una importante red de contactos internacionales que el crítico de arte brasileño había cultivado como curador de la Bienal de Sao Paulo en 1953 y 1961. Hacia finales de 1971 se aprobó la formación del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), integrado por artistas, críticos de arte y directores de museos de doce países, con la dirección a su cargo. Pedrosa se encargaría de gestionar las donaciones de obra para el museo y de supervisar su traslado a través de canales diplomáticos con embajadas.<sup>17</sup>

En Chile el proyecto estuvo respaldado por el Movimiento de Solidaridad Artística con Chile al que pertenecían Balmes y Rojas Mix. La gestión operativa se llevó a cabo desde el IAL, el cual debía funcionar temporalmente como ente legal del museo hasta que se constituyera jurídica y físicamente. Las primeras donaciones llegaron de Francia, España y México. En menos de dos años se lograron reunir 674 obras de artistas de distintos países que fueron resguardadas en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, ubicado en la Quinta Normal, y en la sede de la UNCTAD, hoy Centro Cultural Gabriela Mistral.<sup>18</sup>

La UNCTAD fue el edificio diseñado por el gobierno de Allende para albergar la United Nations Conference on Trade and Development [Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas] (UNCTAD) del 13 de abril al 21 de mayo de 1972 y donde se pretendía instalar definitivamente el Museo de la Solidaridad.<sup>19</sup>

—

16— Dore Ashton, “Protest in Brazil”, carta a los editores, *The New York Review of Books*, 11 de marzo de 1971.

17— Además de Pedrosa, Moreno Galván y Levi, el CISAC estuvo integrado por Rafael Alberti, Louis Aragon, Giulio Carlo Argan, Dore Ashton, Jean Leymarie, Eduard de Wilde, Juliuze Starzynski y Mariano Rodríguez. Sobre los integrantes y conformación específica de este comité y el funcionamiento de las primeras donaciones ver el texto de Carla Macchiavello incluido en este volumen.

18— Miguel Rojas Mix, “Arte y cultura en el Chile de Allende”, *Artes Visuales* 3, Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, INBA, 1974, p. 15.

19— El edificio diseñado por José Covacevich, Hugo Gaggero, Juan Echenique, José Medina y Sergio González Espinoza fue construido en un corto periodo

La primera exposición de la colección del museo tuvo lugar en el MAC el 17 de mayo de 1972 y estuvo planeada para ser uno de los actos culturales más relevantes realizados en el marco de la UNCTAD III, a la que asistieron delegaciones de más de cien países y en la que participó personalmente el presidente mexicano Luis Echeverría.<sup>20</sup> Entre las obras exhibidas en esta primera muestra se encontraban piezas de artistas de reconocida trayectoria como el venezolano Carlos Cruz-Diez, el italo-argentino Luis Tomasello, el húngaro-francés Victor Vasarely, los mexicanos David Alfaro Siqueiros y José Luis Cuevas, así como el español Eduardo Chillida. Realizada ex profeso para el museo, la estrella de la noche, de Joan Miró, fue una pintura de gran formato conocida como *El Gallo*. En el contexto de esta inauguración, el presidente Salvador Allende escribió una carta a los artistas del mundo en la que asentaba:

En nombre del pueblo y del Gobierno de Chile, hago llegar mi emocionada gratitud a los artistas que han donado sus obras para constituir la base del futuro Museo de la Solidaridad. Se trata, sin duda, de un acontecimiento excepcional,

—

con la ayuda de voluntarios y la idea era que éste se convirtiera en un centro cultural para la juventud de Chile. En la inauguración se presentaron diversas piezas de artistas realizadas ex profeso para el edificio, entre las que estuvieron el *Mural homenaje al trabajo voluntario* de Guillermo Núñez, el tapiz *Multitud III* de Gracia Barrios y dos pinturas de Roberto Matta. Tras el bombardeo del Palacio de la Moneda del golpe de Estado de 1973, el edificio fue saqueado y algunas obras se perdieron. La UNCTAD sirvió desde entonces como sede de la dictadura. El poder ejecutivo administrado por Augusto Pinochet dispuso aquí su sede hasta 1981, año en que volvió a La Moneda, y el poder legislativo conformado por la junta militar permaneció en la UNCTAD hasta el retorno a la democracia en 1990. Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada, *El golpe estético: dictadura militar en Chile, 1973–1989*, Santiago, Ocho Libros, 2012.

20— Durante su participación en la UNCTAD, Echeverría desplegó un lenguaje decididamente tercermundista y elogió ampliamente el trabajo del gobierno de la UP, lo que le granjeó la simpatía y el apoyo de Allende. Como parte de su discurso propuso la elaboración conjunta de una carta de los derechos y deberes económicos de los Estados que sirviera como complemento de la Declaración Universal de Derechos Humanos. El discurso íntegro de Echeverría pronunciado en la UNCTAD puede consultarse en: “UNCTAD. Discurso del Licenciado Luis Echeverría Álvarez, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, ante la Tercera Conferencia, Santiago de Chile, 19 de abril de 1972”, *El Trimestre Económico* 39, no. 155 (3) (1972), pp. 665-73. Consultado el 29 de mayo de 2016 en <http://www.jstor.org/stable/20856301>.

que inaugura un tipo de relación inédita entre los creadores de la obra artística y el público. En efecto, el Museo de la Solidaridad con Chile [...] será el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares.

Me commueve muy particularmente esta noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes. Representan estas las condiciones para avanzar en el camino hacia el socialismo que ha elegido el pueblo con cabal conciencia de su destino.<sup>21</sup>

Mientras que el discurso allendista era claro en las intenciones políticas y afanes democratizadores de la cultura perseguidos a través del Museo de la Solidaridad, no lo era cuando discutía acerca de los tipos de arte que buscaba acercar “a las grandes masas populares”. ¿A qué se refería concretamente el presidente Allende cuando hablaba de “las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea”? ¿Eran estas las obras de Miró, Vasarely, Cruz-Diez o las donadas por Alexander Calder, Frank Stella, Sol LeWitt o Lygia Clark? ¿Por alta plástica contemporánea se refería también a los grabados otorgados por el Taller de Gráfica Popular con sus figuraciones y contenidos sociales o también al conceptualismo de Antonio Dias y su bandera teñida de rojo que debía ondear fuera del MS?

El discurso estético plasmado por Allende en su misiva de agradecimiento a los artistas y compartido en la declaración de formación del CISAC se refería a cualquier tipo de discurso plástico.<sup>22</sup> Como la solidaridad humana, la artística no distinguía entre estilos o corrientes sino entre ideologías, que no necesariamente se traducían en los discursos estéticos. Este afán integracionista dio pie a la conformación de una colección ecléctica desde sus inicios, que bien

---

21— Ver documento “Carta de Allende “A los artistas del mundo” en la inauguración del Museo de la Solidaridad”, 17 de junio de 1972, Archivo MSSA.

22— Ver *Declaración necesaria*, del CISAC, Santiago, noviembre 1971. Archivo MSSA.

congregaba los lenguajes de la abstracción norteamericana y el geometrismo latinoamericano con los del realismo socialista y los conceptualismos.

Al ser un museo gestado por la buena voluntad de los artistas, la selección de las donaciones era facultad de los propios creadores, de los agregados culturales simpatizantes del proyecto o bien de los miembros del CISAC, cuya selección generalmente revelaba una mayor coherencia curatorial.

Congruente con los discursos internacionales del trotskismo y un intento por tomar distancia de la literalidad del arte socialista, Pedrosa buscaba que artistas de renombre conectados con las vanguardias de posguerra se sumaran a un proyecto que debía asumir un carácter experimental. Por otro lado, Rojas Mix, pensaba que el museo debía tener una orientación más latinoamericanista enfrentada a los discursos imperialistas que venían de los Estados Unidos, donde la abstracción era considerada por algunos como arte burgués. En este sentido, nos interesa analizar el concepto de solidaridad artística y el papel que jugó a través de las donaciones mexicanas en la conformación de una colección y en el discurso del llamado arte comprometido desde América Latina.

## México y el primer envío al Museo de la Solidaridad

El caso mexicano revela que pese a que la conformación oficial del CISAC ocurrió hasta noviembre de 1971, el Ministerio de Relaciones Exteriores debió haber instruido a sus agregados culturales a gestionar donaciones de obra con anterioridad, incluso antes de la definición oficial del museo bajo el nombre de Museo de la Solidaridad.

El 26 de noviembre de 1971 se inauguró en la galería del Taller del Molino de Santo Domingo, antiguo molino colonial de los dominicos en la zona de Tacubaya, Ciudad de México, la exposición *1<sup>er</sup> Envío Mexicano, Museo de Arte Moderno, Santiago de Chile*.<sup>23</sup> Realizada en colaboración

---

23— Este taller fue concebido como un espacio para la enseñanza del grabado en 1969. Miguel Álvarez Acosta, quien había sido director de Instituto Nacional de Bellas Artes, tenía la intención de hacer un taller abierto de gráfica diferente de

con la embajada de Chile en México, esta muestra incluyó a sesenta y seis artistas, de los cuales al menos veinte eran miembros del taller. Las fechas entre la conformación del CISAC, en la que México no tenía ningún representante, y la inauguración del primer envío mexicano al Museo de la Solidaridad son tan cercanas que podemos suponer que la gestión de la muestra fue obra del agregado cultural chileno y pintor José de Rokha.

Rokha venía llegando a México a tomar posesión de su cargo, entre uno de sus escasos contactos figuraba el nombre de David Alfaro Siqueiros. Recordemos que Siqueiros había sido cercano a Chile desde su exilio en aquel país a inicios de los años cuarenta cuando el poeta Pablo Neruda, en su calidad de agregado cultural en México, le consiguiera una visa que le permitió escapar de la sentencia que cumplía en prisión acusado de encabezar el intento de asesinato de Leon Trotsky en 1939.<sup>24</sup> La anécdota de Siqueiros

---

los que existían en ese momento, bajo una línea política determinada, y con la enseñanza de nuevas técnicas de grabado. Para el proyecto, llamó al grabador Octavio Bajonero —que había participado en talleres de gráfica y había ganado el premio nacional de grabado del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana en 1969— para que dirigiera el espacio. Con los recursos de Álvarez Acosta, el taller se fundó en Tacubaya, en el espacio donde estaba “el primer molino de trigo del siglo XVI de América... quedó la troje de Santa Rosa y se llamaba de Santo Domingo porque los padres dominicos consiguieron el molino para ellos”. El licenciado José Ángel Ceniceros fue el dueño del espacio y se encargó de su remodelación para fundar el taller. Así inició una nueva etapa de la gráfica en México en los años setenta. Si bien el taller estaba destinado al grabado, también hubo exposiciones de pintura y escultura. Entre los asistentes al taller estuvieron Nuník Sauret, Juan Manuel de la Rosa, Benjamín Manzo, Benito Messeguer y Pilar Castañeda, quienes participaron en la primera donación a Chile para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. El taller cerró sus puertas en 1980. Entrevista a Octavio Bajonero, el 27 de enero de 2016 en el Auditorio del MUAC.

24— Siqueiros estuvo cinco meses preso en Lecumberri por el atentado contra Trotsky. A un día de recibir la sentencia definitiva, el presidente Manuel Ávila Camacho le concedió el indulto a cambio del exilio en Chile que el presidente había arreglado con Neruda. El muralista emprendió un viaje forzado de cuatro años al Cono Sur y pasó un tiempo en casa del propio Neruda en Santiago. Como muestra de agradecimiento, permaneció cerca de un año en la ciudad austral de Chillán pintando el mural *Muerte al invasor* en una escuela pública que el gobierno mexicano había donado a Chile tras el sismo de 1939. Desde aquella época, Siqueiros y Neruda mantendrían una larga amistad. Luis Vargas Santiago, “David Alfaro Siqueiros, El Coronelazo”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Pintura: Siglo XX*, ed. Dafne Cruz Porchini. Ciudad de México: MUNAL-INBA; UNAM, pp. 74-82.

y su relación con Neruda y Chile no es fortuita, pues como parte del primer envío mexicano al MS figuraba la carpeta de grabados *Canto General de Pablo Neruda* que el muralista había realizado en 1968 a partir del libro de poemas homónimo que el chileno publicara en México por primera vez en 1950.<sup>25</sup>

Si bien es probable que Neruda y Siqueiros fueran claves en la promoción de este envío, desconocemos cómo es que el agregado de Rokha terminó acercándose específicamente a los gestores del Taller del Molino de Santo Domingo, uno de los espacios independientes del que hasta hace algunos años se sabía poco. Siqueiros pudo haber sido el canal, pues algunos de los miembros del taller eran cercanos al muralista. Lo que resulta interesante es, por un lado, que la primera donación mexicana se haya gestado enteramente en un espacio privado y sin apoyo aparente del gobierno de México pues para esa fecha Echeverría había iniciado ya nexos de orden económico y diplomático con el gobierno Allendista. Es probable que un proyecto como el de la solidaridad artística pasara desapercibido por el gobierno mexicano en tanto la agenda política común no había sido del todo desplegada; esta se concretaría en los viajes presidenciales en 1972. Por otro lado, la preponderancia del grabado, la participación de creadores emergentes y la ausencia de una curaduría clara en la primera donación son asuntos que merecen un análisis.

La mayor parte de los artistas participantes en la exposición pertenecían a talleres de grabado. Pese a tener un crecimiento exponencial en los años sesenta y setenta, permanecieron marginales a los circuitos internacionales del arte estatal, los grandes museos o los nuevos espacios dedicados a la abstracción como el Salón Independiente, el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM y el Museo de Arte Moderno. Al lado de los tres grandes, Rufino Tamayo y el círculo surrealista de medio siglo, la cultura

---

25— Publicado por Talleres Gráficos de la Nación, en 1950, la edición original incluyó ilustraciones de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Definido como un poema épico, *Canto General* consta de quince secciones, 231 poemas y más de quince mil versos que pretenden ser una crónica de la historia hispanoamericana. Ver también Recibo de donación de la obra de Siqueiros para el Museo de Arte Contemporáneo firmado por José de Rokha, agregado cultural, 1 de diciembre de 1971. Archivo MSSA.

oficial comenzó a incluir a los representantes más importantes de una variedad de discursos plásticos de posguerra que se conocerían vagamente como la Generación de la Ruptura,<sup>26</sup> Fernando Gamboa fue el principal ideólogo de las narrativas institucionales del arte mexicano desde los años treinta y quien durante los años setenta ocupara el cargo de Subdirector Técnico del INBA y director del Museo de Arte Moderno; responsable de sumar abstracción y geometrismo, como parte de la epopeya artística que hasta los años sesenta arrancaba con la época prehispánica y terminaba con el muralismo.

En el Pabellón Mexicano de la Exposición Internacional de Osaka 1970, Gamboa ensayaría por primera vez, en un entorno internacional, un nuevo modelo de presentación para la pintura abstracta que consistió en integrar arquitectura moderna inspirada en formas mayas con lienzos monumentales de once representantes de la nueva generación de pintores mexicanos.<sup>27</sup> La abstracción se convertía así en el nuevo símbolo de una modernidad institucionalizada. Frente a este panorama estético, los discursos del grabado eran en cierta medida secundarios. En su vertiente más tradicional, las artes gráficas se asociaban con el discurso trasnochado de la escuela mexicana de pintura en su uso extendido del linóleo a través del Taller de Gráfica Popular.

La experimentación gráfica comenzó precisamente en los años sesenta, sin embargo, a diferencia de otros contextos sudamericanos como el argentino o el brasileño, no alcanzó el nivel de visibilidad de la pintura o la escultura. En este sentido, el Molino de Santo Domingo y la donación

---

26— Este término se retomó de un comentario de Octavio Paz en el que definió la pintura de Rufino Tamayo como una ruptura con los repertorios nacionalistas. En esta generación se incluyen artistas como José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Francisco Toledo, Roger von Gunten, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, entre otros. Sobre la mayoría de ellos, Paz escribió textos de crítica de arte que sirvieron para apuntalar la hegemonía de este nuevo grupo en el terreno institucional. Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana” (1950), en *Obras completas de Octavio Paz, vol. 7, Los privilegios de la vista II. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 257-264.

27— Los pintores invitados por Gamboa fueron: Lilia Carrillo, Roger von Gunten, Brian Nissen, Manuel Felguérez, Antonio Peyrí, Francisco Corzas, Arnaldo Coen, Vladí, Francisco Icaza, Fernando García Ponce y Gilberto Aceves Navarro.

del primer envío mexicano constituyen un caso atípico frente a las donaciones de otros países como España, Estados Unidos o Francia.

Concebido como un espacio abierto a todo aquel que quisiera aprender o practicar las técnicas del grabado, el Molino operó como un taller libre y gratuito que congregaba distintas tendencias estéticas y discursos ideológicos. En la conmemoración del segundo aniversario, en marzo de 1971, se organizó la muestra *Presencia Gráfica*, que intentaba mostrar, tanto las viejas y nuevas tendencias del grabado en México, como reforzar la idea de colectividad y hermandad entre grabadores. En ella participaron siete talleres activos que iban desde el ya clásico Taller de Gráfica Popular o el Taller Bustos, de Arturo García Bustos y Rina Lazo, que seguían trabajando primordialmente técnicas como el linóleo y temas del realismo socialista. Otros más experimentales fueron el Taller Libre de Grabado Mario Reyes, Equipo Siete, fundado por Carlos García Estrada, y el Centro Experimental de Arte Gráfico donde colaboraron Leonel Maciel y José Hernández Delgadillo.<sup>28</sup> Muchos de los artistas presentes en esta muestra terminaron participando también en el primer envío mexicano a Chile. A decir de Octavio Bajonero, director del Molino, fueron sus amigos artistas, José Zúñiga y Guillermo Ceniceros, los responsables de hacer extensiva la invitación de Rokha a otros creadores a recopilar la obra.

La caracterización democrática y ecléctica del Molino de Santo Domingo se tradujo en la donación mexicana, la cual incluyó un popurrí de estilos en el que igualmente figuraron artistas más establecidos al lado de jóvenes apenas conocidos en ese entonces, como Carlos Finck, José Antonio Hernández y Víctor Muñoz, quienes serían al poco tiempo miembros fundadores del Colectivo Proceso Pentágono. Este fue también el caso de Jorge Pérez Vega, participante de las brigadas artísticas del movimiento estudiantil del 68 y posteriormente integrante del Grupo Mira, otro de los grupos conceptuales más politizados y radicales de fines de

---

28— Además de estos talleres se presentaron la Sociedad Mexicana de Grabadores y el Taller de grabado de la Universidad de Guanajuato. María Eugenia Garmendia Carbajal, *El Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo*, Ciudad de México, INBA-CNA-CENIDIAP-Estampa Artes Gráficas, 2005, pp. 9-10; Entrevista a Octavio Bajonero, *op. cit.*

los setenta junto a Grupo Proceso Pentágono, Suma y Taller de Arte e Ideología (TAI).<sup>29</sup>

Los lenguajes de los artistas gráficos de los años sesenta revelan una inclinación por explorar dos grandes tendencias: la figuración y la abstracción. Como ejemplo de obras que ilustran estas tendencias<sup>30</sup> se encuentra, por un lado, Arturo García Bustos, en xilografía con: *Zapata en campaña* (s/f), donde sobrevive la impronta del estilo y temas del Taller de Gráfica Popular, es decir, el realismo social, el culto a los temas mexicanos y revolucionarios, y las soluciones formales típicas del grabado posrevolucionario como el achurado y el alto contraste. Por otro lado, frente a este estilo, el conjunto de cinco serigrafías a color de Jorge Pérez Vega resultan contrastantes no sólo por el distanciamiento del formalismo y la anulación de una narrativa sino también por la exploración del espacio compositivo a través del geometrismo, la serialidad y la delicadeza de superficies amplias de color que hacen eco directo de la pintura abstracta y el *Color Field*.<sup>31</sup>

La entusiasta participación de creadores mexicanos en la donación a Chile no es de extrañar si se toma en cuenta

---

29— Sobre estos grupos, ver Debroise (ed.), *La era de la discrepancia, op. cit.*, pp. 418-425; y Cristina Hijar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, pp. 63-134.

30— Aunados a los estilos representados por García Bustos y Pérez Vega, hubo también una variedad de grabados, dibujos y algunas pinturas más conectados a estilos como la figuración, la ensueñación surrealista, el neohumanismo, la abstracción lírica y el informalismo. No todas las obras que fueron exhibidas en el Molino de Santo Domingo se integraron al acervo del MS. El primer envío mexicano se completó con otras donaciones de una treintena de artistas cuya gestión concreta se desconoce. Entre estas obras destacan nombres como: Kasuya Sakai, Jesús Moreno Capdevilla, María Luisa Señoret, y Taller de Gráfica Popular, Jesús Álvarez Amaya, Ángel Bracho, Luis Chacón, Elena Huerta y Pablo O'Higgins.

31— Pérez Vega elaboró esta serie en el taller del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores, uno de los pocos espacios en México donde se podían realizar serigrafías de gran formato. La OPIC se crea en 1959 con el propósito de difundir la cultura de México en países amigos y recibir muestras culturales de los mismos. La OPIC tuvo una exposición de cartel chileno en 1966 que incluyó a artistas como la creadora de origen catalán exiliada en Chile, Roser Bru, a quien Pérez Vega recuerda como influyente en su trabajo. Entrevista a Jorge Pérez Vega, el 26 de enero de 2016 en el Auditorio del MUAC.

que la mayoría de los artistas percibían a Allende “como un presidente progresista en América” y simpatizaban con sus programas socialistas.<sup>32</sup> Aunado a esto, muchos de los jóvenes artistas congregados en torno al Molino, habían participado en el movimiento estudiantil del 68. Sin embargo, para los setentas el activismo político del movimiento tuvo un viraje hacia formas menos directas de representación. Mientras los motivos estrictamente políticos disminuyeron considerablemente, se conservaron las prácticas de organización colectiva y autogestión ensayadas en el 68. Jorge Pérez Vega reflexiona sobre este asunto:

Antes, el activismo en los sesentas, cuando estábamos en los centros de estudio, tenía una connotación directa de la comunidad donde se desarrollaban los hechos, los acontecimientos. Posteriormente, cuando ya uno está en la vida profesional, uno continúa ese activismo pero ya no ubicado hacia los objetivos de una línea política de partido u organización independiente, sino de buscar espacios de participación en el seno del lugar en que uno tuviera que cuestionar políticas incorrectas y buscar el beneficio necesario para el desarrollo del trabajo mismo. [...] Nos volvíamos los productores de nuestros propios medios para poder expresarnos. Seguimos en el activismo de la cultura porque al manejarse al margen de las instituciones tú tienes que propiciar una serie de condiciones para mostrar tu trabajo. Seguimos fomentando el desarrollo de estas nuevas expresiones a través de crear condiciones propicias al margen de subsidios. No digo que prescindíramos de ellos porque a veces también se necesitaban apoyos, pero cuando se negaban los apoyos buscábamos por otros lados para obtener resultados concretos. No había una división tajante: yo soy artista, yo soy activista de la cultura. Se daba una mezcla.<sup>33</sup>

El testimonio resulta clave para entender la transición de un arte representacional abiertamente de protesta y enfrentado al estado, a uno que se articulaba al margen del estado y que estaba apenas gestando formas de

---

32— Entrevista a Octavio Bajonero, *op. cit.*

33— Entrevista a Jorge Pérez Vega, *op. cit.*

representación artística, al tiempo que reforzaba una personalidad colectiva. Tras la severa represión del movimiento estudiantil, la organización política adquirió formas más silenciosas de expresión. Si la masacre de Tlatelolco fue el hecho más cruento del Estado represor en los años sesenta y se tenían sospechas del vínculo del presidente Luis Echeverría Álvarez, en ese entonces secretario de gobernación, con los hechos, estas sospechas se confirmarían con una nueva represión ocurrida el 10 de junio de 1971 durante una protesta civil en la Ciudad de México. Conocida como el Halconazo o la Masacre del Jueves de Corpus, por coincidir con la festividad católica de Corpus Christi, esta manifestación en apoyo al movimiento estudiantil que se generaba en la Universidad de Nuevo León y que reactivó en cierta medida parte del entusiasmo por las demandas del 68, fue cruentamente reprimida por un grupo paramilitar entrenado por la Dirección Federal de Seguridad y la CIA nombrado como los Halcones. Se estima que más de 120 estudiantes murieron en esta fecha.<sup>34</sup> A partir de ese momento, el movimiento estudiantil tuvo un perfil más bajo y en algunos casos se radicalizó en forma de células guerrilleras que fueron severamente perseguidas por aparatos de la inteligencia mexicana y el ejército durante la llamada Guerra Sucia, que abarcó los sexenios de Echeverría y José López Portillo.

De forma similar, los artistas buscaron nuevas formas de expresión para su activismo político. Pérez Vega y otros artistas, por ejemplo, participaron en la protesta del Jueves de Corpus como manifestantes. Sin embargo, bajo las condiciones de represión estatal, no produjeron en lo inmediato obras que aludieran a esta masacre. En cambio, tornaron sus búsquedas primero hacia la abstracción y después hacia el arte conceptual. Como ocurriría en Chile durante la dictadura y con la llamada Escena de Avanzada, el arte político que denunciaba la violencia de Estado apareció en México hacia la segunda mitad de los años setenta mediante prácticas colectivas más conectadas con el conceptualismo.

En suma, la exposición del primer envío mexicano al Museo de la Solidaridad en el Molino de Santo Domingo

---

34— Kate Doyle, “‘Los Halcones’ made in USA”, *Proceso*, 1388, 8 de junio, 2003, pp. 36-42; Antonio Solís Mimendi, *Jueves de Corpus sangriento: sensacionales revelaciones de un halcón*, México, Editorial Argo, 1972, pp. 31-35.

revela la existencia de una solidaridad artística orgánica y marginal gestionada desde los propios artistas y con independencia del Estado, al tiempo que permite acercarnos a la pluralidad y la convivencia de los lenguajes heredados de la escuela mexicana de pintura y las vanguardias neofigurativas y abstractas. Con el golpe de Estado, la solidaridad artística con Chile adquiriría desde México un carácter más institucional y propagandístico dentro de las políticas estatales.

## **Resistencia chilena en suelo mexicano**

Para el momento en el que sucede el golpe de estado del Palacio de la Moneda en Santiago el 11 de septiembre de 1973, las relaciones diplomáticas entre México y Chile eran bastante sólidas. Los presidentes de ambos países hicieron visitas oficiales a su contraparte. Echeverría estuvo en Chile para la UNCTAD III en mayo de 1972, en donde promovió el documento Carta de los Derechos y Deberes Económicos de los Estados, que sería suscrita en 1973 en una resolución de la ONU.

Allende, por su parte, estuvo en México a fines de 1972. Su visita fue un hito ampliamente respaldado tanto por los sectores de las bases oficiales del PRI y la burocracia, como por los movimientos sociales, estudiantes y sindicatos. Es en la Universidad de Guadalajara, diciembre de 1973, donde Allende pronunció uno de los discursos más efervescentes de la época, en el que habló a la América unida, al tiempo que promovía la idea de justicia social por encima del debate ideológico, a pesar de reconocerse abiertamente marxista.

Los mandatarios compartían un discurso ideológico, terciermundista y antiimperialista. Echeverría emprendió una política exterior de largos alcances que intentaban posicionar a México al centro de las discusiones multilaterales como vocero privilegiado y mediador del tercer mundo, condición estratégica especialmente a la luz de un creciente déficit económico y de la dependencia de los Estados Unidos. Durante su mandato, Echeverría realizó visitas oficiales a los cinco continentes e intentó revitalizar la ideología de la revolución mexicana desde plataformas

internacionalistas y de pluralidad política. A partir de su intervención en la UNCTAD III, el mandatario desplegaría un discurso antiimperialista, apoyaba las causas de los países explotados y encabezaba esfuerzos para reformar el sistema internacional y así lograr mayor justicia mundial.<sup>35</sup> Las relaciones con Allende fueron estratégicas para movilizar el apoyo de la izquierda intelectual mexicana e internacional y fortalecer la imagen nacionalista y radical que el presidente buscaba proyectar.<sup>36</sup> En política interna, Echeverría desarrolló una supuesta apertura democrática con tintes populistas, fundó varias universidades y centros de educación media superior, y prometió castigar a los culpables de la masacre de Tlatelolco: recursos retóricos empleados por su gobierno para ganar la simpatía de un sector de la sociedad. Sin embargo, como ya hemos visto, la represión de movimientos sociales y guerrilleros a través de formas subrepticias y contrainsurgencia fueron moneda corriente durante su mandato y el de su sucesor.

En materia cultural, las relaciones entre Chile y México también fructificaron. Durante la visita de Allende, por ejemplo, los presidentes inauguraron la Unidad Habitacional Vicente Guerrero en Iztapalapa, el mural *Paisaje de Copiapó* de David Alfaro Siqueiros, que hace alusión a la ciudad en la región minera de Atacama donde Siqueiros pasó varios años de su exilio en Chile, durante los años cuarenta. El mural alude además a un vínculo histórico entre ambos países, pues supuestamente el gobierno de Benito Juárez recibió fondos del gobierno de Copiapó para ayudarlo a combatir la segunda invasión francesa (1862–1867) y restaurar el gobierno republicano. Como señala Leticia López Orozco, hay dos gestos políticos en este acto: el mural enclavado en un complejo de vivienda popular y el hecho de que haya sido Siqueiros el encargado de realizarlo.<sup>37</sup>

---

35—Yoram Shapira, “La política exterior de México bajo el régimen de Echeverría: Retrospectiva”, *Foro Internacional* 19, no. 1 (73) (1978), p. 75.

36—*Ibid.*, pp. 71-72.

37—Cfr. Leticia López Orozco, “Notas de un paisaje solidario”, *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, Año II-III, números 8-9, marzo 2001-marzo 2002, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, pp.149-162.

Tras el primer envío de donaciones mexicanas a Chile, Mário Pedrosa buscó al funcionario mexicano Fernando Gamboa para que le ayudara a conseguir donaciones de artistas de mayor calibre cercanas a lo que se promovía internacionalmente como el arte contemporáneo mexicano. Estaba especialmente interesado en Rufino Tamayo y Mathias Goeritz. En respuesta a esta petición, Gamboa le propuso a cambio, hacer las gestiones para que el arquitecto y artista mexicano Eduardo Terrazas, uno de los nuevos talentos de la abstracción mexicana y diseñador del logotipo de las Olimpiadas del 68, donara una obra al Museo de la Solidaridad. La obra en cuestión es un políptico integrado por seis piezas triangulares pintadas con laca automotiva en las que el autor emplea líneas geométricas de distintos grosores y colores, inspiradas en diseños indígenas huicholes. Esta obra formaba parte de una serie de piezas que comprendían la muestra *Tablas* que tras ser exhibida en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México abrió sus puertas en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago en enero de 1973 con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El MNBA estaba dirigido en ese momento por el pintor Nemesio Antúnez, y según relata el propio artista, la invitación ocurrió a través del artista José Balmes, director de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y fundador del MSSA.<sup>38</sup> En julio de ese mismo año y con apoyo de la cancillería mexicana, se inauguró en el MNBA la muestra colectiva: *3 artistas mexicanos contemporáneos*, con obra de Guillermo Ceniceros, Esther González y Marcos Huerta.

En otra misiva de noviembre de 1972, Gamboa anuncia a Pedrosa que la exposición *Pintura actual de México y sus precedentes* recorrería América del Sur en fechas próximas. La exposición que finalmente llegaría a Chile, la cual llevaba por título *Orozco, Rivera, Siqueiros. Pintura mexicana*, marcaba la consolidación de una relación política entre ambos países donde, a través de Gamboa, México desplegaba una vez más un ejercicio cabal de política exterior. Esta empresa no era nueva, sino acorde con

---

38— Entrevista con Eduardo Terrazas, 15 de junio de 2016, en el estudio del artista, Ciudad de México.

una diplomacia cultural desarrollada en momentos clave del siglo XX. Gamboa arribó a Chile en septiembre de 1973 para montar la exposición en el MNBA, sin embargo, la muestra nunca fue inaugurada, pues dos días antes de la fecha programada sucedió el golpe de estado.

Gamboa realizó una grabación magnetofónica donde relata el desarrollo de los terribles acontecimientos que llevarían al derrocamiento y la muerte de Salvador Allende. Desde su hotel en el centro de Santiago, describió:

Qué horror, entonces siempre sí bombardeó la aviación el Palacio de la Moneda, con razón los bombazos han estado cimbrando el hotel, y eso que estamos en un sótano muy abajo, los golpistas están llamando a los bomberos. Están repitiendo el bando con la lista de los nombres que deben presentarse a los militares. Es verdad lo que dijeron, que estaban saliendo llamaradas del Palacio y columnas de humo. Esto es un exterminio. Si matan al Presidente Allende será una mancha imborrable para Chile. Seguramente el presidente está peleando, ofreciendo, si no ya hubieran entrado al palacio los militares. El presidente Allende es un héroe de la democracia. Dijo en su llamamiento que sólo lo sacarían muerto de la Moneda. Estos fascistas están asesinando la democracia con sus tanques y aviones. Van a arrasar la democracia con sus cañones.<sup>39</sup>

En los días subsecuentes, Gamboa intentó ingresar al MNBA con el fin de constatar el estado de las obras mexicanas. Sin embargo, falló repetidamente en su intento, pues el recinto ya había sido tomado por los militares. Gamboa permaneció en Chile, con la intención de gestionar la devolución de las obras que, después de días de incertidumbre, finalmente fueron devueltas en uno de los aviones enviados por el gobierno mexicano para auxiliar al pueblo chileno.

En un primer momento, Hortensia Bussi, viuda de Allende, se negó a dejar el país, pero a medida que la junta militar se tornó violenta, decidió buscar asilo en la embajada mexicana. Siguiendo instrucciones de Echeverría,

---

39— Transcripción de la grabación realizada por Fernando Gamboa, Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1973. Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C.

el embajador brindó refugio a Bussi y a otros chilenos, mexicanos y personas de distintas nacionalidades que temían por sus vidas. Entre las personalidades a las que se otorgaron salvoconductos para resguardarse en México estaba el poeta Pablo Neruda, quien, sin embargo, murió antes de poder exiliarse. Durante varios meses continuó el refugio de chilenos en la sede mexicana hasta la ruptura oficial de relaciones diplomáticas con Chile en noviembre de 1974.

Se calcula que aproximadamente 300 familias chilenas llegaron a México durante los primeros meses de la dictadura, a través del destacado papel que jugó el embajador de México en Chile, Gonzalo Martínez Corbalá. Los exiliados recibieron el apoyo de la sociedad mexicana, del gobierno de Echeverría y su esposa, María Esther Zuno. Se fundó la Casa de Chile en México en el año de 1974, centro de acción política, social y cultural del exilio chileno y de otros exilios que resultaron de las dictaduras en Sudamérica, durante los años setenta, y en la década de los ochenta en Centroamérica.<sup>40</sup>

Entre los exiliados, también se encontraba el intelectual brasileño Mário Pedrosa, quien salió de Chile en octubre de 1973. En los pocos meses que Pedrosa pasó en México, antes de partir a París, se dedicó a salvar el acervo del Museo de la Solidaridad. A través de Fernando Gamboa, y de los miembros del CISAC, desde el Museo de Arte Moderno (MAM) se inicia una amplia campaña internacional a fin de gestionar el envío de las obras de la colección del Museo a México. Dore Ashton, Fernando Gamboa, Roland Penrose, Edy de Wilde y Francisco Moreno Galván fueron algunos de los principales promotores de esta iniciativa que, sin embargo, por diversos motivos resultó infructuosa.

Ante la imposibilidad de traer la colección a México, hacia 1975 se fundó el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA). La Casa de las Américas en La Habana fue uno de los centros de coordinación del MIRSA, y México uno de los enclaves de actividad más importantes en

---

40— Para una revisión sobre la historia de la Casa de Chile en México y sobre el exilio chileno ver Claudia Rojas, “La Casa de Chile en México, 1973-1993”, en José del Pozo Artigas (Coord.) *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y en Europa 1973-2004*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2006, pp. 107-126.

torno a él. Cabe subrayar que, como señala Carla Macchiavello, este proyecto de museo en el exilio abarca en realidad una amplia iniciativa en la que confluyen un sinnúmero de actores, posturas ideológicas y geografías.<sup>41</sup>

Como consta en algunos documentos, la Casa de Chile en México también fue receptora de las obras donadas por artistas mexicanos al MIRSA. Tanto ésta como el MAM fueron los espacios institucionales que articularon algunas de las actividades en torno al proyecto de museo en el exilio. Sin embargo, la resistencia a la dictadura dentro y fuera de Chile, así como las muestras de apoyo y solidaridad hacia la misma, ocurrieron a través de cauces, tanto institucionales como independientes. El MIRSA en México jugó un papel de denuncia, propaganda política y financiación de la resistencia internacional tanto pacífica como armada en Chile, la cual se logró a través de la venta de obras donadas, el carácter de la resistencia y el papel del MIRSA se transformaron significativamente a lo largo del tiempo como respuesta al incremento de la violencia, represión y persecución ejercida por la Junta Militar, tanto al interior de Chile como a nivel internacional, mediante los nexos establecidos por los regímenes totalitarios del Plan Cóndor.

Esta segunda etapa de donaciones mexicanas cuenta con características distintas en términos de lenguajes artísticos y de artistas involucrados. Predominaba la abstracción pictórica y la figuración y se incorporaron la fotografía y la escultura. Algunos artistas que habían donado en la primera fase, como Eduardo Terrazas, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Myra Landau, Pablo O'Higgins y Siqueiros, entre otros, mantuvieron una participación activa, al tiempo que se incorporaron otros artistas consolidados y de diferentes generaciones, como Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Nacho López, Enrique Bostelmann, Sebastian, Roger von Gunten, Alfredo Zalce, Federico Silva, Hersúa, Nunik Sauret, Marta Palau, Alice Rahon, Rogelio Naranjo, Felipe Ehrenberg, Paulina Lavista, entre otros. Algunos de ellos representaban un circuito institucional del arte en México, esfera ante la

---

41—Carla Macchiavello, *Fibras resistentes. Sobre el/los/algunos Museos de la Resistencia*, Santiago, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016. Documento inédito.

cual, artistas jóvenes como Felipe Ehrenberg, estaban en abierta confrontación. En 1977, durante la exposición *México/Chile* en el Museo de Arte Moderno (MAM), organizada por Fernando Gamboa, se hacen visibles las diferencias entre la primera y segunda donación mexicana. En la exposición participaron pocos artistas de los que hicieron el primer envío.

La donación mexicana en esta segunda etapa y la exposición del MAM reflejan en cierta medida el apoyo por parte del gobierno de López Portillo, dando continuidad a la política echeverriista frente al exilio chileno en México. Al mismo tiempo, sirve como una ponderación de las relaciones internas del campo cultural en México. Aquellos que habían formado parte de la llamada “generación de la ruptura”, fueron integrados plenamente dentro de la trama institucional del arte en México, donde el arte abstracto había tomado el papel institucional del muralismo.<sup>42</sup> No obstante, los tiempos habían cambiado y el proyecto nacionalista había entrado en crisis ante la ruptura del pacto social que lo sustentaba.

La solidaridad con el pueblo chileno y con el exilio se articuló de manera importante en instituciones universitarias en la medida en que muchos exiliados chilenos se incorporaron a las plantas docentes, tanto en la Ciudad de México como otras ciudades de la república. Estos recintos educativos fueron centros de discusión ideológica, de organización política y de difusión de la resistencia, a pesar del declive del movimiento estudiantil a mediados de los años setenta, y bajo un escenario en el que la guerrilla se

---

42— Cuauhtémoc Medina destaca respecto a la predominancia del geometrismo y sus búsquedas nacionalistas: “Notablemente, ese abandono de la mera subjetividad no se planteaba como una ruptura con las referencias nacionales: la formulación del geometrismo convocaba con frecuencia referencias nacionales como la geometría de Teotihuacán, de Teotengo, o de la artesanía, del cubismo de Diego Rivera e, inclusive, de ‘las perspectivas dinámicas’ de Siqueiros, además del papel ‘precursor’ que en su formación se atribuía a Gerzso, Goeritz y Mérida. Esa búsqueda de ‘raíces’ pone en evidencia cómo la invención del ‘geometrismo’ estaba definida por la expectativa de encontrar un movimiento de sustitución del muralismo, al punto de que la prensa de la época llegó a formular encuestas específicamente dirigidas a valorar si sería capaz de enunciarse como una especie de sucesor del proyecto mural.” “Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’), en *La era de la discrepancia*, op. cit., p. 123.

convertía en una opción política radical frente a la represión y persecución del movimiento pacífico.

La solidaridad se orquestó también desde el campo cultural a través de los museos y salas de arte, así como revistas y suplementos culturales como: *México en la Cultura* de la revista *Siempre!*, o la *Revista de Artes Visuales* del MAM. Dos ejemplos de espacios sumamente activos fueron la Sala de Arte Público Siqueiros<sup>43</sup> del INBA y el MUCA Campus en la UNAM, en los que se ofrecían diversos ciclos de conferencias impartidos por intelectuales chilenos, muestras de cine y exposiciones de artistas exiliados. Este escenario fue posible en la medida en la que en estos espacios propiciaron el debate en torno a la relación entre arte y política, así como el sentido del compromiso político en el arte, aparejado por una reflexión acerca del papel de los artistas frente al proceso revolucionario, donde se abría una discusión sobre las posibilidades y significados de un “arte nuevo”.

Las discusiones que tuvieron lugar en la segunda mitad de los años setenta en México derivaron no solamente en la radicalización de las posturas políticas de algunos creadores, sino en la configuración de una nueva escena artística en donde aparecieron los grupos de arte conceptual, cuya actividad se desarrollaba de manera periférica al circuito más institucionalizado del medio. Los grupos buscaban un vínculo directo con la sociedad, una participación en la vida pública a partir de las intervenciones artísticas y el tratamiento de temáticas sociales. El arte conceptual en México y América Latina<sup>44</sup> va de la mano de

---

43— En la Sala de Arte Público Siqueiros tuvo este papel el programa cultural “Curso Vivo de Arte”. Mientras que en el MUCA Campus ocurrieron exposiciones a lo largo de los años setenta, que contribuyeron significativamente a este debate, dos ejemplos son la exposición *Arte Conceptual frente al problema latinoamericano* (1974) y *Arte Luchas Populares en México*, Congreso *Luchas Populares En América Latina y México*, México, Museo Universitario de Ciencias y Artes, DGDC, UNAM, 12 a 16 de febrero de 1978.

44— Para un análisis más detallado sobre los debates e implicaciones latinoamericanistas del arte conceptual en México en la década del setenta revisar: Anabela Tournon, “L’art conceptuel sous influence, les Grupos (Mexique, 1970)”, en *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne. Globalisées, mondialisées. Pratiques, productions et écritures de l’art aujourd’hui*, n° 122, hiver 2012/2013, pp. 30-43. Sobre el caso específico del Grupo Proceso Pentágono, Pilar García y Julio García Murillo, *Folio 037 Grupo Proceso*

este ímpetu. Los artistas que formaron parte de estas agrupaciones, mostraron un decidido apoyo a la causa chilena, así como a otras luchas sociales y políticas en el mundo, con un énfasis particular en América Latina. Detrás de ese impulso se fraguó el resurgimiento de la noción de vanguardia, el ‘arte nuevo’, el arte experimental en el que también pensó Mário Pedrosa al encabezar el proyecto del Museo de la Solidaridad y a partir del cual escribió en 1974, a manera de corolario, acerca de los artistas y la Revolución Rusa: “El momento del arte es en sí mismo un supremo momento creativo. La revolución que no crea un arte nuevo, o algo así que se pueda llamar, no es todavía una revolución. (...) Arte y revolución son vasos comunicantes.”<sup>45</sup>

## Conclusión

Al destapar el archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende desde México se ha hecho presente una historia compleja de los entramados artísticos y políticos de los años setenta donde márgenes e instituciones revelan más porosidades y ambigüedades que certezas. Lo que la teórica cultural chilena Nelly Richard dibujara de manera brillante en su icónico libro *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973* (1987), como un campo cultural tensionado durante la represión y censura de la dictadura chilena, se presenta en México con otras texturas. Al poner en conversación al socialismo allendista con la doble agenda echeverrista, el proyecto de la solidaridad artística mundial revela una condición al mismo tiempo propagandística e idealista. En su amplitud o indefinición, la solidaridad artística fue el territorio de la utopía, la propaganda, la resistencia, el exilio, la marginalidad y la institucionalización.

El MSSA es uno de los ejemplos más acabados de una noción de “solidaridad artística”, un concepto que pareciera trascender las diferencias, a veces enconadas, entre

---

Pentágono. *Políticas de la intervención 1969–1976–2015*, México, MUAC-UNAM, 2015 ex. cat.

45— Mário Pedrosa, “Arte y revolución”, *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno-INBA, nº 1, invierno 1973, pp. 10-13.

las posturas de la izquierda histórica, y más allá de la relevancia o calidad artística y sus lenguajes.

Otro elemento que está presente en todo momento en la historia del Museo de la Solidaridad y posteriormente del/los MIRSA es la articulación de las redes culturales a nivel internacional en los años setenta. Tanto el MIRSA como Mário Pedrosa, por un lado, y las redes de solidaridad en pro de la causa chilena, por el otro, son un ejemplo contundente de las formas de operación de estas redes. Éstas implicaron el flujo de debates de orden ideológico, idearios políticos y utopías, conexiones inesperadas construidas a partir de encuentros propiciados por instituciones y agentes particulares.

No obstante, los hilos de estos anudamientos no sólo fueron tendidos por idearios sino también por afectos, por la circunstancia trágica del exilio político y bajo el signo de la resistencia ante el exterminio emprendido por el terror y el fascismo. Es en el entrecruce de las historias de vida, de los relatos individuales, de la memoria de una generación, y de lo que el archivo cuenta a través de fotografías y documentos, desde donde nos hemos propuesto hacer la reconstrucción histórica de un caso.

Hablar de la historia del MSSA y los envíos mexicanos en la década de los setenta, implicó adentrarse en un contexto más amplio en el que emerge, en todo momento, la relación entre arte y política. Asumir esta discusión propone partir de una historia social del arte y profundizar sobre la constitución del campo cultural en México y en América Latina, entender sus contradicciones y tensiones constitutivas.

La efervescencia política de los años setenta y el significado de la solidaridad artística de la época no serían posibles en las actuales circunstancias históricas, en la medida en que las nociones de utopía, revolución y vanguardia carecen del significado social que tuvieron en aquella época. No obstante, la exploración de ese momento histórico nos permite profundizar en los debates de orden político y estético, y al mismo tiempo entender algunas de las preguntas que han acompañado a la producción artística (sobre todo en el siglo XX): el papel de los artistas en la sociedad, la relación entre el arte y la vida, la identidad de los objetos artísticos. Estos cuestionamientos irrumpen

algunas veces de forma más visible y contundente en procesos históricos más amplios; sus respuestas son contradictorias, intrincadas y múltiples. Es en esas circunstancias en las que se configuran los nuevos derroteros artísticos.



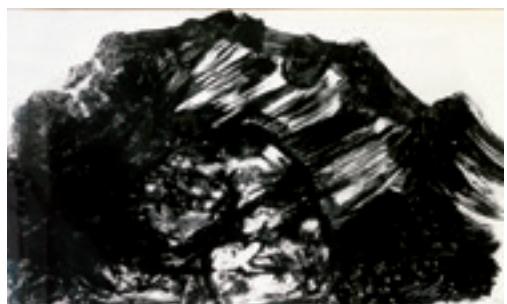
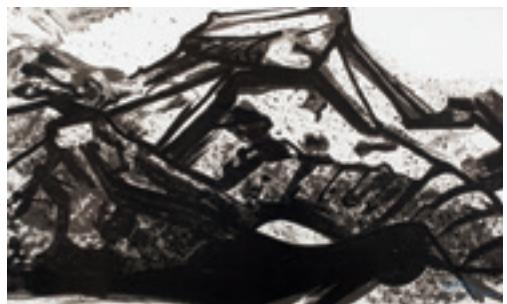
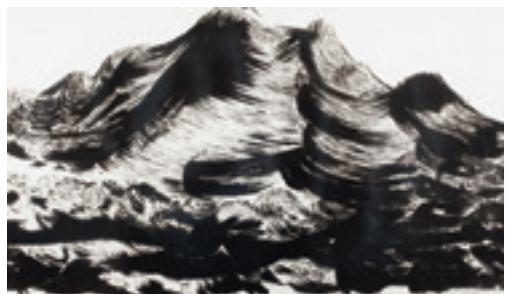
**Arturo García Bustos**, *Batallones Rojos*—Red Battalions, s/f—n.d. Xilografía—Xylography 1/30, 48.1 × 38 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA. D.R. © Arturo García Bustos/SOMAAP/México/CREAIMAGEN, Chile, 2016



**Paulina Lavista, Madre e hijo en Tepoztlán—Mother and Son in Tepoztlán, 1972. Negativo B/N—Negative B/W, 25.8 × 25.9 cm. Donada por la artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA**



**Héctor García**, *David Alfaro Siqueiros*. Serie *Los tres grandes—Three Great Ones* Series, 1948. Negativo B/N—Negative B/W, 25.2 × 18.7 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA.Colección MSSA.  
© Fundación Héctor García





**David Alfaro Siqueiros**, Carpeta: *Canto General de Pablo Neruda*— Folder: *General Song by Pablo Neruda*, 1968. Litografías—Lyographs 30 /200, 60 x 104 cm c/u—ea. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA

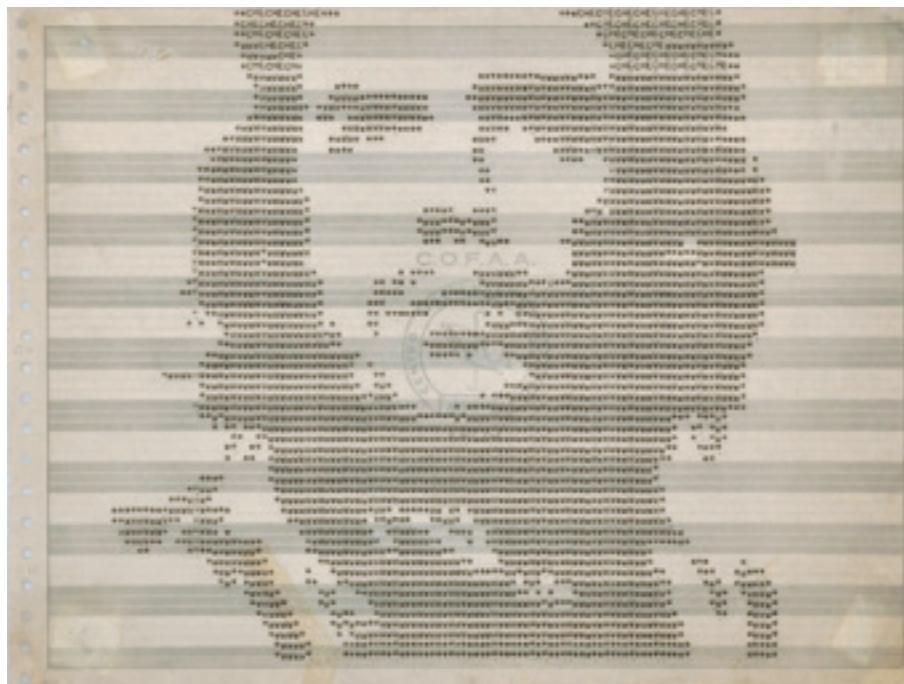
# **EL PUEBLO TIENE ARTE CON ALLENDE**



**80 EXPOSICIONES SIMULTANEAS EN TODO CHILE  
DE LOS ARTISTAS DE LA U.P.  
DEL 12 AL 22 DE AGOSTO 1970**



Fotografía del acto cultural “Chile tiene arte con Allende”, en el marco de la campaña presidencial de 1969—Photograph of the “With Allende, Chile Has Art” cultural event, in the framework of the 1969 presidential campaign. Foto—Photo: Luis Poirot. Cortesía del autor y—Courtesy of the author and Fundación Salvador Allende [Cat. 7] D.R. © Luis Poirot. CREAIMAGEN, Chile, 2016



Arriba: Crispín Alcazar, *Granaderos '68—Riot Police '68*, 1968, Colección MUAC-UNAM [Cat. 2]  
136 Abajo: Anónimo—Anonymous, *Che Guevara*, 1968, Colección MUAC-UNAM [Cat. 1]

# FRACASAN NUEVAS TENTATIVAS PARA COMBATIR EL SALON EN LA CAPITAL



# S

# BOLETIN

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE C.U. | 3 DE DICIEMBRE 1970 | MEXICO D.F.

# SE ABRE EL III SALON INDEPENDIENTE

CULPAN AL INAB  
UN ARTE POBRE  
DE MATERIAL  
LUJOSO EN  
EL CONCEPTO

«Se puede hacer una exposición con papel periódico?». 40 artistas unidos por la naturaleza del material, separados por la libertad de su imaginación crearon mientras en esta exposición las posibilidades de lo imposible. No se trata de competir para de vencer. Más allá de la solemne gratuidad de las Bienales, el SI quiere mostrar que todo protegido es bueno.

EXPOSICION ANUAL REALIZADA POR LOS MIEMBROS DEL SALON INDEPENDIENTE, AGRUPACION DE ARTISTAS QUE SE PROponen INCLUIR EN SUS ACTIVIDADES TODAS LAS POSIBILIDADES DE LA EXPRESION PLASTICA, Y MANTENER EL INTERCAMBIO PERSONAL CON LOS ARTISTAS DE OTROS PAISES.



NO EXISTEN A ESTIMAR LIMITES, pero no se sabe si el arte es un medio de expresión o de manipulación. Los artistas que participan en el Salón Independiente han tomado la decisión de no limitar sus creaciones a la naturaleza de la materia prima que usan. Algunos, como uno de los más conocidos, han optado por la utilización de materiales que no tienen nada que ver con la pintura o la escultura. Otros, sin embargo, siguen la tradición de la pintura y la escultura, pero en un sentido más amplio. Los artistas que participan en el Salón Independiente no solo crean arte, sino que también realizan manifestaciones artísticas que abarcan todos los aspectos de la vida cotidiana. El resultado es una exposición que muestra la diversidad y la riqueza de la creatividad humana.

Los artistas que participan en el Salón Independiente han tomado la decisión de no limitar sus creaciones a la naturaleza de la materia prima que usan. Algunos, como uno de los más conocidos, han optado por la utilización de materiales que no tienen nada que ver con la pintura o la escultura. Otros, sin embargo, siguen la tradición de la pintura y la escultura, pero en un sentido más amplio. Los artistas que participan en el Salón Independiente no solo crean arte, sino que también realizan manifestaciones artísticas que abarcan todos los aspectos de la vida cotidiana. El resultado es una exposición que muestra la diversidad y la riqueza de la creatividad humana.

LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO Y EL SALON INDEPENDIENTE PRESENTAN LA EXPOSICION DEL 3 DE DICIEMBRE AL 31 DE DICIEMBRE.

ESTE PERIODICO PERTENECE AL PUBLISHER

**SALA DE ARTE PUBLICO**  
EXTENSION DE LA ESCUELA TALLER SIQUEIROS, A. C.

Calle Tres Pinos 29 Colonia Polanco

Méjico, D. F.

Tel. 45-59-52

R E C I B I del pintor DAVID ALFARO SIQUEIROS,  
como modesta contribución para el Museo de Arte -  
Moderno de Chile, un libro titulado:

CANTO GENERAL de Pablo NERUDA  
que contiene el texto en inglés de ese gran poeta,  
y 10 (DIEZ), litografías originales en blanco y -  
negro del propio Siqueiros.

Esta obra en su totalidad fue realizada, por  
una parte en los más antiguos talleres de Francia,  
y en lo que corresponde a las litografías en los  
mundialmente conocidos talleres de Fernand Mourlot.

Méjico, D.F., 10. de diciembre, 1971.

Por la Embajada de la Rep. Chilena  
en Méjico.

José de Rokha

JOSE DE ROKHA  
Agregado Cultural

Recibo de donación de la obra de Siqueiros para el Museo de Arte Moderno firmado por  
José de Rokha, agregado cultural, Ciudad de México—Receipt of David Alfaro Siqueiros'  
artwork donation for the Museo de Arte Moderno. Signed by José de Rokha, Cultural  
Attaché, Mexico City, México, 01/12/1971. Archivo MSSA [Cat.17]



# TREN POPULAR DE LA CULTURA

Puerto Montt-Rancagua

GENTILEZA



15 de Febrero-15 de Marzo de 1971

Cartel *El tren popular de la cultura*—Poster *People's Culture Train*, 1971.  
Archivo Fundación Salvador Allende [Cat. 11]

**LOS ARTISTAS DEL MUNDO  
AL PUEBLO DE CHILE**

**1ER. ENVIO MEXICANO  
MUSEO DE ARTE MODERNO  
SANTIAGO DE CHILE**

**EXPOSICION MOLINO DE SANTO DOMINGO**

Calle de Santo Domingo No. 14 Entrando por Avenida Observatorio

**COCTEL DE INAUGURACION  
VIERNES 26 DE NOVIEMBRE DE 1971 A LAS 19.30 HRS.**

## ARTISTAS DONANTES

Gilberto Aceves Navarro	Rina Lazo
Leo Acosta	José Lazcano
Ofelia Alarcón	Luis Lemus
David Alfaro Siqueiros	Maciel
Raúl Anguiano	Daniel Manrique
Alberto Antúnez	Benjamín Manzo
Gustavo Arias Murueta	Teodoro Mous
Octavio Bajonero	Jaime Mejía
Javier Campos	Francisco Moreno Capdevilla
Gerardo Cantú	Víctor Muñoz Vega
Alfredo Cardona Chacón	Benito Messeguer
Pilar Castañeda	Maria Luisa Novelo
Juan Castañeda	Tomas Ortiz
Alberto Covazos	Maria Luisa Parroquirre
Guillermo Ceniceros	Tomas Parra
Aristides Cohen	Arturo Pastrana
José Luis Cuevas	Perez Vega
Juan Manuel de la Rosa	Adolfo Quinteros
Manuel Felgueres	Alice Rahon
Alberto Flores	Fany Ravel
Mario Fuentes	Mario Reyes
Vicente Gandia	Teodulo Romulo
Arturo García Bustos	Rocha
Carlos García Estrada	Javier Sanchez
Fernando García Ponce	Fernando F. Sanchez
Vicente J. Genovese	Nunik Sauret
Esther González	Isabel Serrano
Xavier Guerrero	Maria Teresa Toral
José Antonio Hernández A.	Enrique J. Volberg
Miguel Hernández Urban	Eduardo Zamora
Sara Jimenez	Francoise Passot de Zamora
Heriberto Juárez	Rafael Zepeda
Maira Landau	José Zúñiga

"Primer envío Mexicano Exposición *Molino de Santo Domingo*, Museo de Arte Moderno, Santiago de Chile"—"First Mexican shipment, *Molino de Santo Domingo* exhibition, Museum of Modern Art, Santiago, Chile." *Molino de Santo Domingo*, 26 de noviembre de—November 26, 1971. Archivo MSSA [Cat. 16]

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD

El Museo de la Solidaridad ganó este nombre por dos motivos:

- 1.- Es un Museo donado por los artistas del mundo en un gesto de simpatía y adhesión al Programa de la Unidad Popular puesto en ejecución por el Gobierno del Presidente Allende.
- 2.- Estas obras donadas por los artistas no pueden ser jamás separadas pues son destinadas a constituir un Museo de Arte Moderno y Experimental que sea expresión de la Solidaridad hacia el pueblo de Chile en este momento excepcional de su historia.

Los artistas donantes son de muchos países de Europa y América, muchos de ellos son artistas de renombre mundial y sus obras valen fortunas en los grandes mercados de arte de los países capitalistas. Un ejemplo, entre muchos, es el de Joan Miró, pintor que vive en Barcelona, y una de sus pinturas pugna de valer hasta centenas de millones de dólares, como el caso de su tela hecha especialmente al pueblo de Chile. Esta tela de Miró, que figura en el afiche, representa un gallo que canta La Alborada para el Pueblo Chileno.

La primera muestra de las obras regaladas están expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en Quinta Normal. La exposición fue inaugurada por el Presidente Allende, el 17 de Mayo del presente año.

El Museo de la Solidaridad es un Museo dedicado al pueblo.

Santiago, Mayo de 1972  
esv



Visita del presidente Allende a México—President Allende's visit to Mexico, diciembre—December, 1972. Archivo Fundación Salvador Allende [Cat. 25]



#### A LOS ARTISTAS DEL MUNDO

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

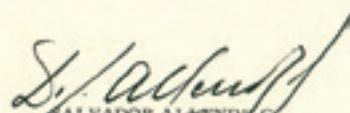
Me complace muy particularmente esta noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes. Representan estas las condiciones para avanzar en el camino hacia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

Los artistas del mundo han sabido interpretar ese sentido profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute

de ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrías acceso a ellas. ¿Cómo no sentir, al par que una encendida emoción y una profunda gratitud, que hemos contraído un solemne compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad? .

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

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



SALVADOR ALLENDE G.  
Presidente de la República de Chile,

Carta de Allende "A los artistas del mundo" en la inauguración del Museo de la Solidaridad—"To the Artists of the World," Allende's letter at the inauguration of the Museum of Solidarity, Santiago de Chile, 17/06/1972. Archivo MSSA [Cat. 36]

Santiago, Septiembre 29 1972

Fernando Gamboa  
Vice-director del Instituto Nacional  
de Arte  
Méjico

Don Fernando Gamboa

Es para mí una gran satisfacción poder escribirle en tantos años cuando lo sé otra vez con responsabilidad activa en las instituciones oficiales que arreglan la vida artística en México. Los amigos de México, los admiradores extranjeros del arte mexicano sólo pueden sentirse felices con eso. Es ese mi caso pues lo conozco cuando, en altas y merecidas funciones, lo vi por las capitales europeas al frente de la más bella muestra de arte mexicano antiguo que jamás se ha organizado. Recuerde todavía hoy con agrado algunos momentos en que admiramos juntos, con el mismo entusiasmo, en una sala de la National Gallery de Londres, las dos telas maravillosas de Piero della Francesca, el El Bautismo y la Natividad.

Hoy le escribo confiado en su alto espíritu de colaboración para pedirle su preciosísma ayuda en la iniciativa que críticos internacionales y artistas por el mundo tuvieron en crear en Santiago un museo de arte moderno y experimental por donaciones en solidaridad con el esfuerzo noble y valiente del nuevo Chile de buscar su camino de una "Vía chilena" al socialismo en libertad y democracia. Hice lo mismo junto por nuestra amiga y portadora de esta carta, el catálogo de la primera exposición que hicimos en mayo pasado con las obras donadas por artistas de París, Madrid, México, Buenos Aires, Montevideo. Fue una bella muestra, de nivel internacional, en que sobresalió una tela especialmente hecha para nuestro museo por nuestro viejo maestro Miró. El museo terminó por ganar el nombre de Museo de la Solidaridad. Las donaciones continúan con el mismo flujo generoso del comienzo y ahora mismo se está de recibir el primer envío de los estados Unidos, con telas magníficas de Frank Stella, Motherwell y otros.

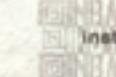
Nuestro esperanza en que Uds. pudiera con su prestigio completar la participación mexicana con obras de algunos otros de sus grandes artistas, comenzando por Tamayo, Goeritz y otros.

Vivo en Chile desde octubre de 1970, pasa el clima de la dictadura militar que reina no es propio a estos viejos pulmones libertarios míos. Y las circunstancias acabaron por ponerme en el hombre la tarea de organizar para el pueblo de Chile ese proyecto de museo, diferente de los demás, fundado exclusivamente en la solidaridad del mundo artístico y crítico internacional. La idea es bonita y generosa. Es una razón para tener entre sus promotores el nombre suyo.

Su viejo admirador y amigo

Mario Pedrosa  
Los Conquistadores 2367  
v Pedro de Valdivia Norte  
Santiago  
Chile

Carta de Fernando Gamboa a Mário Pedrosa, anuncia de la donación de una obra del artista mexicano Eduardo Terrazas—Letter from Fernando Gamboa to Mário Pedrosa, announcing the donation of the Mexican artist Eduardo Terrazas, 27/11/1972. Archivo MSSA [Cat. 41]



Instituto nacional de bellas artes - secretaría de educación pública  
palacio de bellas artes tel. 518-01-80 méxico (1), d. f.

OFICINA EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO.— CHAPULTEPEC.—MÉXICO (5), D.F.

oficio n.º

M

NOVIEMBRE 27/1972.

SR. MARIO PEDROSA  
LOS CONQUISTADORES 2387  
PEDRO DE VALDIVIA NORTE  
SANTIAGO DE CHILE  
C H I L E .

ESTIMADO Y MUY RECORDADO AMIGO:

MUCHAS GRACIAS POR SU AMABLE CARTA Y LAS PALABRAS HALAGADORAS QUE EN ELLA TIENE USTED PARA MÍ CON OCASIÓN DEL NUEVO CARGO QUE AHORA OCUPÓ EN EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE MI PAÍS, CARGO QUE TAL VEZ PERMITA QUE ESTESEMOS EN CONTACTO Y UNAMOS EFUERZOS MÁS DE UNA VEZ. SE QUE USTED ESTÁ HACIENDO UNA MAGNÍFICA LABOR EN CHILE, LA QUE COMPRENDE LA ORGANIZACIÓN DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD QUE HA SIDO TODO UN ÉXITO SEGÚN LAS NOTICIAS QUE NOS HAN LLEGADO DESDE HACE YA ALGÚN TIEMPO.

MUY GRATOS RECUERDOS TENGO YO TAMBIÉN DE LAS DIFERENTES OCASIONES EN QUE DISFRUTÉ DE MI ENCUENTRO CON USTED EN EUROPA EN ITALIA E INGLATERRA Y ADMIRAMOS JUNTOS OBRAS MARAVILLOSAZ COMO LAS DE PIERO DELLA FRANCESCA, QUE USTED MENCIONA EN SU CARTA, EN UNA VISITA QUE HICIMOS A LA NATIONAL GALLERIE DE LONDRES. ASIMISMO HE PENSADO EN USTED CUANDO AMIGOS COMUNES ME TRAJERON LA NOTICIA DE SU OBLIGADO TRASLADO A CHILE.

ME COMPLACE MUCHO MANIFESTARLE QUE COMO CONTRIBUCIÓN A SU OBRA, EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD, ME LOGRADO QUE EDUARDO TERRAZAS, UN BUEN ARTISTA MEXICANO QUE VA A EXPONER EN ENERO EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO, DONDE UNA DE SUS OBRAS, USTED YA TENDRÁ OPORTUNIDAD DE AQUILATAR SU OBRA. TAMBIÉN TENGO EL AGRAZO DE ANUNCIARLE QUE EL PRÓXIMO AÑO RECORRERÁ AMÉRICA DEL SUR LA MUESTRA "PINTURA ACTUAL DE MÉXICO Y SUS PRECEDENTES" Y CUANDO LLEGUE A SANTIAGO PROCURARÉ QUE SEA DONADA UNA OBRA AL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD.

RECIBA USTED SALUDOS AFECTUOSOS DE SU VIEJO E INVARIABLE AMIGO.

FERNANDO GAMBOA  
SUBDIRECTOR TÉCNICO

FG/CRP.

Carta de Mário Pedrosa a Fernando Gamboa, solicitando a Gamboa su colaboración para conseguir donaciones de artistas en México—Letter from Mário Pedrosa to Fernando Gamboa, asking Gamboa for his collaboration on getting donations from artists in Mexico, 29/09/1972. Archivo MSSA [Cat. 40]



Arriba: Vista de la exposición *Tablas* del artista Eduardo Terrazas—View of Eduardo Terraza's *Tablas* exhibit, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1973. Archivo Eduardo Terrazas [Cat. 49]

148 Abajo: Anuncio de la exposición *Tablas* del artista Eduardo Terrazas—Exhibition announcement, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1973. Archivo Eduardo Terrazas [Cat. 47]



## TELEGRAMA

SECRETARIA  
DE  
RELACIONES EXTERIORES

TELEX

FORMA C. 6.4-141

DEPENDENCIA	Secretaría Particular
NUMERO	
EXPEDIENTE	
LUGAR	México, D.F., a
FECHA	20 Septiembre de 1973.

MARTINEZ CORBALÁ  
EMBAMEX SANTIAGO, CHILE.

A-581

SUYO 394 MAÑANA A PARTIR 18:00 HORAS TIEMPO MEXICO SALDRA  
VUELO DIRECTO SANTIAGO DC-8 CUYAS CARACTERISTICAS ENVIAREMOSLE  
OPORTUNAMENTE PARA RESPECTIVA AUTORIZACION punto PROPONEMOSLE  
EMPLEAR PROPIO DC-8 PARA REALIZAR DOS MANIOBRAS dos puntos  
PRIMERA ENVIO DE UN GRUPO DE PERSONAS A LIMA como PREFERENTE-  
MENTE MEXICANOS como PARA QUIENES SOLICITAREMOS GOBIERNO  
PERUANO PERMANENCIA TRANSITO CASO NO TENGA N VISA como POR  
LO CUAL DENE ENVIARNOS LISTA como CUANTO ANTES como TOTALIDAD  
PERSONAS VAN A LIMA ESPECIFICANDO NACIONALIDAD punto SEGUNDO  
ESTE GRUPO VENDRA MEXICO VIA LINEAS COMERCIALES punto SEGUNDO  
TOTALIDAD PERSONAS RESTANTES Y COLECCION CARRILLO GIL VIAJARAN  
SANTIAGO-MEXICO como MISMO DC-8 como CUANDO USTED JUGUELO  
CONVENIENTE punto MIENTRAS TANTO EXISTE POSIBILIDAD AVION  
JIJUY PUEDA ARREGLARSE DEFINITIVAMENTE EN CUYO CASO TENDRA  
USTED DOS NAVES A SU DISPOSICION PARA REPARTIR PERSONAS como  
USTED CONSIDERE PRUDENTE punto CONFORME CONVENIMOS LLAMAREMOS  
22:00 HORAS TIEMPO CHILE SU RESIDENCIA punto

Transmitase:

RABASA

Telegrama del Secretario de Relaciones Exteriores Emilio Rabasa al Embajador Gonzalo Martínez Corbalá, sobre las personas que saldrán de Chile y el traslado de las obras de la colección Carrillo Gil—Telegram from the Foreign Secretary Emilio Rabasa to Ambassador Gonzalo Martinez Corbala regarding persons due to leave Chile and the transfer of works from the Carrillo Gil collection, 20/09/1973. Cortesía de—Courtesy of Embajada de México en Chile, SRE [Cat. 69]

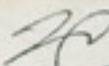
TELEGRAMA  
MÉXICO, D.F., A 3 DE OCTUBRE DE 1973.

LT  
DORE ASHTON  
COOPER UNION COOPER SQUARE  
NEW YORK (USA)

1973 OCT 3 18:30

MARIO ~~MAZ~~ IN MEXICAN EMBASSY HOPEFULLY WILL COME SOON STOP  
 PART COLLECTION EXHIBITED MUSEUM CONTEMPORARY ART TRANSFERRED  
 MUSEUM BELLAS ARTES DIRECTOR NEMESIO OTHER PART STORED  
 INSTITUTION DEPENDING UNIVERSITY STOP MUSEUM MODERN ART  
 MEXICO WISHES PRESENTATION EXHIBITION MARIO AND I SUGGESTED  
 THAT INTERNATIONAL COMMITTEE REPRESENTING WISHES DONATING  
 ARTISTS REQUEST RECUPERATION COMPLETE COLLECTION THROUGH  
 INFLUENTIAL EMBASSY AS WORKS ENTERED ~~MEX~~ AS TEMPORARY  
 IMPORTATION AND TAKE THEM TO MEXICO REGARDS AWAIT NEWS

GAMBOA

  
 Rte. FERNANDO GAMBOA  
 SUBDIRECTOR TÉCNICO DEL INDAL  
 MUSEO DE ARTE MODERNO  
 BOSQUE DE CHAPULTEPEC  
 MÉXICO 5, D.F.

Telegrama de Fernando Gamboa para Dore Ashton, "Sobre recuperar las obras del Museo de la Solidaridad"—Telegram from Fernando Gamboa to Dore Ashton, "On recovering works from the Museum of Solidarity," 3/10/1973. Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. [Cat. 72]



FG-C-616-441

## Llegaron de Chile 131 Personas más, 21, Mexicanos

Quedan 56 Refugiados  
en la Embajada

Por JAIME DURAN,  
reportero de EXCELSIOR

El embajador de México en Chile, ingeniero Gonzalo Martínez Corbalá, llegó ayer con 131 asilados políticos.

Declaró en el aeropuerto que aún hay 56 refugiados en la misión diplomática mexicana y que su regreso a Santiago dependerá de las instrucciones que reciba del Presidente Echeverría y del secretario de Relaciones Exteriores, licenciado Emilio O. Rabasa.

SEGUE EN LA PÁGINA SIEVE

AYER ARRIBÓ otro grupo de 131 asilados chilenos. Aquí descienden de la aeronave que los trajo de Santiago.

"Llegaron de Chile 131 personas más, 21 mexicanos", en—in *Excelsior*,  
27/09/1973. Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. [Cat. 70]

México, D. F., a 7 de noviembre de 1973.

Sr. Lic. Luis Echeverría Álvarez  
 Presidente de la República  
 Palacio Nacional  
 Presente.

Muy respetado señor Presidente:

Los suscritos, artistas mexicanos que donaron obra por conducto del Sr. Mario Pedroza, brasileño, crítico de arte hoy asilado en México, presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, nos permitimos suplicar a usted que tenga a bien gestionar oficialmente de la Junta Militar en Chile la devolución de las obras que se encuentran en Santiago de Chile, para rescatarlas del régimen dictatorial que gobierna este país. Estas obras ingresaron en Chile como importaciones temporales y se encuentran, legalmente, en esta condición.

De acuerdo con una idea de Mario Pedroza y Fernando Gamboa, concebida en Santiago durante los días trágicos del golpe de Estado, la recuperación de las obras tendrá, además, la finalidad de fundar con ellas en México un museo consagrado a la memoria del héroe Presidente Salvador Allende y le solicitamos que su Gobierno no auspicie su organización y financiamiento. Por otra parte nos permitimos encarecer a usted tenga a bien invitar a México, lo más pronto posible, a un grupo de 6 representantes del Comité Internacional, para que delibere acerca de la mejor forma de lograr, con la ayuda de los artistas del mundo entero, la recuperación de las obras y acerca del destino que deben tener los donativos que no fueron enviados a Chile y se encuentran en varios países.

Los suscritos, por último, informan a usted atentamente que han decidido donar nuevas obras para agregarlas al proyectado museo y que han invitado a otros artistas a seguir su ejemplo, con el fin de organizar inmediatamente una exposición con el título "Homenaje al Presidente Salvador Allende". Se proyecta que esta muestra se celebre en el Museo de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, y suplicamos a usted que asponcie este evento y le dé brillo e importancia inaugurando la exposición.

Atentamente

## ARTISTAS FIRMANTES:

JOSE LUIS CUEVAS

J. L.  
Cuevas  
Felguer.

MANUEL FELGUEREZ

MATHIAS GOERITZ  
FRANCISCO TOLEDO

Franisco Toledo

## FERNANDO GARCIA PONCE:

GILBERTO ACEVES NAVARRO

EDUARDO TERRAZAS

RICARDO ROCHÍA

ARNALDO AGN

MYRA LANDAU

ANTONIO PEYRI

López-Loza

PEDRO TRIESTE BERG

BRIAN NISSEN

Eduardo Terrazas

Myra Landau  
Antonio Peyri

López-Loza  
Pedro Trieste Berg  
Brian Nissen

Carta de—Letter from José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Eduardo Terrazas y otros para el Presidente—and others, to the President Luis Echeverría Álvarez, donde se pide recuperar las obras del Museo de la Solidaridad—where they ask for the retribution of the Museo de la Solidaridad artworks, 07/11/1973. Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. [Cat. 80]

ORLANDO LETELIER

Caracas,  
3 October 1974.

Mrs. Dore Ashton  
Head, Division of Art  
The Cooper Union for the Advancement  
of Science and Art  
Cooper Square, New York, N.Y. 10003  
U. S. A.

Dear Mrs. Ashton:

Thank you for your kind letter of September 11th which reached me through the good offices of Clara Sujo.

I very well remember your very important contribution as the North American member of the Committee for the Museo de la Solidaridad, and I of course consider highly important that the works of art be recovered.

I am fully aware that this was not a donation to the Government of Chile but a contribution to the creation of the Museo de la Solidaridad. There are several documents of proof in this respect but unfortunately none of them are in my possession. All the pertaining letters and documents are in the files of the Chilean Embassy in Washington.

A few days ago the Mexican painter, José Luis Cuevas, was in Caracas and he indicated to me that the Mexican artists were also trying to recover the paintings which they had sent to Chile. Perhaps it might be worthwhile for you to get in touch with him and inquire as to what specific action they are taking in this respect.

It has been only 20 days since my release after a very long year in prison, and consequently it is difficult for me to know the whereabouts of many persons, including Mario Pedraga, who could perhaps be of further assistance to you in this matter.

Sincerely yours,

Orlando Letelier

Carta de Orlando Letelier a Dore Ashton, relativa a la gestión del retorno de los envíos al Museo de la Solidaridad—Letter from Orlando Letelier to Dore Ashton regarding the organization of the return of shipments to the Museum of Solidarity, 3/10/1974. Archivo MSSA [Cat. 73]



Manifestación política en solidaridad con las causas de los exiliados chilenos en México D.F.—Political demonstration in solidarity with the Chilean exiles causes in Mexico City, ca. 1977. Archivo Claudia Rojas / Casa de Chile [Cat. 103]

RELACION DE ARTISTAS SELECCIONADOS PARA LA EXPOSICION EN EL  
MUSEO DE ARTE MODERNO, EN MEXICO, DICIEMBRE 1976.

- |                                  |                               |
|----------------------------------|-------------------------------|
| 1.- Vladí                        | 61.- Failio Ortiz             |
| 2.- Matías Goeritz               | 62.- Marta Palau              |
| 3.- Arnold Belkin                | 63.- Fernando Ramos Prida     |
| 4.- Gilberto Aceves Navarro      | 64.- Marysele Werner Basz     |
| 5.- Manuel Felguerez             | 65.- Enrique Bostelmann       |
| 6.- Rodolfo Nieto                | 66.- Paulina Leviste          |
| 7.- Manuel Alvarez Bravo         | 67.- Héctor García            |
| 8.- Angela Gurris                | 68.- Carmen Parra             |
| 9.- Feliciano Béjar              | 69.- José Luis Cuevas         |
| 10.- Arnoldo Coen                | 70.- Raúl Herrera             |
| 11.- Francisco Cárdenas          | 71.- Jorge Dubon              |
| 12.- Olga Gómez                  | 72.- Susana Campos            |
| 13.- José Chávez Morado          | 73.- Enrique Climent          |
| 14.- Roberto Donis               | 74.- Gastón González          |
| 15.- Pedro Friedeberg            | 75.- Julia López              |
| 16.- Luis Nishizawa              | 76.- Leónel Maciel            |
| 17.- Carlos Nakatani             | 77.- Tecla Malmud             |
| 18.- Carlos Mérida               | 78.- Jesús Reyes Ferreira     |
| 19.- Francisco Moreno Cepdevilla | 79.- Artemio Sepúlveda        |
| 20.- Guillermo Meza              | 80.- Alfredo Salce            |
| 21.- Rafael Coronel              | 81.- Teodoro González de León |
| 22.- Pedro Coronel               | 82.- Antonio Peyri            |
| 23.- Nacho López                 | 83.- Francisco Moyso          |
| 24.- Antonio Peláez              | 84.- Julie Estrada            |
| 25.- Tomás Parra                 | 85.- Luis Ortiz Monasterio    |
| 26.- Antonio Rodríguez Lasa      | 86.- Eduardo Terrazas         |
| 27.- Francisco Zúñiga            | 87.- Fayed Jamis              |
| 28.- Waldemar Sjölander          | 88.- Arón Cruz                |
| 29.- Gordelia Urieta             | 89.- Benjamín Manse           |
| 30.- Federico Silva              | 90.- José Barbosa             |
| 31.- Lucinda Urrutia             | 91.- José Zúñiga              |
| 32.- Felipe Ehrenberg            | 92.- Mario Crespo Rivero      |
| 33.- Helen Escobedo              | 93.- Romy Ravel               |
| 34.- Kasuya Sakai                | 94.- Enrique Metrada          |
| 35.- Francisco Toledo            | 95.- Teresa Moran             |
| 36.- Edmundo Aquino              | 96.- Rogelio Martínez         |
| 37.- Leonora Carrington          | 97.- Pedro Cervantes          |
| 38.- Joy Layville                | 98.- Francisco Cárdenas       |
| 39.- Luis López Loza             |                               |
| 40.- Myra Landsau                |                               |
| 41.- Alice Rahon                 |                               |
| 42.- Gunther Gerzso              |                               |
| 43.- Sebastián                   |                               |
| 44.- Brian Rissen                |                               |
| 45.- Vicente Rojo                |                               |
| 46.- Luis García Guerrero        |                               |
| 47.- Ricardo Martínez            |                               |
| 48.- Ricardo Rocha               |                               |
| 49.- Roger Von Gunten            |                               |
| 50.- Gabriel Ramírez             |                               |
| 51.- Alberto Gironella           |                               |
| 52.- Rufina Tamayo               |                               |
| 53.- Fernando González Cortázar  |                               |
| 54.- Fernando García Ponce       |                               |
| 55.- Esther González             |                               |
| 56.- Aristides Cohen             |                               |
| 57.- Galés Cabrera               |                               |
| 58.- Enrique Guzmán              |                               |
| 59.- Francisco Icaza             |                               |
| 60.- Diego Matthai               |                               |

Estos artistas los seleccionó  
Fido Gamboa. Como tú  
podrás ver algunos faltan.  
No participaron porque no  
quisieron o no tenían obra  
en ese momento.  
Algunos de ellos nos entregaron  
obra para la "reuta", prome-  
tiendo entregar una mejor  
para la muestra permanente.



*MéxicoChile. Presentación de obras donadas por artistas mexicanos al Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende", México, MAM, 1977. Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. [Cat. 106]*

# Artistic and Political Networks between Mexico and Chile in the Seventies

---

AMANDA DE LA GARZA  
LUIS VARGAS SANTIAGO



**Manuel Felguerez, *Figura en relieve (El espíritu ocupa cualquier recipiente)*—Embossed Figure (The Spirit Fills Any Vessel), s/f—n.d. Madera, cuero pintado—Wood, painted leather, 68 × 102 × 14.5 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA**

Solidarity, Exile and Resistance are three of the concepts interwoven to produce the following account of art and politics between Mexico and Chile in the 1970's.

At the center of this weft is the project of the Museo de la Solidaridad Salvador Allende [Salvador Allende Museum of Solidarity] (MSSA) at two distinct moments: first, its unparalleled utopian beginnings as the Museo de la Solidaridad [Museum of Solidarity] (MS) in 1972 in which, as a result of the socialist project headed by Salvador Allende, *the world's artists* were called upon to donate works for the foundation of a museum of modern and experimental art for the Chilean public; and second, the period concerning the project's treacherous fate under the military uprising of September 11, 1973 in Santiago, after which the project would continue to operate in exile under the aegis of what would be known as the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende [Salvador Allende International Museum of Resistance] (MIRSA).

This essay talks specifically about the role of Mexico: one of the first countries to donate artworks to the Museum and where one of the bastions of Chilean resistance was established, as well as the pretext for the knotting together of a multitude of stories, usually presented individually, regarding the intersections and tensions between artistic languages post-1968—including those of figuration and abstraction, as well as the first forms of conceptualism—, their relation to the political discourses of Latin American socialism, and the two-fold agenda of the Mexican government during the period of the Dirty War (1970–1982).

In attempting to piece together accounts of the MSSA from Mexico, we found that Mexican artistic solidarity with Chile remained buried under other, more striking accounts such as the socialist project of Allende, the tragic coup d'état, the exile of Chileans in Mexico, and the contradictory politics of the Luis Echeverría Álvarez (1970–1976) administration, which granted political asylum to thousands of exiles fleeing from the South American military dictatorships at the same time as campaigns of military and political repression were conducted at home, aimed at dissolving opposition movements to the Mexican state. The testimony of individuals interviewed in this project (artists, activists, politicians and academics, the majority Chilean and Mexican) and

the substantial archival materials reviewed, together give an account of the solidarity of the Mexican people with Chile, though these materials rarely proved helpful in documenting the specific history of the MS and the MIRSA in our country. How, then, should we narrate it? What accounts do we relay? Which curatorial strategies do we employ and what exactly do we exhibit?

We are interested in proposing a multifocal journey that, narrated from the perspective of Mexico, showcases the artistic and political tensions and contradictions that gave meaning to the museum, a project only conceivable in the context of the complex decade of the seventies, the high stakes of the Cold War period, a Latin America beset by the interventionism of the United States, and the arrival of Right-wing military dictatorships in many countries in the continent's Southern Cone. Through an artistic, documentary and audiovisual narrative arranged chronologically, the exhibition's curatorial script gives greatest weight to artistic and political developments in Chile and Mexico.

## **Post-1968 Uncertainties and Ideological Art**

Several events at the local and global levels saw the sixties come to a troubled close. The murder of Che Guevara in 1967 in La Higuera, Bolivia; the assassination of Martin Luther King Jr. in Memphis, Tennessee, a year later; the protests against the Vietnam War, and the social, cultural and political movements emerging across several of the world's cities in 1968—some of them brutally suppressed, as was the case in the soviet state of Prague or under the government of Gustavo Díaz Ordaz in Mexico—, created a climate of uncertainty and political polarization. The discourses of Third-Worldism were radicalized and armed struggle became a plausible option within several groups. In this context, Chile and Mexico confronted disparate political processes marked by the arrival to power of Salvador Allende in Chile and Luis Echeverría Álvarez in Mexico at the end of 1970.

On the one hand, the election of Allende as president was the first case worldwide in which a socialist candidate rose to power democratically rather than being installed by means of armed struggle. The designated candidate of

a leftwing coalition called Popular Unity (UP), and following three attempts to be elected president, Allende became, on the geopolitical map of the age, an especially attractive option for the Latin American Left, which up to that point had seen Cuba as the sole example of emancipation in the face of a political project dictated by the United States.<sup>1</sup> On the other hand, Echeverría, the official candidate of the party in power at the time, had just been declared victorious in an election that, although successful, was marred by the student massacre at Tlatelolco on October 2, 1968 and the emergence of guerilla movements in the country's major cities and in the mountains of the state of Guerrero.<sup>2</sup> During his election, Echeverría sought to dissociate himself from the state-sponsored violence of 1968 and set up a program in which intellectuals and artists were brought in close to the regime.<sup>3</sup>

In both Chile and Mexico, art played a significant role in the shaping of aesthetic proposals characterized by their militancy.

Graphic arts and muralism were two platforms from which artists that were sympathetic to Allende lent support to the UP's campaign.

—

1— Formed in 1969 with a view to the presidential elections, Popular Unity (UP) grouped the Radical Party, the Socialist Party, the Communist Party, the Movement for Unitary Popular Action, the Radical Left Party and Independent Popular Action. The election of Salvador Allende as President of Chile on September 4, 1970 had to be ratified by Congress in November of the same year in the absence of an absolute majority. In 1971 the UP absorbed the Christian Left and the Party of the Radical Left. The agenda of the coalition can be viewed in Unidad Popular, *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende*, Santiago, Chile, 1970, p. 42.

2— As part of the political polarization post-1968, different guerilla cells such as the September 23 Communist League emerged in cities such as Guadalajara, Mexico City, Monterrey and Puebla. The urban guerillas joined the already existing processes of militarization in the countryside, particularly in the state of Guerrero with the Genaro Vázquez group and later with the Lucio Cabañas group. See Laura Castellanos, *Méjico armado 1943–1981*, México, D.F., Ediciones Era, 2007; and Arturo Acosta Chaparro, *Movimiento subversivo en Méjico*. México, s.n., 1990.

3— One of the most notable events that would mark the dissociation of Echeverría from the figure of then President Gustavo Díaz Ordaz took place at the Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo in Morelia, Michoacán, on November 25, 1969, a day in which, exceeding the presidential mandate, Echeverría agreed to meet with students who blamed him for the Tlatelolco massacre and next to whom Echeverría held a minute's silence for the victims. The following morning one of the headings in *Excelsior* read: "Candidate held a minute's silence for the fallen of October 2." *Excelsior*, Mexico, November 26, 1969.

The most famous case is perhaps that of the Ramona Parra, Inti Peredo and Elmo Catalán muralist brigades that, formed out of the Communist Youth and inspired by a concept of public art derived from the first movement of Mexican muralism, supported Allende's election campaign through street art that functioned as political publicity. Initially, the works were ephemeral and clandestine, with a bold, colorful design that complemented the marches and political meetings of the UP. To produce the works, a first contingent of brigadiers went ahead of the marchers, writing slogans on walls and improvising figures and symbols such as the dove, the hand, the ear of wheat and the star, among other popular motifs. Later, a second contingent finished off the artistic interventions, filling in the figures with solid colors. As in many political movements, graphic art was among the most effective propagandistic means due to its ease of reproduction. With influences from Cuban poster art and pop art, several pro-Allende prints reproduced the messages of the presidential campaign, employing a didactic language of simple lines and an economical use of color. On repeated occasions, for example, they drew the famous ideogram of the UP, which featured, crossing the initials of the coalition, a large X made up of the acronym of the phrase "Vote for Allende" (V-X-A). Likewise, "With Allende, the people have art" became one of the common mottos through which art was put forward as a platform for the expression of popular demands.

More than a direct result of the presidential campaign, both the branch of visual arts aligned with communism and the so-called New Chilean Song that emerged out of protest song and popular music, found in the Allendist project a natural channelling of interests that had been growing since the 1960s, and which converged in the transformative moment that was underway in Chile, towards an ideal of a "New Man" and revolution with continental aspirations.<sup>4</sup>

---

4— César Albornoz, "La cultura en la Unidad Popular; porque esta vez no se trata de cambiar un presidente," in Julio Pinto Vallejos (coord.), *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2005, p. 149. On the so-called New Chilean Song and its representatives (Violeta Parra and family, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Héctor Pavez, etc.), see, *Ibid.* pp. 147-176.

If in Chile, art in the service of Allende was propagandistic in nature, revealing an interest in conjoining certain avant-garde artistic discourses with vernacular elements, in Mexico militant art took on an internationalist character influenced by May 1968 in France and in opposition to the regime of the PRI. While some posters employed styles similar to those of the Taller de la Gráfica Popular [People's Graphic Workshop] (TGP)—for example, the many reprints and reinterpretations of Adolfo Mexiac's poster, *Freedom of Expression* (1954), or the prints featuring the face of the railway workers' leader, Demetrio Vallejo, which demanded freedom for political prisoners during the student protests—, the graphics of 1968 sought to distance themselves from issues and styles associated with muralism and the post-revolutionary discourses, the official art par excellence.

The graphic production of 1968 was undertaken largely anonymously and collectively through the artistic brigades formed in the National School of Arts at the UNAM and La Esmeralda National School of Painting, Sculpture and Printmaking, and made use of linotype—a technique that was low cost and the easiest to reproduce—in order to print posters and flyers that could be easily glued onto buses, fences and posts.<sup>5</sup> Student graphic production quickly established a repertoire of symbols for protest (the bayonet, the gorilla, the bloodied dove, the padlock on the mouth, the terrified mother) that were deliberately pitched against the official emblems of nationalism and the Olympic Games, at the same time as they denounced the repression and violence of the state.<sup>6</sup> Referencing the famous photograph *Heroic Guerilla Fighter* (1960) by Alberto Korda, the face of the recently deceased Ernesto "Che" Guevara was another of the motifs most widely reproduced on the banners, posters, paintings and other communications from the movement.

The appropriation of "Che" was intended to embrace an agenda inspired by Third-Worldism that openly defied Mexican nationalism and patriotic narratives. Although the

---

5— Olivier Debroise (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997*, Mexico, UNAM-Turner, 2007, p. 68.

6— Grupo Mira, *La Gráfica del '68: homenaje al movimiento estudiantil*, 3rd. ed., Mexico City, Ediciones Zurda, 1993, pp. 18–21.

demands of the movement were largely local, its paraphernalia was internationalist in nature. The students, children of the modern city—at that time Mexico City had close to 9 million inhabitants and its economy was one of the fastest growing in the world—identified themselves more readily with external symbols insofar as, for them, these represented genuine struggles of the Left that, during those years, was grouped together across the globe.<sup>7</sup>

This shift towards internationalism found a direct translation in the aesthetic strategies of student graphic art. As such, the most experimental elements of these prints looked to pop art, abstraction, the graphic style of the Parisian 1968 and strategies that were close to photomontage to put forward an art of protest consonant with the spirit of the age. The subversion of geometric languages such as Op art, widely used in the images for the Olympics, or the use of computer prints, account for this impulse.

While not based on any consensual agreement, abstract art, experimental prints and forms of conceptual art were used by artists as languages that not only sought to renew the stagnant discourses deriving from muralism but also aspired to a certain degree of political intervention and autonomy. The formation in 1968 of the Independent Salon—founded in response to the official participation call of the Solar Exhibition and by means of which the Instituto Nacional de Bellas Artes sought to showcase the tendencies of contemporary art in Mexico in the framework of the Olympic Games—attests to the effort to create spaces for institutional criticism that would be characterized by a de-framing of state politics and the incorporation of a range of experimental discourses.<sup>8</sup>

---

7—The students associated the nationalistic and popular imagery with their parents, with an antiquated discourse linked to the countryside. Julio Scherer García and Carlos Monsiváis, *Parte de guerra: Tlatelolco, 1968, Documentos del general Marcelino García Barragán. Los hechos y la historia*. Mexico, Aguilar, 1999, p. 207.

8—The Independent Salon was held for three consecutive years from 1968 to 1971 and took different political and organizational positions. Among the artists who participated most actively in its organization, the following stand out: Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Juan García Ponce, Francisco Icaza, Brian Nissen, Vicente Rojo and Kasuya Sakai. On the history of this grouping, see Pilar García, “Salón Independiente: una relectura,” *La era de la discrepancia*. op. cit., pp. 40-48.

## Artistic Solidarity: Inaugurating the Seventies

The MS was, in the field of visual arts, the most comprehensive result of a broad program of political propaganda propelled, as we noted above, by Allende's campaign and which, in its institutional through line from the presidency, rolled out significant efforts to generate cultural spaces in the service of the people and to promote a sympathetic image of the political project both in Chile and abroad. However, a project like the so-called "Chilean road to socialism," which sought to implement the ideology within the democratic and institutional frameworks of pluralism and liberty, was by no means warmly embraced by all sectors of Chilean society.<sup>9</sup> If from the start of the elections, the UP's candidate had faced fierce opposition and had gone on to win by a very small margin, during his government, Allende had to negotiate with political adversaries who were increasingly radicalized, on the Right and even within the Left, and with a congress in which the UP lacked a parliamentary majority. The changes implemented by the Allende government continued the policies pushed forward by his predecessor, the Christian Democrat Eduardo Frei Montalva, and they focused on the redistribution of wealth and the empowerment of civil society through the nationalization of multinationals and key areas of the economy, the nationalization of copper, the raising of the minimum wage, freezing the price of goods and the acceleration of structural reforms in agriculture, education and health.<sup>10</sup>

Similar to some approaches and programs such as those of the Mexican post-revolution in the twenties and thirties (for which Allende professed his admiration), as well as Soviet and Cuban socialisms, the culture fostered by the UP was aimed at the people and was at once transformative and propagandistic. Based on a comprehensive Marxist and anti-bourgeois ideal, the cultural programs promoted the visual arts,

---

9— "The Chilean road to socialism" was one of the mottos and slogans most frequently used under Allendism. On the concrete political platforms and initiatives behind the motto, see Felipe Agüero, "La Vía Chilena al socialismo, elementos de una definición," in Manuel Garretón and Tomás Moulian (ed.), *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*, Santiago, Chile, Ediciones Chile América/CESOC and LOM Ediciones, 1993, p. 184.

10— Unidad Popular, *Programa básico de gobierno...*, op. cit., p. 19-26.

literature, music, theater and dance equally, and sought to take these artistic expressions to the most isolated corners of the elongated Chilean geography. This content helped to reinforce a sense of the collective that, rooted in folklore and the discourses of socialist art, would allow the social bases of the state political project to swell at the same time as it democratized access to education and culture.

The Quimantu National Publishing House is a good example of such an enterprise. Founded in 1971 as the result of a strike by workers from the former Zig-Zag Publishing Company and part funded by the state, this publishing house printed some editions of titles aimed at the proletariat, which were sold at a low cost in newspaper kiosks and bookshops. With a production of close to five hundred thousand titles a month, the literary and social science series at Quimantu—a Mapuche word meaning “sun of knowledge”—were read collectively on the production lines of factories and in the homes of the workers.<sup>11</sup>

A similar endeavor to Quimantu was the People's Culture Train. Embarked on by the Presidency's Department of Culture headed by Waldo Atias, and developed during the summer of 1971, this initiative made use of the Chilean railway network to take culture to remote communities. The choice of the train as a mode of transportation was not only strategic but also symbolic, as it dated back to one of the industrial developments that since the late nineteenth century had been bound up with Chilean identity. If the railways had served historically to connect the most remote of the country's territories, now the culture train would join them by means of the arts, folklore and the nascent socialist project. With the support of the syndicate of railway workers, several dozen visual artists, poets, folklorists, dancers and theater actors presented their work in different communities that lacked access to any cultural programming. The shows involved the public, aiming to make them participants in the social and political process taking place and which the shows themselves delivered. Among their activities were presentations by the folkloric music groups Quilapayún,

---

11— Interview with Miriam Morales in “Roundtable about the Chilean exile in México,” on March 9, 2016 in the Fundación Alumnos47.

Inti-Illimani, the siblings Isabel and Angel Parra, among others. The caravan toured over more than 1,500 kilometers between January 15 and February 16, 1971.<sup>12</sup>

Neither cultural administration nor the empowerment of the proletariat were able to soften the rejection of the reforms put into place in different sectors by Allende. On the one hand, the Right was against the expropriation of land and economic nationalization; the Nixon government, for its part, embarked on an economic boycott as a result of the nationalization of the mining industry and its effect on US businesses. As if this were not enough, the extreme Left and groups such as the Movimiento Izquierdista Revolucionario [Revolutionary Left Movement] (MIR) disapproved of Allende's peaceful means and proceeded violently to occupy land and factories.<sup>13</sup> Together with a growing budget deficit, the climate of political polarization reached the streets in distinct moments, through clashes at the barricades both for and against Allende or else through the press. The official state media (*La Nación*, *Las Noticias de Última Hora*, *El Siglo*, *El Clarín* and *Puro Chile*) had to deal with constant attacks on government programs, attacks orchestrated by newspapers aligned with the Right and the entrepreneurial class, with the financial backing of the CIA.<sup>14</sup>

In response to the opposition and the smear campaigns directed at the government at a local and international levels, in April 1971 the Allende government rolled out Truth Operation, a propaganda campaign that consisted in inviting foreign intellectuals, journalists, politicians and artists to visit Chile. The aim was for these personalities to witness Allende's programs first-hand then spread the word about them abroad, thus offsetting the negative opinions and skepticism generated by the reforms that had

---

12— Albornoz, "La cultura en la Unidad," op. cit., p. 152

13— Felipe Larraín and Patricio Meller, "La experiencia socialista-populista chilena: la Unidad Popular, 1970–1973," *Cuadernos de Economía* 1990, 27 (82): 339-340.

14— This was the case of printed media such as *El Mercurio*, *La Segunda*, *La Tercera de la Hora*, *Las Últimas Noticias*, *La Prensa*, *La Tarde y Tribuna*. On the financing of the Right by US intelligence, see US Senate Select Committee to Study Governmental Operations With Respect to Intelligence Activities (Church Committee), *Covert Action in Chile 1963–73: Staff Report*, 1975, p. 11. Consulted May 5, 2016 at <https://archive.org/details/Covert-Action-In-Chile-1963-1973>.

been implemented.<sup>15</sup> It is in this context that the idea first emerged to create a museum for the Chilean people comprising donations from foreign artists. The Spanish art critic José María Moreno Galván and the Italian painter and writer Carlo Levi, then a senator with the Communist Party in Rome, promoted the motion on their visit to Chile.

The proposal was received with enthusiasm by various different figures in Chile. Though different versions exist as to who participated in the creation of the museum, José Balmes, a painter of Catalan origin and director of the Facultad de Bellas Artes at the Universidad de Chile; Miguel Rojas Mix, art historian and director of the Institute of Latin American Art (IAL) at the same university, and Mário Pedrosa, a Brazilian art critic and curator, were the main drivers of the concrete initiatives that gave rise to the museum. The latter's participation was key to the articulation of a genuinely global-scale project that would also involve more experimental languages that diverged from those of the art traditionally allied with socialism. Accused of moral offences, leaking information to foreign media and conspiring against the military government installed in Brazil since 1964, Pedrosa arrived in Chile in 1970, fleeing a trial that could have cost him up to fifteen years in prison.<sup>16</sup> His involvement in the project of creating the MS was supposed to activate a significant network of international contacts that the Brazilian critic had cultivated during his time as curator of the São Paulo Biennial in 1953 and 1961. At the end of 1971, the formation of an International Committee of Artistic Solidarity with Chile (CISAC) was approved, to be made up of artists, art critics and museum directors from twelve countries under Pedrosa's directorship.

---

15— Among those in attendance were the communist senator and artist Carlo Levi, the Spanish art critic José María Moreno Galván, the former mayor of Florence and Christian Democrat Giorgio La Pira, the Spanish writer and activist Alfonso Sastre, the Spanish writer and psychiatrist Carlos Castilla del Pino, the Spanish journalist José Antonio Gurriarán, the Greek singer and composer Mikis Theodorakis, the Italian theologian and poet David Turoldo, and the film producer Renzo Rosellini who advised the Chilean government on the subject of the media. Carla Macchiavello, “Una bandera es una trama,” in *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte y política, 1971–1973*, Santiago, Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, p. 33.

16— Dore Ashton, “Protest in Brazil,” letter to the editors, in *The New York Review of Books*, 11 March 1971.

Pedrosa would oversee the administration of donations of works for the museum and supervise their transportation via diplomatic channels with the support of embassies.<sup>17</sup>

In Chile, the project was supported by the Movement for Artistic Solidarity with Chile, to which Balmes and Rojas Mix belonged. The operational management was conducted out of the IAL, which had to function temporarily as the legal body of the museum until it could be legally and physically constituted. The first donations arrived from France, Spain and Mexico. In less than two years, they amassed 674 works by artists from various different countries which were safeguarded in the Museum of Contemporary Art at the Universidad de Chile, situated in the Quinta Normal, and in the central office of the United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD), today the Gabriela Mistral Cultural Center.<sup>18</sup>

The UNCTAD was the building designed by the Allende government to house the United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD III) from April 13 to May 21, 1972, and where the MS would be permanently installed.<sup>19</sup>

The first exhibition of the museum's collection took place at the MAC on May 17, 1972 and was intended to be one of the most significant cultural acts to be undertaken within the context of the UNCTAD III, attended by

---

17— As well as Pedrosa, Moreno Galván and Levi, the CISAC was made up of Rafael Alberti, Louis Aragon, Giulio Carlo Argan, Dore Ashton, Jean Leymarie, Eduard de Wilde, Julius Starzynski and Mariano Rodríguez. On the members and specific makeup of this committee, and the workings of the first donations, see the text by Carla Macchiavello included in this volume.

18— Miguel Rojas Mix, "Arte y cultura en el Chile de Allende," *Artes Visuales* 3, Mexico City, Museo de Arte Moderno, INBA, 1974, p. 15.

19— The building designed by José Covacevic, Hugo Gaggero, Juan Echenique, José Medina and Sergio González Espinoza was built over a short period with the help of volunteers with a view to it becoming a cultural center for Chilean youth. At the inauguration, pieces made specifically for the building by various artists were presented, including the mural *Homage to Voluntary Work* by Guillermo Núñez, the tapestry *Multitude III* by Gracia Barrios and two paintings by Roberto Matta. Following the bombardment of the La Moneda Palace during the coup d'état of 1973, the building was sacked and some works were lost. The UNCTAD functioned from then on as the seat of the dictatorship. The presidential office led by Augusto Pinochet installed its headquarters here until 1981, the year it returned to *La Moneda*, and the legislature composed of members of the military junta remained in the UNCTAD until the restoration of democracy in 1990. See Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada, *El golpe estético: dictadura militar en Chile, 1973–1989*, Santiago, Ocho Libros, 2012.

delegations from more than one hundred countries and with the personal participation of the Mexican president, Luis Echeverría.<sup>20</sup> Among the works exhibited in this first show were pieces by recognized creators such as the Venezuelan artist, Carlos Cruz-Diez, the Italian-Argentinian artist, Luis Tomasello, the Hungarian-French artist, Victor Vasarely, Mexican artists David Alfaro Siqueiros and José Luis Cuevas, as well as the Spanish artist Eduardo Chillida. Produced expressly for the museum, the highlight of the evening was a large-format painting by Joan Miró known as *The Cockerel*. In the context of this inauguration, President Salvador Allende wrote a letter to the artists of the world in which he stated:

On behalf of the people and the Government of Chile, I wish to express my profound gratitude to the artists who have donated their work to constitute the basis for the future Museo de la Solidaridad. This is doubtless an exceptional occurrence, inaugurating an unprecedented kind of relationship between the creators of the artistic work and the public. In effect, the Museo de la Solidaridad con Chile [...] will be the first, in a Third World country, and at the will of the artists themselves, to bring the highest manifestations of contemporary art to the great popular masses.

I am particularly moved by this noble form of contribution to the process of transformation that Chile has begun in order to assert its sovereignty, mobilize its resources and accelerate the material and spiritual development of its people. These represent the conditions for moving forward along the path towards socialism, as chosen by the people in full awareness of their destiny.<sup>21</sup>

---

20— During his participation in the UNCTAD, Echeverría deployed a decidedly Third-Worldist language and widely praised the work of the UP government, garnering him the sympathy and support of Allende. As part of his discourse, he proposed the joint drafting of a letter regarding the economic rights and duties of States that would complement the Universal Declaration of Human Rights. Echeverría's full speech given at the UNCTAD can be consulted in: "Unctad. Discurso del Licenciado Luis Echeverría Álvarez, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, ante la Tercera Conferencia, Santiago de Chile, 19 de abril de 1972," *El Trimestre Económico* 39, no. 155(3) (1972), pp. 665-73. Viewed May 26, 2016 at <http://www.jstor.org/stable/20856301>.

21— See document "Solidaridad—"To the Artists of the World," Allende's letter at the inauguration of the Museo de la Solidaridad, June 17, 1972. Archivo MSSA.

While the Allendist discourse was clear regarding the political aims and zeal for the democratization of culture pursued by means of the MS, it was not clear when it came to discussing the kinds of art it sought to bring “to the great popular masses”. What did President Allende mean exactly when he spoke of the “highest manifestations of contemporary art”? Were these the works by Miró, Vasarely, Cruz-Diez or those donated shortly afterwards by Alexander Calder, Frank Stella, Sol LeWitt or Lygia Clark? By high contemporary art, did he also mean the prints given by the TGP with their social figurations and content, or the conceptualism of Antonio Días and his red-stained flag intended to fly outside the MS?

The aesthetic discourse to which Allende made reference in his letter of gratitude to the artists and which he shared in the founding declaration of the CISAC, referred to any kind of plastic discourse.<sup>22</sup> Like human solidarity more broadly, artistic solidarity did not distinguish between styles or movements but between ideologies, a distinction that did not necessarily translate into aesthetic discourses. This enthusiasm for integration gave rise to the composition of a collection that was eclectic from the start; that brought together the languages of North American abstraction and Latin American geometrism alongside those of socialist realism and conceptualism.

As a museum made possible by the good will of artists, the selection of donations was the responsibility of the creators themselves, the cultural attachés who sympathized with the project, or else the members of the CISAC whose selection generally displayed a greater curatorial cohesiveness.

In keeping with the international discourses of Trotskyism and in an attempt to distance himself from the literalism of socialist art, Pedrosa sought to encourage renowned artists linked to the post-war avant-gardes to join a project that was distinctly experimental in nature. On the other hand, Rojas Mix thought the museum should adopt a more Latin Americanist slant in the face of the imperialist discourses originating in the United States, where abstraction was considered by

---

22— See the *Declaración necesaria* of the CISAC, Santiago, November 1971. Archivo MSSA.

some to be a bourgeois art. In this sense, we are interested in analyzing the concept of artistic solidarity and the role it played, by way of the Mexican donations, in the constitution of a collection and in the discourse of so-called committed art emerging out of Latin America.

## **Mexico and the First Shipment to the Museo de la Solidaridad**

The Mexican case reveals that, although the official constitution of the CISAC did not take place until November 1971, the Foreign Office must have instructed its cultural attachés to organize donations of work beforehand, even prior to the official definition of the museum using the name Museo de la Solidaridad [Museum of Solidarity] (MS).

On November 26, 1971, the exhibition *1st Mexican Shipment, Museum of Modern Art, Santiago, Chile* was launched at the gallery of the Molino de Santo Domingo Workshop, an old colonial windmill belonging to the Dominican order in the Tacubaya area of Mexico City.<sup>23</sup> Organized in collaboration with the Chilean Embassy in Mexico, this exhibition included sixty-six artists, of whom at least twenty were members of the workshop. The dates between the constitution of the CISAC, in which Mexico had no representative, and the inauguration of the first Mexican shipment to the MS are so

---

23— This workshop was conceived as a space for the teaching of printmaking in 1969. Miguel Álvarez Acosta, who had been director of the INBA, had the idea of founding an open workshop that would be different to those already in existence at the time, operating under a fixed political line and teaching new printmaking techniques. To undertake the project, he called on the printmaker, Octavio Bajonero—who had participated in other workshops and had won the National Institute of Mexican Youth's national printmaking prize in 1969—to direct the space. Using Álvarez Acosta's personal resources, the workshop was founded in Tacubaya, in the space where 'the first wheat windmill in America, dating from the sixteenth century ...the Santa Rosa barn survived and it was called Santo Domingo because the Dominican priests obtained the windmill for them'. José Angel Ceniceros was the owner of the space and took charge of the refurbishments to install the workshop. So began a new phase in Mexican graphics in the 1970s. Though the workshop was intended for printmaking, there were also exhibitions of painting and sculpture. Among the workshop's attendees were Nunik Sauret, Juan Manuel de la Rosa, Benjamín Manzo, Benito Messeguer and Pilar Castañeda, who took part in the first shipment of donations to Chile for the Museo de la Solidaridad. The workshop closed its doors in 1980. Interview with Octavio Bajonero, January 27, 2016 in the MUAC Auditorium.

close as to suggest that the organization of the exhibition was the work of the Chilean cultural attaché and painter, José de Rokha.

Rokha had come to Mexico to take up his post; among the few contacts he had in the country was David Alfaro Siqueiros. Siqueiros, we recall, had felt close to Chile since his exile there at the beginning of the 1940s, when the poet Pablo Neruda, acting in his capacity as cultural attaché in Mexico, secured him a visa that would effectively commute the prison sentence Siqueiros was serving after having been accused of masterminding the attempted assassination of Leon Trotsky in 1939.<sup>24</sup> The anecdote regarding Siqueiros and his relationship with Neruda and Chile is no accident, as amongst the first Mexican shipment to the MS was the series of prints, *General Song by Pablo Neruda*, which the muralist had produced in 1968 based on the book of poems of the same name, published in Mexico for the first time in 1950.<sup>25</sup>

While it is likely that Neruda and Siqueiros were behind the promotion of this shipment, it is not known how the cultural attaché, Rokha, ended up approaching the organizers of the Molino de Santo Domingo Workshop in particular, one of the independent spaces about which little was known until recently. Siqueiros may well have been the channel, as some members of the workshop were close to the muralist. It is interesting that, on the one hand, the

---

24—Siqueiros spent five months in prison in Lecumberri for Trotsky's attempted murder. One day before the final sentence was confirmed, President Manuel Ávila Camacho granted him a reprieve on condition of his exile in Chile, which the president had arranged with Neruda. The muralist embarked on a four year forced sojourn in the Southern Cone and spent some time in Neruda's own house in Santiago. In a show of thanks, he remained in the southern city of Chillan for almost a year, painting the mural *Death to the Invader* in a public school that the Mexican government had donated to Chile following the earthquake of 1939. From that time onwards, Siqueiros and Neruda would maintain a long friendship. Luis Vargas Santiago, "David Alfaro Siqueiros, El Coronelazo," in *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Pintura: Siglo XX*, ed. Dafne Cruz Porchini. Mexico, DF, MUNAL-INBA; UNAM, pp. 74-82.

25—Published by The Nation's Graphic Workshops in 1959; the original edition included illustrations by Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros. Defined as an epic poem, *General Song* comprised fifteen sections, 231 poems and more than fifteen thousand verses, intended as a chronicle of Hispanic-American history. Also see the invoice for the donation of work by Siqueiros to the, at the time known as, Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] signed by José de Rokha, cultural attaché, December 1<sup>st</sup>, 1971. Archivo MSSA.

first Mexican donation was organized entirely in a private space and without any apparent support from the Mexican government, as around that time Echeverría had begun to cultivate economic and diplomatic ties with the Allende government. It is likely that a project such as that of artistic solidarity would have gone unnoticed by the Mexican government insofar as the common political agenda had not yet been fully articulated; it would go on to be set during presidential visits in 1972. On the other hand, the preponderance of printmaking, the participation of emerging artists and the absence of a clear curatorial line in the first shipment are issues that require analysis.

The majority of the artists participating in the exhibition belonged to printmaking workshops. Despite witnessing exponential growth in the sixties and seventies, they remained marginal to the international circuits of public art, the great museums and the new spaces that had been dedicated to abstraction such as the Independent Salon, the University Museum of Science and Arts at the UNAM and the Museum of Modern Art. Alongside "los tres grandes" ["the three big ones" (Diego Rivera, José Clemente Orozco and David A. Siqueiros)], Rufino Tamayo and the mid-century surrealist circle, official culture began to include the most important representatives of a variety of postwar artistic discourses that would become known, somewhat vaguely, as the Rupture Generation.<sup>26</sup> Fernando Gamboa had been the principal author of the official narratives of Mexican art since the thirties and, during the Echeverría government, he held the position of Deputy Technical Director of the Instituto Nacional de Bellas Artes [National Institute of Fine Arts] (INBA) and Director of the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] (MAM), responsible for absorbing abstraction and geometrism into

---

26— This term was taken from a comment by Octavio Paz, in which he defined Rufino Tamayo's painting as a rupture with nationalist repertoires. This generation includes artists such as José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Francisco Toledo, Roger van Gunten, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo and Vicente Rojo, among others. Paz wrote critical texts on the majority of them, texts that bolstered the hegemony of this new group in the institutional arena. Octavio Paz, "Tamayo en la pintura Mexicana" (1950), in *Obras completas de Octavio Paz, vol. 7, Los privilegios de la vista II Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 257-264.

the artistic epic that began with the pre-Hispanic era and concluded with muralism in the 1960s.

In the Mexican Pavilion at the Osaka International Exhibition in 1970, Gamboa would premiere in an international field a new presentation model of abstract painting that included modern architecture inspired by Mayan forms on enormous canvases by eleven representatives of the new generation of Mexican painters.<sup>27</sup> Abstraction, in this way, became the new symbol of an institutionalized modernity. In the face of this aesthetic panorama, the discourses of printmaking were to some extent secondary. In its most traditional strains, graphic arts were associated with the outdated discourse of the Mexican School of Painting and its extensive use of linoleum by way of the TGP.

Printmaking experimentation began in the 1960s; however, in contrast with other South American contexts such as Argentina or Brazil, it never reached the level of visibility claimed by painting or sculpture. In this sense, the Molino de Santo Domingo and the donation of the first Mexican shipment constitute an atypical case relative to the donations of other countries such as Spain, the United States or France.

Conceived as a space open to anyone who wanted to learn or practice the techniques of printmaking, the *Molino* functioned as an open and free workshop that brought together different aesthetic trends and ideological discourses. During the holding of the workshop, in March 1971, the exhibition *Graphic Presence* was organized, which sought to showcase old as well as new printmaking techniques in Mexico and to strengthen the sense of collectivity and fraternity among printmakers. Seven active workshops participated, from the already classic TGP to the Bustos Workshop belonging to Arturo García Bustos and Rina Lazo, who continued to work primarily using techniques such as linoleum printing and around issues deriving from socialist realism. Other, more experimental examples include the Mario Reyes Free Print Workshop, *Equipo Siete* [Team Seven], founded by Carlos García Estrada, and the Experimental Center for Graphic Art where Leonel Maciel

---

27—The painters invited by Gamboa were: Lilia Carrillo, Roger van Gunten, Brian Nissen, Manuel Felguérez, Antonio Peyri, Francisco Corzas, Arnaldo Coen, Vladý, Francisco Icaza, Fernando García Ponce and Gilberto Aceves Navarro.

and José Hernández Delgadillo collaborated.<sup>28</sup> Many of the artists participating in this show also wound up participating in the first Mexican shipment to Chile. According to Octavio Bajonero, director of the Molino, it was his friends José Zuñiga and Guillermo Ceniceros who were responsible for extending Rokha's invitation to contribute to other artists.

The democratic and eclectic nature of the *Molino de Santo Domingo* was echoed in the Mexican donation, which included a medley of styles featuring more established artists alongside younger ones who were little known at the time, such as Carlos Finck, José Antonio Hernández and Víctor Muñoz, who would soon become founding members of the Grupo Proceso Pentágono. This was also the case of Jorge Pérez Vega, a participant in the artistic brigades of the student movement of 1968 and later a member of the Grupo Mira, another of the more politicized and radical conceptual groups at the end of the seventies alongside the Grupo Proceso Pentágono, Suma and Art and Ideology Workshop (TAI).<sup>29</sup>

The languages of graphic artists in the nineteen-sixties reveal an inclination to explore two main trends: figuration and abstraction. Among the works that illustrate these trends<sup>30</sup> are, on the one hand, Arturo García Bustos' woodcut, *Zapata Campaigning* (undated), where the imprint still remains of the style and themes of the TGP: that is, social

---

28—As well as these workshops, the Mexican Society of Printmakers and the Printmaking Workshop of the University of Guanajuato also participated. María Eugenia Garmendia Carbajal, *El Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo*, Ciudad de México, INBA-CNA-CENIDIAP-Estampa Artes Gráficas, 2005, pp. 9-10; Interview with Octavio Bajonero, op. cit.

29—Regarding these groups, see Debroise (ed.), *La era de la discrepancia*, op. cit., pp. 418-425; and Cristina Hijar, *Siete grupos de artistas visuales de los años setenta*, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA-Conaculta, 2008, pp. 63-134.

30—In addition to the styles represented by García Bustos and Pérez Vega, there were also a variety of prints, drawings and some paintings more clearly connected to styles such as figuration, surrealist dreaminess, neo-humanism, lyric abstraction and informalism. Not all of the works exhibited in the *Molino de Santo Domingo* formed part of the repertory of the MSSA. The first Mexican shipment was completed with other donations from some thirty artists, the specific organization of which is unknown. These include names such as: Kasuya Sakai, Jesús Moreno Capdevilla, María Luisa Sefiore, and the Taller de Gráfica Popular, Jesús Álvarez Amaya, Ángel Bracho, Luis Chacón, Elena Huerta and Pablo O'Higgins.

realism, the cult of Mexican and revolutionary themes, and the formal solutions that typified post-revolutionary print-making such as cross-hatching and high contrast. On the other hand, the set of five serigraphic color prints by Jorge Pérez Vega contrast with this style not only because of the detachment from formalism and their abrogation of a narrative, but also because of the exploration of compositional space made possible by the geometrism, the seriality and the finesse of wide surfaces of color that produce a direct echo of abstract and color-field painting.<sup>31</sup>

The keen participation of Mexican artists in the donation of works to Chile is unsurprising if we take into account the fact that the majority of artists saw Allende “as a progressive president in America” and were sympathetic to his socialist programs.<sup>32</sup> On top of this, many of the young artists connected to the Molino had participated in the student movement of 1968. However, in the 1970s, the movement’s political activism took a turn towards less direct forms of representation. While strictly political motifs became few and far between, the practices of collective organization and self-management rehearsed in 1968 still endured.

Formerly, activism in the 1960s, when we were at the study centers, had a direct association with the community where the acts, the events, took place. Later, when you’ve started your professional life, you carry on with that activism but it’s no longer oriented towards the aims of a party-political line or an independent organization but towards looking for spaces for participation at the heart of things, where you would have to question unsound politics and seek out the necessary benefits for the development of your work. [...] We became the producers of our own means of expression. We carried on

---

31— Pérez Vega produced this series at the workshop of the Agency for the International Promotion of Culture (OPIC) at the Ministry of Foreign Affairs, one of few spaces in Mexico where large-scale serigraphic printing could be undertaken. The OPIC is created in 1959 with the aim of promoting Mexican culture in friendly countries and receiving cultural offerings from those countries in return. The OPIC held an exhibition of Chilean posters in 1966 that included artists such as the Catalan artist exiled in Chile, Roser Bru, whom Pérez Vega cites as an influence on his work. Interview with Jorge Pérez Vega on January 26, 2016 in the MUAC Auditorium.

32— Interview with Octavio Bajonero, op. cit.

with cultural activism because, working at the margins of institutions, you have to generate a series of conditions to show your work. We continued encouraging the development of these new expressions through creating the right conditions on the very edge of grants and subsidies I don't mean we dispensed with them entirely, as sometimes you do need support, but when that support was denied we looked elsewhere for concrete results. There was no blunt division: I'm an artist, I'm a cultural activist. It was a real mix.<sup>33</sup>

The testimony is key to understanding the transition from a representational art that was openly a form of protest and a confrontation against the state, to one that was articulated at the margins of the state and was only just beginning to come up with forms of artistic representation, at the same time as it bolstered a collective personality. Following the harsh repression of the student movement, political organization developed more hushed forms of expression. If the massacre at Tlatelolco was the bloodiest of acts committed by the repressive state during the sixties, and suspicions circulated regarding possible links between President Luis Echeverría Álvarez, the then-Interior Secretary, and the occurrence, these suspicions would be confirmed in the wake of a new repression that took place on June 10 1971 during a civil protest in Mexico City. Known as the *Halconazo* [the Hawk Strike] or the Corpus Christi Massacre, coinciding as it did with the catholic festivities of Corpus Christi, this demonstration in support of the student movement originating at the Universidad de Nuevo León and which, to a certain extent, reignited some of the enthusiasm for the demands of 1968, was brutally repressed by a paramilitary group trained by the Federal Directorate of Security and the CIA called *los Halcones* [the Hawks]. It is estimated that more than 120 students died that day.<sup>34</sup> From that moment on, the student movement took a much lower profile and in some cases became radicalized, giving rise to guerilla cells

---

33— Interview with Jorge Pérez Vega, op. cit.

34— Kate Doyle, “Los Halcones’ made in USA,” *Proceso*, 1388, June 8, 2003, pp. 36-42; Antonio Solis Mimendi, *Jueves de Corpus sangriento: sensacionales revelaciones de un halcón*, Mexico, Editorial Argo, 1972, pp. 31-35.

that were rigorously pursued by Mexican intelligence units and the army during the so-called Dirty War that spanned the administrations of Echeverría and José López Portillo.

In a similar way, artists sought new forms of expression for their political activism. Pérez Vega and other artists, for example, took part in the Corpus Christi protest alongside demonstrators. However, under conditions of state repression, they did not immediately produce works that alluded to the massacre. Instead, they shifted their inquiries first towards abstraction and then towards conceptual art. As would take place in Chile during the dictatorship and with the so-called Escena de Avanzada [Cutting-edge Scene], political art denouncing the state-sponsored violence emerged in Mexico towards the second half of the seventies through collective practices that were more connected to conceptualism.

In sum, the exhibition of the first Mexican shipment to the MS at the Molino de Santo Domingo reveals the existence of an organic and marginal artistic solidarity organized by the artists themselves and independent from the state, at the same time as it allows us to understand the plurality and cohabitation of two languages inherited from the Mexican School of Painting and the neo-figurative and abstract avant-gardes. With the coup d'état, artistic solidarity with Chile would take on in Mexico a more institutional and propagandistic character within state politics.

### **Chilean Resistance on Mexican Soil**

By the time of the military uprising at the Palacio de Moneda on September 11, 1973, diplomatic relations between Mexico and Chile were reasonably solid. The presidents of both countries had made reciprocal official visits. Echeverría was in Chile for the UNCTAD III in May 1972, where he promoted the Charter of Economic Rights and Duties of States, which would be inscribed in a UN resolution in 1973.

For his part, Allende had come to Mexico at the end of 1972. His visit was a milestone, widely endorsed by the official base of the PRI and the government bureaucracy, as well as by social movements, students and labor unions. It was at the Universidad de Guadalajara, in December 1973, that Allende gave one of the most effervescent speeches of the time,

in which he addressed a united America and promoted the notion of social justice above and beyond ideological debate, despite openly identifying himself as a Marxist.

The leaders shared an ideological, Third-Worldist and anti-imperialist discourse. Echeverría embarked on a far-reaching foreign policy that sought to position Mexico at the center of multilateral discussions as the preferred spokesperson and mediator for the Third World, a strategic position, particularly in light of the growing economic deficit and dependency on the United States. During his time in office, Echeverría conducted official visits to the five continents and sought to revitalize the ideology of the Mexican revolution from internationalist and politically pluralist platforms. Following his intervention at the UNCTAD III, he would deploy an anti-imperialist discourse, support the causes of exploited nations and spearhead efforts to reform the international system in order to secure greater justice worldwide.<sup>35</sup> Relations with Allende were strategically key to mobilizing the support of the Mexican and international intellectual Left and to strengthening the nationalist, radical image the president sought to project.<sup>36</sup> In terms of internal politics, Echeverría developed a would-be democratic openness with populist overtones, founded several universities and centers of higher education, and promised to punish those responsible for the Tlatelolco massacre: rhetorical devices employed by his government to garner the sympathy of a certain sector of society. However, as we have seen, the repression of social and guerilla movements by clandestine means and counterinsurgency were common currency during Echeverría's administration and that of his successor.

In the area of culture, relations between Chile and Mexico also bore fruit. During Allende's visit, for example, the two presidents inaugurated the Vicente Guerrero Housing Complex in Iztapalapa, the *Copiapo Landscape* mural by David Alfaro Siqueiros. This work concerns with Copiapó, a city in the mining region of Atacama where Siqueiros spent several years of his exile in Chile during the forties. The mural also alludes to a historical link between both

---

35—Yoram Shapira, “La política exterior de México bajo el régimen de Echeverría: Retrospectiva,” *Foro Internacional* 19, no. 1 (73) (1978), p. 75.

36—Ibid., pp. 71-72.

countries, as the government of Benito Juárez was supposed to have received funds from the government of Copiapó to help them combat the second French invasion (1862–1867) and restore the republican government. As Leticia López Orozco suggests, there are two political gestures in this act: the fact that the mural was installed in a low-cost housing complex, and the fact that it was Siqueiros who was commissioned to produce it.<sup>37</sup>

Following the first shipment of Mexican donations to Chile, Mário Pedrosa sought out the Mexican official Fernando Gamboa to ask for his help in securing donations from artists of a higher caliber, aesthetically closer to what was promoted internationally as Mexican contemporary art. He was particularly interested in Rufino Tamayo and Mathias Goeritz. In response to this request, Gamboa proposed, in exchange, to do what he could to secure a donation for the MS from the Mexican architect and artist Eduardo Terrazas, one of the new talents in Mexican abstraction and the designer of the 1968 Olympic logo. The piece in question is a polyptych made up of six triangular pieces painted with lacquer; the artist makes use of geometric lines of varying thicknesses and colors, inspired by indigenous Huichol motifs. This work formed part of a series of pieces making up the exhibition *Boards*, which, after being installed at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City, opened its doors in the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) in Santiago in January 1973 with the support of the Foreign Office. At the time, the MNBA was under the directorship of the painter Nemesio Antúnez, and according to the artist's own account the invitation came via artist José Balmes, director of the Facultad de Bellas Artes [School of Fine Arts] at the Universidad de Chile and founder of the MSSA.<sup>38</sup> In July of the same year, and with the support from the Mexican Foreign Affairs Ministry, the collective exhibition was launched at the MNBA: 3

---

37—Cf. Leticia López Orozco, “Notas de un paisaje solidario,” in *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, Year II-III, numbers 8-9, March 2001-March 2002, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, pp. 149-162.

38—Interview with Eduardo Terrazas, June 15, 2016, in the artist's studio, Mexico City.

*Contemporary Mexican Artists*, featuring work by Guillermo Ceniceros, Esther Gonzalez and Marcos Huerta.

In another letter from November 1972, Gamboa announced to Pedrosa that the exhibition *Mexican Painting Today and its Precedents* was shortly to tour South America. The exhibition that would finally arrive in Chile, *Orozco, Rivera, Siqueiros: Mexican Painting*, marked the consolidation of political relations between the two countries, where, through Gamboa, Mexico once again embarked on a comprehensive exercise in foreign policy. This enterprise was not new; rather it was in accordance with a form of cultural diplomacy developed at key moments during the twentieth century. Gamboa arrived in Chile in September 1973 to install the show at the MNBA; however, the exhibition was never inaugurated, as two days before the designated date for the launch, the military uprising began.

Gamboa made a tape recording in which he narrated the course of the terrible events that would lead to the overthrow and murder of Salvador Allende. From his hotel in the center of Santiago, he described:

How horrible, so the planes did bombard the Moneda Palace, it makes sense then that the blasts have been shaking the hotel, even though we're in a basement deep underground, the ringleaders of the coup are calling the fire brigade. They're repeating the announcement, listing the names of those who should present themselves to the soldiers. It's true what they said, that flames and columns of smoke were pouring out of the Palace. This is an extermination. If they kill President Allende it will be an indelible stain on Chile. Surely the president is fighting, making offers, or else the soldiers would already have entered the palace. President Allende is a hero for democracy. He said in his appeal that they wouldn't get him out of the Moneda alive. These fascists are murdering democracy with their tanks and jets. They're flattening democracy with their cannons.<sup>39</sup>

---

39— Transcript of the recording by Fernando Gamboa, Santiago, Chile, September 11, 1973, Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C.

In the days that followed, Gamboa tried to enter the MNBA in order to verify the state of the Mexican works. However, he failed repeatedly in his attempt, as soldiers had already occupied the area. Gamboa remained in Chile to organize the return of the works that, in spite of the period of uncertainty, were finally returned in one of the planes sent by the Mexican government to assist the Chilean people.

Initially, Hortensia Bussi, Allende's widow, refused to leave the country, but as the military junta grew more violent in its means, she resolved to seek asylum at the Mexican Embassy. Following Echeverría's instructions, the ambassador granted sanctuary to Bussi and other Chileans, Mexicans, and people of different nationalities who feared for their lives. Among those who were granted safe passage to reside in Mexico was the poet Pablo Neruda, who, nonetheless, died shortly before going into exile. For several months, Chileans continued to seek sanctuary in the Mexican Embassy until the formal cessation of diplomatic relations with Chile in November 1974.

It is estimated that approximately 300 Chilean families arrived in Mexico during the first months of the dictatorship, due to the notable role played by the Mexican Ambassador to Chile, Gonzalo Martínez Corbalá. The exiles received the support of Mexican society, the Echeverría government and the president's wife, María Esther Zuno. The Casa de Chile en Mexico [House of Chile in Mexico] was founded in 1974, a center for political, social and cultural activity for the Chilean exile community and other exiles from the dictatorships of South America during the seventies, and those of Central America during the eighties.<sup>40</sup>

Among the exiles was the Brazilian intellectual Mário Pedrosa, who had left Chile in October 1973. In the few months Pedrosa spent in Mexico before leaving for Paris, he devoted himself to salvaging the collection of the MS. Through Fernando Gamboa and the members of the CISAC, a broad international campaign began at the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] (MAM) to organize delivery

---

40—For a survey of the history of the Casa de Chile en Mexico and on Chilean exiles in the country, see Claudia Rojas, "La Casa de Chile en Mexico, 1973–1993," in José del Pozo Artigas (Coord.) *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y en Europa 1973–2004*, Santiago, Chile, RIL Editoriales, 2006, pp. 107–126.

of the works in the Museum's collection to Mexico. Dore Ashton, Fernando Gamboa, Roland Penrose, Edy de Wilde and Francisco Moreno Galván were some of the principal promoters of this initiative, which for various reasons did not, however, come to fruition.

Responding to the possibility of bringing the collection to Mexico, in 1975 the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende [Salvador Allende International Museum of Resistance] (MIRSA) was founded. The Casa de las Américas in Havana was one of the coordination centers of the MIRSA and Mexico was one of its most important hubs of activity. It is important to underline the fact that, as Carla Macchiavello indicates, the project of the museum in exile encompasses a wide-ranging initiative in which innumerable players, ideological positions and geographies coalesced.<sup>41</sup>

As certain documents confirm, the Casa de Chile en México also received works donated by Mexican artists to the MIRSA. Both the *Casa* and the MAM were the institutional spaces that articulated some of the activities surrounding the project of the museum in exile. However, resistance to the dictatorship both within and outside Chile, as well as the demonstrations of support and solidarity with it, took place via institutional as well as independent channels. The MIRSA in Mexico was at once a spotlight, a form of political propaganda, and a source of financing for the international resistance in Chile—peaceful as well as armed—, achieved through the sale of donated works; the nature of the resistance and the role of the MIRSA changed significantly over time in response to the increase in violence, repression and persecution committed by the military junta, both within Chile and internationally, through the linkages established by the totalitarian regimes of Operation *Condor*.

This second stage of Mexican donations boasts a different set of characteristics in terms of artistic languages and the artists who were involved. Abstract and figurative paintings predominated and were joined by photography and sculpture. Some of the artists who had donated in the first phase, such as Eduardo Terrazas, Manuel Felguérez,

---

41—Carla Macchiavello, *Fibras resistentes. Sobre el/los/algunos Museos de la Resistencia*, Santiago, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016. Unpublished document.

José Luis Cuevas, Myra Landau, Pablo O'Higgins and Siqueiros, among others, maintained an active participation, at the same time as other established artists from different generations, such as Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Nacho López, Enrique Bostelmann, Sebastián, Roger von Gunten, Alfredo Zalce, Federico Silva, Hersúa, Nunik Sauret, Marta Palau, Alice Rahon, Rogelio Naranjo, Felipe Ehrenberg, Paulina Lavista, among others. Some of them represented an institutional artistic circuit in Mexico, a sphere with which young artists such as Felipe Ehrenberg were in open confrontation. In 1977, during the exhibition *México/Chile* at the MAM, organized by Fernando Gamboa, the differences between the first and second Mexican donations became visible. Few of the artists who had contributed to the first shipment participated in the exhibition.

The Mexican donation in this second stage and the exhibition at the MAM to a certain extent reflect the support of the Lopez Portillo government, giving continuity to Echeverría's policy in response to the Chilean exile community in Mexico. At the same time, it serves as a consideration of the internal dynamics of the cultural field in Mexico. Those who made up the so-called Rupture Generation were fully integrated into the institutional fabric of art in Mexico, where abstract art had taken over the institutional role previously played by muralism.<sup>42</sup> Yet times had changed, and the nationalist project had come to a crisis in the face of the breakage of the social pact that had sustained it.

Solidarity with the Chilean people and with those in exile was articulated in significant ways in universities insofar as many Chilean exiles took on academic posts, in Mexico City as well as other cities in the republic. These campuses were

---

42— Cuauhtémoc Medina highlights the prevalence of geometrism and its nationalistic queries: “Remarkably, this abandonment of pure subjectivity is not put forward as a break with national references: the formulation of geometrism frequently evoked national references such as the geometry of Teotihuacan, of Teotenango, or of handicrafts, of the Cubism of Diego Rivera, and even of the ‘dynamic perspectives’ of Siqueiros, as well as the ‘pioneering’ role that, in its formation, was ascribed to Gerzso, Goeritz and Mérida. This pursuit of ‘roots’ attests to how the invention of ‘geometrism’ was defined by the expectation of finding a movement to substitute muralism, such that the press ended up formulating polls specifically aimed at evaluating whether or not it would be capable of presenting itself as a kind of successor to the mural project.”Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’),” in *La era de la discrepancia*, op. cit., p. 123.

centers for ideological discussion, political organization and dissemination of the resistance, in spite of the decline of the student movement midway through the seventies, and in a context in which the guerilla had become a radical political choice in the face of the repression and persecution of the non-violent movement.

Solidarity was also orchestrated from the field of culture through museums and art galleries, as well as magazines and cultural supplements such as: *Mexico en la Cultura* [Mexico in Culture] from the magazine *Siempre!* [Always!] or the MAM's *Revista de Artes Visuales* [Journal of Visual Arts]. Two examples of highly active spaces were the Siqueiros Public Art Gallery<sup>43</sup> belonging to the INBA and the MUCA Campus at the UNAM, in which were presented various lecture cycles given by Chilean intellectuals, film showings and exhibitions by artists in exile. This was possible insofar as in these spaces a debate was cultivated around the relation between art and politics, as well as the sense of political commitment in art, coupled with a reflection on the role of artists in the revolutionary process, wherein a discussion opened up around the possibilities and meanings of a "new art."

The discussions that took place in the second half of the 1970s in Mexico not only resulted in the radicalization of the political postures of some artists but in the configuration of a new artistic scene onto which emerged the conceptual art groups, whose activity developed on the periphery of the more institutionalized circuit. The groups sought a direct link with society, a participation in public life on the basis of artistic interventions and engagement with social issues. Conceptual art in Mexico and Latin America<sup>44</sup> goes hand in hand with this impulse. The artists

---

43— In the Siqueiros Public Art Gallery the cultural program "Course in Live Art" fulfilled this role. While at the MUCA Campus there were exhibitions throughout the 1970s that contributed significantly to this debate; two examples are the exhibition *Conceptual Art in the Face of the Latin American Problem* (1974) and *Art of Popular Struggles in Mexico, Popular Struggles in Latin America and Mexico Conference*, Mexico, University Museum of Science and Arts, DGDC, UNAM, February 12 to 16, 1978.

44— For a more detailed analysis of the debates and the Latin Americanist implications of conceptual art in Mexico in the 1970s, see: Anabela Tournon, "L'art conceptuel sous influence, les Grupos (Mexique, 1970)," *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Globalisées, mondialisées. Pratiques, productions et*

who formed part of these collectives showed firm support of the Chilean cause, as well as other social and political struggles worldwide, with a special emphasis on Latin America. Behind this impulse, the resurgence of the notion of an avant-garde began to be consolidated, the ‘new art,’ the experimental art imagined by Mário Pedrosa when he headed the MS project and on the basis of which he wrote, in 1974, in the manner of a corollary, regarding artists and the Russian Revolution: “The moment of art is in itself a supreme creative moment. Any revolution that does not create a new art, or something that could be described as such, is not yet a revolution. (...) Art and revolution are connected vessels.”<sup>45</sup>

## Conclusion

Opening the archive of the MSSA from the perspective of Mexico has manifested a complex history of the artistic and political interweave of the 1970s, where peripheries and institutions reveal more porosities and ambiguities than certainties. What the Chilean cultural theorist Nelly Richard would brilliantly propose in her iconic book *Peripheries and Institutions: Art in Chile from 1973* (1987) as a cultural field, tensed during the repression and censorship of the Chilean dictatorship, is presented in Mexico with a different set of textures. By bringing Allende’s socialism into conversation with the two-fold agenda of Echeverría, the project of global artistic solidarity reveals a condition that is at once propagandistic and idealistic. In its breadth or indefiniteness, artistic solidarity was the terrain of utopia, propaganda, resistance, exile, marginality and institutionalization.

The MSSA is one of the most comprehensive examples of “artistic solidarity,” a concept that seems to transcend the at times vexed differences between the postures of the

---

écritures de l’art aujourd’hui, no. 122, hiver 2012/2013, pp. 30-43. On the specific case of the Grupo Proceso Pentágono, Pilar García and Julio García Murillo, *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1976–2015*, México, MUAC-UNAM, 2015.

45— Mário Pedrosa, “Arte y Revolución,” *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno-INBA, no. 1, invierno 1973, pp. 10-13.

historical Left, above and beyond the relevance or artistic quality of its languages.

Another element that is a constant presence in the history of the MS and later that of the MIRSA is the articulation of cultural networks at an international level in the 1970s. Both the MIRSA and Mário Pedrosa on the one hand, and the networks of solidarity in favor of the Chilean cause on the other, constitute striking examples of the ways in which these networks operated. They involved a flow in debates of an ideological order, political thinking and utopias, unexpected connections made on the basis of meetings brought about by institutions and individual players.

Notwithstanding, the threads of this interweave were not only extended by ideas but also by affects, by the tragic circumstance of political exile under the sign of resistance, in the face of the extermination set on course by terror and fascism. It is at the crossroads of these life stories, individual narratives, the memory of a generation, and what the archive recounts by way of photographs and documents, that we have sought to reconstruct the history of a single case.

Speaking of the history of the MSSA and the Mexican shipments in the 1970s meant entering into a broader context into which emerges, at all times, the relationship between art and politics. Conducting this discussion means to depart from a social history of art and to delve into the constitution of the cultural field in Mexico and Latin America, to understand its contradictions and constitutive tensions.

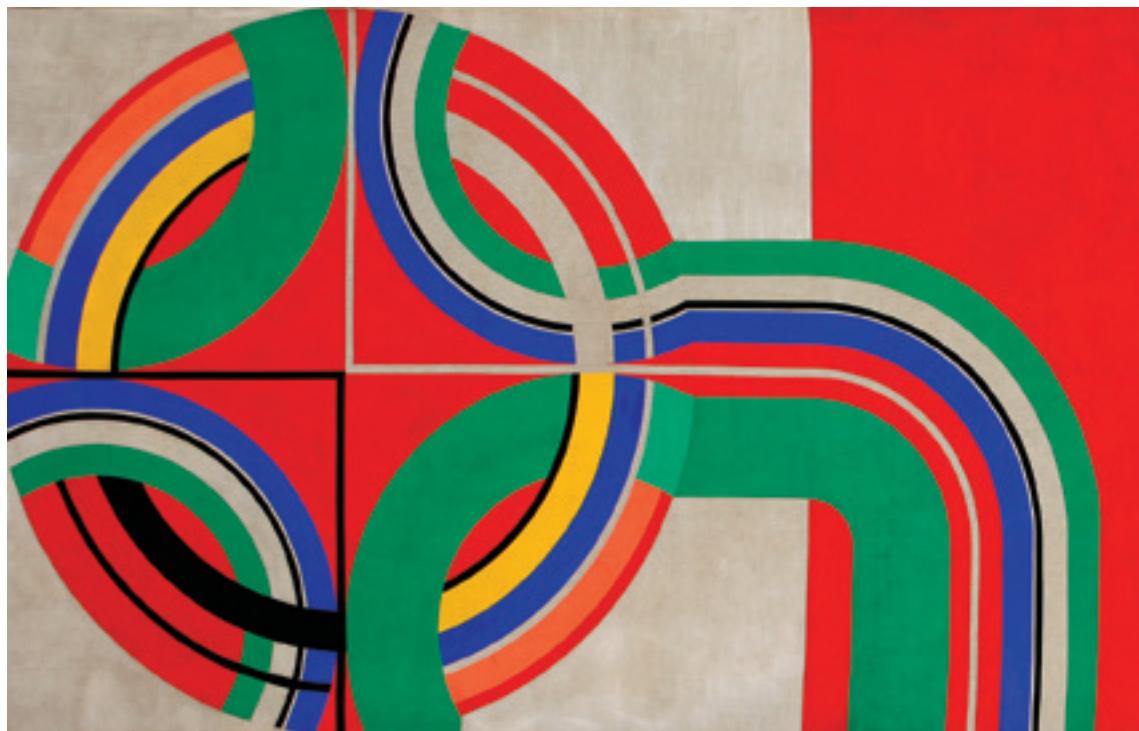
The political effervescence of the 1970s and the meaning of the artistic solidarity of the times would not be possible in our current historical circumstances, to the extent that the notions of utopia, revolution and avant-garde lack the social significance they claimed in that era. However, the exploration of this historical moment allows us to go deeper into debates of a political and aesthetic order, and at the same time understand some of the questions that have arisen alongside artistic production (especially in the twentieth century): the role of artists in society, the relation between art and life, the identity of artistic objects. Sometimes these questions burst more visibly and more strikingly into wider historical processes; their responses are contradictory, intricate and multiple. It is in these circumstances that new artistic courses are charted.

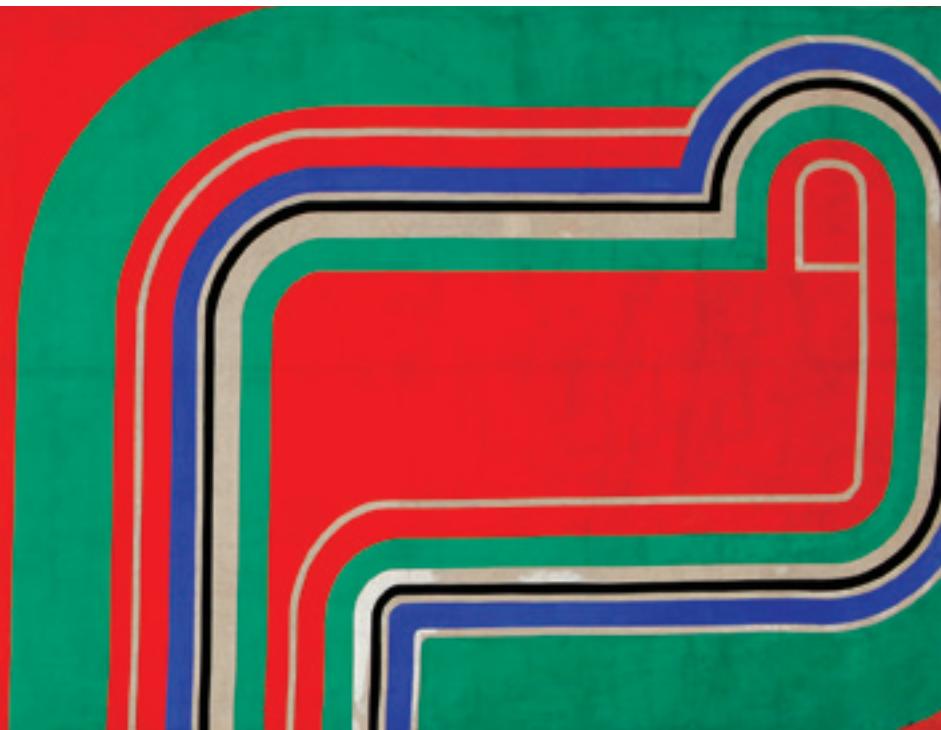
**SELECCIÓN DE  
OBRAS DE LA  
COLECCIÓN MSSA**

---

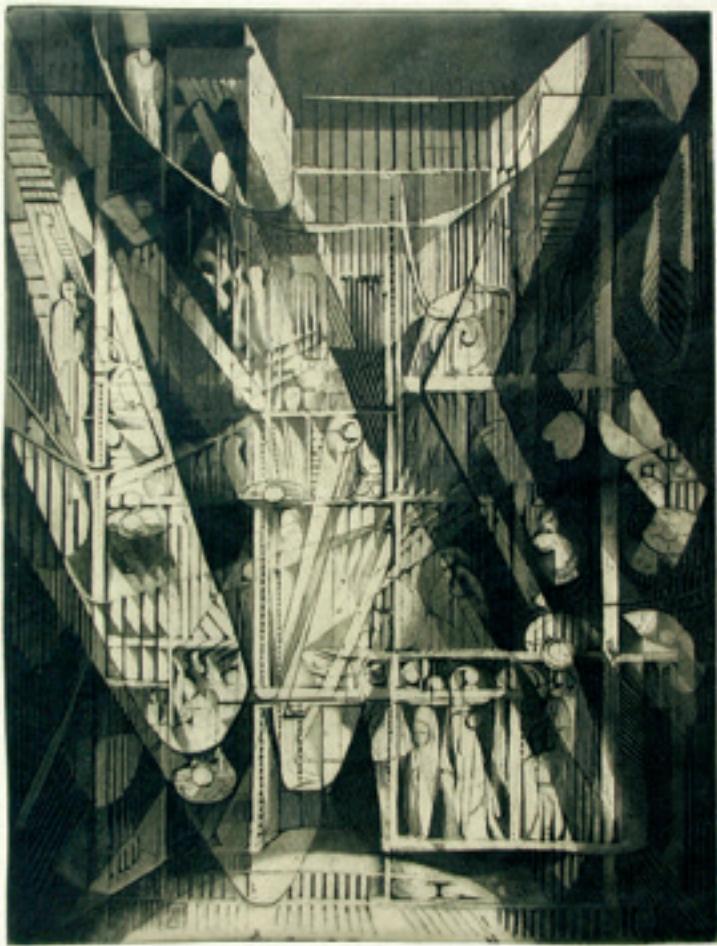
**ARTWORK  
SELECTION  
FROM THE MSSA  
COLLECTION**

---





**Kazuya Sakai**, *Sin título—Untitled*, s/f—n.d. Acrílico sobre tela—  
Acrylic on canvas, 217 × 693 cm. Donada por el artista al—Donated  
by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA.  
D.R. © Kazuya Sakai/SOMAAP/México/2016



Puerto del misterio

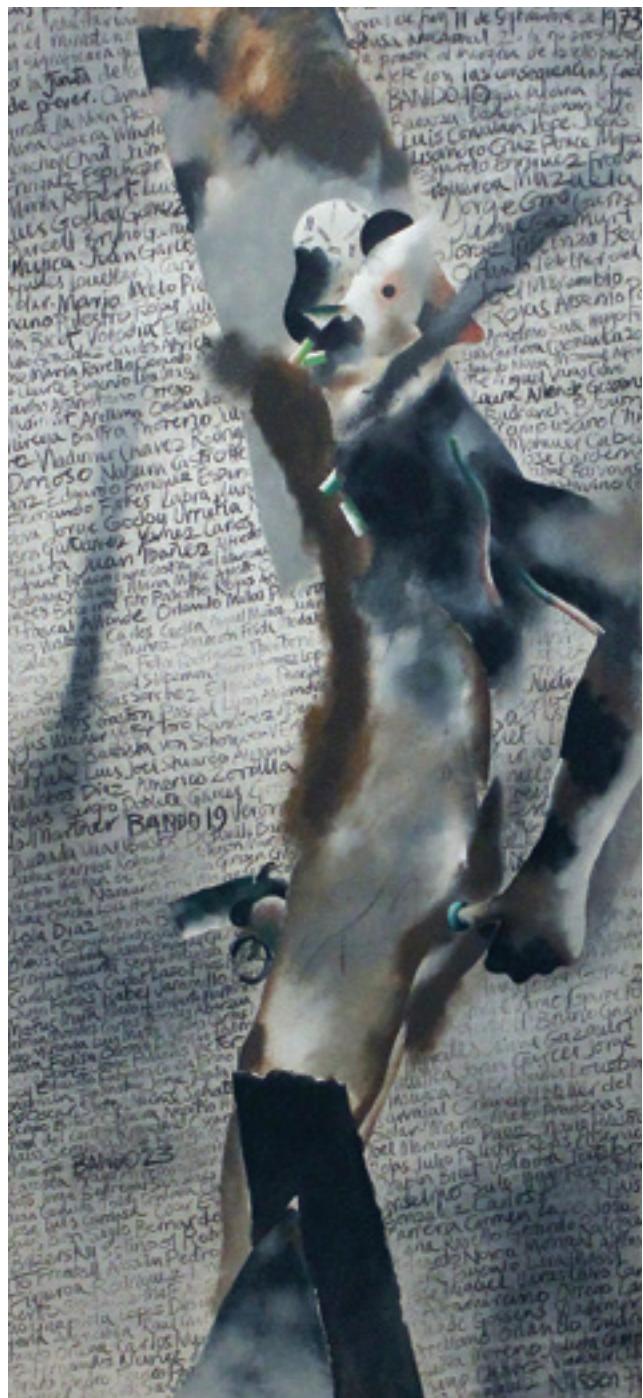
Otro mundo

Capdevilla 1970

**Francisco Moreno Capdevilla**, *Otro mundo—Another World*, 1970.  
Aguafuerte P/A—Etching A/P, 56 × 47.3 cm. Donada por el artista al—  
Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA.



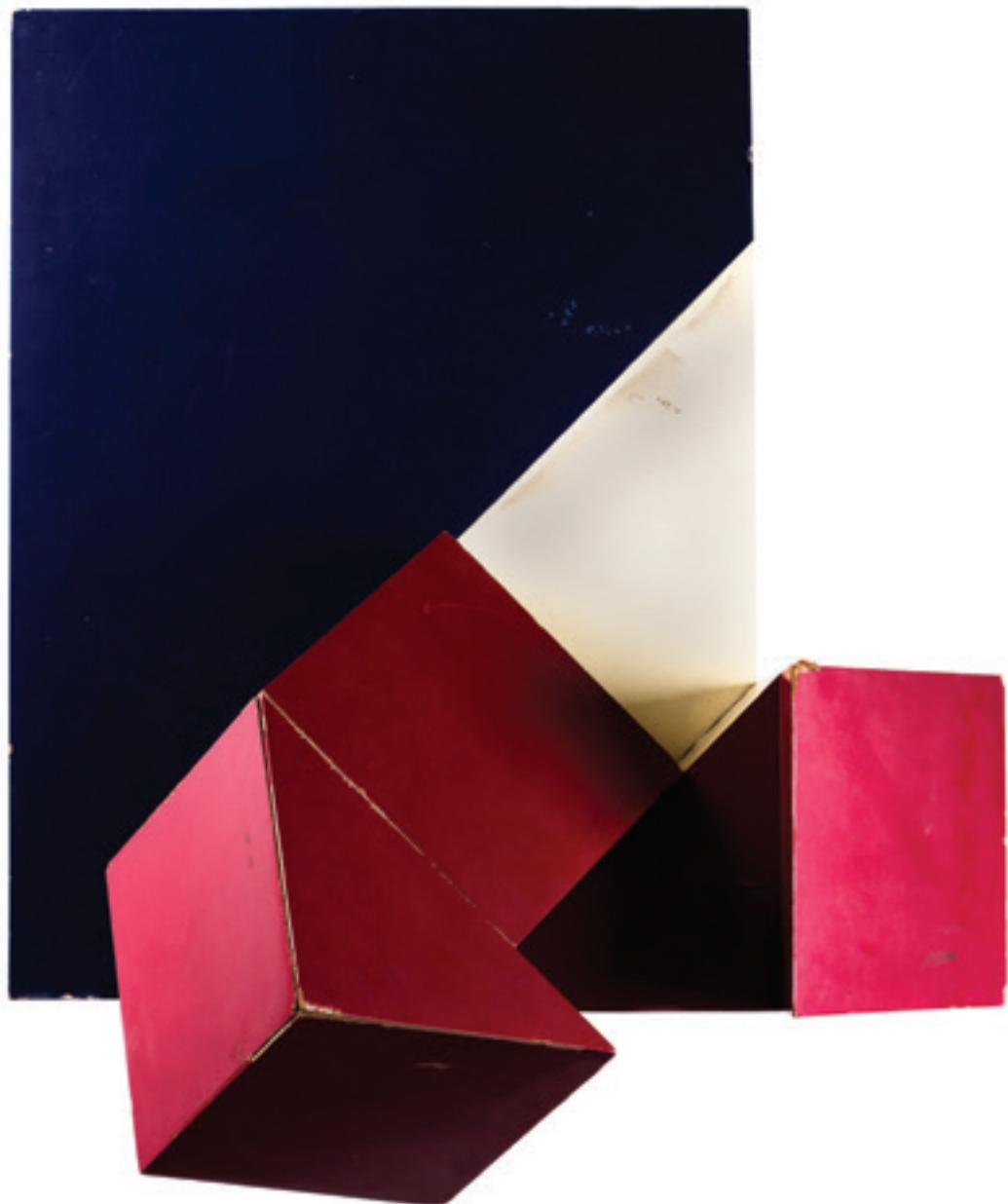
**José Luis Cuevas**, *El dolor humano—Human Pain*. Serie *Homenaje a Quevedo—Human Pain*.  
*Homage to Quevedo Series*, 1969. Acuarela, tinta sobre papel—Watercolor, ink on paper,  
132 × 122 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad.  
Colección MSSA. D.R. © José Luis Cuevas/SOMAAP/México/CREAIMAGEN, Chile, 2016



**Brian Nissen, *Los bandos—The Factions*, 1977.** Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas, 200 × 90 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA



**Fernando García Ponce**, *Composición en gris*—*Composition in Gray*, 1970. Óleo sobre aglomerado—Oil on chipboard, 76 × 80 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA



**Manuel de Jesús Hernández Suárez (HERSÚA),** *Homenaje—Homage*, 1977. Ensamble de madera policromada—Polychromed wood assembly,  $94.5 \times 77.6 \times 60.2$  cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA

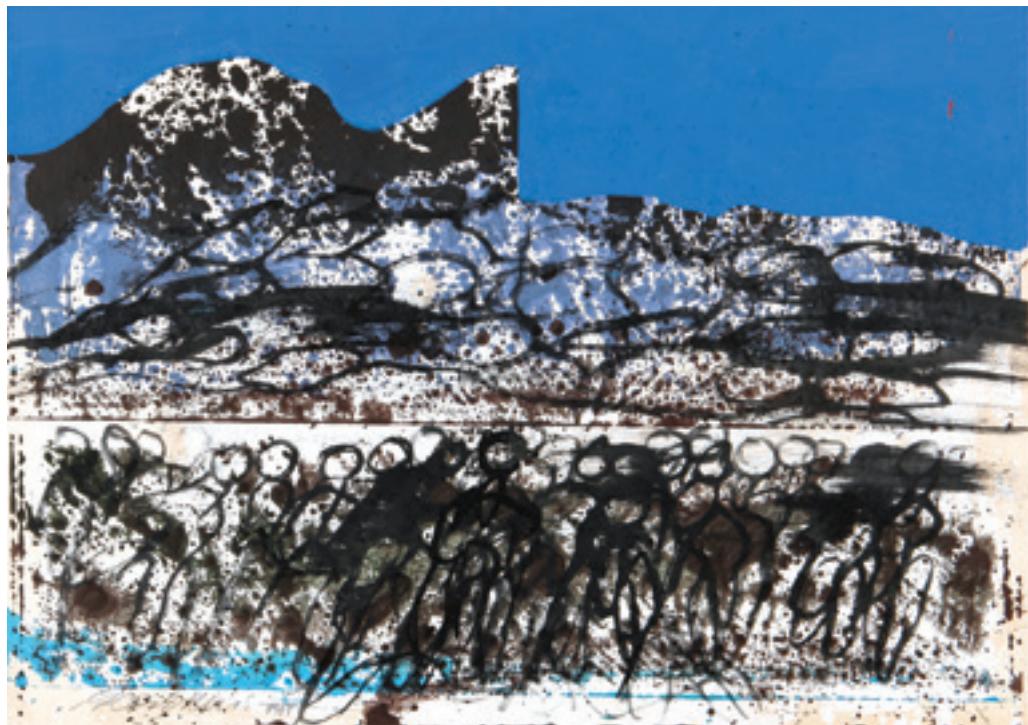
**Diego Matthai, Una tachadura es una tachadura—An Erasure Is An Erasure,**  
1976. Técnica mixta sobre papel—Mixed media on paper, 79.8 × 79.8 cm.  
Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA



José Zúñiga, *Clotilde/Grupo 1—Clotilde/Group 1*, s/f—n.d. Pastel, carboncillo sobre papel—Pastels, charcoal on paper, 54 × 40 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA



**Victor Muñoz Vega, 83, 1971.** Óleo sobre tela—Oil on canvas, 130 × 110 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA



**Guillermo Ceniceros, *Sin título—Untitled*, s/f—n.d.** Acrílico sobre tela—  
Acrylic on canvas, 99 × 126 cm. Donada por el artista al—Donated by the  
artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA.



**Alice Rahon Paalen**, *Cristalización para una ciudad—Crystallization for a City*, 1961. Pastel sobre papel—Pastels on paper, 63.1 × 92 cm. Donada por la artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA.  
D.R. © Alice Rahon Paalen/SOMAAP/México/2016



**Eduardo Terrazas, 5.5, serie *Deconstrucción de la imagen #4—Deconstruction of the Image* #4 Series, 1972.** Laca automotiva con barniz mate sobre bastidor de madera—Automotive lacquer with matte varnish on wood stretcher frame, dimensiones variables—variable dimensions. Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA



**Arturo Vásquez Pastrana**, *Sin título—Untitled*, 1971. Serigrafía—Silkscreen, 65 × 50 cm.  
Donada por el artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA



204 **Enrique Estrada**, *Perro de la revolución—Revolution Dog*, 1977. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 119.7 × 120 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA



**Fanny Rabel, *Sin título—Untitled*, s/f—n.d. Litografía—Lithograph, 60.6 × 45.7 cm. Donada por la artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA. D.R. © Fanny Rabel/SOMAAP/México/2016**



**Arnold Belkin**, *Imagen corporativa—Corporate Image*, 1972. Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas, 106.8 × 76.2 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA



**Alfredo Zalce**, *Lámpara #4—Lamp #4*, s/f—n.d. Acrílico sobre aglomerado—Acrylic on chipboard, 121.4 × 82.5 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA. Colección MSSA. D.R. © Alfredo Zalce/SOMAAP/México/2016



**Myra Landau**, *Ritmo Nr. 7—Rhythm No. 7*, 1970. Técnica mixta sobre cartón sobre madera—Mixed media on chipboard on wood, 226 × 202 cm., 226 × 199 cm. Donada por la artista al—Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA



**Enrique Bostelmann**, *Rebelión—Rebellion*, 1974. Negativo color—Color negative,  
70 × 98.4 cm. Donada por el artista al—Donated by the artist to the MIRSA.  
Colección MSSA. © Archivo Enrique Bostelmann

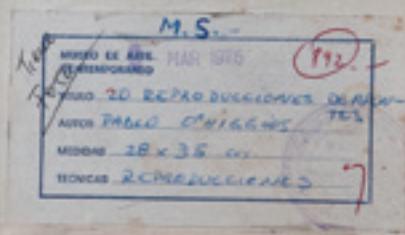


# 450 AÑOS DE LUCHA HOMENAJE AL PUEBLO MEXICANO

TALLER DE GRAFICA POPULAR

210 Taller de Gráfica Popular, Carpeta: 450 años de lucha, homenaje al pueblo mexicano—  
Folder: 450 Years of Struggle, Homage to the Mexican People, 1960. Xilograffías y  
Linograffías—Xylographies and Linocut. Donada por el taller al—Donated by the artist to  
the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA

Pablo O'Higgins



VEINTE APUNTES

Pablo O'Higgins, *Carpeta con 20 apuntes—Folder With 20 Notes*, 1971. Reproducciones de dibujos—Reproduction of drawings, 35 x 28.5 cm. c/u. Donada por el artista al—  
Donated by the artist to the Museo de la Solidaridad. Colección MSSA.  
D.R. © Pablo O'Higgins/SOMAAP/México/2016

# CATÁLOGO

## CATALOGUE

La lista de obra está agrupada por años (1968–1979), el orden de los documentos no corresponde a la cronología histórica, sino a orden alfabético y grupos documentales. En el caso de copias de exhibición no se incluyen las medidas de los documentos originales. La obra que se presentará a continuación será exhibida en ambas sedes.

The list of works is organized by year (1968–1979); the order of the documents does not correspond to historical chronology but to alphabetical order and documentary sets. In the case of exhibition copies the measurements of original documents are not included. The following works will be exhibited at both venues.

### 1968

#### 1. ANÓNIMO—ANONYMOUS

*Che Guevara*, 1968

Impresión de computadora sobre papel—Computer print on paper

27.5 × 36 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación—Donated by Arnulfo Aquino, 2002

#### 2. CRISPÍN ALCÁZAR

*Granaderos '68—Riot Police '68*, 1968

Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper

24 × 28.5 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación—Donated by Arnulfo Aquino, 2002

#### 3. JESÚS MARTÍNEZ

*Paloma de la paz atravesada por bayoneta—Dove of Peace*

*Speared by Bayonet*, 1968

Tinta y gouache sobre papel—Ink and gouache on paper

70.5 × 48.5 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación—Donated by Arnulfo Aquino, 2002

#### **4. FRANCISCO MORENO CAPDEVILLA**

*No más agresión!*—*No More Aggression!*, 1968

Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper

59.5 × 87 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación—Donated by Arnulfo Aquino, 2002

**5.** “Destrucción militar de la puerta barroca de San Ildefonso en la Cd. México”, Foto: Héctor García, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*—“Military Destruction of the Baroque Gate of San Ildefonso in Mexico City,” Photo: Héctor García, *La Cultura en Mexico*, supplement from the magazine *Siempre!* Num. 340, 13/09/1968

Copia de exhibición—Exhibition copy

AGN

#### **6. Tendencias del arte abstracto en México**

Catálogo de Exposición—Exhibition catalogue

MUAC, UNAM, 1968

Offset

24.5 × 22 cm

Biblioteca del Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC, UNAM

## **1969**

#### **7. LUIS POIROT**

“Chile tiene arte con Allende”, acto cultural en el marco de la campaña presidencial—“With Allende, Chile Has Art,” cultural event in the framework of the presidential campaign, 1969

Fotografía—Photograph

Plata gelatina—Gelatin silver

Copia de exhibición—Exhibition copy

Cortesía del autor y—Courtesy of the author and Fundación Salvador Allende

## **1970**

### **8. El pueblo tiene arte con Allende—With Allende, the People**

*Have Art, 1970*

Cartel—Poster

Offset

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fundación Salvador Allende

### **9. Salón Independiente 1970, MUCA, UNAM, 1970**

*Esquina, 2013*

Suplemento—Supplement

Offset

62 × 43 cm

Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación *Arkheia*,

MUAC

## **1971**

### **10. MONO GONZÁLEZ**

*Brigadas Ramona Parra—Ramona Parra Brigades, 1971*

*Faro tumbado, 2006*

MAC

Cartel—Poster

Offset

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fundación Salvador Allende

### **11. El tren popular de la cultura—The People's Culture Train,**

1971

Cartel—Poster

Offset

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fundación Salvador Allende

### **12. Separata de los Anales de la Universidad de Chile, no. 1,**

año—year CXXIX, abril-junio—April-June, 1970

Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile

Copia digital—Digital copy

Archivo MSSA

**13.** "Marcha estudiantil frenada por grupos de choque; 6 muertos", *Excélsior*, 11/06/1971

Copia de exhibición—Exhibition copy

Biblioteca y Hemeroteca *Ignacio Cubas*, AGN, SEGOB

**14.** Revista *Casa de las Américas*, núm 69, Año XII, noviembre-diciembre—November-December, 1971

Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba

23.3 × 21 cm

IIFL-UNAM

**15.** Informe del Embajador de Chile Hugo Vigorena, relativo a las actividades del agregado cultural en México—Report from the Chilean Ambassador Hugo Vigorena regarding the activities of the cultural attaché in Mexico, México, D.F., México, 26/11/1971

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo Histórico Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile

**16.** "Primer envío Mexicano Exposición *Molino de Santo Domingo* Museo de Arte Moderno, Santiago de Chile"—"First Mexican shipment, *Molino de Santo Domingo* exhibition, Museum of Modern Art, Santiago, Chile," Molino de Santo Domingo,

26/11/1971

Folleto—Booklet

21 × 16 cm

Colección Jorge Pérez Vega

**17.** Recibo de donación de la obra de David Alfaro Siqueiros para el Museo de Arte Moderno. Firmado por José de Rokha, agregado cultural—Receipt of David Alfaro Siqueiros' artwork donation for the Museo de Arte Moderno. Signed by José de Rokha, Cultural Attaché, 1/12/1971

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**18. ANTONIO DIAS**

*Bandera—Flag, 1972 (2012)*

Tela roja sintética—Red synthetic fabric

4 × 6 mts, izada a—raised at 10 mts

*Proyecto de donación al—Donation project to the Museo de la Solidaridad, 1972. Ratificado y producido en—Ratified and produced in 2012*

Vista del montaje en el—Installation view at MSSA

Vinil autoadherible microporoso—Self-adhesive microperforated vinyl

Colección MSSA

**19. Eduardo Novoa, *La nacionalización chilena del cobre. La batalla por el cobre: Comentarios y documentos*, Santiago de Chile, Ed. Quimantú, 1972**

17.7 × 12 cm

Biblioteca IIS-UNAM

**20. Enzo Falleto, Eduardo Ruiz y Hugo Zemelman, *Génesis histórica del proceso político chileno*, Santiago de Chile, Ed. Quimantú, 1972**

17.7 × 12 cm

**21. José de Rokha, agregado cultural de la Embajada de Chile en México durante una inauguración con David Alfaro Siqueiros—José de Rokha, Cultural Attaché of the Chilean Embassy in Mexico at an inauguration with David Alfaro Siqueiros, ca. 1972**

Fotografía B/N—B/W photograph

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fundación de Rokha

**22. Visita presidencial de Luis Echeverría Álvarez a Chile—Luis Echeverría Álvarez's presidential visit to Chile, abril—April 1972**

Fotografía a color—Color photograph

Copia de exhibición—Exhibition copy

Biblioteca LEA

**23. Visita presidencial de Luis Echeverría Álvarez a Chile.**

Discurso en la Conferencia de la UNCTAD III—Luis Echeverría Álvarez's presidential visit to Chile. Discourse at the UNCTAD II,

abril—April 1972

Fotografía a color—Color photograph

Copia de exhibición—Exhibition copy

Biblioteca LEA

**24.** David Alfaro Siqueiros con los presidentes Luis Echeverría Álvarez, México y Salvador Allende, Chile; en la inauguración del mural de Copiapó, Ciudad de México—David Alfaro Siqueiros with the Mexican President, Luis Echeverría Álvarez, and the Chilean President Salvador Allende at the inauguration of the Copiapó mural, Mexico City, 02/12/ 1972

Fotografía B/N—B/W photograph

18.9 × 24 cm

Acervo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA, Secretaría de Cultura

**25.** Visita oficial del Presidente Salvador Allende a México—President Salvador Allende's official visit to Mexico, diciembre—December, 1972

Fotografía a color—Color photograph

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fundación Salvador Allende

**26.** Discurso del Presidente Salvador Allende en la Universidad de Guadalajara—President Salvador Allende's discourse at the Universidad de Guadalajara, México, 03/12/ 1972

1' 20"

Transfer digital—Digital transfer

Filmoteca UNAM

**27. WALDO GONZÁLEZ Y MARIO QUIROZ**

*UNCTAD III, 1972*

Cartel—Poster

Offset

Copia de exhibición—Exhibition copy

Colección Waldo González

**28. Comunicado “Origen del nombre del Museo de la Solidaridad”**—Comunicqué, “Origin of the name of the Museo de la Solidaridad,” 1972

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**29. Direcciones de miembros del CISAC—CISAC members' directory**

Nota interna, s/f—n.d., ca. 1972

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**30. Museo de la Solidaridad. Donación de los artistas del**

*mundo al gobierno de Chile*, Comité Internacional de Solidaridad

Artística con Chile/IAL, Universidad de Chile/MNBA, 1972

Catálogo—Catalogue

24.5 × 25 cm

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**31. “Se crea museo de arte moderno y experimental”, *La Nación*,**

26/02/1972

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**32. “Joan Miró donó a Chile importante obra pictórica”, *El Siglo*,**

7/03/1972

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**33. “Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile**

dona mil obras”, *El Siglo*, 1/04/1972

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**34. “Nace en Chile un museo único en la historia de los pueblos:**

el Museo de la Solidaridad”, *El Siglo*, 14/04/1972

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**35. “Esta tarde inauguramos el museo más valioso de América**

Latina, regalado por los propios artistas”, *El Clarín*, 17/05/1972

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**36.** Carta de Allende “A los artistas del mundo” en la inauguración del Museo de la Solidaridad—“To the Artists of the World,” Allende’s letter at the inauguration of the Museo de la Solidaridad, Santiago de Chile, 17/06/1972  
Impreso—Printed  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo MSSA

**37.** Borrador de carta del MSSA a Picasso pidiendo la donación del *Guernica*—Letter draft from the MSSA to Picasso asking for the donation of the *Guernica*, julio—July, 1972  
Mecanoescrito—Typewritten document  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo MSSA

**38.** Carta de Mathias Goeritz a Mário Pedrosa, ofreciendo donación de obras al Museo de la Solidaridad—Letter from Mathias Goeritz to Mário Pedrosa, offering the donation of artworks to the Museo de la Solidaridad, 15/08/1972  
Manuscrito—Handwritten document  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo MSSA

**39.** “¿Qué hay con el Museo de la Solidaridad?”, *El Siglo*, 29/09/1972  
Recorte hemerográfico—Newspaper clipping  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo MSSA

**40.** Carta de Mário Pedrosa a Fernando Gamboa, solicitando a Gamboa su colaboración para conseguir donaciones de artistas en México—Letter from Mário Pedrosa to Fernando Gamboa, asking Gamboa for his collaboration in getting donations from artists in Mexico, 29 /09/1972  
Mecanoescrito—Typewritten document  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo MSSA

**41.** Carta de Fernando Gamboa a Mário Pedrosa, anuncia de la donación de una obra del artista mexicano Eduardo Terrazas—  
Letter from Fernando Gamboa to Mário Pedrosa, announcing the donation of the Mexican artist Eduardo Terrazas, 27/11/1972  
Mecanografiado—Typewritten document  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo MSSA

**42. ROGELIO NARANJO**  
*Sabueso*, en el *Universal Gráfico*, 02/12/1972  
Tinta sobre papel—Ink on paper  
34.1 × 23.5 cm  
Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM

## 1973

**43. FELIPE EHRENBERG**  
[Esperan], ca. 1973  
Offset  
19 × 28.7 cm  
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación *Arkehia*, MUAC

**44. CECILIA VICUÑA**  
*Sabor a mí—Taste of me*, verano de—Summer of 1973  
Libro de artista, mimeografía y offset—Artist book, mimeograph and offset  
Beau Geste Press, Londres  
15 × 20 cm  
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación *Arkehia*, MUAC

**45. Dos encuentros: 1. de Artistas del Cono Sur, Santiago, 1973, 2. Encuentro de la Plástica Latinoamericana, La Habana, Cuba, 1973**, Cuadernos de Arte Latinoamericano, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973  
Copia digital—Digital copy  
Archivo MSSA

- 46.** Encuentro Chile-Cuba, Miguel Rojas Mix (ed.), Cuadernos de Arte Latinoamericano, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973  
Copia digital—Digital copy  
Archivo MSSA
- 47.** Anuncio de la exhibición de Eduardo Terrazas *Tablas*, en el—Advertisement for Eduardo Terraza's exhibition *Tablas* at the MNBA, Santiago, Chile, 1973  
Ektachrome transferido a digital—Ektachrome transferred to digital  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo Eduardo Terrazas
- 48.** Invitación a la exposición *Tablas* de Eduardo Terrazas—Invitation to Eduardo Terraza's *Tablas* exhibit  
MNBA Santiago, Chile, 16/01/1973  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
MNBA, y—and Archivo MSSA
- 49.** Vista de la exposición *Tablas* del artista Eduardo Terrazas—View of Eduardo Terraza's *Tablas* exhibit  
MNBA, Santiago, Chile, 1973  
Fotografía—Photograph  
Ektachrome transferido a digital—Ektachrome transferred to digital  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo Eduardo Terrazas
- 50.** José de Rokha y acompañantes con el puño comunista—José de Rokha and companions with the Communist Fist, julio—July 1973  
Fotografía B/N—B/W photograph  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Fundación de Rokha
- 51.** Comunicado Oficial sobre la postura de México frente a las dictaduras latinoamericanas—Official Communiqué regarding Mexico's position on the Latin American dictatorships, ca. 1973  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile, SRE

**52.** Carta de Mathias Goeritz a Mário Pedrosa relativa al envío de obra de artistas mexicanos a través de la Embajada de Chile en México—Letter from Mathias Goeritz to Mário Pedrosa in regards to the shipping of mexican artist's work through the Chilean Embassy in Mexico, 09/02/1973

Manuscrito—Handwritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**53.** Carta de Mário Pedrosa a Fernando Gamboa, relativa a la donación de una pintura de Eduardo Terrazas al Museo de la Solidaridad—Letter from Mário Pedrosa to Fernando Gamboa in regards to the donation of a painting by Eduardo Terrazas to the Museo de la Solidaridad, 11/02/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**54.** Postal de Mathias Goeritz a Mário Pedrosa, donde adjunta imágenes de obra—Postcard from Mathias Goeritz to Mário Pedrosa, where he attaches oeuvre images, 17/03/1973

Manuscrito—Handwritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**55.** *Orozco, Rivera y Siqueiros. Pintura mexicana*, Embajada de México / MNBA Santiago, Chile, septiembre de—September, 1973  
Catálogo de exposición—Exhibition catalogue

17 × 17 cm

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**56.** Relato de Fernando Gamboa sobre el Golpe de Estado en Chile—Fernando Gamboa's narration on the coup d'état in Chile, 11/09/1973

Grabación magnetofónica y audio transferida a archivo digital—  
Tape-recorded and audio transferred to digital archive

41" 29"

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**57.** Salvador Allende, Discurso del presidente en Radio Magallanes—President's speech on Radio Magallanes, 11/09/1973  
16" 37"

Fundación Salvador Allende

**58.** “Peligra en Chile la Colección: Dr. Alvar Carrillo Gil”, *Excélsior*, México D.F., 12/09/1973

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**59.** Cable de la Embajada de México en Montevideo sobre las posibles causas de la muerte de Allende—Cable from the Mexican Embassy in Montevideo on the possible causes of Allende’s death, 12/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile, SRE

**60.** Telegrama de la SRE a todas las embajadas mexicanas declarando luto por el golpe de Estado en Chile—Telegram from the Mexican Foreign Office to all Mexican embassies declaring a state of national mourning for the coup d'état in Chile, 13/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile, SRE

**61.** Cable de la Embajada de México en Argentina, sobre el asilo de Hortensia Bussi reportada en la nota del periodista mexicano Manuel Mejido—Cable from the Mexican Embassy in Argentina regarding asylum for Hortensia Bussi reported in an article by Mexican journalist Manuel Mejido, 14/09/1973

13.9 × 21.6 cm  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile, SRE

**62.** “Al gobierno de México, a los representantes de los gobiernos extranjeros, al pueblo de México”, *Excélsior*, 15/09/1973

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**63.** Cable del Embajador Gonzalo Martínez Corbalá, se incluye la lista de pasajeros en el primer vuelo rumbo a México—Cable from Ambassador Gonzalo Martínez Corbalá, including the list of passengers on the first flight to Mexico, 15/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile, SRE

**64.** “Chile, el asesinato de la democracia”, *Los Universitarios*, UNAM, núm. 10/11, 15–30/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
IISUE-UNAM

**65.** Escaleta de grabación de Fernando Gamboa durante el golpe de Estado en Chile—Step outline by Fernando Gamboa during the coup d'état in Chile, 5/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**66.** Telex del Embajador Gonzalo Martínez Corbalá para la SRE, sobre la salida de asilados rumbo a México—Telex from Ambassador Gonzalo Martínez Corbalá to the Foreign Office regarding the departure of asylum-seekers bound for Mexico, 15/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile-SRE

**67.** Telegrama oficial de la Secretaría de Relaciones Exteriores a la Embajada de México en Chile, sobre el traslado de Pablo Neruda a México—Official telegram from the Foreign Office to the Mexican Embassy in Chile regarding the transfer of Pablo Neruda to Mexico, 18/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile, SRE

**68.** Cable con la relación de los pasajeros a bordo del avión *Chihuahua* de Aeroméxico—Cable regarding the passengers on board the Aeroméxico vessel *Chihuahua*, 20/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy  
Embajada de México en Chile, SRE

**69.** Telegrama del Secretario de Relaciones Exteriores Emilio Rabasa al Embajador Gonzalo Martínez Corbalá, sobre las personas que saldrán de Chile y el traslado de las obras de la colección Carrillo Gil—Telegram from the Foreign Secretary Emilio Rabasa to Ambassador Gonzalo Martínez Corbalá regarding persons due to leave Chile and the transfer of works from the Carrillo Gil collection, 20/09/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy

Embajada de México en Chile, SRE

**70.** “Llegaron de Chile 131 personas más, 21 mexicanos”, *Excélsior*, 27/09/1973

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

Copia de exhibición—Exhibition copy

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**71.** Memorándum de Fernando Gamboa al Embajador Jesús Cabrera Muñoz Ledo, donde se pide recuperar las obras del Museo de la Solidaridad—Memorandum from Fernando Gamboa to Ambassador Jesús Cabrera Muñoz Ledo, in which he requests the recovery of works from the Museo de la Solidaridad, octubre de—october, 1973

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**72.** Telegrama de Fernando Gamboa para Dore Ashton, sobre recuperar las obras del Museo de la Solidaridad—Telegram from Fernando Gamboa to Dore Ashton on recovering works from the Museo de la Solidaridad, 3/10/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**73.** Carta de Orlando Letelier a Dore Ashton, relativa a la gestión del retorno de los envíos al Museo de la Solidaridad—Letter from Orlando Letelier to Dore Ashton regarding the organization of the return of shipments to the Museo de la Solidaridad, 3/10/1974

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**74.** Carta de Fernando Gamboa a Dore Ashton—Letter from Fernando Gamboa to Dore Ashton, 10/10/1973

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**75.** Revista *Siempre!*, 10/10/1973, núm. 1059

38 × 29 cm

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**76.** “Donación de los artistas al gobierno Popular”, anuncio del Museo de la Solidaridad Chile, en—“Artists’ Donation to the Popular government,” advert for the Museo de la Solidaridad, in *La Prensa*, Santiago de Chile, 11/10/1973

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

Copia de exhibición—Exhibition copy

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**77.** Declaración *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 20/10/1973

Cartel—Poster

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo Graciela Carnevale

**78.** Carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván, relativa a la fase de resistencia del Museo de la Solidaridad—Letter from Mário Pedrosa to José María Moreno Galván in regards to the Museo de la Solidaridad’s resistance phase, 25/10/1973

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**79.** Carta a Hortensia Bussi de los artistas José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Eduardo Terrazas y otros, donde piden recuperar las obras del Museo de la Solidaridad—Letter to Hortensia Bussi from the artists José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Eduardo Terrazas and others where they ask for the retribution of the Museo de la Solidaridad’s artworks, 07/11/1973

Mecanoescrito—Typewritten document  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**80.** Carta de José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Eduardo Terrazas y otros para el Presidente Luis Echeverría Álvarez, donde se pide recuperar las obras del Museo de la Solidaridad—Letter from José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Eduardo Terrazas and others to the President Luis Echeverría Álvarez where they ask for the retribution of the Museo de la Solidaridad's artworks, 07/11/1973  
Mecanoescrito—Typewritten document  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**81.** Mário Pedrosa, “Arte y revolución”, en *Artes Visuales*, MAM, núm. 1, invierno 1973, pp. 10-13  
Copia digital—Digital copy  
Archivo MAM, INBA

## 1974

### **82. ARTURO GARCÍA BUSTOS**

*Comisión Internacional Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar de Chile (...), ca. 1974*  
Cartel a partir de grabado en linóleo—Poster from linocut  
61 × 46 cm  
Archivo Arturo García Bustos

### **83. ARNULFO AQUINO**

Cartel en apoyo a Salvador Allende—Poster supporting Salvador Allende, Universidad Autónoma de Puebla México, 1974  
Ploteo a partir de serigrafía—Plotting from silkscreen  
70 × 47 cm  
Colección Arnulfo Aquino

**84. Chile, Septiembre 1973-Septiembre 1974. Un año de lucha,**  
1974  
Cartel—Poster

Offset

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fundación Salvador Allende

**85.** *Arte Conceptual frente al problema latinoamericano*, MUCA,

UNAM, enero-febrero—January-February, 1974

Catálogo de la exposición—Exhibition catalogue

24.5 × 22 cm

Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación *Arkheia*,

MUAC

**86.** Miguel Rojas Mix, “Arte y Cultura en el Chile de Allende”,

*Artes Visuales*, MAM, núm. 3, verano de—Summer of 1974

Copia digital—Digital copy

Archivo MAM, INBA

**87.** Carta de invitación a Alberto Híjar para participar en la

exposición *Homenaje a Salvador Allende* en el—Invitation

letter for Alberto Híjar to participate at the Homenaje a Salvador

Allende exhibit at the Centro de Arte y Comunicación en Buenos

Aires, Argentina, junio—June, 1974

Mecanografiado—Typewritten document

27.9 × 21.6 cm

Fondo Alberto Híjar, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**88.** Carta de Joë Nordmann a Sir Roland Penrose, relativa a

la creación de la Fundación Pablo Neruda y la reconstrucción

del Museo de la Solidaridad— Letter from Joë Nordmann to

Sir Roland Penrose regarding the creation of the Pablo Neruda

Foundation and the reconstruction of the Museo de la Solidaridad,

06/07/1974

Mecanografiado—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**89.** *Per il Cile con Matta*, Bologna, octubre—October, 1974

Catálogo de la exposición—Exhibition catalogue

21 × 21 cm

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

## 1975

### 90. ARNULFO AQUINO

*Por Chile, Curso Vivo de Arte*, Sala de Arte Público Siqueiros,  
México D.F., 1975

Cartel—Poster

Serigrafía—Silkscreen

Colección Arnulfo Aquino

**91.** Telegrama del Presidente Luis Echeverría Álvarez a Pedro Vuskovic, agradeciendo la invitación del director de la Casa de Chile en México—Telegram from President Luis Echeverría Álvarez to Pedro Vuskovic thanking him for the invitation from the director of the Casa de Chile en México, 26/04/1975

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo Digital Casa de Chile en México (ADCCHM) y Archivo Visual Casa de Chile en México (AVCCHM), Santiago de Chile

## 1976

**92.** Convocatoria para participar en MIRSA—Call to participate at the MIRSA

Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 01/01/1976

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**93.** Telegrama de María Esther Zuno de Echeverría a Hugo Miranda, director de la Casa de Chile en México, “Recordando el golpe de estado en Chile, a Salvador Allende y renovando la solidaridad con el exilio chileno en México”—Telegram from María Esther Zuno de Echeverría to Hugo Miranda, director of the Casa de Chile en México, “Remembering the coup d'état in Chile, Salvador Allende, and renewing our solidarity with Chilean exiles in Mexico,” ca. 10/09/1976

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo Digital Casa de Chile en México (ADCCHM) y Archivo Visual Casa de Chile en México (AVCCHM), Santiago de Chile

**94.** Carta de Fernando Gamboa al Presidente Luis Echeverría Álvarez y al Secretario de la SEP—Letter from Fernando Gamboa

to the President Luis Echeverría Álvarez and the Secretary of the SEP, 16/10/1976

Copia de exhibición—Exhibition copy

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**95. Carta de Hugo Miranda a Felipe Ehrenberg, en agradecimiento por la donación hecha al MIRSA—Letter from Hugo Miranda to Felipe Ehrenberg, in gratitude for the donation made to the MIRSA, noviembre de—November, 1976**

Mecanografiado—Typewritten document

Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**96. Nómina de artistas seleccionados para la exposición en el MAM de México—Payroll of artists selected for the exhibition in the Mexican Museum of Modern Art, diciembre de—December, 1976**

Mecanografiado—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

## 1977

**97. René Largo Fariás, *La nueva canción chilena***

Cuadernos Casa de Chile, núm. 9, México, 1977

20 × 13.2 cm

Colección Ingrid Fugellie Gezan

**98. ERNESTO MOLINA (GRUPO SUMA)**

*Masacre del jueves de Corpus, 10 de junio de 1971*, 1977

Fotocopia—Photocopy

21 × 27.1 cm

Centro de la Imagen, Secretaría de Cultura

**99. ROGELIO NARANJO**

*Sin título—Untitled*, 1977

Serigrafía—Silkscreen print

57 × 57 cm

Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM

**100.** Danuta Rajc, *Situación de la mujer y el niño en Chile*  
Cuadernos Casa de Chile, núm 2, México, s/f—n.d.  
20 × 13.2 cm  
Colección Ingrid Fugellie Gezan

**101.** *Curso Vivo de Arte '77*, Sala de Arte Público Siqueiros, 1977  
Cartel—Poster  
61 × 46 cm  
Fondo Alberto Hijar, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**102.** Exterior del Instituto Popular Franco-Chileno de París en  
el marco de la mesa redonda—Exterior of the Franco-Chilean  
Popular Institute in Paris in the framework of the roundtable, “La  
création artistique latinoaméricaine face à l’impérialisme”, 1977  
Fotografía B/N—B/W photographs  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación  
*Arkheia*, MUAC

**103.** Manifestación política en solidaridad con las causas  
de los exiliados chilenos en la Ciudad de México—Political  
demonstration in solidarity with the causes of Chilean exiles in  
Mexico City, ca. 1977  
Fotografía B/N—B/W photographs  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo Digital Casa de Chile en México (ADCCHM) y Archivo  
Visual Casa de Chile en México (AVCCHM), Santiago de Chile

#### **104. LOURDES GROBET**

Vista interior del Pentágono en el—interior view of the pentagon  
at the Musée d'Art Moderne de la Ville, París  
París, 1977  
Fotografía B/N—B/W photographs  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación  
*Arkheia*, MUAC

**105.** *Década del 70*, MUCA, UNAM, México, 1977  
Catálogo de exposición—Exhibition catalogue  
25 × 22.5 cm  
Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación *Arkheia*,  
MUAC

**106.** *MéxicoChile*, México, MAM, 1977

Catálogo de exposición—Exhibition catalogue

21 × 22 cm

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**107.** Formato de donación de obra MIRSA—MIRSA Artwork

donation form ca. 1977

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**108.** Grupo Proceso Pentágono / Grupo SUMA/ Grupo Tetraedro/

Taller de Arte e Ideología

Catálogo de la—Catalogue for the X Biennale de Paris

México, INBA, 1977

21.2 × 22 cm

Colección Particular—Private Collection

**109.** Informe de actividades del Secretariado y los Comités del MIRSA—Report of activities of the Secretariat and Committees of the MIRSA, 1977

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo MSSA

**110.** Mapa de la Dirección Federal de Seguridad sobre la estructura de la Liga Comunista 23 de septiembre—Map from the Federal Directorate of Security showing the structure of the September 23 Communist League, s/f—n.d.

Copia de exhibición—Exhibition copy

Colección Particular—Private Collection

**111.** Carta de la Casa de Chile en México a Helen Escobedo, en agradecimiento por la donación de obra al MIRSA—Letter from the Casa de Chile en México to Helen Escobedo, in gratitude for the donation of artwork to the MIRSA, 27/05/1977

Fotocopia—Photocopy

27.94 × 21.59 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**112.** Visita a México Luis Corvalán, Secretario General del Partido Comunista Chileno, exiliado en la URSS; con Hortensia

Bussi, viuda de Allende—Visit to Mexico by Luis Corvalán,  
General Secretary of the Chilean Communist Party, exiled in the  
USSR; with Hortensia Bussi, Allende's widow, junio—June, 1977  
Fotografía—Photograph  
Copia de exhibición—Exhibition copy  
Archivo Digital Casa de Chile en México (ADCCHM) y Archivo  
Visual Casa de Chile en México (AVCCHM), Santiago de Chile

**113.** Luis Corvalán en ofrenda a los héroes mexicanos—Luis  
Corvalán makes an offering to the Mexican national heroes,  
México D.F., junio—June, 1977

Fotografía B/N—B/W photographs

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo Digital Casa de Chile en México (ADCCHM) y Archivo  
Visual Casa de Chile en México (AVCCHM), Santiago de Chile

**114.** *Museo Internacional Salvador Allende*, octubre de—

October 1977, París, Francia

Folleto de la exposición—Exhibition booklet

Offset

22 × 11 cm

Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

## 1978

**115. GRUPO MIRA** (Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Jorge  
Pérez Vega, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez,  
Salvador Paleo y—and Silvia Paz)

*Comunicado Gráfico. Participa*, 1978

Cartel—Poster

Offset

60 × 40 cm

Fondo Grupo Mira, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**116. GRUPO MIRA**

*Comunicado Gráfico*, 1978 (fragmento—fragment)

Maduro

61 × 61 cm

Fondo Grupo Mira, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**117.** Huelga de hambre de exiliados, familiares de detenidos desaparecidos—Exiles and family of disappeared's hunger strike, 1978

Catedral de Cuernavaca, Morelos, México

Fotografía B/N—B/W photographs

Copia de exhibición—Exhibition copy

Archivo Digital Casa de Chile en México (ADCCHM) y Archivo Visual Casa de Chile en México (AVCCHM), Santiago de Chile

**118.** *América en la mira (Ciclo de conferencias)*, ca. 1978

Cartel—Poster

Universidad Autónoma de Puebla

42.3 × 27.5 cm

Fondo Alberto Hijar, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**119.** Muestra Internacional de Gráfica—Graphic International

Show *América en la mira*, Galería Universitaria M. Ávila,

Universidad Autónoma de Puebla, 11–28/09/1978

Cartel—Poster

58.5 × 40 cm

Fondo Alberto Hijar, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**120.** *Por Chile. Conferencia mundial de la Solidaridad*, Madrid,

España, 1978

Cartel—Poster

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fundación Salvador Allende

**121.** *Arte Luchas Populares en México*, Congreso—Congress

“Luchas Populares en América Latina y México”, MUCA, UNAM,

México 12–16/02/1978

Catálogo de exposición—Exhibition catalogue

27.6 × 19.4 cm

Colección Particular—Private Collection

**122.** *Jornadas culturales Salvador Allende, Exposición de*

*pintores chilenos en el exilio*, MAM, México D.F., 4 al 10 de

septiembre—September 4 to 10, de 1978

Folleto—Booklet

21.5 × 22 cm

Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

**1979**

**123.** Carlos Cruz Arjona, *Claudio Arrau, exiliado voluntario*  
Cuadernos Casa de Chile, núm. 25, México, 1979

20 × 13.2 cm

Colección Ingrid Fugellie Gezan

**124.** *América Latina en lucha, a seis años del golpe en Chile,*  
1979

Cartel—Poster

69 × 46.7 cm

Fondo Alberto Hijar, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**125.** *Integración Ahora. No más estuporización*, s/f—n.d.

Cartel—Poster

69.5 × 46.7 cm

Fondo Alberto Hijar, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC

**126.** *Septiembre, Mes de Chile*, Sala de Arte Público Siqueiros,  
s/f—n.d.

Cartel—Poster

Offset

47.1 × 70.2 cm

Acervo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA, Secretaría de  
Cultura

**127.** Memoria: UNCTAD III y GAM, 2014

Video documental—Documental video

53"

Cortesía de—Courtesy of GAM

**128. RAFAEL ORTEGA AYALA**

A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador  
Allende, México / Chile 1971-1977, 2016

Cortometraje documental—Documentary short

15"

A continuación, se enlista la obra que será exhibida únicamente en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

---

Below is a list of works to be exhibited at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) only.

**129.** Utilización de la gráfica del movimiento estudiantil—Use of the student movement's graphic, 1968

Fotografía a color—Color photograph

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fondo Justina Lory Méndez Martínez, AHUNAM, IISUE, UNAM

**130. ALBERTO BELTRÁN**

*Separación de la Iglesia con el Estado—Separation of Church and State*, ca. 1975

Linóleo sobre papel—Linoleum on paper

56.8 × 44.5 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación del autor—Donated by the author, 1990

**131. JOSÉ LUIS CUEVAS**

*Self Portrait in London* (Londres, 16, VI, 72), 1972

Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper, XVII/XX

50 × 60 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación del autor a través de—Donated by the artist via Cartón y Papel de México, S.A., 1972

**132. MANUEL FELGUÉREZ**

*Sin título—Untitled*, 1972

Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper, 19/20

59.5 × 50.6 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación del autor a través de—Donated by the artist via Cartón y Papel de México, S.A., 1972

**133. ARTURO GARCÍA BUSTOS**

*Retrato de Zapata—Portrait of Zapata*, s/f—n.d.

Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper

39 × 58 cm

Colección MUAC, UNAM

Acervo constitutivo—Founding Collection

**134. MATHIAS GOERITZ**

Hospital ABC (Trilogía clínica)—ABC Hospital (Clinical Trilogy)

“A. En el cuarto 223—A: In the Room 223”

“B. Sobre el quirófano y bajo el berbiquí—B: Over the Surgeon and Under the Brace”

“C. Hacia la salida—C. Towards the Exit”, 1976

Serigrafía y collage—Silkscreen and collage, 47/60

Tríptico—Triptych

37 x 36.5 cm c/u—ea.

Colección MUAC, UNAM

Donación—Donated by Fundación UNAM, 1994

**135. JORGE PÉREZ VEGA**

*Reposo*, de la serie *Imagen Progresiva*—*Repose*, from the series

*Progressive Image*, 1971

Serigrafía—Silkscreen

50 x 65 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**136. TOMÁS ORTIZ**

*Nacimiento*—*Birth*, 1971

Xilografía—Xylography

35 x 47.5 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**137. KAZUYA SAKAI**

*Sin título*—*Untitled*, s/f—n.d.

Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper

79.5 x 65 cm

Colección MUAC, UNAM

Adjudicación—Awarded by Coordinación de Difusión Cultural  
1986, 2005

**138. ARTURO VÁSQUEZ PASTRANA**

*Sin título*—*Untitled*, 1971

Serigrafía—Silkscreen

50 x 65 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

# CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

## EXHIBITION CREDITS

**MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo**

Curaduría—Curatorship  
**Amanda de la Garza**  
**Luis Vargas Santiago**

Investigador asociado—  
Associate researcher  
**Lorena Botello**

Centro de documentación Arkheia—  
Arkheia Documentation Center  
**Sol Henaro**

**Ana Romandía**

Producción museográfica—  
Installation Design  
**Joel Aguilar**

**Salvador Ávila Velazquillo**  
**Benedeta Monteverde**  
**Cecilia Pardo**

Digitalización de imágenes  
—Image digitalization  
**Natalia Estrada**

Colecciones—Collections  
**Julia Molinar**

**Juan Cortés**  
**Claudio Hernández**  
**Elizabeth Herrera**

Programas Públicos—Public Progams  
**Luis Vargas Santiago**

**Muna Cann**  
**Eliza Mizrahi**  
**Ignacio Plá**

Comunicación—Communications

**Carmen Ruiz**

**Ekaterina Álvarez**  
**Francisco Domínguez**  
**Ana Cristina Sol**

Servicio Social—Interns  
**Cynthia Cruz**  
**Julián Yunda**

Curador en jefe—Chief Curator  
**Cuauhtémoc Medina**

**MSSA · Museo de la Solidaridad**  
**Salvador Allende**

Directora—Director  
**Claudia Zaldívar**

Colección—Collections  
**Caroll Yasky**

**Camila Rodríguez**

Archivo—Archive  
**María José Lemaitre**

**Federico Brega**  
**Isabel Cáceres**

Programación—Programation  
**Daniela Berger**

Públicos—Publics  
**Macarena Goldenberg**

Comunicación—Communication  
**Jordi Berenguer**

## AGRADECIMIENTOS

---

### ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, MSSA, agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México / Chile 1971–1977.*

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC and the Museo de la Solidaridad Salvador Allende, MSSA, wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *To the Artists of the World... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México / Chile 1971–1977.*

Isabel Allende, Margarita Alvarado, Elisa Ariztía, Juncia Avilés, Francoise Bagot, Octavio Bajonero, José Luis Barrios, Graciela Carnevale, Francisco Castro, Aysleth Corona, Gloria Cortés, Sonia Daza, María José Delpiano, Antonio Dias, Benito Echeverría, Luis Echeverría Álvarez, María Esther Echeverría, Felipe Ehrenberg, Guadalupe Ferrer, Jorge Fuentes Hernández, Ingrid Fugellie, Patricia Gamboa, Soledad García, Arturo García Bustos, Cecilia García Huidobro, María Candelaria García Morales, Julio García Murillo, Ana Garduño, María Eugenia Garmendia Carbajal, Mono González, Otto Granados, Arturo Guzmán, Alberto Hijar, Ángel Hoces, Rina Lazo, Gonzalo Leiva, Ana Longoni, Ángel Martínez, Klelya Meza, Mónica Montes, Miriam Morales, Víctor Muñoz, Rogelio Naranjo, Martha Nualart, Ricardo Núñez, Victor Hugo Núñez, Tomás Ortiz, Carlos Palacios, José Palomo, Ricardo Pascoe, Jorge Pérez Vega, Luis Poirot, Carla Rippey, Jacinto Rodríguez, Claudia Rojas, Vicente Rojo, Patricia de Rokha, Juan Manuel de la Rosa, Áurea Ruiz, Bruno Salas, Fernando Schultz, Cristina Steffen, Eduardo Terrazas, Moy de Tohá, Zalathiel Vargas, Álvaro Vázquez, Arturo Vázquez Pastrana, Mireida Velázquez, Sebastián Vidal y—and José Zúñiga.

Agencia Chilena de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Archivo General de la Nación, Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo Histórico Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Benson Latin American Collection, UT, Biblioteca Luis Echeverría Álvarez, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Biblioteca Nacional de Chile, Centro Académico Memoria Nuestra América, UACM, Centro Cultural Gabriela Mistral, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Cultural La Moneda, Dirección de Asuntos Culturales—Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Embajada de Chile en México, Embajada de México en Chile, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM; Filmoteca UNAM, Fundación José de Rokha, Fundación Salvador Allende, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Museo de Arte Contemporáneo, Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Nacional de Bellas Artes, Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. y—and Sala de Arte Público Siqueiros.

**A LOS ARTISTAS DEL MUNDO... MUSEO DE LA SOLIDARIDAD  
SALVADOR ALLENDE, MÉXICO / CHILE 1971-1977** se terminó de imprimir y encuadrinar el 19 de agosto de 2016 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1500 ejemplares.

---

**TO THE ARTISTS OF THE WORLD... THE SALVADOR ALLENDE  
MUSEUM OF SOLIDARITY, MEXICO / CHILE 1971-1977** was printed and bound on August 19, 2016 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1500 copies.

---



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector—Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General—Secretary General

**Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez**  
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary  
of Institutional Development

**Dr. César Iván Astudillo Reyes**  
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary  
of Community Service

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General—General Council

**COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL  
DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS**

**Dra. María Teresa Uriarte C.**  
Coordinadora—Coordinator

**Mtra. Graciela de la Torre**  
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,  
Visual Arts · MUAC

*A los artistas del mundo...* analiza y reflexiona acerca de la donación de artistas mexicanos a la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, fundado en 1971.

Tras el golpe de estado en 1973, el museo continuó desde el exilio como un bastión de resistencia en contra de la dictadura. Durante esta fase, México fungió como centro de operación y país de acogida. A partir de las nociones de solidaridad artística, utopía y compromiso político, esta exposición reconstruye las relaciones entre arte y política en ambos países.

*To the Artists of the World...* analyses and reflects on the contribution of Mexican artists to the collection of the Museo de la Solidaridad Salvador Allende, founded in 1971. Following the coup d'état in 1973, the museum continued to function in exile as a bastion of resistance against the dictatorship. During this time, Mexico served as an operational center as well as a host country. Grounded in notions of artistic solidarity, utopia and political commitment, this exhibition rebuilds the relationships between art and politics in both countries.

MUAC 27.08.2016–07.11.2016

MSSA 15.10.2016–22.01.2017

Vestíbulo—Lobby *Arkheia*

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)



museo universitario  
arte contemporáneo

**FUNDACIÓN  
ARTE Y  
SOLIDARIDAD**

**MUSEO DE LA  
SOLIDARIDAD  
SALVADOR ALLENDE**

**FUNDACIÓN  
ALUMNOS47**

**RM**





FUNDACIÓN  
ARTE Y  
SOLIDARIDAD



**MU&C**

museo universitario  
arte contemporáneo

MUSEO DE LA  
SOLIDARIDAD  
SALVADOR ALLENDE

FUNDACIÓN  
ALUMNOS47

**RM**

